

ANTIKE, RUSSLAND UND DEUTSCHLAND
Bekannte und unbekannte Zeugnisse
aus dem Silbernen Zeitalter

Von ihrer Zeit verstoßen, flüchte
Die ernste Wahrheit zum Gedichte.

...

Erhebet euch mit kühnem Flügel
Hoch über euren Zeitenlauf;
Fern dämmre schon in eurem Spiegel
Das kommende Jahrhundert auf.

Schiller, *Die Künstler*

VORBEMERKUNGEN

Es kann hier nicht meine Absicht sein, ein Gesamtbild der Epoche zu entwerfen, die man das Silberne Zeitalter der russischen Dichtung nennt. Das hieße in dieser Stadt und in diesem Kreise Eulen nach Athen zu tragen. Die Wechselwirkungen zwischen Antike, deutscher und russischer Kultur seien im folgenden an wenigen Beispielen dargestellt. Die Auswahl ist notgedrungen subjektiv und durch meinen Lebenslauf und einige Schwerpunkte meiner Studien mitbedingt. Im Mittelpunkt stehen ein berühmter, wenn auch im Westen manchmal unterschätzter Philologe sowie ein von diesem sehr verschiedener, hochangesehener *poeta doctus*, aber auch ein in Ost und West kaum bekannter Dramatiker und Aphoristiker, eine Malerin und ein in Rußland neu zu entdeckender Komponist jener Epoche. Sie alle sind durch ihr Schicksal eng mit Petersburg verbunden und werfen somit indirekt Licht auf die kulturelle Brückenfunktion dieser Stadt.

BRÜCKENSCHLAG ZWISCHEN KULTUREN UND NATIONEN:
DER PHILOLOGE THADDAEUS ZIELINSKI

In meiner Geburtsstadt Stuttgart bekam ich schon sehr früh einen Nachklang der hohen Qualität und starken Ausstrahlung der Petersburger klassischen Studien zu spüren. Ich wechselte nämlich von einer Oberschule auf das humanistische Eberhard-Ludwigs-Gymnasium und mußte also Latein nachlernen. Mein Vater, der sich seit seiner Schulzeit in Petersburg und dem Abitur in Tsarskoje Selo (an dem vor seiner Zeit von dem Dichter-philologen Annenskij geleiteten Gymnasium) nicht mehr mit dieser Sprache

befaßt hatte, redete mühelos Latein mit mir und brachte mir im Laufe der Sommerferien das Pensum des ersten Jahres bei. Das zeigt, wie gründlich früher auf allgemeinbildenden Schulen Rußlands die Alten Sprachen erlernt wurden. Desto grösser ist meine Freude darüber, daß in Petersburg heute an die seriöse philologische Tradition jener Schulen angeknüpft wird.

Später erzählte mir mein Vater von den begeisternden Petersburger Vorlesungen von Thaddaeus Zielinski, die er gleich vielen seiner Altersgenossen besuchte, obwohl er ein anderes Fach – Musik – studierte. Ein völlig zerlesenes Exemplar von Zielinskis “Altgriechischer Religion” (erschienen 1918 in Petrograd in dem Verlag “Огні”) war eines der ganz wenigen Bücher, die Georg von Albrecht 1922 in seinem Reisekoffer aus Rußland nach Deutschland hinüberrettete. Die Frische, Lebendigkeit und Originalität dieses im Westen kaum bekannten Werkes frappiert mich noch heute. Geradezu erstaunlich ist die kulturelle Breitenwirkung Zielinskis in Rußland und später in Polen. War er doch nicht nur Philologe und Übersetzer – genannt sei seine Sophokles-Übertragung¹ –, sondern auch Theater- und Musikkritiker. Seine Gestalt soll uns hier etwas ausführlicher beschäftigen, weil er die kulturellen Wechselwirkungen, die das geistige Leben in Petersburg bis in die zwanziger Jahre so reich machen, geradezu exemplarisch verkörpert und weil die wissenschaftlichen Anregungen, die von ihm ausgingen, im Westen, obwohl man seinen Namen kennt, wenig beachtet werden und immer noch nicht ausgeschöpft sind.

Seine “Altgriechische Religion” eröffnete vielen jungen Menschen jener Generation die Augen für eine Welt der Freiheit, Freude und Schönheit. Ein wichtiges Kapitel dieses Buches trägt die Überschrift: “Offenbarung der Gottheit in der Schönheit” (“Объявление бога в красоте”: S. 45–65); daraus konnte mancher Leser Kraft schöpfen, um die leidvollen Erfahrungen von Krieg und Revolution zu verarbeiten. Gewiß sind einige Thesen Zielinskis zeitgebunden, aber so mancher originelle Ansatz – etwa die Ausführungen zur Würde der Arbeit und ihrer Heiligkeit (“Освящение труда”: 27–45) – harren noch der Entdeckung durch die Fachwelt. Und Zielinski ist immer noch einer der wenigen Religionshistoriker, die von Anfang an die varronische Unterscheidung von ‘poetischer’, ‘philosophischer’ und ‘staatsbürgerlicher’ Religion (*theologia tripertita*) in ihrer grundsätzlichen Bedeutung erkannten und für eine angemessene soziale und psychologische Analyse der antiken Religion fruchtbar machten (S. 8 f.). Auch berücksichtigt er gebührend die religiöse Bedeutung von Kunst, Literatur und Philoso-

¹ Erstausgabe: 3 Bände, Москва, М. и С. Сабашниковы, 1914–1915; einbändige Neuausgabe Москва, Наука, 1990.

phie – Gesichtspunkte, die selbstverständlich scheinen, aber in dieser Verbindung bei Religionshistorikern seltener als erwartet anzutreffen sind. Wohltuend und ungewöhnlich wirkt dieses Buch, frei wie es ist vom Staub der Gelehrtenstube, frei auch von dem nordischen Unverständnis für die Urgewalt des Ritus, frei vom tiefeingewurzelten Mißtrauen des Philisters gegenüber Kunst und Poesie und – soweit menschenmöglich – frei von dogmatischen Vorurteilen (ganz gelingt ihm dies nicht im Falle des Protestantismus, dem er indessen, ohne es zu wissen, viel von seiner inneren Freiheit verdankt). Ist doch diesem Sohn des freimütigen 19. Jahrhunderts alle Leisetreterei fremd. In einer führenden deutschen Fachzeitschrift veröffentlichte er eine vernichtende Kritik an vier deutschen Gelehrten – wie bei ihm zu erwarten, in brilliantem Deutsch. Sie hießen zufällig Maier, Müller, Schulze und Schmidt. Der Aufsatz endet mit dem Zweizeiler:

Maier, Müller, Schulze, Schmidt
Machen jeden Unfug mit.

Ein Autor, der heute solche Töne anschläge, könnte sich vor Beleidigungsklagen nicht retten. Die Anekdote beleuchtet die damalige geistige Bedeutung Petersburgs als Ort, an dem man ungestraft die Wahrheit sagen durfte, sie stellt aber auch der Meinungsfreiheit im vielgeschmähten Wilhelmischen Zeitalter kein übles Zeugnis aus.

Obwohl es Zielinski fern lag, der Masse zu schmeicheln, hat er ein breites Publikum erreicht, vor allem auch junge Menschen. In den letzten Jahren seiner Petersburger Tätigkeit veröffentlichte er in mehreren Lieferungen Nacherzählungen griechischer und römischer Mythen – in einer Diktion, deren Lebendigkeit, Frische und Anschaulichkeit ihresgleichen sucht. Die auf Griechenland bezüglichen Teile sind unlängst von Gassan Gussejnov neu herausgegeben worden (“Die märchenhafte Frühzeit von Hellas” – “Сказочная древность Эллады”).² Der Herausgeber erzählt, wie er dazu kam, das Werk wieder aufzulegen. In den schwersten Jahren des Stalinismus und des Zweiten Weltkriegs halfen diese Mythenerzählungen einer Schar junger Menschen, einen strapaziösen Fußmarsch in den Kaukasus durchzustehen. Viele warfen aus Erschöpfung unterwegs unnötigen Ballast weg; derjenige aber, der diese Bücher trug, dachte keinen Augenblick daran, sich von ihnen zu trennen. Von wie viel unserer heutigen Sekundärliteratur ließe sich hoffen, daß sie einem solchen Härte-test standhielte? Es handelte sich um eine Gruppe von Studenten und Mitarbeitern des hochbegab-

² Verlag “Московский рабочий”, 1993.

ten Adrian Piotrovskij, den Sohn und Geisteserben Zielinskis. Bekannt als Übersetzer (Catull, Aristophanes, Aischylos), Theater- und Filmschaffender, fand Piotrovskij 1938 im Leningrader NKVD-Gefängnis den Tod. Überhaupt befruchtete Zielinskis geistige Aussaat auch die Musik- und Theatergeschichte. Der große Regisseur Meyerhold hat in seinen Lehrjahren unter Zielinskis Führung an einer Griechenland-Exkursion teilgenommen. Am Ende des Vortrages werden wir auf eine Oper zu sprechen kommen, die ohne Zielinskis Petersburger Wirken so wohl nicht geschrieben worden wäre. Der Ernst und der geistige Hunger, mit dem jene Generation Werke eines Philologen las, mag zu denken geben.

Es ist hier nicht der Ort, Zielinskis wissenschaftliche Leistung im ganzen darzustellen. Für eine kritische Würdigung seiner Auseinandersetzung mit dem griechischen Drama sei auf Viktor Jarchos (1920–2003) Nachwort zu der Neuausgabe seiner Sophokles-Übersetzung (Москва, Hayka, 1990) verwiesen (bei aller Anerkennung verschweigt Jarcho auch nicht die Gefahren eines modernisierenden und psychologisierenden Zugangs). Hier sollen einige persönlich gefärbte Streiflichter genügen. Mir begegnete Zielinskis Name wieder im Zusammenhang mit der narrativen Technik Homers. Seine Art der Fragestellung – sie betrifft die Projektion gleichzeitiger Handlungen ins erzählerische Nacheinander – hat mich indirekt zu meinen Untersuchungen narrativer Strukturen im römischen Epos angeregt. Zielinski war ein viel zu wenig gewürdigter Bahnbrecher der Erzählforschung. Jahrzehnte bevor sie in Mode kam und aus den modernen Philologien in die klassische re-importiert wurde, behandelte er dieses zukunftssträchtige Thema originell, präzise und in einer vorbildlich klaren Diktion – ohne den terminologischen Aufwand, der spätere „Narratologien“ auszeichnet.

Ähnliches gilt von literatursoziologischen Fragestellungen: Als ich für den *Kleinen Pauly* einen Artikel über das damals neuartige Stichwort „Arbeit“ schreiben sollte, gab mir nach vielfach enttäuschender Literatursuche Zielinskis „Altgriechische Religion“ fruchtbare Anregungen. Auch zur Sprachwissenschaft, einem Stiefkind der Klassischen Philologie des 20. Jahrhunderts, hat Zielinski Wichtiges gesagt. Auf der Suche nach einer tragfähigen Grundlage für meine Untersuchungen zu Ciceros Sprache und Stil fand ich diese in einem wenig bekannten, russisch geschriebenen Aufsatz von Zielinski – er trägt den Titel „Wilhelm Wundt und die Psychologie der Sprache“ („В. Вундт и психология языка“).³ – Was den oratorischen Rhythmus in Ciceros Reden betrifft, so mögen heutige Statistiken vielleicht

³ In: *Вопросы философии и психологии* 13 (1902) 533–567, 635–666.

teilweise genauer sein, aber die künstlerische Funktion und die Grundlinie der Entwicklung dieses komplexen sprachlich-musikalischen Phänomens hat nach Zielinski keiner mit gleicher Kompetenz beschrieben.

Auf literaturwissenschaftlichem Gebiet wegweisend war vor allem sein Buch „Cicero im Wandel der Jahrhunderte“.⁴ In dem wohl schönsten Deutsch, das ein Philologe seiner Generation geschrieben hat, widerlegt der Petersburger hier implizit, aber mit Erfolg zwei Dogmen der damaligen deutschen Altertumswissenschaft: Seine erste (ungenannte) Zielscheibe war die Einseitigkeit deutscher Historiker, die Caesar als Vollzieher des Willens des Weltgeistes bewunderten, aber nicht imstande waren, Cicero, dem Vorkämpfer einer guten Sache, auch wenn sie verloren war, mit Achtung zu begegnen. Der zweite tief eingewurzelte Irrtum, den er entlarvte, entsprang einer Philologie, die Ciceros selbstironische Behauptung, seine philosophischen Werke seien „bloße Abschriften“ (*mera apographa*) griechischer Quellen, wörtlich nahm. Positiv hat er die kreative Erweckerrolle Ciceros für die Neuzeit im Detail nachgewiesen: „Cicero hat den Menschen eine Kunst gelehrt, die sie vordem nicht kannten: die Form ihrer Schriften zum Ausdruck ihrer Individualität zu machen“.⁵ Zielinski führt in der Ciceroforschung eine kopernikanische Wende herbei. Er setzt an einem neuen Punkt an: der Rezeption. Nach dem Prinzip „wo viel Rauch ist, da ist viel Feuer“ zeigt er die geistige Bedeutung eines Autors an Hand von dessen Nachwirkung auf. Damit war jenem Zerrbild Ciceros die Grundlage entzogen, das kein Geringerer als Mommsen zwar nicht erfunden, aber popularisiert hatte. Auch von der Methode her war Zielinskis Buch eine revolutionäre Tat. Er ist ein Begründer der im 20. Jahrhundert aufblühenden Rezeptionsforschung, die heute fast der einzige Weg ist, die Antike im Bewußtsein moderner Leser zu verankern.

Wir versuchten bisher, Zielinskis Vorgehen auf ihn selbst anzuwenden und indirekt – an Hand seiner belebenden Wirkung auf die Gesamtkultur wie auf die Fachwissenschaft – etwas von seiner Größe sichtbar zu machen. Nun noch einige Worte über ihn als Europäer. Daß er ein echter Europäer ist, zeigt schon sein Werdegang: Geboren 1859 bei Kiew in der Ukraine, erhält der Sohn polnischer Eltern eine vorzügliche Schulbildung an der bekannten Annen-Schule, dem deutschsprachigen Gymnasium in Petersburg. Sein Studium führt ihn zunächst zu Otto Ribbeck nach Leipzig, wo er 1880 mit einer Arbeit über „Die letzten Jahre des Zweiten Punischen Krieges“

⁴ Leipzig, Teubner, ¹1897; ⁴1929; Ndr. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967.

⁵ *Cicero im Wandel der Jahrhunderte* (1929) 180.

zum Doktor promoviert wird. Deutschland verdankt er die strenge methodische Schulung in der Philologie, ein wissenschaftliches Ethos, das er – zusammen mit den anderen Gelehrten, denen dieses Kolloquium gewidmet ist – der Petersburger Klassischen Philologie bis heute vererbt hat. Mit Ribbeck verbindet ihn die tiefe Kenntnis der Tragödie und – mehr noch – die Kraft zur Synthese und die Gabe packender Darstellung. Weitere Stätten seines Wirkens sind München und Wien; zwei Jahre verbringt er in Italien und Griechenland. Nach einer zweiten Promotion in Dorpat (Tartu) im Jahr 1883 kehrt er 1885 als Professor nach Petersburg zurück. Nach fast vierzigjähriger höchst erfolgreicher Lehrtätigkeit daselbst nimmt er 1921 einen Ruf an die Universität Warschau an (am Bahnhof jubeln ihm die Polen zu: *Habemus papam!*). Seine Bücher erscheinen zunächst weiterhin in Rußland im Verlag der Brüder Sabaschnikov. Obwohl ihm die Sprache seiner polnischen Ahnen weniger vertraut war als das Russische und das Deutsche, widmete er sich nun dem Aufbau der Kultur seiner Nation und vertrat sie glanzvoll auf internationalen Kongressen und in zahlreichen Akademien. – Nach dem Verlust seiner Wohnung und seiner Bibliothek bei einem Bombenangriff auf Warschau flüchtete er mit seiner Tochter Veronika zu seinem Sohn nach Schondorf am Ammersee, wo er – im Kontakt mit den Bibliotheken Münchens – den fünften und sechsten Band seiner großen Religionsgeschichte im Dezember 1943 abschließen konnte, genau ein Jahr nach dem allzu frühen Tod der Tochter. Er selbst starb am 8. Mai 1944, ein Jahr vor Kriegsende.

Die Linie seines Schicksals fordert dazu heraus, antike Parallelen heranzuziehen: Ähnlich wie Aeneas entdeckt er die ihm unbekannte Urheimat seiner Ahnen erst in reifem Alter. Gleich Ovid hat er zunächst eine ungewöhnlich glänzende und erfolgreiche Laufbahn, um dann als alter Baum verpflanzt zu werden und schließlich im Exil zu sterben. Wie der von ihm bewunderte Cicero muß er den Tod der Tochter erleben, wie dieser kämpft er als Intellektueller auf verlorenem Posten. Wie dieser sieht er in der Bildung die wahre Grundlage unserer Existenz und versucht in schwerster Zeit, die Werte des Guten, Schönen und Wahren⁶ möglichst breit und tief zu begründen. Eine typisch römische (und wohl auch typisch russische) Eigenschaft besitzt er in hohem Maße: Cicero nennt sie *summum vel discendi studium vel docendi* (*Rep.* 2, 1, 1). Im Vorwort zu “Die märchenhafte Frühzeit von Hellas” (S. 18 der Neuauflage) lesen wir: “Die von Griechen und Römern geschaffene historische Legende besitzt einen unersetzlichen Vor-

⁶ Cicero *im Wandel der Jahrhunderte* (1929) S. 323, Anm. zu S. 135.

zug: sie ist künstlerisch schön. Ihre Verbannung aus der Wirklichkeit ist ein Verbrechen an der Jugend". Und er weiß zu begeistern (ebd. S. 19): "Möge sich auf die Leser dieses Buches wenigstens ein Teil der Freude übertragen, die ich bei seiner Abfassung empfand". Er ist jedoch mehr als nur ein begnadeter Lehrer. Sieht er doch das Panorama der Weltgeschichte als Evolution und beobachtet, "wie sich mit jeder höheren Kulturstufe auch der Blick für die Antike erweitert und vertieft, wie sich ihr Wert von Kulturperiode zu Kulturperiode steigert".⁷ In diesem Zusammenhang hat er eine hohe Meinung von der kulturellen Zukunftsaufgabe der slavischen Länder, in denen sich heute in der Tat eine Renaissance der klassischen Studien ankündigt. Das geistige Vaterland, das ihm Mut und Leben spendet, ist ein von Griechenland und Rom geprägtes Europa. Was er über Cicero gesagt hat, gilt auch von ihm: Er ist "eine jener im eminenten Sinne des Wortes kulturellen Persönlichkeiten, deren eigentliche Biographie erst mit dem Todestage beginnt".⁸

In Schondorf haben in jüngster Zeit Deutsche und Polen Thaddaeus Zielinski gemeinsam ein Denkmal gesetzt: eine Ehre, die er vermutlich mit kaum einem anderen Philologen teilt. Sein Geist aber, so glaube ich, strahlt in besonderer Weise von Petersburg aus. Als Philologe und als Persönlichkeit des kulturellen Lebens schlägt Zielinski Brücken nicht nur zwischen Antike und Moderne, sondern auch zwischen mehreren modernen Kulturen. Er verkörpert damit die geistige Brückenfunktion Petersburgs, der großen Stadt der Brücken. Ein wesentlicher Faktor seiner Wirkung ist – in all den Sprachen, die er beherrschte – die lateinische Klarheit seiner Diktion, der jede Mystifikation fremd ist; in dieser Beziehung ist er nicht nur ein Erbe Ciceros, sondern erfüllt auch die stilistischen Vorstellungen Puschkins. Wichtig und für die deutsche wie die russische Kultur heilsam ist ferner die *gleichgewichtige* Verbindung lateinischer und griechischer Studien in seinem Werk.

Der Beitrag der griechischen Tradition zur geistigen Identität Rußlands ist in aller Munde und bedarf keiner besonderen Hervorhebung. Damit kontrastiert die Tatsache, daß die meisten großen Autoren Rußlands bessere Lateiner als Griechen waren. Allein schon die Selbstfindung der russischen Literatursprache in Puschkins Stil erfolgte ohne tiefere Kenntnis des Griechischen, aber in steter Auseinandersetzung mit den hohen stilistischen Anforderungen der französischen und der lateinischen Kultur. Ähnliches gilt von Deutschland. Man schwärmte für die Griechen, aber mit dem La-

⁷ Ebd., 273.

⁸ Ebd., 1.

tein war man vertrauter – so vertraut, daß man zuweilen meinte, es verachten zu dürfen (welch arge politische Folgen die Geringschätzung Ciceros und seines Republikanertums im 20. Jahrhundert hatte, brauchen wir nicht näher auszuführen). Heute dürfte es an der Zeit sein, im Westen wie im Osten beide Traditionen in gleichem Maße und mit gleichem Ernst aufzunehmen, so wie Zielinski dies entgegen den Neigungen mancher Zeitgenossen versuchte, die das Formgefühl des Romanen, die Leserfreundlichkeit des lateinischen Stils, die Universalität des römischen Rechtes fälschlich für nur oberflächliche Qualitäten hielten und dadurch, vielleicht ohne es zu wollen, der Barbarei⁹ Tür und Tor öffneten.

BRÜCKENSCHLAG ZWISCHEN AUSSENWELT UND INNENWELT:
DIE MALERIN MARGARITA VOLOŠINA, VJAČESLAV IVANOV, ANDREJ BELYJ

Als ich in jungen Jahren der damals etwa achtzigjährigen Malerin Margarita Sabašnikova-Vološina bei der deutschen Abfassung ihrer Memoiren half ("Die grüne Schlange" [Stuttgart 1954]), war diese fast tägliche Zusammenarbeit über einen längeren Zeitraum hin für mich eine Einführung in das Silberne Zeitalter der russischen Literatur. Margarita Vološina hatte als Mitglied einer bekannten Verlegerfamilie fast alle bedeutenden Persönlichkeiten jener Zeit – Autoren, Künstler, auch Politiker – persönlich gekannt und viele von ihnen porträtiert. Ich war damals überrascht, daß ihr Mann Max Vološin in ihrem Buch lediglich eine Nebenrolle spielt (immerhin war dieser angeblich apolitische Dichter schon 1920 klarsichtig genug, das Aufkommen des Stalinismus vorauszusagen).¹⁰ Eine der wichtigsten Gestalten in ihrem Leben war Vjačeslav Ivanov, zugleich einer der führen-

⁹ Die Barbarei ist ein wichtiges Thema der Epoche. Symptomatisch in Belyjs *Peterburg* (Петроград 1916, Neudruck Letchworth, Hertfordshire 1967) 333: "Александр Иванович в эту пору проповедывал сожжение библиотек, университетов, музеев, проповедывал он и призвание монголов (впоследствии он испугался монголов). Все явления современности разделялись им на две категории: на признаки уже изжитой культуры и на здоровое варварство, принужденное пока таиться под маскою утонченности (явление Ницше и Ибсена) и под этою маскою заражать сердца хаосом, уже тайно вызывающим в душах".

¹⁰ М. Волошин, "Россия распятая. Автокомментарий к стихам, написанным во время революции" [М. Vološin, "Das gekreuzigte Russland. Selbstkommentar zu den in der Revolutionszeit geschriebenen Versen"] (1920), in: *idem, Стихотворения и поэмы в двух томах I* (Paris 1982) 361–379, bes. 379: "Rußland wird vereint und monarchisch bleiben, trotz der gegenwärtigen 'sozialistischen Revolution'. Im Grunde steht nichts im Wege, daß beides koexistiert. ... Der Sozialismus ist seinem Wesen nach zutiefst 'staatlich'. Die unvermeidliche Logik der Dinge wird ihn dahin führen, einen Stützpunkt in der Diktatur zu suchen – und dann im Caesarismus".

den Köpfe des Silbernen Zeitalters in Petersburg. Einige seiner schönsten Gedichte sind für Margarita Vološina geschrieben, wie sie mir sagte: so das von A. F. Losev¹¹ mit Recht bewunderte “Мы – два грозой зажженные стволы”. Ivanovs geistiger Rang kann hier nur angedeutet werden. Seiner Ausbildung nach Altertumswissenschaftler aus der Schule Mommsens, ist er unter deutschen Altphilologen bekannt durch seinen in brillantem Deutsch geschriebenen Aufsatz über “Vergils Historiosophie”, der zum Beispiel in dem vielgelesenen Sammelband der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft “Wege zu Vergil”¹² abgedruckt ist. Feiner als viele Latinisten würdigt Ivanov hier das “Vergilische in Vergil”: “Der Romantik seiner Frauengestalten, die nicht umsonst von der Renaissancekunst in Wort und Bild begierig aufgenommen worden sind, haftet etwas Empfindsames und Ritterliches an, das ihm allein eignet”.¹³ Treffend auch seine Feststellung, Aeneas’ Mitleid mit dem Gegner Lausus übersteige “bei weitem das Maß der Menschlichkeit, welches den Kulturzuständen sei es des homerischen Zeitalters, sei es der Epoche der Gladiatorenspiele entspricht” (S. 130).

Lapidar erfaßt er, lange bevor es das Wort gab, das Phänomen der Intertextualität: “Es galt also, Homers Bibel fortzusetzen” (S. 135). Nicht zufällig vergleicht Ivanov die Verheißung an Aeneas mit derjenigen an Abraham (S. 141) und stellt fest: “Die *pax Romana* selbst ist nach des Dichters allertiefstem Gedanken nur Vorbedingung und Vorbereitung für die Wiederkunft der *Saturnia regna* (*Ecl.* 4, 6): dann werden etwa noch vorhandene Spuren unserer Sünde getilgt und wird die Erde erlöst werden von dem ewigen Graus” (*ibid.* 13 ff. in Nordens Übersetzung). Ivanov fährt fort: “Genauer war es kaum möglich, den Lehrgehalt der christlichen Ära, die mit der Geburt des Erlösers beginnt, im voraus zu definieren” (S. 144). Er erkennt, daß – nach so vielen Nationalepen in der Nachfolge der *Aeneis* – ihr in einer von Nationalismen befreiten Zukunft ein noch unausgeschöpftes Potential innewohnt: “Sollte das Gefühl der ökumenischen Einheit der christlichen Kultur als bewegende Kraft wieder erwachen, so wird des hohen Dichters Stirn, der die historischen Voraussetzungen dieser All-Einheit – Rom und den griechischen Orient, klassisches Erbe und neutestamentliche Hoffnung – in seinem zarten Nachfühlen und noch zarteren Vor-

¹¹ In: Эсхил, *Трагедии* в переводе В. Иванова [Aischylos, *Tragödien*, übers. von V. Ivanov] (M. 1989) 464–466; in Losevs Zitat hat Vers 4 des Gedichtes (wohl auf Grund eines Gedächtnisfehlers) einen von den Druckausgaben abweichenden Text.

¹² Darmstadt 21976.

¹³ Zit. aus: V. Ivanov, *Das Alte Wahre. Essays*, Bibliothek Suhrkamp 24 (Berlin – Frankfurt a. M. s. a. [1954]) 125–146, bes. 130.

gefühl vermittelnd zusammenfaßte, mit reicheren und duftigeren Lorbeeren geschmückt werden als mit den welken und nicht in heiligen Hainen aufgesproßten, wie unsere das Gedächtnis als Archäologie übende, nicht als ewige Gegenwart im Geiste erlebende Zeit sie zu winden vermag" (S. 146). Hier wird im Gegensatz zu Nietzsche (dessen Anhänger gern das frühe Griechentum gegen Platon und das Christentum ausspielen) und auch stärker als bei Zielinski die Kontinuität unseres kulturellen Erbes betont.

Eine Sammlung seiner Essays ist in deutscher Sprache unter dem Titel "Das Alte Wahre" erschienen. Meisterhaft darin der Vergleich von Gogols "Revisor" mit Aristophanes. Er erkennt bei beiden den Bezug zur Polis. Der Stadthauptmann erscheint gewissermaßen in der Rolle des Chorführers, der die Parabase spricht: "Ich sehe nichts. Ich sehe Schweinsrüssel statt Gesichter – sonst nichts ... Nun, schaut her, schaut alle her, die ganze Welt, die ganze Christenheit, wie der Stadthauptmann genarrt ist! ... Und alle werden grinsen und in die Hände klatschen. Worüber lacht ihr? Über euch selbst lacht ihr!" Durch diese Worte wird nach Ivanov klar, "daß nicht nur der Stadthauptmann und die Stadt eins sind, sondern daß auch die Stadt eins ist mit den sorglos lachenden Zuschauern" (S. 124). Zwar sieht Ivanov als Kenner der mittelalterlichen Exegese die Grenzen von Gogols später moralischer Allegorese des "Revisors", doch übernimmt er dessen Theorie des "demotischen" Lachens, wobei die Rolle des attischen Demos dem der Gogolschen "Stadt" entspricht: "Das Lachen ist da, um über alles zu lachen, was die wahre Schönheit des Menschen entwürdigt" – genauer nach Gogols Wortlaut: "Es ist uns dazu gegeben, um damit alles zu besiegen, was die Schönheit der eigenen Seele eines jeden von uns entstellt" ("Он [смех] дан нам на то, чтобы поражать им все, что порочит красоту собственной души каждого из нас").¹⁴ Ivanov weist nach, daß diese Theorie (sieht man von dem moralischen Zeigefinger ab) auf die Alte Komödie anwendbar ist. Bei Miščenko-Ate werden wir eine vom Demotischen ins Universale gesteigerte Metamorphose dieses Lachens entdecken.

Wie für Zielinski war für Ivanov sowohl die griechische als auch die lateinische Kultur bedeutsam; doch im Gegensatz zu jenem war Ivanov als Dichter und Mythenschöpfer – so nennt ihn Annenskij¹⁵ in seinem Billett "An den Mythenschöpfer im Turm" ("Мифотворцу на башню") – dem Mystischen zugewandt. In der Jugend huldigte er der griechischen Diony-

¹⁴ Н. В. Гоголь, *Собр. соч.* [N. V. Gogol, *Gesammelte Werke*] 11 (СПб. 1900) 197.

¹⁵ И. Анненский, *Стихотворения и трагедии* [I. Annenskij, *Gedichte und Tragödien*] (Л. 1959) 222.

sos-Religion und in reiferen Jahren – wohl im Banne der Kultur Italiens – dem römischen Katholizismus. Noch mehr schadete seiner Rezeption in Rußland, daß er anders als Blok und Belyj die Revolution nicht begrüßt hatte. Ein Meilenstein war die Veröffentlichung seiner Aischylos-Übersetzung¹⁶ in Moskau (1989). Dort kann man auch Reste seiner Untersuchungen zur griechischen Religion lesen, die in den zwanziger Jahren nicht gedruckt werden konnten. Ivanov führt den Ansatz von Nietzsches “Geburt der Tragödie” fort, würdigt seine Bahnbrecherrolle, erkennt aber die Grenzen von Nietzsches Zugang – der ihm ästhetisierend erscheint – und verweilt dafür besonders auf den religiösen und erotischen Aspekten. Mit der Vorstellung des Übermenschen kann er sich nicht anfreunden; dafür hat er, wenn man so will, die Selbstidentifikation des späten Nietzsche mit Dionysos und mit dem Gekreuzigten konsequent zu Ende gedacht. Von der Idee des “leidenden Gottes” aus trägt er zur Überwindung der in vielen Köpfen bestehenden Kluft zwischen Antike und Christentum bei. Als Denker nennt man ihn mit Recht einen Platoniker im Sinne des (unklassisch formulierten, aber treffenden) Spruches: *a realibus ad realiora*.¹⁷ Seine Schreibart ist im Deutschen wie im Russischen von hoher poetischer Kraft. Eine umfassende Würdigung Ivanovs, der sich als “Brückenbauer” fühlte – wahrscheinlich soll man verstehen: *pontifex* –, sei Berufeneren vorbehalten.

Margarita Vološinins Buch, das auch sonst für Querverbindungen zwischen Antike, russischer und deutscher Kultur eine Fundgrube ist, hat wohl inzwischen seinen Weg nach Rußland gefunden und bedarf keiner zusätzlichen Empfehlung. Anders steht es um ihre Bilder. In russischen Museen hängen nur solche aus ihrer Frühzeit. Ihr Spätwerk ist unerforscht und in Privatsammlungen verstreut. Hier sei eines ihrer in Rußland noch ganz unbekannten Bilder wenigstens kurz vorgestellt. Ihr Gemälde “Der große Pan, den jungen Dionysos die Musik lehrend” (1941, s. Abb.) bezeugt die lebendige Verbindung von Kosmologie, Dionysos-Religion und Mythopoiie, wie sie für den Kreis um Vjačeslav Ivanov bezeichnend war. Die Malerin schenkte das Bild meinem Vater wegen der musikalischen Thematik. Der Musikwissenschaftler Hermann Pfrogner – in dessen Besitz das Bild später überging – hat es in seinem Buch “Musik: Geschichte ihrer Deutung”¹⁸ in Schwarz-Weiß reproduziert. Ein knabenhaft schlanker Dionysos sitzt auf dunklem Untergrund, das linke Bein waagrecht über das rechte geschlagen.

¹⁶ Herausgeber: I. I. Balašov, D. V. Ivanov, M. L. Gasparov, G. Č. Gussejnov, N. V. Kotrelev, V. N. Jarcho.

¹⁷ Für Steigerungsformen – gelegentlich auch unklassische – hat er eine Vorliebe.

¹⁸ München 1954, Abb. 16 vor Seite 153.



M. Sabašnikova-Vološina: Der Große Pan,
den jungen Dionysos die Musik lehrend (1941)

Mit beiden Händen hält er eine Panflöte an die Lippen. In sein Spiel versunken, senkt er den Blick. Hinter ihm der große Pan, der ihn um Haupteshöhe überragt. Auch seine Hände halten die Flöte des Schülers von beiden Seiten. Das Antlitz des Lehrers ist ernst, gesammelt und gütig. Die Gruppe ist umrahmt von einer höhlenartigen, aber nach Hell und Dunkel klar artikulierten Traumlandschaft, deren Formen etwas Fließendes haben, doch weder eindeutig als Wasser noch als Kristall beschrieben werden können. In der Mitte der linken Seite scheinen herabschauende Gesichter die zuhörenden Naturmächte darzustellen. Während der helle Körper des Dionysos sich klar von seiner Umgebung abhebt, scheint der sinnende Pan, dessen Hautfarbe gedämpfter ist, aus dem Hintergrund zu erwachsen und mit ihm verbunden zu sein. Er ist das Bindeglied zwischen der Natur und dem Knaben, dem All und dem Menschen.

Nur die Anschauung des verschollenen Originals könnte über Farbensymbolik und vielleicht auch über Zahlensymbolik Aufschluß geben.¹⁹ Das Entscheidende wird aber auch in der Reproduktion klar: Das Einheit schaffende Element zwischen den drei Ebenen – Natur, Pan und Dionysos – ist der allen Gesichtern eigene Ausdruck konzentrierten Lauschens. So wird malerisch faßbar, daß die Musik einen inneren Zusammenhang zwischen dem Menschen und dem Kosmos herstellt. Den Brückenschlag ermöglicht der Lehrer Pan, der selbstlos hinter seiner Aufgabe zurücktritt. Dieses in Rußland unbekannte Stück russischer Malerei symbolisiert also mit Hilfe eines antiken Mythos das gleiche Thema, das auch der Buchtitel „Die grüne Schlange“ im Anklang an Goethes „Märchen“ andeutet. Dort stellt die grüne Schlange, indem sie sich opfert, eine Verbindung zwischen beiden Ufern des Flusses her.

In Petersburg kann man dieses Thema nicht berühren, ohne den Roman „Peterburg“ von Andrej Belyj zu erwähnen.²⁰ Dieses geistreiche – abgründig ironische und in seinem Rhythmus musikalische (genauer gesagt: notorisch daktylische) – Buch des großen Metrikforschers ist voll offener und versteckter Hinweise auf russisches und deutsches Gedankengut aus Literatur und Mystik (Belyjs Humor lebt vielfach von der erfrischenden Verzerrung der präntiösen mystischen Sprache durch wörtliche Übersetzung aus dem Deutschen in das entwaffnend konkrete Russische). Es ist also wohl kein Zufall, wenn der Grad der Betrunkenheit des Helden von seinem Die-

¹⁹ Auf der Reproduktion läßt sich nicht genau erkennen, wieviel Rohre die Flöte hat und ob in dem Hintergrund die Köpfe von mehr als nur drei Naturmächten versteckt sind.

²⁰ O. Anm. 9 (Neuausg. mit einer Einführung von G. Donchin).

ner folgendermaßen charakterisiert wird: “допьетесь и до зеленого змия” (“Sie betrinken sich gar, bis Sie die grüne Schlange sehen”, S. 352). Vološina, die Belyj öfter begegnet ist, hat trotzdem bei der Wahl ihres Buchtitels bestimmt nicht an den Roman “Peterburg” gedacht, sondern an die Stadt Petersburg und an Goethes “Märchen”; es ist aber mehr als wahrscheinlich, daß Belyj, gründlich bewandert in der deutschen Literatur wie er war, mit dieser satirisch verfremdeten Anspielung den Brückenschlag zwischen sichtbarer und unsichtbarer Welt andeutet, um den es ihm im ganzen Roman ständig geht.²¹

Der Pan-Deutung Margarita Vološinas im Geiste von Vjačeslav Ivanov sei im folgenden eine etwas andersartige, auf den ersten Blick destruktivere des gleichen Symbols gegenübergestellt.

PUDICA ORATIO UND DER LACHENDE PAN:
MIŠČENKO-ATE, ABBRUCH DER BRÜCKEN UND AUFBRUCH

Von noch relativ Bekanntem möchte ich mich nun so gut wie unbekanntem Material zuwenden: dem schriftstellerischen Werk von Miščenko-Ate, der von seiner Geburt (1880) bis zu seinem gewaltsamen Tode (1920) in Petersburg lebte. Seine (1910 und 1911 in Petersburg im Verlag “Сиринус” erschienenen) Werke habe ich zusammen mit dem noch unveröffentlichten Nachlaß in zwei Bänden zweisprachig publiziert.²² Miščenko-Ate genoß in Petersburg eine volle humanistische Bildung mit Latein und Griechisch; er stand wie so viele seiner Generation unter dem Eindruck der Werke Ernst Haeckels, Friedrich Nietzsches, Richard Wagners und Henrik Ibsens. Fasziniert war er vom griechischen Mythos und der römischen Geschichte; dabei galt seine Sympathie stets den großen Verlierern: Hektor und Hannibal – und entsprechend im welthistorischen Rahmen dem Napoleon der hundert Tage und sogar Kain²³ und Luzifer. Sein nachgelassenes Werk “Nicht der Letzte” (“Не последний”) setzt die russischen literarischen Traditionen des Dialogs mit dem Gegenspieler Gottes ebenso fort wie die der utopisch-narrativen Apokalyptik in der Art

²¹ Zur Vermischung des Erhabenen mit dem Alltäglichen s. Belyjs Selbstzeugnis bei Л. К. Долгополов, *Андрей Белый и его роман “Петербург”* [L. K. Dolgorolov, *Andrej Belyj und sein Roman “Petersburg”*] (Л. 1988) 149; А. Л. Гришунин (Изд.), *Филология Петербурга* [A. L. Grischunin (Hrsg.), *Philologie von Petersburg*] (М. 1991) 242.

²² Frankfurt a. M. 1987; den handschriftlichen Nachlaß habe ich der Petersburger Öffentlichen Bibliothek (heute: Nationalbibliothek Russlands) geschenkt.

²³ Byrons *Cain* ist von Bunin ins Russische übersetzt.

Solovjevs, aber unter kritischem Vorzeichen. So ist sein Werk ein Dokument der Wechselwirkung russischer, deutscher und antiker kultureller Einflüsse.

Seine Aphorismen ("Книга счастья") sind gemeißelt und von lateinischer Klarheit. Lügnerische Worte sind zum Untergang bestimmt: Das positive Bild der "keuschen Rede" ("верно, просто и целомудренно") stammt aus Petron (*pudica oratio*, *Sat.* 2, 6). Hier lehnt sich Miščenko-Ate deutlich an ein antikes Stilideal an. Und die antiken Bilder setzen sich fort (2, 266):

От звука свирели в прах распадется несуществующий мир, и в зеленых кустах сверкнет беззаботный, смеющийся Пан.

Vom Klang der Hirtenflöte wird die wesenlose Welt in Staub zerfallen, und in grünen Büschen blitzt der sorglose, lachende Pan auf.

Die bukolische Panflöte erscheint als Trägerin der wahren Musik (in Analogie zum wahrheitsgemäßen, lebendigen Wort), sie entlarvt die unwahre Welt in ihrer Nichtigkeit. Die Rolle Pans ist anders akzentuiert als bei Vološina. Dort stellt Pan durch seine musikalische Unterweisung die Verbindung zwischen dem Menschen und dem Universum her. Bei Miščenko-Ate zeichnet sich Pans Musik zwar ebenfalls durch Verbundenheit mit einem höheren Gesetz (hier: dem der Wahrhaftigkeit) aus, ihre Funktion ist es aber, die Scheinhaftigkeit der verlogenen Worte zu entlarven. Im Vordergrund steht hier die Vernichtung der Lüge. In dieser Beziehung schlägt Miščenko-Ate schon 1910 – einem Jahr der Krise des Symbolismus und der Anfänge des Akmeismus – ein für das Unheil des zwanzigsten Jahrhunderts zentrales Thema an – den lügenhaften Umgang mit dem Wort –, dessen Folgen wir in Ost und West, nicht zuletzt dank den Massenmedien, noch lange nicht verarbeitet haben und dessen Überwindung jedem einzelnen, besonders aber den Dichtern (und natürlich auch uns Lehrern der klassischen Sprachen), aufgetragen ist.

Dem musikalischen Bild für das dichterische Schafften tritt ein plastisches an die Seite. Der Dichter fühlt sich als "Bildhauer in Worten": "Хочу быть ваятелем слова" (1, 160). Auch hier liegt der Akzent zunächst auf der negativen Tätigkeit, der Entfernung von Überflüssigem. Nietzsches Bild des Hammers wird ergänzt durch das des Meißels: "Молотом моим я разобью безобразные глыбы древнейших основ человеческого существа, молотом и резцом отброшу лишнее, извлеку прекрасное из нелепого". Hinter der Zerstörung steht dennoch die Überzeugung, daß im Innersten die Schönheit verborgen ist. Der Bildhauer bringt sie ans Licht. "Потому что вижу в недрах человеческой жизни прекрасное" (*ebd.*).

Trotz der deutlichen antiken Anklänge darf man bei diesem Autor kein Plädoyer für die humanistische Bildung suchen. Anders als bei Nietzsche, der ein Fürsprecher solcher Schulen war, übernimmt bei Miščenko-Ate eine der Figuren des Dramas "Verfall" ("Развал") auch die (uns heute noch vertraute) Rede von der Entrümpelung der Schulbildung (2, 114: "Какие-то обрывки никому не нужных сведений, груды научного мусора, ни одной свежей научной идеи"; *ebd.*: "Требовали перестройки, а никто ведь не дал плана этой перестройки"; 2, 115: "Наша школа выпускает умственных и нравственных калек"). Was tot ist, will er nicht auferwecken (2, 274).

Im Namen der inneren Freiheit ist er bereit, sogar, was er selbst aufgebaut hat, zu zerschlagen: "Если сковала тебя твоя мысль и ты уже не можешь свободно следовать по свободному пути, мыслью новой, дерзкой и жестокой разбей оковы твои, потому что умом своим ты их породил и властен их уничтожить" (1, 176).

Es geht um den "Sieg über das Vergangene": "Пусть в устах твоих громче звучит песня нашей жизни, песня торжества и радости, – победы над прошлым" (1, 172). Hier kehrt die musikalische Bilderwelt wieder, und die Idee des Sieges verbindet sich mit derjenigen der Freiheit ("и не падением и рабством был наш союз, но победой и свободой").

Das Drama "Der Tag der Prüfung" ("День испытания") behandelt das Thema "Sieg"²⁴ in Verbindung mit der Vorstellung des Künstlertums. Held des Stückes ist ein Bildhauer, der eine Statue der Siegesgöttin (Nike) schafft und diese am Ende des Stückes enthauptet, da es ihm zwar gelungen ist, den Körper als reine Form zu gestalten, nicht aber das Gesicht, in das ungewollt Züge einer Angebeteten eingeflossen sind, von deren Einfluß er sich befreien will.

Miščenko-Ate geht es um ein modernes Thema: die Befreiung des Individuums und die ständige Bereitschaft, sich vom Vergangenen zu lösen. Daher die Umfunktionierung des Bildes von Pans Flöte bei ihm als Zerstörerin der Lüge.

Daß die Befreiung des Individuums kein schmerzfreier Sieg, sondern ein Opfergang ist, wußte schon Nietzsche. Die Grausamkeit des sogenann-

²⁴ Die Thematik "Sieg" ist im Silbernen Zeitalter nicht ohne Beispiel (zu S. Ven-geroys Artikel "Победители или побежденные? О модернизме" [Sieger oder besiegte? Über Modernismus] (1910) s. V. Strada, in: *Storia della letteratura russa. Il Novecento. I. Dal decadentismo all'avanguardia* [Toronto: Einaudi 1989] 25). Ebenso die literarische Verbindung zwischen der Tätigkeit des Schriftstellers und der des Bildhauers. Schon Turgenev hatte in seinem Roman "Am Vorabend" ("Накануне") seinem Helden einen Bildhauer an die Seite gestellt, der das Geschehen durch klassische Reminiszenzen auf die Höhe des homerischen Epos hob.

ten Übermenschen richtet sich vor allem gegen sich selbst. Die Distanzierung vom Christentum ist bei Miščenko-Ate zwar spürbar, aber weniger lautstark als bei Nietzsche. In seinem Drama „Drei Sieger“ („Три победителя“), das er in Platons Atlantis lokalisiert, stehen der machtbewußte Priester, der menschenliebende Prophet (eine Christus-Figur) und der von beiden unterschiedene freie (moderne) Mensch gleichrangig als „drei Sieger“ nebeneinander: ein lesenswertes weltliches Gegenstück zu Solovjeps „Legende vom Antichrist“.

Der Komponist, dessen Werk wir uns zum Schluß zuwenden, wird sich deutlich von Nietzsches Gebärde der Grausamkeit distanzieren. Dafür wird er die von Miščenko-Ate bewußt zerrissenen Fäden zu mehreren Traditionen wieder anknüpfen, doch ohne sich von ihnen gefangennehmen zu lassen.

GEORG VON ALBRECHT:

KOMPONIST ZWISCHEN ANTIKE, RUSSLAND UND DEUTSCHLAND

Abschließend sei die Verbindung antiker, deutscher und russischer Elemente an einem musikalischen Werk aufgezeigt. Georg von Albrechts Oper „Das Vaterunser“ spielt in Rußland, verwendet russische Folklore und knüpft an das russische Opernverständnis an, sie schöpft aber auch – eine Seltenheit in der Musikgeschichte und Neuland für die Rezeptionsgeschichte – aus altgriechischer Tetrachordik. Hinzu kommt der Einfluß deutscher Dichtung, Musik und Musikwissenschaft, der es ermöglicht, Rußlands Standort zwischen Griechentum, Slaventum und Christentum zu reflektieren.

Albrechts Erinnerungen sind auf Deutsch veröffentlicht²⁵ und sollen demnächst auf Englisch erscheinen.²⁶ Er ist durch Familie, Schule und Studium eng mit Petersburg verbunden, sein viel aufgeführtes *Andante con variazioni*, op. 10, eine (teils prophetische) Autobiographie in Tönen, ist hier während der Oktoberrevolution in der Wohnung seines älteren Bruders Miščenko-Ate entstanden. Die Dichter, Denker und Musiker des sogenannten Silbernen Zeitalters sind dem Komponisten vertraut,²⁷ er vertont z. B. Bal'mont und begegnet Cvetajeva, seine musikalischen Lehrer sind in Petersburg Glasunov und Vithol und in Moskau Tanejev; persönlich kennt er z. B. auch Skrjabin, Prokofiev und Rebikov. Seine Kompositionen werden in Westeuropa und USA aufgeführt und erforscht.

²⁵ *Vom Volkslied zur Zwölftontechnik. Schriften und Erinnerungen eines Musikers zwischen Ost und West* (Frankfurt a. M. 1986).

²⁶ Oxford, Scarecrow Press, 2004.

²⁷ Longfellow's *Hiawatha* liest er gewiß in Bunins 1898 erschienener Übersetzung.

Besonders möchte ich auf ein Werk aufmerksam machen, das bisher nur handschriftlich existiert: die Oper „Das Vaterunser“ (oder: „Das Verzeihen“). In ihr sah der Komponist eine Aufgabe, die ihm Rußland gestellt hatte. Doch konnte dieses Musikdrama wegen seines aktuellen Stoffes nicht in der damaligen Sowjetunion geschrieben werden. Die Niederschrift der Ouvertüre wurde 1921 durch die plötzliche Verhaftung des Komponisten unterbrochen (siehe Anhang II) und nach seiner ebenso unerwarteten Freilassung noch in Jalta abgeschlossen.

Die Idee der Oper beruht auf dem Monodrama „Le Pater“ von François Coppée (1842–1908). Die Schwester eines von der Pariser Kommune ermordeten Priesters versucht zu beten. Sie kann aber das Vaterunser nicht zu Ende sprechen, da jedes Wort des Gebets in ihr einen inneren Protest hervorruft. Am Ende des Monologs stürzt in ihr Zimmer ein Kommunistenführer und bittet um Asyl. Sie rettet ihn, indem sie ihm das Priestergewand ihres ermordeten Bruders gibt. Darauf kann sie das Gebet zu Ende sprechen.

Im Libretto, das Albrecht selbst gestaltet hat, bleibt von der Vorlage nicht viel stehen. Die Perspektive einer einzigen Person wird als zu eng empfunden. Der Raum weitet sich: Chöre vergegenwärtigen den sozialen und geistigen Hintergrund. Die Verlegung des Schauplatzes nach Rußland stand für den Komponisten von Anfang an fest.²⁸ Sie bietet die Möglichkeit, über die Chöre russische Folklore und über den Kirchengesang altgriechische Tetrachorde organisch einzubeziehen und so auch der Tonsprache geographische Weite und historische Tiefe zu verleihen. Der Kreis der Personen wird größer und erlaubt, das Geschehen in verschiedenen Charakteren zu spiegeln. Zwei Kommunisten treten auf: der eine ein Idealist, der andere ein Karrieremacher. Ebenso zwei Priester: ein junger, militanter, der ermordet wird, und ein alter, der das Geschehen im Zeichen der Versöhnung betrachtet. So ist der Monolog der Schwester nur zu einem verhältnismäßig kurzen Teil der Oper geworden; in dem neuen Zusammenhang wirkt er nur noch dramatisch.

Um das – wegen seines Titels unzeitgemäße, und wegen seines Stoffes nur allzu zeitgemäße – Werk vollenden zu können, emigrierte Albrecht Anfang der zwanziger Jahre nach Deutschland. Nach anderthalb Jahrzehnten wurde der Klavierauszug in den unheilvollen Jahren 1938–1941 in Stuttgart abgeschlossen: gedacht als geistiger Beitrag zur Völkerverständigung und durch die äußeren Umstände wiederum zum Schweigen verurteilt. Sah doch der Komponist an den Reaktionen selbst guter Freunde, daß man die

²⁸ Siehe Anhang I.

Oper als politisches oder religiöses Tendenzstück mißverstanden und für sein humanes Hauptanliegen, die Versöhnung, taub blieb. Daher ließ er die Oper im Schreibtisch ruhen. Die Instrumentierung ist nur für die Ouvertüre vollendet. In den Jahren des Kalten Krieges waren die Rezeptionsbedingungen nicht besser. Erst heute mag in Ost und West eine neue Aufnahmebereitschaft bestehen.

Der Entstehungsort Deutschland und die deutsche Sprache als Medium tragen dazu bei, zu den schweren Erlebnissen in Rußland den notwendigen künstlerischen Abstand zu gewinnen. Lyrische Verse deutscher Dichter – von Hebbel über Conrad Ferdinand Meyer bis hin zu Georg von der Vring – stehen an Kernstellen. Sie sind zugleich Mittel der Distanzierung und der Deutung. Diese Doppelfunktion wird im Text der Oper reflektiert: „Was hier (in Rußland) im Leiden reift, es lebt sich dort als Dichtertraum“. ²⁹ Eine Schlüsselfunktion am Anfang und am Ende hat Friedrich Hebbels Gedicht „Zwei Wanderer“:

Ein Stummer zieht durch die Lande,	Dann wird der Stumme reden,
Gott hat ihm ein Wort vertraut,	Der Taube vernimmt das Wort,
Das kann er nicht ergründen,	Er wird sie gleich entziffern,
Nur einem darf er's verkünden,	Die dunkeln göttlichen Chiffren,
Den er noch nie geschaut.	Dann ziehn sie gen Morgen fort.
Ein Tauber zieht durch die Lande,	Daß sich die Beiden finden,
Gott selber hieß ihn gehn,	Ihr Menschen, betet viel!
Dem hat er das Ohr verriegelt	Wenn, die jetzt einsam wandern,
Und jenem die Lippe versiegelt,	Treffen einer den andern,
Bis sie einander sehn.	Ist alle Welt am Ziel.

Das Gedicht ist nicht anonym aufgenommen, sondern ausdrücklich als Text eines deutschen Dichters bezeichnet, der hier geradezu zum Propheten wird. Die im Silbernen Zeitalter verbreitete Vorstellung des Dichterpropheten verbindet sich hier mit der russischen Auffassung von der Oper als säkularem Mysterienspiel. So wurde ja auch Wagner in Rußland vielfach rezipiert. Als Identifikationsmodell ist Hebbels Gedicht im Werk zunächst freilich keineswegs unumstritten. Der zweite Kommunist stellt es kritisch in Frage. Sein Parodieren von Text und Melodie zeigt auch musikalisch eine veränderte Palette: Zweiertakt statt Dreiertakt, pathetische Verzerrung der Melodik, Chromatik anstelle von Diatonik.

Bei seinem dritten Erklären am Ende der Oper verbindet sich das Hebbelsche Gedicht mit dem tritonalen Kanon des Vaterunsers und tritt die-

²⁹ G. von Albrecht, *Gesamtausgabe*, VIII. *Bühnenwerke* (Frankfurt a. M. 1991) 17.

sem im Munde des Kommunisten als weltliches Gegenstück an die Seite. Die Melodie erfährt im Laufe der Oper verschiedene Metamorphosen.³⁰ Musikalisch stellen sich die über das Werk verteilten Fassungen als These, Antithese und Synthese dar. Am Ende begegnen sich die beiden musikalischen Welten und verschmelzen.

Wo ist nun die Stelle der antiken Tradition in diesem Werk? Eine wissenschaftliche Entdeckung Albrechts bildete hier den Ansatzpunkt für die Erfindung: Beim Aufzeichnen von Melodien aus dem Munde von Sängern, die des Schreibens unkundig waren, entdeckte er im lebendigen griechisch-byzantinischen Kirchengesang antike Tetrachorde, wie sie Eratosthenes beschrieben hatte.

Die altgriechische Tetrachordik erscheint in der Oper sowohl im liturgischen Kirchengesang als auch bei der Vertonung deutscher Lyrik (C. F. Meyers Gedicht "Wer in der Sonne kämpft..."). Das Zusammenwirken der verschiedenen historischen und geographischen Komponenten kommt in den Metamorphosen und Kreuzungen unterschiedlicher musikalischer Idiome – und ihrer letztendlichen Verbindung in der Polytonalität musikalisch zum Ausdruck. Zur Bedeutung der einzelnen Komponenten für die Identitätsfindung heißt es im Text der Oper an einer Kernstelle (während der Chor das ἄξιόν ἐστιν – "достойно есть" – singt):

Dein Slaventum sucht wohl das Grenzenlose
In Lust und Leid, im Denken und im Handeln.
Doch nicht nur Slaven, Griechen sind wir auch.
Denn Hellas gab uns Sinn für Form und Schönheit,
Für Klarheit der Gedanken und des Fühlens.
Und nicht nur Slaven sind wir, nicht nur Griechen:
Das Christentum gab uns auch seine Prägung.³¹

Von Zielinskis Bild der griechischen Religion (als Offenbarung der Gottheit im Schönen) führt eine Linie zu Georg von Albrecht. Im Gegensatz zu Nietzsches Denken besteht für Albrecht kein völliger Bruch zwischen Griechentum und Christentum (symptomatisch ist die Tatsache, daß er im byzantinischen Kirchengesang ein antikes Tetrachord entdeckt. Auf Elemente der Kontinuität – etwa den Fortbestand griechischer Gedanken in der christlichen Literatur – hatte auch Zielinski schon hingewiesen.

³⁰ Zur Verbindung der Metamorphosenidee mit derjenigen der leidenden Gottheit: В. Иванов, "Дионис и прадиионисийство" ("Dionysos und Ur-Dionysiertum"), in Aischylos-Übersetzung (o. Anm. 11) 369.

³¹ Von Albrecht (o. Anm. 29) 26.

Am Ende wird das individualistische Ego des Anfangs in eine neue Brüderlichkeit der Polytonalität eingebunden, doch ohne seine persönliche Eigenart aufzugeben. Das musikalisch-konstruktive Denken, das man zu Recht vielfach mit deutscher Musik assoziiert, hat Albrecht bei dem Bach-Kenner Heinrich Lang, aber auch bei seinem russischen Lehrer Tanejev gelernt. Ohne die altgriechische und osteuropäische Klangwelt zu zerstören, verkürzt er diese, ordnet sie in die musikalische Entwicklung ein und rechtfertigt sie so in einem höheren Sinne. Die geschichtsphilosophische Sicht spiegelt sich in der zielgerichteten Verwendung musikalischen Materials und musikalischer Techniken aus unterschiedlichen Epochen. Aus einer reflektierenden Aufarbeitung der bisherigen musikalischen Evolution³² erwächst als Frucht eine innere Begründung für neue artistische Formen wie die Polytonalität. So entsteht eine kulturelle Synthese, zu der Albrecht durch sein Schicksal in besonderer Weise berufen war.

SCHLUSSWORT

Es bestehen innere Zusammenhänge zwischen der Petersburger Altertumswissenschaft und der deutschen und russischen Kultur. Zielinskis tiefes Verständnis für das antike Drama, die Musik und das Musiktheater hat im Silbernen Zeitalter befruchtend gewirkt. Er war z. B. einer der Vermittler bei der Ausstrahlung der Gedanken Friedrich Nietzsches zur antiken Tragödie und der Musik Richard Wagners auf Osteuropa. Seine und seiner Zeitgenossen – von denen wir hier Vjačeslav Ivanov genannt haben – eigenständige Rezeption dieser Werke ist von Bedeutung für unsere Kenntnis derjenigen Aspekte ihres Wirkens, die in Osteuropa auf besonderes Verständnis stießen, wobei sie nationale und individualistische Züge abstreiften und zu neuen schöpferischen Metamorphosen in Dichtung, Malerei und Musik führten.

Dank der Gunst der Stunde wird es heute wieder möglich, das malerische Spätwerk von Margarita Vološina, die Aphorismen und Dramen von Miščenko-Ate und die Musik Georg von Albrechts in den kulturellen Zusammenhang zu stellen, dem sie ihrer Herkunft und ihrem Adressatenkreis nach angehören. Hinzu kommt, daß das Silberne Zeitalter in Petersburg nicht nur in bezug auf die literarische, malerische und musikalische

³² Georg von Albrecht berief sich für sein Komponieren gerne auf Ernst Haeckels biogenetisches Grundgesetz: Die Ontogenese wiederholt die Phylogenese. Das heißt: Das einzelne musikalische Werk wiederholt die musikalischen Erfahrungen der Menschheit und führt sie weiter.

Antikerezeption, sondern auch auf die ernsthafte Auseinandersetzung mit deutscher Dichtung eine besonders lebendige und produktive Periode war, deren Saat heute wieder aufgeht. Miščenko-Ate leistet im Zeichen von Petrons *pudica oratio* und der reinigenden Flöte des Pan einen eigenen Beitrag zur Überführung des Symbolismus in den Akmeismus, einfacher gesagt, zur Findung eines gegenständlichen Sprechens, das in der russischen Muttersprache selbständig mit Nietzsches aphoristischem Stil wetteifert und auf diese Weise der Lüge – der Krankheit des 20. Jahrhunderts – den Kampf ansagt. Umgekehrt verdienen es Thaddaeus Zielinski und Vjačelav Ivanov, als Petersburger Meister des deutschsprachigen Essays gewürdigt zu werden. Die Klarheit eines Zielinski und die Anschaulichkeit eines Ivanov sind und bleiben eine heilsame Herausforderung an unsere deutsche Philologenprosa.

Anhang I

Der Schauplatz Rußland ergibt sich aus dem Leben des Komponisten mit innerer Notwendigkeit. Allein schon die Namen zweier Protagonisten sind mit den Namen der Angehörigen identisch, die Albrecht in Rußland verlor. Der Gedanke der Brüderlichkeit als Zukunftsaufgabe Rußlands läßt an Solovjev denken. Zwar stand Albrecht in der Jugend den Gedanken Solovjevs kritisch gegenüber, doch hat er später in seinem Privatexemplar einer deutschen Solovjev-Ausgabe (die ihm seine Frau zu Weihnachten 1940 schenkte, was zwingt, den Abschluß der Oper nicht, wie bisher üblich 1940, sondern 1941 anzusetzen) einschlägige Passagen angestrichen (W. Solovieff [sic], *Ausgewählte Werke*, aus dem Russischen von H. Köhler, Band 1, 2: *Sonntags- und Osterbriefe* [Stuttgart 1922] 309–311). Besonders schätzt er Solovjevs „Legende vom Antichrist“, in der die Scheidung der Geister quer durch die Völker und Konfessionen geht. An Solovjev ist in Albrechts Oper auch bei dem Gespräch zwischen Michael und Maria zu denken („Ein Chaos ist die Welt...“, vgl. *Ausgewählte Werke* 3 [1921], *Zwölf Vorlesungen über das Gottmenschentum*, S. 178: „Nach ihrem Abfalle von der göttlichen All-Einheit erscheint die natürliche Welt als ein Chaos zerstreuter Elemente“). Zur Einbeziehung der Gemeinschaft und der Erde selbst in die Erlösung vgl. *ebd.* Band 4 (1922), *Nationale und politische Betrachtungen*, 346. Zu der zentralen Rolle des Opfergedankens in der Oper vgl. *ebd.* Band 1, 1, *Die geistigen Grundlagen des Lebens*, 102 „Die Bedingung der Auferstehung ist eine Opferthat“. Die Deutung der Sophia in der Oper steht im Einklang mit Solovjev und dessen russischen Nachfolgern. – Für etwaige Editoren noch eine Notiz: Ein absurder, der Tarnung dienender Versuch, die Handlung in ein unbekanntes Land zu verlegen und z. B. das Wort „Marxist“ durch das unverständliche „Mazdakist“ zu ersetzen, hat im Manuskript des Klavierauszugs Narben hinterlassen. Zum Glück bewahrt das erhaltene Typoskript des Textes den originalen Wortlaut.

Anhang II

Von seiner Verhaftung berichtet Albrecht („Vom Volkslied zur Zwölftontechnik“, 110–112): „Anfang März (1921) war die Ouvertüre schon fast abgeschlossen. Es fehlten nur noch acht bis zwölf Schlußakte. Unter dem Eindruck eines herrlichen Sonnenuntergangs schrieb ich nicht weiter, stand auf, ging ins Freie und nahm mir vor, die

Ouvertüre am nächsten Morgen zu vollenden. Dies gelang mir nicht, denn am nächsten Morgen saß ich im Gefängnis.

Die Geschichte dieser Verhaftung ist eine meiner klarsten Erinnerungen, denn sie ist mit einem prophetischen Traum verknüpft. Drei Tage vorher hatte mir geträumt, ich sei auf dem Berg oberhalb Jaltas, wo mein Bruder Paul begraben lag; doch in meinem Traum war der Friedhof mit Stacheldraht umzäunt und diente als Lager für Pestkranke. Ich traf dort mehrere Bekannte, darunter unseren guten Freund Jelenew, den früheren Bürgermeister. Ich wußte, daß all diese Menschen die Pest hatten und sterben mußten, und fürchtete angesteckt zu werden, sooft ich einem von ihnen die Hand gab. Doch überwand ich mich und begrüßte jeden, bis ich plötzlich meinen Bruder Michael erblickte, von dem ich seit seinem letzten Brief nichts mehr gehört hatte. Als Michael mir im Traum entgegentrat, wußte ich sofort, daß auch er ein Toter war. Trotz meiner Ergriffenheit und Angst wollte ich ihn umarmen und fragen, wie es ihm drüben gehe. Er nahm mich fest bei der Hand und antwortete mir, ohne ein Wort auszusprechen, nur mit dem Gedanken: Ich führe dich hinaus. Mit einigen Schritten waren wir außerhalb des Stacheldrahtes. Ich wollte Michael dankend umarmen, doch verwandelten sich seine Züge plötzlich in ein mir fremdes und sogar unsympathisches Gesicht.

Voll Aufregung erwachte ich. Ich erzählte den Traum sofort meinen Angehörigen, denn ich fühlte, daß er bedeutungsvoll war; doch meine Frau und auch meine Mutter versuchten, mir die trüben Gedanken zu verscheuchen: Was könne uns schon ein halbes Jahr nach dem Einmarsch der Roten widerfahren? Wir hatten doch glücklich alle Gefahren des Regimewechsels überstanden.

Als ich drei Tage später in der Nacht von Donnerstag auf Freitag zusammen mit meiner Frau, die im siebten Monat schwanger war, verhaftet wurde, mußte ich sofort an diesen Traum denken, zumal ich im GPU-Keller in der Winogradnaja Ulica, in den wir gesteckt wurden, alle diejenigen traf, die ich im Traum als Verpestete gesehen hatte. Der einzige Unterschied war, daß nicht ich, sondern sie Angst hatten, mich als Bekannten zu begrüßen. Sehr bald mußte ich es aufgeben, mit ihnen vertraut zu sprechen. Ohne jede Erklärung hielt man uns bis Sonntag früh im engen Keller fest. Um schlafen zu können, mußte man sich so auf den Boden legen, daß der Oberkörper auf den Beinen des Nachbarn lag. Der Raum hatte die Bodenfläche eines mittelgroßen Zimmers – die Decke konnte man stehend mit der Handfläche berühren – und war mit siebenundneunzig Menschen belegt.

Am Sonntagmorgen um sechs Uhr führte man uns alle mit zweihundert Soldaten Eskorte auf die Mole hinaus – wie uns die Soldaten sagten, zum Erschießen. Dieser Gang steht so lebendig in meiner Erinnerung, als wäre alles soeben erst geschehen. Ich kann sagen, daß mir das Leben und die Welt nie so unendlich schön vorgekommen sind wie in jenen Minuten. Der laue Frühlingswind jagte schwere Wolken über den Himmel hin, und nur ab und zu brach die südlich blendende Sonne hindurch. Aus allen Gärten stieg Rosen- und Fliederduft empor. Ich hatte das Gefühl, alle Schönheit der Welt wie ein Schwamm in mich einzusaugen, ein glückseliges, ja berauschendes Gefühl, obwohl mir zu gleicher Zeit die schwangere Frau, die schwer neben mir herging und all dies offenbar nur um meinetwillen erlitt, unendlich leid tat. (Dazwischen mußte ich an meine Ouvertüre denken, und ich hätte mir die Haare raufen können, daß ich zu leichtsinnig und faul gewesen war, um sie zu Ende zu schreiben.) Mehrmals hatte ich den Gedanken, wenn irgend ein Wunder uns am Leben erhalten sollte, würde ich die Frau, die neben mir herging, und das Kind, das sie trug, nie verlassen. Aber auch diesen, wie so manchen anderen ehrlichen Vorsatz habe ich nicht verwirklicht.

Es dauerte eine Weile, bis man uns alle an der Mauer der Mole aufgestellt hatte. Die Erschießung schob sich zu unserem Glück dadurch hinaus, daß immer wieder einzelne Frauen ohnmächtig wurden und aufgerichtet werden mußten. Diese Verzögerung war unsere Rettung, denn plötzlich erschien wie im Märchen ein berittener Bote, der schon von fern ein weißes Tuch schwenkte und uns alle zurück in den Keller beorderte.

Noch am selben Tag wurde ich um fünf Uhr nachmittags vor den Untersuchungsrichter geführt. Als ich den Raum betrat und den Richter sah, wußte ich sofort, daß ich gerettet war; denn er hatte das Gesicht, das mein Bruder am Ende meines Traumes angenommen hatte. Diese Tatsache nahm mir alle Hemmungen, und ich konnte voll Vertrauen und Zuversicht mit ihm sprechen. Er legte mir auch einige für mich günstige Aussagen in den Mund. Zum Beispiel fragte er mich: "Warum haben Sie in Deutschland und nicht in Rußland studiert? Sie waren wohl revolutionär gesinnt und durften keine russische Hochschule besuchen?"

Nach diesem Verhör wurde ich abends um sieben Uhr freigelassen und traf im Gefängnis meine ebenfalls entlassene Frau. Wir gingen, nein, wir liefen voll Glück nach Hause. Dort erwartete uns eine neue Überraschung: eine uns unbekannte schwarzhaarige Jüdin fiel mir um den Hals und küßte mich weinend und lachend ab. Ich war mindestens so verblüfft wie meine Schwiegermutter und meine Frau. Es war für mich nicht ganz leicht zu begreifen, daß es sich um eine Schauspielerin handelte, die ich anderthalb Jahre vorher mehrmals in meinen Theaterkritiken gelobt hatte – und zwar nicht einmal aus Überzeugung, sondern nur, um diese mittelmäßig begabte junge Dame, die ich nicht einmal kannte, aufzumuntern. Nun erfuhr ich, daß meine Berichte ihr die glücklichsten Stunden ihres Lebens beschert hatten, da ihre Angehörigen gegen ihre Schauspielerei gewesen waren. Jetzt war sie die Frau des einflußreichen Kommissars für Ernährungswesen geworden und hatte durch ihn erreicht, daß man mich und alle mit mir Verhafteten nicht ohne Gerichtsverhandlung erschoß, sondern ordnungsgemäß eine Untersuchung einleitete. Fast alle wurden freigesprochen, doch hatten sie sich in dem Gefängniskeller Flecktyphus zugezogen. Die meisten starben bald nach der Entlassung. Unter ihnen war auch unser lieber alter Freund Jelenew. Meine Frau und ich waren die einzigen, die nicht angesteckt wurden.

Am nächsten Tage beendete ich meine Ouvertüre".

Michael von Albrecht
Universität Heidelberg

Петербургское антиковедение тесно связано с русской и немецкой культурой. Ф. Зелинский, знаток театра, музыки и музыкального театра, оказал плодотворное воздействие на мастеров Серебряного века, способствуя, в частности, распространению в восточной Европе идей Ф. Ницше об античной трагедии и Р. Вагнера о музыке. Преломленные сквозь призму своеобразного восприятия Зелинского и его современников (в их числе Вяч. Иванова), эти идеи утратили черты национализма и индивидуализма и оказали сильнейшее влияние на поэтов, художников и музыкантов того времени.

Семейные связи творцов и круг адресатов позволяют объединить в общем культурном контексте поздние картины Маргариты Волошиной, афоризмы

и драмы Мищенко-Ате, музыку Георга фон Альбрехта. Серебряный век оказался столь полным жизни периодом, еще и сейчас приносящим свои плоды, не только благодаря рецепции античности в искусстве; не менее плодотворным стал глубокий диалог с немецкой словесностью. Мищенко-Ате своими драмами вносит вклад в переход от символизма к акмеизму, изобретая с помощью образов *pudica oratio* Петрония и очищающей флейты Пана особый язык, в рамках русской речи соперничающий с афористичным стилем Ницше и тем объявляющий войну лжи – болезни XX века. С другой стороны, ясность Ф. Зелинского и наглядность Вяч. Иванова – петербургских мастеров немецкоязычных эссе – были и остаются вызовом, целительным для немецкой филологической прозы.