

Von Atlantis zur Moderne

Valerij Brjusovs Kunsttheorie und die Magie

Elisabeth von Erdmann-Pandžić (Erlangen)

вещь мур 60 мхе

(V. Brjusov, VI, 97¹)

0.

Die folgenden Überlegungen zum Atlantismythos bei V. Brjusov stehen im Kontext des Stadtmythos der Moderne, der auch im russischen Symbolismus realisiert wurde². Sie beziehen die bisher nicht in den Blick genommene Ergänzung zum Stadtmythos mit ein, nämlich den Mythos des Stadterbauers³.

¹Zitiert wird hier und im folgenden nach der siebenbändigen Ausgabe: V. Brjusov, *Sobranie sočinenij v semi tomax*, Moskva 1973-1975. Zu weiteren Quellen vgl. u. a. E. S. Danieljan, *Bibliografija V. Ja. Brjusova 1884-1973*, Erevan 1976; V. Brjusov, *Neizdannoe i nesobrannoe. Stichotvorenija. Proza. Venok Brjusovu. Vospominanija o Brjusove. Varia*, Moskau 1998; *Valerij Brjusov i ego korrespondenty*, 2 Bde, Moskau 1991-1994 (= *Literaturnoe nasledstvo*, Bd 98 in zwei Bänden); *Literaturnoe nasledstvo*, Bde 27-28, Moskau 1937 (Nachdruck: Vaduz 1963), S. 457-504 und S. 661-674; *Valerij Brjusov*, Moskau 1976 (= *Literaturnoe nasledstvo*, Bd 85); V. Brjusov, *Dnevniki 1891-1910*, hrsg. v. I. M. Brjusova, N. S. Ašukin, Moskau 1927.

²Vgl. zur Stadt als Mythos der Moderne: R. Lehan, *The City in Literature. An Intellectual and Cultural History*, London 1998; H. Wirth-Nesher, *City Codes. Reading the Modern Urban Novel*, Cambridge u. a. 1996; B. Dieterle, *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, Frankfurt a. M. 1995 (= Artefakt 5); K.-H. Stierle, *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München 1993; D. F. Friedman, *The Symbolist Dead City. A Landscape of Poesis*, New York/London, 1990; P. D. Hanson, *Visionaries and their Apocalypses*, Philadelphia 1983; Chr. Leurquin, *Die versunkene Stadt*, Diss., Univ. Libre de Bruxelles 1982; B. Pike, *The Image of the City in Modern Literature*, Princeton, New Jersey 1981. Speziell zur Stadt in der russischen Literatur vgl.: G. Kaganov, *Images of Space: St Petersburg in the Visual and Verbal Arts*, Stanford 1997; S. Volkov, *St Petersburg: a Cultural History*, London 1996; K. Schlögel, *Jenseits des Großen Oktober. Das Laboratorium der Moderne. Petersburg 1909-1921*, Berlin 1988; *Semiotika goroda i gorodskoj kul'tury. Peterburg* (= Učenyje zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta, vyp. 664, Trudy po znakovym sistemam XVIII), Tartu 1984; G. Ziegler, *Moskau und Petersburg in der russischen Literatur (ca. 1700-1850). Zur Gestaltung eines literarischen Stoffes*, München 1974;

³Eine Ursache dafür liegt in der Prämisse der auf Diskurstheorien basierenden Zugänge, daß es kein Subjekt im traditionellen Sinn mehr gäbe. Mein Ansatz postuliert ein dialektisches Verhältnis zwischen Diskurs (Stadt) und Subjekt (Erbauer).

Dieser macht einen Aspekt sichtbar, der sich im künstlerischen Selbstverständnis der Symbolisten entfaltete und sich u. a. durch die Inanspruchnahme der Fausttradition realisierte. Die dichotomische Beschaffenheit dieser Tradition (der zur Hölle fahrende und der gerettete Faust) stellte für den theurgischen wie demiurgischen Dichter des russischen Symbolismus Identifikationsmodelle und Verbildlichungspotentiale zur Verfügung⁴. Dementsprechend kann die erbaute literarische Stadt, der Stadtmythos, ebenfalls in Traditionen situiert werden, z. B. des Himmlischen Jerusalems sowie der Orte der Verdammnis, der Verderbnis und des Untergangs (Babylon, Sodom und Gomorrha). Die sich aus dem Symbolismus entwickelnden Akmeisten befanden sich ungeachtet ihrer polemischen Abgrenzungen gegenüber dem Symbolismus (Gumilëv) ihrerseits in intensiver Auseinandersetzung mit der Fausttradition und schrieben am Stadtmythos weiter. Allerdings emanzipierten sich bei ihnen der Stadterbauer und dessen Stadtschöpfung von der Alternative der Fausttradition. Die Rezeption des Faustmythos entwickelte sich vielmehr auf einer horizontalen Ebene und bezog sich auf den Kulturzusammenhang der Welt, bevorzugt im Modus der Erinnerung⁵. Die Stadt wurde zum Ort der Leiden und zum Bild des Überlebens sowie der zu bewahrenden Kulturgemeinschaft. Achmatova fand mit Lessings Faust auch in der Fausttradition ein Identifikationsmodell für den Stadterbauer, der mit der symbolistischen Rezeption der Faustalternative begann und zum akmeistischen Sendungsbewußtsein der Rettung des Kulturzusammenhangs in widrigen Verhältnissen gelangte⁶.

V. Brjusov, Initiator und ein engagierter Organisator des russischen Symbolismus, gilt als demiurgischer, überwiegend diabolisch operierender Dichter. Die Betrachtung seiner Rezeption des Atlantismythos im Kontext seiner Kunsttheorie führt jedoch zur Infragestellung dieser Einordnung. Es

⁴Vgl. hierzu meinen Artikel *Stadtmythos und Erbauermythos. Das literarische Sankt Petersburg und sein faustischer Erbauer*, in: *Stadt-Ansichten*, hrsg. v. J. Lehmann und E. Liebau (im Druck).

⁵Als Zentralkategorie der Kultur, obwohl oft als solche postuliert, durchaus anfechtbar.

⁶Vgl. A. Achmatova, *Sočinenija*, Bd 3, Paris-München 1983, S. 191. Bei Lessing erwähnt ein Phantom des Faust den Geist der Schnelligkeit des Übergangs von Gut zu Böse zum Diener, während der richtige Faust schläft, alles nur träumt und nach dem Erwachen die Moral zieht. Vgl. zu Lessings Faust R. Petsch [Hrsg.], *Lessings Faustdichtung*, Heidelberg 1911). Dieser Modus des Traums ist für das lyrische Ich Achmatovas in *Poëma bez geroja* charakteristisch (vgl. meinen Artikel *Stadtmythos und Erbauermythos*).

wird sich dabei zeigen, daß Brjusov ungeachtet seiner Ablehnung jeder weltanschaulich-religiös-philosophischen Bindung der Kunst seine eigene Kunsttheorie auf Prämissen aufbaute, die dem theurgischen Modell durchaus nahestanden. Gravierende Unterschiede zeigen sich allerdings im Umgang mit diesen Voraussetzungen in seiner Kunsttheorie, die wichtige Aspekte der russischen Moderne direkt aus hermetischen und magischen Traditionen entwickelte. Sie bildet deshalb den Kontext für eine Deutung des Atlantismythos als eines Aspekts des Stadt- und Erbauermythos der Symbolisten.

1.

Brjusovs literarische Subjekte und Masken, die als Magier, Alchemist, also als hermetischer Wissenschaftler, und als Faust auftreten⁷ gehören zu der Tradition, deren Stellenwert innerhalb seiner Kunsttheorie zur Diskussion zu stellen ist. Hansen-Löve postuliert die Rezeption einer entkernten hermetischen und magischen Tradition im Ästhetismus des russischen Symbolismus, zu dem er Brjusov rechnet, und bewertet den Ästhetismus als Allegorie der schopenhauerischen Philosophie:

“Der Ästhetismus versteht Magie und Hermetik nicht sosehr als ein komplexes Symbolssystem [...], sondern bloß als eine unter vielen Quellen der Kunst- (bzw. Künstler-) Metaphorik [...]. Der Künstlermensch als Magier, Alchemiker, Hermetiker ist nur eine von vielen metaphorischen Figuren, die alle zusammen dazu dienen, die schopenhauerische Philosophie der »Welt als Wille und Vorstellung« allegorisch zu illustrieren”⁸.

V. Brjusov nimmt jedoch die für seine Kunsttheorie interessanten Anregungen Schopenhauers über die intuitive Methode und den Offenbarungscharakter der Kunst (“искусство - то, что в других областях

⁷Zu Brjusovs okkultem Roman *Ognennyj angel* vgl. B. Flickinger, *Valerij Brjusov: Dichtung als Magie. Kritische Analyse des "Feurigen Engels"*, München 1976 (= Forum slavicum, Bd 46).

⁸ A. A. Hansen-Löve, *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*, Bd 1: *Diabolischer Symbolismus*, Wien 1989, S. 415 (=Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte, Bd 544. Veröffentlichungen der Kommission für Literaturwissenschaft, Nr. 7).

мы называем откровением”, VI, 91) ausdrücklich aus ihrem metaphysischen und philosophischen Kontext bei Schopenhauer heraus, da er sie nicht an eine Philosophie und an ein bestimmtes Modell gebunden sehen will⁹. Auch das von G. Langer postulierte “unorganische Nebeneinander des Wissens” als “persönliches Schaffensideal” des “spezifisch modernen Typ des Poeta doctus”, den Brjusov verkörpere¹⁰, ist zur Diskussion zu stellen, denn das sich aus dieser Annahme eines »starren unorganischen Kulturideals«¹¹ von Brjusov ergebende Kunstverständnis mit seinem Autonomieanspruch kann dann nur als akkumulativ, nicht evolutionär und ohne synthetischen Eros bewertet werden. Folgerichtig können die gleichwertigen, aber verschiedenartigen Phänomene in der Kunst nur als Zustands-, aber nicht als Substanzveränderung verstanden werden¹². Im Kontext dieser Deutung der Kunsttheorie erscheint Atlantis als Archetyp, als Symbol und Synonym der von Menschen gemachten Welt und damit als Kultursymbol erschöpfend interpretiert¹³.

Ein Vergleich der angeführten Deutungen mit Brjusovs Kunsttheorie zeigt jedoch einige Widersprüche, die entweder übersehen oder nicht angemessen bewertet werden:

Brjusovs Auffassung der Kunst als spezifischer Form der Kommunikation mit dem Künstler (“считаем искусство средством общения”, VI, 43f.; в общении с душою художника”, VI, 44; “постоянная цель раскрыть другим свою душу”, VI, 45) und der Erkenntnis (“быть познанием мира, вне рассудочных форм, вне мышления по причинности”, VI, 93) relativiert seinen Autonomieanspruch in hohem Maße. Aus der Prämisse “весь мир во мне” (VI, 97), welche die Seele bzw. Persönlichkeit des Künstlers und nicht die literarische Schule und Bewegung als Wesen der Kunst etabliert (“сущность в произведении искусства - это личность художника”, VI, 44; “сущность в художественном произведении - душа ее творца, и не

⁹Vgl. VI, 91: “Но, вырывая его угадывания из тесных оков его мысли, освобождая его учение о искусстве от совсем случайно опутавших его учений о “идеях”, посредниках между миром нуменов и феноменов, - получим простую и ясную истину: искусство есть постижение мира иными, не рассудочными путями.” Das gilt auch für das Axiom der Freiheit des Willens, das Brjusov in seinen erkenntnistheoretischen Überlegungen in *Istiny* (1901) formulierte (vgl. VI, 55).

¹⁰Vgl. G. Langer, *Kunst - Wissenschaft - Utopie. Die Überwindung der “Kulturkrise” bei V. Ivanov, A. Blok, A. Belyj und V. Chlebnikov*, Frankfurt a. M. 1990, S. 41 (= Frankfurter wissenschaftliche Beiträge. Kulturwissenschaftliche Reihe, Bd 19).

¹¹Vgl. ebenda, S. 69.

¹²Vgl. ebenda, S. 42 ff.

¹³Vgl. ebenda, S. 59 ff.

все ли равно, какими путями мы подойдем к ней”, VI, 51), folgt nicht als notwendige Schlußfolgerung, daß die Wirklichkeit eine Evolution wie Synthese ausschließende Vorstellung des Individuums sei. Eine Deutung der Beziehung zwischen Individuum und Wirklichkeit als Identitäts- oder Entsprechungsverhältnis von Seele und Welt (Mikrokosmos/Makrokosmos) trifft den Sachverhalt dagegen präziser. Für eine solche Deutung sprechen neben Brjusovs Studium hermetisch-magischer Traditionen, für welche die Mikro-/Makrokosmos-Entsprechung konstitutiv ist, sein encyklopädischer Eros, der durchaus nicht notwendig nur ein akkumulatives Kulturverständnis, sondern ebenso gut auch ein universalwissenschaftliches Konzept -“истина во всем и везде”¹⁴ - begründen kann, und die von ihm postulierte kommunikative wie kognitive Funktion der Kunst (vgl. VI, 44). Die Seele hat in Brjusovs Kunsttheorie also Qualitäten, über die sie als isoliertes Phänomen sicherlich nicht verfügen könnte, wohl aber unter der Voraussetzung einer Mikrokosmos/Makrokosmos-Entsprechung: die Seele schafft Kunst als Akt der Erkenntnis und hervorragende Form des Erfassens der Welt (vgl. VI, 585 f.). Das Ziel der von der Seele als ureigenste Ausdrucksform hervorgebrachten Kunst ist mit dem Ziel der Wissenschaft identisch, kann also in diesem Rahmen einem gewissen Anspruch auf Objektivität standhalten (“конечная цель искусства та же как науки, - познание”, VI, 557), wobei sich nur die Methoden voneinander unterscheiden (“метод науки - анализ; метод поэзии - синтез”, VI, 558). Gleichzeitig bildet die Kunst als Ausdruck der Seele die privilegierte Form der Kommunikation bzw. der Vereinigung mit anderen Seelen (“счастье единения”, VI, 47). Die Annahme, daß dieses Kunstverständnis Evolution und Synthese ausschließe, vernachlässigt die angedeuteten Kontexte und geht daher von der Voraussetzung aus, daß die Seele in Brjusovs Kunsttheorie ein isoliertes Phänomen sei und/oder keine evolutionären und synthetischen Qualitäten haben könne.

Produktiv für die weitere Diskussion des Kunstverständnisses von V. Brjusov sind daher Überlegungen unter Berücksichtigung der Fragen, was die Seele sei, die als Schöpfer der sich in der Kunst realisierenden Erkenntnis hervortritt; was die Seele erkenne, wenn sie gleichzeitig die ganze Welt in sich umfaßt und mit der wissenschaftlich-philosophischen Erkenntnis konvergiert und welche Rolle ihr schließlich in der Theorie zukomme, wenn die Kunst als

¹⁴V. Brjusov, *Ko vsem, kto iščet*, in: A. L. Miropol'skij, *Lestvica*, Moskau 1902, S. 8; zitiert nach N. Ašukin, *Valerij Brjusov v avtobiografičeskich zapisjach, pis'mach, vospominanijach sovremennikov i otzyvach kritiki*, Moskva 1929, S. 120.

ihr Ausdruck eine zur Vereinigung der Seelen befähigende Kommunikationsform ist? Die Hypothese, daß Brjusov hermetisch-magisches Denken und Bildmaterial in seinem Werk zur Darstellung der Probleme dichterischen Schaffens einsetzte¹⁵, wird durch die genannten Fragen erweitert. Sie postuliert nunmehr, daß Brjusov aus den genannten Traditionen die Voraussetzungen für seine Kunsttheorie direkt übernahm und seine Kunsttheorie daher in einen universalwissenschaftlichen Kontext zu stellen ist, der durch die Verbindung von *allem mit allem* begründet ist, und den er selbst auch ausdrücklich zwischen Kunst, Wissenschaft und Philosophie, zwischen Wissenschaft und okkulten Wissenschaften¹⁶ durch den diesen Disziplinen gemeinsamen Ausgangspunkt der menschlichen Seele, die Konvergenz der Erkenntnisziele, das ihnen gemeinsame kommunikative Potential und zwischen Magie und Kunst speziell noch durch die Konvergenz der Methoden hergestellt hat. Brjusov bindet die Kunst also an eine Seele, die unter der Voraussetzung ihrer Teilhabe an einem Ganzen und dessen Eigenschaften (Geist, Harmonie bzw. Liebe, siehe weiter unten) die ihr innewohnenden Triebe nach Vollendung, (Selbst-) Erkenntnis und Selbstoffenbarung in der Kunst verwirklicht (“искусство запечатлевает для земли душу художника; оно удовлетворяет двойной жажде общения: вступить в единение с другими открыть перед другими тайну своей личности; самого художника искусство ведет к самопознанию”, VI, 53). Die Seele bildet hier offensichtlich das Glied, das über Erkenntnis und Kommunikation alles mit allem verbinden und das universalwissenschaftliche Konzept begründen kann, denn Brjusov sieht die genannten Triebe nicht nur in der Kunst, sondern auch in der Wissenschaft und in der Philosophie zum Ausdruck gebracht (“в мире сознания эти запросы души наиболее полно выразились в трех видах, как искусство, как наука, как созерцание”, VI, 53). Ihre synthetischen Fähigkeiten realisiert die Seele also in ihren Manifestationen, so auch in der Wissenschaft (“значение науки в том, что она единит с другими, показывая общее в представлениях всех людей”, VI, 53). Brjusov rückt die Philosophie begrifflich in die Nähe der Kontemplation, durchaus im Sinne

¹⁵Vgl. B. Flickinger, *Valerij Brjusov: Dichtung als Magie*, S. 204: “Die metaphorische Bedeutung des ‘Feurigen Engels’ liegt in der Analogie der dargestellten Handlung mit der Problematik des dichterischen Schaffens”. Die Autorin expliziert diese Interpretation des feurigen Engels (Madiel) als metaphorischen Ausdruck für die dichterische Problematik ab S. 204 ff.

¹⁶Vgl. hierzu N. Ašukin, *Valerij Brjusov*, S. 120: “При этом Брюсов думал, что можно удачно сочетать оккультные знания и научный метод”.

hermetischer und alchemistischer Traditionen, und charakterisiert sie als höhere Kunst und höhere Wissenschaft (“наконец, созерцание (философия) есть как бы высшая наука и высшее искусство; оно устанавливает окончательные источники всеобщности и необходимости”, VI, 53). Er bringt die neue Kunst und die neue Wissenschaft in einen direkten Bezug zu den Erkenntnissen, die seiner Meinung nach durch die zeitgenössische Renaissance der Geheimwissenschaften ermöglicht wurden (“вот воскрешающие сокровенные учения средневековья (магия) и попытки сношений с невидимыми (спиритизм). Сознание, видимо, готовится торжествовать еще одну победу. Тогда возникнут новое искусство и новая наука, более совершенно достигающие своих целей”, VI, 54) und gibt damit einen direkten Hinweis auf die hermetischen Voraussetzungen seines Denkens und seiner Kunsttheorie. Neben dem aus der Alchemie entnommenen Bild des “wahren Goldes” für Dichtung (“истинное золото поэзии”, III, 457) findet sich der direkte Vergleich des Vorgangs der Beherrschung der Sprache mit dem magischen Vorgang der Beherrschung von Geistern durch den Zauberer (“мастер стиха владеет магией слов, умеет их заклинать, и он и ему служат, как покорные духи волшебнику”, III, 458). Brjusov formuliert daher als Ziel, den Dichter zum Magier auf dem Gebiet des Wortes zu machen (“только такая совместная работа может раскрыть все тайны поэтической техники и сделать поэтов будущего истинными магами в области слова”, VI, 476). Die Kontexte seiner Dichtungstheorie und die universalwissenschaftlichen Ansätze schließen daher aus, daß es sich bei Brjusov einfach nur um einen “leeren hermetischen Diskurs” und ein “unorganisches Kulturideal” gehandelt habe.

Es zeichnet sich im Gegenteil eine besonders enge Beziehung zwischen Magie und Kunst in der Kunsttheorie Brjusovs ab¹⁷, in der die Seele als Akteur

¹⁷Brjusov beschäftigte sich, wie zwar seit langem bekannt, aber noch nicht erschöpfend untersucht, überaus ernsthaft mit den hermetischen Wissenschaften, mit Okkultismus und Spiritismus. Vgl. hierzu N. Ašukin, *Valerij Brjusov*, besonders S. 112 ff. Von diesem ausgeprägten Interesse zeugen neben seinem okkulten Roman *Ognennyj angel* (1907-1909), der sich durch die genaue Berücksichtigung der vorausgesetzten historischen Quellen (besonders zu Agrippa von Nettesheim) auszeichnet, u. a. auch einige Schriften über Agrippa von Nettesheim. Brjusov gab 1913 in Moskau den Band von Z. Ors'e, *Agrippa Nettesgejskij. Znamenityj avantjurist XVI v.* heraus. Er besaß sogar eine Werkausgabe von Agrippa von Nettesheim aus dem 16. Jahrhundert. Brjusovs Quellenangaben zu *Altar' pobedy* (1911/12) belegen seine Kenntnisse griechischer und lateinischer Traditionen (vgl. V, 648 ff.).

und Erkenntnis- wie Kommunikationsorgan, das alles mit allem verbinden kann, eine vergleichbare Rolle spielt wie in der Magie¹⁸.

Die Kunst und Wissenschaft der Magie gilt in der Tradition als das höchste Erkenntnispotential und bildet allen Anzeichen nach das unmittelbare Vorbild für Brjusovs Auffassung der Kunst als höchste Erkenntnis der Seele sowie auch für sein universalwissenschaftlichen Konzepten nahestehendes Postulat der Kongruenz von Kunst und Wissenschaft, deren einziger Unterschied in den Methoden gesehen wird. Die detaillierte Beantwortung der Frage nach der Beschaffenheit der Seele und ihrer Qualitäten auf der Grundlage hermetischer Tradition bei Brjusov bedarf eines konkreten Vergleichs seiner Poetik mit seinen Quellen aus Magie, Hermetik und Okkultismus, die er erwiesenermaßen studierte¹⁹. Jedoch können durch die Berücksichtigung seiner allgemeinen Kontexte, Interessengebiete und vor allem seiner eigenen Aussagen die hier diskutierten Unstimmigkeiten bei der Deutung seines Kunstideals in einem umfassenderen Verständnis seiner Poetik aufgehoben werden.

Die Frage nach der Erkenntnistheorie bei Brjusov ist mit der Frage nach seiner Dichtungstheorie weitgehend kongruent, da Kunst für ihn Welterkenntnis und gleichzeitig höchste Kraft der Menschheit darstellt²⁰. Da das Vorbild der

Brjusov las alle Quellen grundsätzlich im Original (vgl. N. Ašukin, *Valerij Brjusov*, S. 272) und investierte in seine Bibliothek viel Aufwand, Geld und Sachverstand (es gibt mehrere Aufzeichnungen Brjusovs hierüber). Die Bibliothek umfaßte Bücher in französischer, deutscher, englischer, italienischer, spanischer, tschechischer, lateinischer und griechischer Sprache, war nach Sachgebieten geordnet und verfügte über Regale mit okkultistischen Büchern. Nach Brjusovs Tod enthielt die Bibliothek noch 47 Bände über geheimwissenschaftliche Themen, nachdem in den 20er Jahren viele dieser Bücher aus dem Bereich der okkulten Wissenschaften verkauft worden waren. 1937 besaß die Bibliothek noch 43 Bücher über Religionsgeschichte und 143 Bücher über Philosophie. Brjusov pflegte seine Bücher mit zahlreichen (jedoch nur sehr schwer entzifferbaren) Glossen zu versehen. Vgl. hierzu V. Puriševa, *Biblioteka Valerija Brjusova*, in: *Literaturnoe nasledstvo* 27-28, S. 661-674, besonders S. 665 f.

¹⁸Zu den Relationen zwischen Philosophie, Tiefenpsychologie und Magie vgl. den kurzen Exkurs 1 von M. Elsässer: *Zu "Theologie und Magie"* in: ders.: *Friedrich Schlegels Kritik am Ding*, mit einem Geleitwort hrsg. v. W. Beierwaltes, Hamburg 1994, S. 155-159.

¹⁹Die Beantwortung dieser Frage wird Gegenstand einer von mir geplanten Untersuchung Brjusovs im Kontext konkreter Quellen aus der magisch-hermetischen Tradition sein. Vgl. zu Quellen Brjusovs zum Beispiel J. D. Grossman, *Valery Bryusov and the Riddle of Russian Decadence*, Berkeley u. a. 1985, S. 150 ff.

²⁰Diese Auffassung kommt beispielsweise in der Abschiedsrede von Faust an Ruprecht im Roman *Ognennyj angel* zum Ausdruck. Die Bestimmung des Magiers liegt demnach darin, höchste Erkenntnis, auch um den Preis der unsterblichen Seele zu gewinnen und durch die Befähigung des Magiers zu selbsttätiger Schöpfung Ähnlichkeit mit dem

Magie primär Voraussetzungen und Methoden, aber keine festgelegten Inhalte bietet, bildet Brjusovs auf ihr begründete Kunsttheorie den Gegenpol zu allegorisch orientierten Poetiken (zu denen mit Einschränkung auch die theurgischen Modelle des Symbolismus gerechnet werden können), denn sie macht in ihrer Ablehnung von Rationalität und Glaubensbekenntnissen das Postulat absoluter Kontingenz zu ihrem Axiom²¹. Der Widerstand gegen die Bindung der Kunst an eine inhaltlich bestimmte Philosophie und festgelegte Aufgabe motivierte auch Brjusovs Polemik gegen das theurgische Modell des Symbolismus von A. Blok und Vj. Ivanov. Brjusov schließt dieses Modell nicht aus (“почему бы поэту и не быть химиком или [...] теургом? Но настаивать, чтобы все поэты были непременно теургами, столь же нелепо, как [...]”, VI, 178), wendet sich jedoch gegen eine Festlegung der Kunst auf es, da sie für ihn mit keinem ihrer Ergebnisse oder ihren Strömungen identisch sein kann (“искусство автономно: у него свой метод и свои задачи”, VI, 178). Brjusovs Polemik mit den theurgischen Modellen von A. Blok und Vj. Ivanov bis 1910 richtete sich daher nur gegen die Verabsolutierung einer Version und Weltanschauung²². Nicht das Ergebnis und schon gar nicht die Bindung der Kunst an ein Ergebnis kann für Brjusov im Vordergrund stehen, da aufgrund des unbegrenzten Potentials der Seele alle Manifestationen möglich sein können, aber keine davon Notwendigkeit beanspruchen kann. Vielmehr ist es die Methode, die bei Brjusov allen Anzeichen nach mit dem in der Magie zur Anwendung gebrachten Schöpfungspotential der durch die Mikro-/Makrokosmosentsprechung in den Kosmos eingebundenen Seele kongruent ist, mit der Brjusov den Zustand der Ekstase verbindet. Da Brjusovs Künstler in der Kunst die Elemente der Welt zu einem Ganzen zusammenfügen bzw. die ganze Welt in seiner Auslegung neu schaffen kann (“воссоздать весь мир в своем истолковании”, VI, 46)²³,

Schöpfer zu erlangen. Eine wichtige Rolle spielt in diesem Konzept das für die Magie charakteristische und konstitutive Experiment (vgl. hierzu B. Flickinger, *Valerij Brjusov: Dichtung als Magie*, S. 89).

²¹Im Lesedrama *Zemlja* (1904) und im Roman *Ognennyj angel* (1907/8) werden in Gestalt der Protagonisten unterschiedliche künstlerische Konzepte des Symbolismus miteinander konfrontiert (vgl. G. Langer, *Kunst - Wissenschaft - Utopie*, S. 59 ff.; B. Flickinger, *Valerij Brjusov: Dichtung als Magie*, S. 202 ff.).

²²Z. B. in *O “reči rabskoj”, v zaščitu poézii* (1910), VI, 176-197.

²³In seinen Tagebuchaufzeichnungen nennt Brjusov als einzige konkrete Vorbilder, die er nicht missen möchte, die Bibel, Homer und Shakespeare (vgl. *Dnevnik 1891-1910*, S. 26, nach J. D. Grossman, *Valery Bryusov and the Riddle*, S. 142).

muß in seiner Kunsttheorie eine Korrespondenz der die Kunst hervorbringenden Seele mit der Goldenen, die Mikro- und Makrokosmosentsprechung begründenden Kette (*catena aurea* oder *catena rerum*²⁴) der (Neu-)Platoniker angenommen werden (“в малом мире человека, как в великом мире вселенной, все находится в связи”, VI, 46).

Im Unterschied zu platonischen Traditionen und universalwissenschaftlichen Konzepten verabsolutiert Brjusov gewissermaßen das Schöpfungspotential, sodaß keine inhaltlichen Festlegungen und Zielvorstellungen von Religion und Glaubensbekenntnissen eine herausgehobene und leitende Position beanspruchen können. Diese Kontingenz ist hingegen charakteristisch für die gewissermaßen heterodoxen Traditionen der Magie und Alchemie. Tatsächlich scheint Brjusov ein Identitätsverhältnis zwischen der Welt und der Seele des Künstlers und damit auch zwischen Gott (“Великий Дух”) und der Seele vorauszusetzen und damit das pantheistische Mißverständnis in der Rezeption platonischer Philosophie für diesen Teil seiner Kunsttheorie zu übernehmen²⁵, was ebenfalls charakteristisch für magische Traditionen ist. Andererseits insistiert Brjusov auf der Einzigartigkeit jeder Seele und jedes Phänomens, was das durch die Verlegung der Metaphysik in die Seele des Menschen hergestellte Identitätsverhältnis durch Differenz relativiert²⁶.

Brjusovs ausgeprägtes Formbewußtsein, das ihm vielfach den Ruf des bloßen Verstechnikers eingetragen hat, findet seine Entsprechung in der immensen Bedeutung, die das Zeremoniell und Experiment in der magischen Praxis haben. Diese stellt eine sich auch materiell manifestierende Umsetzung

²⁴Das Konzept der *Kette der Dinge* geht auf eine Homer-Stelle (*Ilias* 8, 18 f.) zurück. Die Seinskette stellt die Kurzformel für den sich auf das Eine beziehenden Kosmos und den sich daraus begründenden Zusammenhang des Seienden dar. Dominant ist in diesem Konzept der kontinuierlichen Verknüpfung aller Dinge die kosmologische Komponente. Der Zusammenhang aller Dinge ist von zentraler Bedeutung für die Metaebenen wie Wissenschaft, Poetik, Philosophie, Theologie und vor allen für die Magie, die den Nachvollzug der *catena*-Struktur leisten (vgl. hierzu Th. Leinkauf, *Mundus combinatus. Studien zur Struktur der barocken Universalwissenschaft am Beispiel Athanasius Kirchers SJ (1602-1680)*, Berlin 1993, S. 110-123).

²⁵Dieses war im 19. Jahrhundert weit verbreitet, weil die Relation von Identität und Differenz noch nicht angemessen wahrgenommen wurde.

²⁶Die komplizierte Identität-Differenzfrage bei Brjusov ist erst noch zu klären. Meinem bisherigen Eindruck nach hat er selbst sie nicht genauer durchdacht.

der Fähigkeiten der Seele unter genauester Beachtung des jeweiligen Zeremoniells dar und muß direktes Vorbild für Brjusov gewesen sein.

2.

Die Einzigartigkeit jeder Seele begründet Gleichwertigkeit (“каждый человек - отдельная определенная личность, которой вторично не будет. Люди различаются по самой сущности души”, VI, 44; “каждое дорого уже потому, что оно единственное”, VI, 45). Sie verfügt über Unsterblichkeit (“человек умирает, его душа, не подвластная разрушению, ускользает и живет иной жизнью”, VI, 45; “но никогда не может умереть или устареть душа, вложенная в создания искусства”, VI, 46; “но если умерший был художник [...] душа его, все та же, жива и для земли, для человечества”, VI, 45) und die Fähigkeit zur Selbsterkenntnis (“кто дерзает быть художником, должен найти себя, стать самим собою”, VI, 45; “стремление глубже понять себя [...] уже святыня” VI, 45). Die Seele wird außerdem als grundsätzlich gut begriffen (“душа по своей сущности не знает зла”, VI, 45). Mit diesen Qualifikationen sind traditionsreiche Kontexte der Seele und Selbsterkenntnis ins Spiel gebracht, in deren Rahmen die Suche des Künstlers nach Freiheit in der Kunst (“я ищу свободу в искусстве”, VI, 44) und die Notwendigkeit, sich von allem zu befreien (“хотя бы то были заветы великих учителей”, VI, 45) bei Brjusov zu interpretieren sind.

Diese Kontexte schließen die Bindung der Seele und ihrer Manifestationen in der Kunst an eine horizontale Ebene ohne Evolution u.ä. aus. Brjusov bestätigt diese Kontexte, wenn er das menschliche Leben von zwei nicht im Bewußtsein wurzelnden Gesetzen regiert sieht, zu deren Quellen ihm der Zugang nur über Inspiration (“вдохновение”, VI, 52; “истинам нет доказательств”, VI, 52) möglich erscheint, nämlich dem Streben nach Vollendung (“стремление к совершенствованию”, VI, 52) und der Sehnsucht nach Kommunikation (“жажда общения”, VI, 52).

Vertikale Aufstiegs- und horizontale wie vertikale Mitteilungspotentiale der Seele begründet Brjusov mit Aussagen, die aus der Tradition platonischer Philolosophie, der Mikro- und Makrokosmosentsprechung und der Selbsterkenntnislehre stammen. Die Grundlage der Existenz ist der Geist (“основа нашего существования - дух”, VI, 52), und jeder Geist ist dem anderen ebenbürtig (“все духи равны между собой”, VI, 52). Die Schätze des Geistes sind unendlich und für den Menschen unbeherrschbar (“безмерны

изначальные сокровища духа. Но мы их не ведаем”, VI, 52), und die Seele bildet nur einen kleinen Teil dessen (“нам озарена лишь небольшая часть, это - наша душа”, VI, 52). Alles aus der Welt des Menschen und des Kosmos ist durch Harmonie miteinander verbunden (vgl. VI, 46). Die Erforschung ihres Anteils am Geist und die Erweiterung der Erkenntnis ihres Anteils an ihm bildet bei Brjusov den Aufstieg der Seele zur Vollendung (“идти к совершенству значит озарять все новые дали нашего духа, увеличивать области души”, VI, 52), für den er die Selbsterkenntnistradition (“бесконечна возможность познавать себя; бесконечен путь к совершенству”, VI, 45) und das Bild der unendlichen Leiter des Aufstiegs (“кто выше поднялся по этой бесконечной лестнице”, VI, 52) in Anspruch nimmt. Innerhalb dieses Paradigmas der Selbsterkenntnis als Weg zur Vollendung findet das Böse seine die Vollendung der Seele fördernde Bewertung unter der Voraussetzung der Bewußtheit, d.h. wenn es erkannt wird (“истинно понятое зло всегда ступень на бесконечном пути к совершенству”, VI, 45). Hier findet der amoralisch erscheinende Aspekt der Kunsttheorie Brjusovs seinen Kontext und seine tiefere Begründung.

Das Teilhabeverhältnis am Geist (die neoplatonische *participatio*-Lehre) begründet den Erkenntnis- und Kommunikationstrieb, die sich in der Kunst manifestieren können, die Fähigkeit, diese Teilhabe unmittelbar als Kunst zu realisieren (“по одному искреннему созданию Великий Дух²⁷ угадал бы всю душу творца”, VI, 46) und die Zulässigkeit bzw. Notwendigkeit, alle über den Geist, Gott und Kosmos möglichen Aussagen und Qualitäten auf die Seele des Künstlers zu übertragen. Sie und das Ganze werden damit austauschbar. Die Synthese zwischen Erkenntnis und Mitteilung in der Kunst bildet die Entsprechung zur den Mikro- und Makrokosmos durchwaltenden Harmonie, zur Liebe (“понять - значит полюбить”, VI, 47), die Brjusov in der die Kunst hervorbringenden Seele lokalisiert (“кто умер для любви, умер для искусства”, VI, 48;). Durch ihre Qualität der Liebe zu allem vertieft Brjusov die Entsprechung der Seele zur Harmonie des Kosmos (“любовь ко всем - свойство души”, VI, 53).

Mit der Selbstoffenbarung der Seele, korrespondiert die Erkenntnis der Seele des Künstlers durch den Rezipienten (Kunst als “средство узнать душу написавшего”, VI, 46). Dieser Zusammenhang begründet Brjusovs klare

²⁷Herkunft und Bedeutung dieses Begriffs können nur aus Brjusovs Quellen erschlossen werden.

Absage an das l'art pour l'art - Prinzip der Kunst (“в искусстве для искусства нет смысла”, VI, 46). Der Rezipient bedarf einer ähnlichen Qualifikation wie der Künstler, um die Offenbarung von dessen Seele zu erfassen, und muß daher ein Weiser sein (“истолкователем художника может быть только мудрец”, VI, 49)

Die Erkenntnis von Kosmos und menschlicher Seele verläuft konvergent (“чем глубже ум постигает вселенную и человеческую душу, тем вернее сердце почувствует тайну [...]”, VI, 48), und der geheimnisvolle Faktor im Künstler (“неведомый мир, где все ново”, VI, 47) schafft die ganze Welt in seiner eigenen Auslegung, indem er seinen Anteil am Geist, seine Seele, von allen möglichen Standpunkten aus beleuchtet (“пусть художник с новых и новых точек зрения озаряет свою душу. Пусть, как к цели, стремится он к тому, чтобы воссоздать весь мир в своем истолковании”, VI, 46). Deshalb kann man im Künstler die ganze Welt finden (“находят в нем [...] и весь мир”, VI, 47), und deshalb ist - wie Brjusov insinuiert, - das auf dieser Welt zu Erkennende gleichzeitig Offenbarung der Seele (“но что же и есть для сознания в этом мире, как не проявления души?”, VI, 46). Die Seele des Künstlers verfügt über alles (“все свои произведения художник находит в самом себе”, VI, 49) und damit über das Schöpfungspotential (“человек-сила творческая”, VI, 49). In diesem Kontext bildet die scheinbare Begrenzung der Kunst auf die Seele des Künstlers (“поэту дано пересказать лишь свою душу”, VI, 97) in Wirklichkeit eine Entgrenzung in die ganze Welt bzw. das Universum. Durch ihre Mitteilung in der Kunst ermöglicht die Seele des Künstlers die Vereinigung mit einer anderen Seele (“счастье единения”, VI, 47), in der Brjusov Glückseligkeit (“в единении с другою для нее блаженство”) und das Potential der Ekstase erblickt. In diesem Kontext sind Brjusovs Begriffe “Ekstase” und “Intuition” (“экстаз”, VI, 92; “интуиция”, VI, 91) zu bewerten. Intuition betrachtet Brjusov als die Methode, die von den Philosophen schon immer zur Lösung des Rätsels des Seins angewendet worden ist (vgl. VI, 91). Die Methoden der Sinne schaffen nach Brjusov eine Täuschung (“мы живем среди вечной, исконной лжи”, VI, 92). Damit bestätigt er den Primat bzw. das Monopol des Geistes als Grundlage seiner Voraussetzungen. In dieser Welt des Primats des Geistes bei gleichzeitiger Täuschung durch das Materielle bildet die Kunst die höchste Qualität, diese Täuschung zu überwinden (“искусство [...] величайшая сила, которой владеет человечество”, VI, 93; “искусство таит в себе страшный динамит”, VI, 93) und verleiht den Schlüssel für das Tor in die andere Welt

(“пусть [...] художники [...] куют свои создание в виде мистических ключей, растворяющих человечеству двери из его ‘голубой тюрьмы’ к вечной свободе”, VI, 93). Aus der Täuschung der materiellen Welt bieten Ekstase und Intuition Auswege in die wahre Welt (“эти просветы - те мгновения экстаза, сверхчувственной интуиции, которые дают иные постижения мировых явлений, глубже проникающие за их внешнюю кору, в их сердцевину”, VI, 92), und die Aufgabe der Kunst dabei ist es, diese Momente der Einsicht in die Wahrheit zu bewahren (“исконная задача искусства и состоит в том, чтобы запечатлеть эти мгновения прозрения, вдохновения”, VI, 92).

In diesem Kontext der Teilhabe der Seele am Ganzen ist also die Übernahme der Schopenhauer'schen Aussage, daß die Welt Vorstellung des Individuums sei (“мир есть мое представление”, VI, 52), zu sehen.

Einen vergleichbaren Pluralismus fordert Brjusov für die Philosophie und sieht die Wahrheit als erreichbare Größe für jeden Standpunkt (“истинной философии предлежит задача проследить все возможные типы мирозерцаний”, VI, 56 f., “что все возможные мирозерцания равно истинны”, VI, 57; “мысль вечный Агасфер [...] эта цель - самый путь”, VI, 57).

Brjusovs Insistieren auf der formalen Seite - er fordert sogar eine Akademie für Poetik²⁸, seine Forderung nach Experimenten (zu den Aufgaben der Kunst gehört “делать опыты”, III, 478) seine Ablehnung jeder Festlegung der Kunst (“ни одна школа не может быть последней”, VI, 50) und die Existentialisierung seiner Kunsttheorie (“пусть поэт творит не свои книги, а свою жизнь”, VI, 99) komplettieren das Paradigma, das er mit der Seele als Akteur der Schöpfung eröffnet hat und das eine direkte Übernahme magischen Denkens in die Kunsttheorie darstellt, um Zeremoniell, Experiment und Leben als Grundbestandteile magischer Wirklichkeitsschöpfung²⁹.

²⁸Vgl. *Opyty*, 1912-1918 (III, 457 - 476).

²⁹Diese Übereinstimmungen, die ich in einer späteren Arbeit detailliert nachweisen möchte, können in jedem Buch der Magie auch neueren Datums festgestellt werden. Vgl. z. B. H. E. Douval, *Bücher der praktischen Magie. Magie, ihr Geheimsinn, ihre Technik und praktische Anwendung*, 12 Bücher in einem Band, Schwarzenburg 1977, Nachdruck der Ausgabe Freiburg 1954; Eliphas Levi, *Transcendental Magic. Its Doctrine and Ritual*, transl. annot. and introd. by A. E. Waite, New York 1974 (1. Ausgabe 1896); K. Spiesberger, *Magische Einweihung. Esoterische Lebensformung in Theorie und Praxis*, Berlin 1976, 2. Auflage (= Die magischen Handbücher, Bd 20); ders. *Magische Praxis*.

Die Kunst als Erkenntnismethode steht bei Brjusov daher gleichberechtigt neben den Wissenschaften und der Magie. Allerdings überträgt er die neuplatonisch-hermetischen Voraussetzungen der Theorie und Praxis der Magie auf die Kunst. Die Magie wird dabei genauso wenig wie Religion und Philosophie als Vermittler zwischen Kunst und Erkenntnis etabliert, aber die Kunst funktioniert gemäß den Voraussetzungen der Magie innerhalb eines universalwissenschaftlichen Konzeptes. Dessen Epizentrum ist die durch die *participatio* mit dem Weltganzen verbundene menschliche Seele. Alle von ihr geübten wissenschaftlichen und künstlerischen Disziplinen verfügen also über einen gemeinsamen Ausgangspunkt, ein gemeinsames Ziel, über Erkenntnisunmittelbarkeit, aber über unterschiedliche Methoden und den Anspruch auf Kontingenz. Ergebnisse der einen Disziplin können deshalb durch Ergebnisvorgaben einer anderen Disziplin nicht präjudiziert oder festgelegt werden. Brjusovs Kunsttheorie ermöglicht auf diese Weise dem zwischen der menschlichen Seele und ihrer Bewußtwerdung bzw. Entgrenzung in das Weltganze angesiedelten Ergebnis jeder menschlichen Tätigkeit, speziell der Wortkunst, unbegrenzte Kontingenz (“в смене художественных школ есть общий смысл: освобождение личности”, VI, 50).

Die Seele des Künstlers verfügt dabei über die im Weltganzen einzigartige, aber konstitutive Qualität, Geist mit Materie, Ewiges mit Vergänglichem, Inkontingentes mit Kontingentem zu verbinden. Sie nimmt in Brjusovs Kunsttheorie genau die mittlere Position als *mediatrix* ein, die sie historisch wie systematisch in der neuplatonisch-hermetischen Philosophie und in der magisch-alchemistischen Praxis innehat.

3.

Die durch *participatio* in das Weltganze entgrenzte Persönlichkeit bzw. Seele des Künstlers bildet also das Zentrum im Kunstverständnis Brjusovs und verkörpert gleichzeitig einen Typ des *poeta doctus*. Dessen enzyklopädisches Wissen manifestiert sich in einer Art *ars combinatoria*. Der Atlantismythos kann ein Bild für diese Ästhetik darstellen, deren *poeta doctus* - Ideal wie das

Kunstideal des Selbstausdrucks eines kreativen Geistes zu älteren Traditionen als der Moderne gehören³⁰.

Neben Orpheus, Pythagoras (ein Dramenversuch heißt *Pifagorejcy*), Agrippa von Nettesheim, dem "Altmeister der Magie", für dessen *Occulta philosophia* die hermetische Tradition und die Mikro- und Makrokosmosentsprechung konstitutiv ist, wird Hermes Trismegistos, die zentrale Gestalt der hermetischen Tradition, in den Romanen *Ognennyj angel* und *Altar' pobedy* erwähnt. Im Roman *Ognennyj angel* äußert Hermes Trismegistos einen der klassischen Sätze zur Mikro/Makroskosmosentsprechung, der konstitutiven Voraussetzung von Brjusovs Kunsttheorie: "что вверху, подобно тому, что внизу" (IV, 145)³¹. Der Held in *Ognennyj angel'* liest Poimander und spricht über Hermes Trismegistos und dessen Aussagen.

Dieser Name des Begründers der hermetischen Wissenschaften konkretisiert also u. a. die Masken des Magiers, Zauberers und Alchemisten bei Brjusov, die Identifikationsmodelle für den Künstler darstellen.

Hermes eignet sich für diese Position in Brjusovs Kunsttheorie, denn er wurde mit Göttern gleichgesetzt, soll Weiser, König, Priester und Prophet gewesen sein und vor allen Dingen die *hermetischen Bücher* geschrieben haben, die häufig nach dem Prinzip des *pars pro toto* auch mit dem ersten und wohl wichtigsten Buch *Poimander* bezeichnet werden³². Die unter platonischem und gnostischem Einfluß stehenden hermetischen Schriften stammen mutmaßlich aus dem 2./3. Jahrhundert nach Christus und wurden kurz nach ihrem Entstehen

Magisch-mystische Schulung in Theorie und Praxis, Berlin 1976, 2. Auflage (= Die magischen Handbücher Bd 21).

³⁰Vgl. z. B. die *acutezza*-Lehre des Barock. Es ging dabei nicht mehr um die Vermittlung von Inhalten und die Einhaltung von Glaubwürdigkeitsregeln, sondern um die Selbstdarstellung eines Geistes, der sich in Analogie zu einem übergeordneten, christlich-neuplatonischen Schöpfer in seiner Wortkunst selbst zum Ausdruck bringt.

³¹Die sich ebenda anschließenden Belehrungen zum Pentagramm, dem "Geheimzeichen des Mikrokosmos" verraten Brjusovs Vertrautheit mit den magischen Lehren über dieses Symbol. Vgl. hierzu beispielsweise K. Spiesberger, *Magische Praxis*, S. 90 ff.; Eliphas Levi, *Transcendental Magic*, S. 63 ff.

³²Hermes Trismegistos, *Corpus Hermeticum*, édition et traduction A. D. Nock et A.-J. Festugière, 7. Ausgabe, Paris 1983. Die beiden Textteile der deutschsprachigen Ausgabe sind erschienen: *Das Corpus Hermeticum Deutsch*, Übersetzung, Darstellung und Kommentierung in drei Teilen, bearbeitet und herausgegeben v. C. Colpe und Jens Holzhausen, Teil 1: *Die griechischen Traktate und der lateinische 'Asclepius'*, übersetzt und eingeleitet v. J. Holzhausen, Teil 2: *Exzerpte, Nag-Hammadi-Texte, Testimonien*, übersetzt und eingeleitet v. J. Holzhausen, Stuttgart-Bad Cannstatt 1997 (= Clavis Pansophiae, Bd 7, 1; 7, 2).

einem ägyptischen Weisen namens Hermes Trismegistos zugeschrieben, waren aber griechischen Ursprungs. Obwohl das Corpus heterogen ist, sind die Schriften gnostisch-mystisch orientiert und vermitteln eine magische, von der Astrologie dominierte Religion.

Der Name Hermes war von den Griechen, die Äquivalente zu den Ägyptern in ihrem Götterhimmel suchten, dem ägyptischen Gott Thoth gegeben worden (z. B. bei Herodot) und wurde bei den Lateinern zu Mercurius. Hermes Trismegistos wurde also mit diesem Gott identifiziert. Thoth war zunächst eine lokale Gottheit, die in Khmonou in Mittelägypten (heute Achmounein) verehrt worden war. Seine Stadt hatte von den Griechen den Namen Hermopolis, die Große, erhalten. Thoth galt als der Gott der Zeit und des Schicksals. Später war er der Sekretär und Schreiber von Osiris, Re und anderer Götter und fungierte im Götterhimmel schließlich als der Sekretär aller Götter. Damit bildete er den Prototyp der für den Pharaonenhof sehr wichtigen Schreiber. Ihm wurde die Erfindung der Schrift und aller der von ihr abhängigen und an Tempel gebundenen Wissenschaften und Künste zugeschrieben, an erster Stelle der Magie, der Medizin, Astronomie, Astrologie, Theosophie und Alchemie. Die in Hermopolis ansässigen Theologen entwickelten eine Kosmogonie, in der Thoth die erste Rolle innehatte. Sie bestand darin, daß er als Magier des Klanges, der Stimme, des Wortes, der Inkantation die Welt erschuf. Seine Stimme schuf die Welt, und er war mit seinem Atem identisch. Er war der Gott der Erkenntnis und der Schöpfung durch das Wort³³.

Diese Gestalt verfügt damit über alle Qualitäten, die die Seele des Menschen in der Kunsttheorie Brjusovs entwickeln kann. Ihre Eignung als

³³Die Standarduntersuchung bildet immer noch P. Festugière, *La révélation d'Hermès Trismégiste*, 4 Bde, Paris 1949-54, nachgedruckt 1981. Vgl. besonders I, 67 ff. Vgl. ebenfalls u. a.: J. Holzhausen, *Der "Mythos vom Menschen" im hellenistischen Ägypten*, Hain Hanstein 1994 (= *Theophaneia*, Bd 33); J. Büchli, *Der Poimandres. Ein paganisiertes Evangelium*, Tübingen 1987 (= *Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament*. 2. Reihe, Bd 27); G. Fowden, *The Egyptian Hermes. A Historical Approach to the Late Pagan Mind*, Princeton, New Jersey 1986; R. Reitzenstein, *Poimandres. Studien zur griechisch-ägyptischen und frühchristlichen Literatur*, Darmstadt 1966. Wie produktiv diese Zuordnung des mutmaßlichen Autors der hermetischen Büchern zu Göttern und zur ägyptischen Weisheit bis in die Aufklärung war, zeigt beispielsweise die Vorrede zur deutschen Übersetzung von 1786: *Die XVII Bücher des Hermes Trismegistos. Hermetis Trismegisti Einleitung in's höchste Wissen: von Erkenntniß der Natur und des darin sich offenbarenden großen Gottes*, verfertigt v. Alethophilo, gedruckt: Sauerlach bei München 1997.

Verkörperung des Subjekts in dieser Kunsttheorie wird durch die Bedeutung unterstrichen, die Hermes Trismegistos in nahezu allen Abhandlungen über Theorie und Praxis der Magie bis heute hat³⁴. Für Brjusov wird die neuplatonisch-christliche Rezeption der hermetischen Schriften, die die christliche Wahrheit beispielsweise der Trinität des einen Gottes schon in dieser angeblich heidnischen alten Weisheit durchschimmern sah (bei den Kirchenvätern und besonders in der Renaissance), etwa in den *Stromata* des Clemens von Alexandrien, sekundär gewesen sein. In dieser Rezeption sah man Hermes Trismegistos gerne als Zeitgenossen oder Enkel von Moses. Brjusov wird jedoch bekannt gewesen sein, daß Marsilio Ficino den Poimander 1463 ins Lateinische übersetzt hatte³⁵. Ficino rechnete unter die Autoren der *prisca theologia* bzw. *sapientia*³⁶ Zoroaster, Mercurius, Orpheus, Pythagoras. Für Brjusovs Kunsttheorie war der Aspekt der alten ägyptischen Weisheit und Magie, der *prisca sapientia* (*drevnaja mudrost'*) der okkulten esoterischen Tradition, die seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts überwog, als I. Casaubon (1613) die Schriften in die christliche Ära datiert hatte, sicher am interessantesten, doch bezog er die genannten Autoritäten in seine Genealogie mit ein, besonders auch in seiner Dichtung.

Den Magier zeichnet aus, daß er das Potential seiner Seele, Geist mit Materie zu verbinden und Werke zu schaffen, die zwar kontingent sind, aber dennoch die Anwesenheit seiner Seele manifestieren, ausschöpfen kann. Er ist die geeignete Verkörperung für den Künstler, weil dessen Seele auf dem Gebiet der Kunst genauso funktionieren muß wie seine auf dem Gebiet der Magie.

4.

In die für Brjusovs historisches Interesse und seine Kunsttheorie konstitutive Tradition gehört der Atlantismythos, dessen charakteristisches Merkmal die Herkunft aus Platons Schriften und das Geheimnis seiner

³⁴Vgl. z. B. Eliphas Levi, *Transcendental Magic*, S. 113 ff.;

³⁵Vgl. zu dieser wichtigen Rezeption I. Klutstein, *Marsilio Ficino et la théologie ancienne. Oracles chaldaïques, hymnes orphiques, hymnes de Proclus*, Florenz 1987 (=Quaderni di "Rinascimento", Bd 5).

³⁶Vgl. zu diesen Begriffen W. Schmidt-Biggemann, *Philosophia perennis. Historische Umrisse abendländischer Spiritualität in Antike, Mittelalter und Früher Neuzeit*, Frankfurt a. M. 1998, S. 91 ff.; Th. Leinkauf, *Mundus combinatus. Studien zur Struktur der barocken Universalwissenschaft am Beispiel Athanasius Kirchers SJ (1602-1680)*, Berlin 1993, passim, besonders S. 246 ff.

Entstehung ist. Atlantis ist nirgends sicher lokalisierbar, daher historisch nicht nachweisbar und der Entwicklung archäologischer Hypothesen für alle nicht geklärten, geheimnisvollen Lokalitäten auf der Welt besonders förderlich. Sicher begründete auch dieser Zusammenhang Brjusovs Interesse an den alten geheimnisvollen Kulturen (vgl. VII, 481 ff.). Das 19. Jahrhundert erwies sich im Hervorbringen von Theorien über Atlantis als ganz besonders produktiv, umso mehr, nachdem der Mythos von Troja archäologisch bestätigt worden war. Atlantis wurde zum weltweiten Mythos des Goldenen Zeitalters, des Ursprungs der Zivilisation und der Strafe für den Hochmut. Als versunkenes Land wurde Atlantis nicht nur an den verschiedensten Orten dieser Welt lokalisiert, sondern auch zum Gegenstand okkultur Theorien³⁷. Das Interesse am Atlantismythos und an den Orten bzw. Kulturen, die sein Rätsel lösen sollten, begleitete Brjusov das ganze Leben lang. Aktuell wurde es, nachdem ihn K. Bal'mont 1887 über das große Interesse an Atlantis in Europa informiert hatte. Brjusov bestellte daraufhin viele Bücher zum Thema aus dem Ausland³⁸.

Mehrere Traditionszusammenhänge können den Atlantismythos bzw. das Interesse an ihm also an Brjusov übermittelt und seine Eignung für die Verbildlichung des ästhetischen Prinzips gewährleistet haben. 1. Das zur platonischen Tradition gehörende Atlantis ist Bestandteil des Weltbildes der Antike. 2. Als Ort des Goldenen Zeitalters bei Platon bildet es Vorbild,

³⁷Vgl. hierzu B. Mackowiak, *Atlantis. Nachrichten aus einer versunkenen Welt*, Stuttgart 1997, besonders S. 38 ff. Unter den Atlantistheorien befand sich auch die Lehre von Elena Petrovna Blavackaja, die die Theosophische Gesellschaft gegründet und 1888 ein viel beachtetes Werk zum Thema (*La doctrine secrète*) veröffentlicht hatte. Brjusov empfiehlt in seiner Korrespondenz die Lektüre von *Golos bezmolwija* der gleichen Autorin (vgl. Valerij Brjusov i ego korrespondenty, Bd I, S. 766 f.). Die Faszination des Atlantismythos ist heute noch produktiv bzw. erlebt eine Renaissance, wie zahlreiche Publikationen zum Thema belegen: vgl. z. B. H. Steuerwald, *Der Untergang von Atlantis. Das Ende einer Legende*, Berlin 1983; D. V. Pančenko, *Platon i Atlantida*, Leningrad 1990; Eine besondere Rolle spielt dieser Mythos weiter in den okkulten Wissenschaften. Vgl. z. B. E. Cayce u. a. [Hrsg.], *Das Atlantis-Geheimnis*, 4. Aufl., München 1994; sowie das Kapitel *Minderung der Schwere. Die Kraft aus Atlantis?*, in: K. Spiesberger, *Magische Praxis*, S. 115 ff.

³⁸Vgl. VII, 482 f. Brjusov begann außerdem, an einem Bal'mont gewidmeten Poem *Atlantida* zu schreiben, das jedoch unvollendet blieb (vgl. ebenda, S. 483). Ich kann nicht belegen, daß Brjusov das für das Aufleben des Interesses am Atlantismythos außerordentlich einflußreiche Buch von Ignatius Donnelly (*Atlantis: The Antediluvian World*, New York 1882) kannte. In Amerika wurde das Buch zu einem Bestseller und war in Übersetzungen (in deutscher Sprache seit 1894) schließlich auch in Europa verbreitet. Brjusov hat es höchstwahrscheinlich gekannt. Er berichtet von sich, daß er alle wichtigen Werke der Literatur im Original gelesen habe (vgl. N. Ašukin, *Valerij Brjusov*, S. 272).

Ausgang und Ziel utopischer Vorstellungen³⁹. 3. In den okkultistischen Traditionen (Blavackaja, Steiner) spielt Atlantis als Ort für Projektionen aller Art eine wichtige Rolle. 4. Der Atlantismythos korrespondiert mit der versunkenen und toten Stadt der Symbolisten und paßt daher besonders gut in deren Stadtmythos.

G. Langer interpretiert Atlantis bei Brjusov als "Archetyp der Kulturstadt"⁴⁰. Brjusov hielt Atlantis tatsächlich für die erste Quelle des geistigen Lebens der Menschen, die gemäß der Genealogie der *prisca sapientia* in den alten Kulturen der Welt tradiert wurde⁴¹. Das Aufstellen von Genealogien ist typisch für die hermetische Tradition⁴². Brjusovs Drama *Pifagorejcy* (1920) berücksichtigt diese Genealogien im Kontext der Atlantisthematik, in denen Pythagoras, gleichsam als Synthese aller göttlichen Philosophien eine zentrale Rolle spielt⁴³. In diesem Sinn ist die Summa Brjusovs zum Thema Atlantis aufgebaut, die sich auf viele Vorarbeiten und

³⁹Die Atlantistradition kann von Platon nicht abgekoppelt werden, da der Bezug auf *Timaios* und *Kritias* als den ersten Quellen des Mythos nicht umgangen werden kann. Der Untergang von Atlantis bildet den Ausgangspunkt von Platons Weltperioden, da mit ihm das Zeitalter des Kronos (vgl. *Nomoi*), welches unter den Griechen als Goldenes Zeitalter bekannt war, unterging. Vgl. hierzu F. Nestke, *Platon und die »sezierte« Überlieferung. Eine fiktive Vorlesung über Atlantis*, o. O.: WOG-Verlag 1996, besonders, S. 24 ff. Nach Nestke integrierte Platon sezierte Bestandteile der Überlieferung in einzelne Dialoge und stellte sie in kosmische (*Timaios*) und gesellschaftliche (*Kritias*) Gesamtzusammenhänge. Zu einer Übertragung der Atlantismythen bei Platon (*Timaios* 21d-25c; *Kritias* 109 a-121 c) in die deutsche Sprache vgl. Platon, *Atlantismythen*, ausgewählt u. übertragen von B. Kytzler mit 15 Federzeichnungen von W. Peuker, Leipzig 1991; zu einer detaillierten Analyse und Interpretation vgl. B. Pischel, *Die Atlantische Lehre, Übersetzung und Interpretation der Platon-Texte aus "Timaios" und "Kritias"*, Frankfurt a. M. 1982 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe XIX, Bd 23); zu Atlantis und anderen utopisch-fiktiven Orten als Schauplätzen der Literatur vgl. A. Manguel/G. Guadalupi, *The Dictionary of Imaginary Places*, Toronto 1980.

⁴⁰Vgl. *Kunst - Wissenschaft - Utopie*, S. 63.

⁴¹Brjusov in *Letopis' istoričeskich sudeb armjanskogo naroda*, Erevan 1940, S. XV, zitiert nach VII, 482: "Персы были прямыми наследниками культуры ассириовавилонской и халдейской, воспринявшей в себя и основы культуры египетской, а через нее и семена великой культуры погибшей Атлантиды (ибо Египет был не что иное, как колония древних атлантов) - Атлантиды, являющейся первым источником духовной жизни человечества на всем земном шаре [...]".

⁴²Vgl. W. Schmidt-Biggemann, *Philosophia perennis*, S. 49 ff.; R. P. Festugière, *La Révélation d'Hermès Trismégiste*, Bd I, S. 1-88.

⁴³Zur Identifikation der platonischen Lehre über Atlantis mit der Lehre des Pythagoras vgl. H. Tributsch, *Die gläsernen Türme von Atlantis*, Frankfurt a. M. 1986, S. 297 - 311.

Materialsammlungen (seit 1914) stützende historisch-wissenschaftliche Abhandlung *Učiteli učitelej*, eine Vorlesungsreihe, die 1917 veröffentlicht wurde, und in der Brjusov durch seine Literaturangaben zumindest einige seiner Quellen selbst erwähnt⁴⁴. Nicht realisiert wurde die um 1910 konzipierte Tragödie *Gibel' Atlantidy*, in der Brjusovs gemäß den vorhandenen Aufzeichnungen die Ideen aus der Abhandlung von W. Scott-Elliot realisieren wollte (vgl. VII, 483). In der Dichtung befassen sich zum Beispiel die 1916 bis 1917 entstandenen *Otzyuki Atlantidy*, der posthum veröffentlichte *Svetoč myslj* (1918) das Gedicht *Atlantida* (1913), das Gedicht *Magistral'* (1924) und das Lesedrama *Zemlja* (1904)⁴⁵ direkt mit dem Atlantisthema.

Brjusov bemühte sich in seiner wissenschaftlichen Abhandlung, die in Platons Dialogen *Timaios* und *Kritias* erzählte Geschichte und Beschreibung von Atlantis zu einer historischen Arbeitshypothese zu machen. Obwohl sich im Zentrum der Stadt der Tempel des Gründers Poseidon befindet, liegt der Akzent bei Brjusov wie bei Platon auf der Beschreibung der Stadt und ihrer herrlichen Anlagen und darauf, daß die Einwohner eine von den Göttern befruchtete Rasse sind, was allerdings in einem Kataklysmus endet. Größtes Gewicht legt Brjusov hierbei auf die für hermetische Traditionen charakteristische Genealogie. Trotz ihres Untergangs befruchtete diese Stadt (von Brjusov auch *Gorod vod* genannt, vgl. II, 318 f.) alle späteren Kulturen und gab ihr Geheimnis und Vermächtnis in archäologischen Zeugen aus Stein und Schrift bis in die Gegenwart weiter⁴⁶. Atlantis gehört in Brjusovs Dichtung im Einklang mit dem Mythos an den Beginn der Zeitrechnung (“было то - утро вселенной,/счет начинавших столетий,/праздник всемирной весны”, II, 318). Brjusov realisiert damit in seinem Gedicht *Gorod vod* den zeitlichen Aspekt des Goldenen Zeitalters der platonischen Überlieferung. Atlantis ist der Zeit unter Kronos, bei den Griechen als glückliches bzw.

⁴⁴Vgl. VII, 277-437, speziell, S. 391 ff. Brjusov beginnt natürlich mit Platon, bezieht sich auf die Bücher der Theosophen (vgl. VI, 417) und auf spätere Autoren seit 1553 wie: Gomara (1553), F. Bacon (1638), Bircherode (1683), Kirchmeier (1685) u. a., außerdem auf neuere Abhandlungen zum Beispiel von A. S. Noroff (1854), F. Unger (1860), die Bücher von R. Steiner und schließlich auf W. Scott-Elliots Buch *Atlantis nach okkulten Quellen*, Leipzig 1890 (vgl. VII, 419-421).

⁴⁵Vgl. zur Analyse dieses Dramas G. Langer, *Kunst - Wissenschaft - Utopie*, S. 59-73.

⁴⁶Vgl. VII, 391 ff, besonders auch das Fazit VII, 437: “Мы учились у античности, античность у ранней древности, ранняя древность - у Атлантиды. Таинственные, поныне полумифические, атланты были учителем наших учителей, и им мы вполне вправе присвоить ответственное наименование: *учители учителей*”.

Goldenes Zeitalter überliefert (vgl. *Nomoi*), zugeordnet, das mit dem Untergang der Stadt zu Ende geht. Dieser bildet den Ausgangspunkt für Platons Weltperiode⁴⁷.

In Brjusovs Dramenentwurf *Pifagorejcy* ist es ein Papyrus aus Atlantis, der das „Geheimnis der Geheimnisse“ („“есть тайна тайн, решение всех загадок!” Показывает свиток“, III, 122) enthält, das weitergegeben werden muß, wobei derjenige, der es aus der Hand gibt, Sinaret, stirbt. Das „Das Geheimnis der Geheimnisse“ ist gleichzeitig der Titel einer Schrift, die thematisch in den Umkreis des *Corpus Hermeticum* gehört, also eine Geheimlehre enthält, im Mittelalter dem Aristoteles zugeschrieben wurde, daher zu den Spuria des aristotelischen Corpus gehört, und unter dem Titel *Secretum Secretorum* verbreitet war, auch in Rußland⁴⁸. Die Schrift ist eine Mischung aus wissenschaftlichen, astrologischen und magischen Lehren. Darüberhinaus scheint es sich bei ihr um eine zur Belehrung der Kalifen herangezogene esoterische griechische Schrift über die Staatskunst zu handeln. W. F. Ryan formuliert die Hypothese, sie eine wichtige Quelle für die Entwicklung der zaristischen Staatsideologie im 16. und 17. Jahrhundert gewesen sei⁴⁹. Brjusovs sicher nicht zufälliger Einsatz dieses Titels im Dramenentwurf indiziert einen wichtigen Aspekt der hermetisch-magischen und der Atlantistradition, nämlich den der Herrschaft, an deren Hybris Atlantis schließlich untergegangen sein soll. Den Aspekt der Weitergabe eines

⁴⁷Vgl. F. Nestke, *Platon und die „sezierte“ Überlieferung*, S. 22 ff.; vgl. auch B. Mackowiak, *Atlantis*, 124 ff.

⁴⁸Die russische Version des *Secretum secretorum* wurde 1899 von A. I. Sobolevskij (*Zapadnoe vlijanie na literaturu Moskovskoj Rusi*, Petersburg 1899, S. 97-99) kommentiert und 1908 von M. N. Speranskij veröffentlicht (*Iz istorii otrečennych knig. IV. Aristotelevi vrata ili Tajnaja Tajnych, Pamjatniki drevnej pis'mennosti i iskusstva*, CLXXI, St Petersburg 1908; zitiert nach: W. F. Ryan, *The „Secretum Secretorum“ and the Muscovite Autocracy*, in: *Pseudo-Aristotle. The „Secret of Secrets“. Sources and Influences*, hrsg. v. W. F. Ryan und Ch. B. Schmitt, London 1982, S. 114-123.) Die russische Version ist mutmaßlich aus dem Hebräischen, und zwar schon Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts vielleicht im Umkreis der Sekte der Judaisierenden übersetzt worden.

⁴⁹Neben ihrer Interaktion mit der Alexanderromantradition (z. B. Zitate in späteren Versionen des *Chronographen*) scheint das *Secretum secretorum* eine direkte Quelle für Ivan Peresvetovs politische Empfehlungen gewesen zu sein, besonders auch was die Notwendigkeit von Gesetzbüchern betrifft. Die vielen eindeutigen Übereinstimmungen begründen die Hypothese von W. F. Ryan, daß das *Secretum secretorum* eine entscheidende Rolle in der Entwicklung des Moskauer Absolutismus gespielt habe (vgl. *The „Secretum secretorum“*, besonders S. 119 ff.).

Geheimnisses in konkreten Kulturen, Dichtungen (*Ėgipet, Assirija, Ėllada, Rim, Indija, Persija, Japonija, Indokitaj, Araby, Armenija* usw. bis zu den romantischen Balladen und einzelnen Dichtungsbeispielen) und materiellen Zeugnissen und schließlich in der Seele des Menschen entfaltete Brjusov in seinen Gedichten als Ariadnefaden (“нить жемчужная в веках”, II, 315) und realisiert im gleichen Gedicht (*Ženščiny labirinta*) die minoische Hypothese zu Atlantis⁵⁰. Das Licht aus Atlantis läßt Brjusov ebenfalls im Einklang mit der Genealogie der *prisca sapientia* nach Chaldäa, China, Babylon, Ägypten, Griechenland, Rom und in die europäischen Epochen bis in das 20. Jahrhundert und den ersten Weltkrieg gelangen (vgl. III, 383-389) und thematisiert als Motor dieser Weitergabe den Geist des Menschen, dem die Suche nach den Geheimnissen immanent sei (“исканьем тайн дух человека жил,/и он сберет Атлантов древних тайны”, III, 384). Im Gedicht *Piramidy* thematisiert Brjusov die Weitergabe des Geheimnisses an die ägyptische Kultur als unveränderliches Vermächtnis (“но будет звучать наш завет [...] чтó в нас, то навек неизменно”, II, 317). Es handelt sich dabei um das Geheimnis, das in den Genealogien der *prisca sapientia* die Autoritäten wie Orpheus, Pythagoras, Christus, Moses, Zarathustra und die Druiden kannten, und das in der Seele des Menschen bewahrt wird (“но смутно душа человека/хранит в глубине до сих пор,/ что знали - Орфей, Пифагор, Христос, Моисей, Заратустра, друиды,/ и мы, Пирамиды!”, II, 318). Dieses Geheimnis, die Saat von Atlantis, verbindet durch ihren Geist alle Völker (“народы! идя по земле,/[/...]/живите божественной тайной!/вы связаны все не случайно/в единую духом семью[/...]/мы бросили вам семена./Когда ж всколосится посев Атлантиды?” II, 318). Als vorüberziehender Geist kommt Atlantida zum lyrischen Ich (vgl. *Atlantida*, 1913) “и я восславил, что незримо,/тебя, о дух, идущий мимо”, II, 380). In den ägäischen Vasen verbirgt sich eine das Rätsel des Todes lösende Seele (“в чертах разбитого сосуда,/загадку смерти разреша,/таится некая душа!”, II, 321). Als Zeichen dafür, daß in ihnen alle Geheimnisse der Ewigkeit für einen Moment erreicht sind, werden Vasen und Dichtung miteinander gleichgesetzt (“как стих божественной поэмы,/[/...]/гласят раздробленные вазы,/что их творец, хотя б на миг,/все тайны вечности постиг”, II, 321). Die Fackel des Denkens (vgl. *Svetoč mysli*) und die Fackel aus heiligen Worten über dem Chaos der

⁵⁰Vgl. zu dieser Hypothese zum Beispiel J. V. Luce, *Atlantis. Legende und Wirklichkeit*, München 1973, S. 33-59.

Elementarkräfte im Menschen, also Philosophie und Dichtung, führt Brjusov im Einklang mit Blavackajas *Doctrine Secrète* über die ursprünglichen Rassen der Menschheit auf die Lemurier und deren Nachkömmlinge, die Atlanter, zurück (“над буйным хаосом стихийных сил/зажглось издревле Слово в человеке/[...]/впервые, светоч из священных слов/зажгли Лемуры, хмурные гиганты;/его до неба вознесли Атланты.//Он заблистал для будущих веков,/и с той поры все пламенней, все шире/сияла людям Мысль, как свет в эфире”, III, 383). In seinem Gedicht *Magistral'* 1924) behandelt Brjusov die Genealogie der Tradition als Weitergabe des Alten unter jeweils neuer Maske⁵¹.

Bei der Wiedergabe der Erzählung über Atlantis bei Platon erwähnt Brjusov im Zentrum des Tempels des Poseidon einen *Xram prozračnogo sveta*, den es jedoch so im *Kritias* und *Timaios* nicht gibt. Brjusov begründet den Namen mit der Überlieferung (“Храм Прозрачного Света, как его называет предание”, VII, 413). Dieses Gebäude bildet das Zentrum in Brjusovs Beschreibungen der Stadt (“высилась в центре громада/Храма Прозрачного Света”, II, 319)⁵².

Atlantida ist für Brjusov Geheimnis, historische Tatsache, Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen und okkulten Lehren und schließlich Ausgangspunkt aller schöpferischen Leistungen. Charakteristisch für seinen Umgang mit dem Atlantisthema ist die Rückführung aller Geheimnisse und Kulturfähigkeiten auf Atlantis und die Weitergabe dessen im Ausgang von Atlantis in alle Kulturen, Zeitalter, Künste und die Seele des Menschen. Daraus folgt, daß Atlantis ein umfassendes, das ganze Werk konstitutiv prägendes Symbol für Brjusovs Kunsttheorie und damit auch ein Symbol für die alles in sich umfassende und alles hervorbringende Seele darstellt.

⁵¹Vgl. “Были лемуры, атланты и прочие.../Были Египты, Эллады и Рим.../ Варвары, грузы империй ворочая,/Лишь наводили на мир новый грим...” (V. Brjusov, *Izbrannye sočinenija v dvux tomach*, Bd 1, Moskau 1955, S. 491 f.). Die Lemurier waren nach Blavackaja die dritte von den sieben ursprünglichen Rassen der Menschheit (vgl. B. Mackowiak, *Atlantis*, S. 38 f.).

⁵²Im Lesedrama *Zemlja* befindet sich an ähnlich zentraler Stelle die Sonne oder Vergleiche mit ihr, was sicherlich eine Reminiszenz von Campanellas Sonnenstaat darstellt (vgl. G. Langer, *Kunst - Wissenschaft - Utopie*, S. 59 ff.)

5.

In der hermetischen Tradition, in die sich Brjusov mit seiner Kunsttheorie, der Magiermaske und dem Atlantismythos stellt, wird das Konzept der vergeistigten Materie und des vergöttlichten Menschen u. a. durch die magische Stadt zum Ausdruck gebracht⁵³. Im *Asclepius* wird die Atlantissage rezipiert in der Erzählung von der Stadt an den Grenzen Ägyptens, in welcher die Götter wiederhergestellt und zu der alle Menschen strömen werden, die aber auch zusammen mit der Ägyptischen Religion untergehen wird⁵⁴. In *Učiteli učitelej* erwähnt Brjusov sowohl Asclepius als auch Hermes im Zusammenhang mit den Gräbern der Götter (vgl. VII, 349). In einer Schrift aus dem Umkreis des *Corpus Hermeticum*, in der *Picatrix* (4.3)⁵⁵, gründet Hermes Trismegistos Adocentyn, die Idealstadt der Zukunft, das hermetische neue Jerusalem, für welches die Prophezeiung des Untergangs aus dem Asclepius gilt und die während ihrer Blüte eine perfekte Synthese aus Geist und Materie darstellt. Diese Tradition wird von den Chaldäern weitergereicht. Die Stadt ist ähnlich beschrieben wie bei Platon, der Akzent liegt nicht auf dem Heiligtum, sondern auf der Stadt und ihrer Umgebung als erweiterter Vorraum des Tempels, doch im Zentrum des Tempels bzw. der Festung erhebt sich ein Turm auf dem sich ein Lichthaus befindet.

Die Abweichung Brjusovs von Platon bei der Beschreibung des Zentrums von Atlantis (*Xram Prozračnogo sveta*) indiziert damit ein direkteres Vorbild für ihn in der hermetischen Tradition: Im Anschluß an die Suche nach der idealen Stadt in der Renaissance vollzog sich seit dem 17. Jahrhundert unter hermetischem Einfluß die Evolution von der Himmlischen Stadt zu einer utopischen. Allem Anschein nach eröffnete der Hermetismus hierbei neue Potentiale für den Menschen. Der Beginn dieser Rezeption ist nach van Pelt

⁵³Vgl. hierzu und im folgenden: R. J. van Pelt, *The Utopian Exit of the Hermetic Temple; or, A Curious Transition in the Tradition of the Cosmic Sanctuary*, in: I. Merkel/A. G. Debus, *Hermeticism and the Renaissance. Intellectual History and the Occult in Early Modern Europe*, Washington u. a. 1988, S. 400-423.

⁵⁴Vgl. *Asklepius* 27: "Terrae vero et mari dominatur Iuppiter Plutionius et hic nutritor est animantium mortalium et fructiferarum. horum omnium viribus fructus, arbusta, et terra vegetantur. aliorum vero vires et effectus per omnia quae sunt distribuentur. † distribuentur vero, † qui terrae dominantur, et conlocabuntur in civitate in summo initio Aegypti, quae a parte solis occidentis condetur, ad quam terra marique festinabit omne mortale genus" (zitiert nach der Ausgabe Nock/Festugière, Bd II, S. 332).

⁵⁵Zitiert nach R. J. van Pelt, *The Utopian Exist of the Hermetic Temple*, S. 403.

Meinung 1605 mit dem Erscheinen von Hieronymo Prados und Juan Pautista Villalpandos Tempelskizze *In Ezechielem explanationes* in Rom eröffnet worden. Meines Erachtens beginnt diese Rezeption ca. 50 Jahre früher mit *La città felice* von Franciscus Patricius, der sich sehr verdient machte um die Übersetzung und Herausgabe der *Magia philosophica*⁵⁶. Van Pelt betrachtet diese neue Rezeption als eine fruchtbare Verbindung auch zwischen Ideen- und Architekturgeschichte. Er stellt fest, daß der hermetische Philosoph seine Visionen auf die Stadt projizierte und die himmlische Stadt zunehmend zu einer Utopie der idealen Stadt werden ließ, in welcher Magie, Kunst und Wissenschaft als Synonyme für die hermetische Tradition in einem Tempel der Geheimwissenschaften niedergelegt waren und die Verbindung dieser Kunst mit der Welt und Materie sich in der Architektur und sozialen Struktur der Stadt manifestierte (vgl. 403 f.). Diese Entwicklung begann bereits in der Renaissance (vgl. Patricius, Campanella, Prado, Villalpando, Rabelais, Comenius, Bacon). Die Stadt hat einen Tempel oder ein Heiligtum, das nicht aufwärts führt, sondern in eine perfekte vergöttlichte Welt, inmitten der es steht. Das himmlische Jerusalem wird durch diese Entwicklung zu einer irdischen Utopie, die besonderen Wert auch auf die Umgebung des Tempels, die Stadt, legt, eine perfekte Verbindung von Geist und Materie postuliert und den hermetischen Traum von der Umformung der Welt in der Stadt Wirklichkeit werden läßt. Die allmähliche Korruption des göttlichen Aspekts bezog mit Abstieg und Untergang die Atlantistradition mit ein.

Das Atlantis der hermetischen Tradition verfügt daher über alle Aspekte, um für Brjusov die *mediatrix*-Position der menschlichen Seele und ihrer Gegenwart in dem von ihr als Verbindung zwischen Geist und Materie hervorgebrachten, aber grundsätzlich kontingenten Werk umfassend zu symbolisieren.

⁵⁶Vgl. Francesco Patritio, *La Città Felice*, Venedig 1553. Die hermetischen Schriften veröffentliche Franciscus Patritius zum ersten Mal im Anhang seiner *Nova de universis philosophia*, Ferrara 1591. Vgl. die Auflistung der einzelnen Traktate in diesem Anhang in: Francesco Patrizi da Cherso, *Nova de universis philosophia. Materiali per un'edizione emendata* von A. L. Puliafito Bleuel, Florenz 1993, S. XIVf. (= *Quaderni di "Rinascimento"*, Bd XVI). Zur enormen Verbreitung der hermetischen Schriften vgl. die Bibliographie von K. H. Dannenfeldt, *Hermetica philosophica*, in: P. O. Kristeller (Hrsg.), *Catalogus translationum et commentariorum*, vol. I, Washington 1960, S. 137-164.

Das in der durch *participatio* am Weltganzen teilhabenden Seele des Künstlers lokalisierte schöpferische Potential bei Brjusov und die vom theurgischen Symbolismus im Symbol zum Dasein gebrachte Metaphysik gründen auf den gleichen neuplatonisch-hermetischen Voraussetzungen⁵⁷ und funktionieren daher auch nach den gleichen Prinzipien. Daraus ergibt sich dennoch ein gravierender Unterschied: die *participatio* der theurgischen Symbolisten am Weltganzen erfolgte über ihre Schöpfung, in der sie ihre theurgischen Voraussetzungen manifestierten, die *participatio* bei Brjusov hingegen über das Schöpfungspotential und -instrument (die Seele), die hervorbringen kann, was immer sie will. Die theurgischen Symbolisten legten also ihr künstlerisches Ergebnis und seine Deutung fest, indem sie ihre neuplatonisch-hermetischen Voraussetzungen direkt auf ihr Werk übertrugen und in ihm zur Darstellung brachten. Brjusov realisierte seine neuplatonisch-hermetisch-magischen Voraussetzungen hingegen ausschließlich im schöpferischen Potential der Seele und postulierte folgerichtig für das Ergebnis, die konkrete Dichtung oder eine andere künstlerische Manifestation, sowohl inhaltlich wie formal maximale Kontingenz. Diese bedeutet, daß alles möglich, aber nichts notwendig ist, so zum Beispiel auch der theurgische Symbolismus. Brjusovs Kunsttheorie funktioniert also ebenfalls nach theurgischen Prinzipien, jedoch nicht notwendig im Ergebnis der konkreten Dichtung, sondern im Schöpfungspotential der menschlichen Seele. Die neuplatonisch-hermetischen Voraussetzungen (Primat des Geistes, Mikro/Makrokosmos-Entsprechung, Harmonie/Liebe als Kette des Seins, *mediatrix*-Position der Seele) liegen daher seiner Kunsttheorie zugrunde.

Die Kontingenz, die dem schöpferischen Potential einen maximalen Spielraum verschafft, ist der Grund, warum Brjusov jede Bindung der Kunst an ein bestimmtes Ergebnis, an Philosophie, Theurgie, Religion usw., ablehnt, da gemäß seiner Kunsttheorie nichts davon aus eigener Wesensnotwendigkeit existieren kann. Daraus ergibt sich auch die grundsätzliche Gleichberechtigung

⁵⁷Zu den ausgezeichneten Kenntnissen der mythopoetischen Symbolisten über das *Corpus Hermeticum* vgl. A. A. Hansen-Löve, *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*, Bd II: *Mythopoetischer Symbolismus. 1. Kosmische Symbolik*, Wien 1998 (= Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte, Bd 544. Veröffentlichungen der Kommission für Literaturwissenschaft, Nr. 7), besonders S. 351, Anm. 17.

aller Erkenntnis- und Manifestationswege, deren sich die Seele bedient, sowie aller Erkenntnisse und Werke, die sie erreicht und hervorbringt. Das indiziert kein "akkumulatives Kulturideal", sondern eine Rückbindung der Kontingenz an die menschliche Seele, die über die Mikro- und Makrokosmosentsprechung der neuplatonisch-hermetischen Voraussetzungen in das Weltganze entgrenzt ist⁵⁸. Die so entgrenzte Seele ist damit das einzige in der Kunsttheorie Brjusovs, das nicht kontingent ist, d.h. das aus eigener Wesensnotwendigkeit existiert. Durch diese in der Theologie und Philosophie Gott bzw. den Hypostasen des göttlichen Einen, des Geistes und der Weltseele zugeschriebene Qualität entsteht ein Identitätsverhältnis der menschlichen Seele mit Gott, die damit über ein identisches, durch keine außerhalb ihrer selbst liegenden Vorgaben gleichgültig welcher Art begrenztes Schöpfungspotential verfügt. In der magischen Tradition entspricht diesem Schöpfungspotential die Trennung des Geistes von der Materie, d.h. die Trennung der menschlichen Seele als der in den kosmischen Gesamtzusammenhang integrierten Schöpfer- und Geisteskraft von allen ihren Manifestationen, insofern sie unabhängig von ihnen, ihrem Wandel und ihrem Untergang immer weiter existiert und immer Neues hervorbringt. Über diese Manifestationen erkennt die Seele jedoch ihr Potential und erhöht ihre Möglichkeiten, sich selbst, losgelöst von allen ihren Werken zu erkennen. Hier operiert Brjusov durchaus nicht pantheistisch, wenn er die Seele zwar alles hervorbringen läßt, sie in den Werken offenbar werden läßt, aber grundsätzlich doch von allen ihren Werken unterscheidet.

Es sind daher bei Brjusov zwei Ebenen zu unterscheiden, die der Kontingenz, also des unbegrenzt Möglichen, da nicht Notwendigen, und die der Inkontingenz, des Notwendigen, Ewigen und der Ursache des Kontingenten. Eine zentrale Rolle für die Verbildlichung beider Ebenen spielen der Atlantismythos und das Magiermodell, die ebenso wie die philosophisch-magischen Voraussetzungen Brjusovs in den hermetischen Traditionen situiert sind. Wie die Seele in den Kosmos, so ist Atlantis in einen kosmischen Mythos entgrenzt. Atlantis und sein Geheimnis, das weitergereicht wird, und das Identifikationsmodell des Magiers, der in Brjusovs Kunsttheorie das direkte

⁵⁸Ich vermute daher im Unterschied zu Hansen-Löve, *Der russische Symbolismus*, Bd 2 (passim), daß die Übereinstimmungen mit der Tiefenpsychologie von C. G. Jung weniger für die theurgischen Symbolisten wie Vj. Ivanov als vielmehr für Brjusov charakteristisch sind, der erkenntnis- und kunsttheoretisch alle Erkenntnisse und Errungenschaften, die Metaphysik wie die Philosophie und Kunst in die (in den Kosmos entgrenzte) menschliche Seele zurückgeholt hat.

Vorbild für den Umgang mit der eigenen Seele darstellt, verbildlichen einerseits das inkontingente Potential der menschlichen Seele, das Brjusov durch einen direkten Übertrag der magischen Theorie und Praxis definiert. Das Echo von Atlantis in den verschiedensten Phänomenen, Künsten, Errungenschaften, die von Brjusov durch alle Kulturen, Epochen und Autoritäten verfolgte Genealogie des "atlantischen Erbes", und die konkreten Werke der Künstlersubjekte bzw. -masken verbildlichen andererseits die Kontingenz jeder Schöpfung, zu der Pluralität, Wandel, Vergessen und Untergang gehören, aber auch der Offenbarungsaspekt und die für den Rezipienten zu erkennende Anwesenheit des ewigen Potentials der Seele, die sie hervorgebracht hat.

Die Dichtung von Brjusov könnte daher als eine Realisierung des Übertrags der Inkontingenz/Kontingenz-Verhältnisse seiner neuplatonisch-hermetisch-magischen Voraussetzungen und ganz besonders der *mediatrix*-Position der Seele auf die Kunst interpretiert werden. Brjusovs Kunsttheorie schließt damit allerdings eine über seine hermetisch-magischen Voraussetzungen hinausgehende Festlegung seiner Ästhetik aufgrund konkreter Gedichte, Bilder, Formen und Inhalte grundsätzlich aus und setzt einer Einordnung in das diabolische, mythopoetische und karnevaleske Raster des russischen Symbolismus beträchtlichen Widerstand entgegen⁵⁹. Grundsätzlich ist auch eine Bindung von sachlichen Voraussetzungen an zeitlich frühere Texte bzw. sind sachliche Schlußfolgerungen aus chronologischen Voraussetzungen problematisch⁶⁰. Im russischen Symbolismus bilden Brjusovs Dichtung und Theorie daher nicht notwendig die Voraussetzungen für die Entwicklung des theurgischen Symbolismus. Systematisch und unter der Voraussetzung der Bewußtseinsentwicklung gesehen, stellt Brjusovs Ästhetik eher eine, danach anzusetzende Stufe dar, da sie auf dem Rückruf der Projektion einer außerhalb des Menschen angesiedelten Metaphysik, an der er zwar theurgisch teilhaben und mitbauen kann, in die menschliche Seele gründet, durchaus in sachlicher Übereinstimmung mit der Tiefenpsychologie C. G. Jungs. Brjusovs Modell war

⁵⁹Vgl. Hansen-Löve, *Der russische Symbolismus*, Bd 1, S. 7 ff, besonders S. 16 f.

⁶⁰Auf dieses Problem der Entwicklungshypothesen, die zeitliche und systematische Aspekte in einen Ursache-Wirkungszusammenhang bringen, allerdings in ihrer umgekehrten Spielart, verweist W. Wieland, *Die aristotelische Physik*, Göttingen 1962, S. 25: Das Problem "entsteht, wenn man der Gewohnheit folgt, Texte, die an einer anderen Stelle bereits der Sache nach 'vorausgesetzt' sind, deswegen als zeitlich früher anzusetzen."

demnach theurgischer als der theurgische Symbolismus, auch oder gerade dann, wenn er mit Symbolen "diabolisch" umging.

Das Postulat eines den ganzen Symbolismus durchziehenden Bruchs zwischen "Kunst als religiös-mythischem 'Medium' (ja als Religion selbst) und Kunst als autonomer ästhetischer Denk- und Daseinsform"⁶¹ kann meines Erachtens zumindest für Brjusov nicht aufrechterhalten werden. Brjusov hat die Religion nicht durch Kunst ersetzt⁶², sondern Wissenschaft, Theologie und Kunst gegenüber der Inkontingenz auf der gleichen Ebene der Kontingenz nebeneinander angeordnet und mit gleichberechtigter, aber relativer, d.h. wandelbarer Erkenntnisunmittelbarkeit ausgestattet. Die von Hansen-Löve postulierte Hybris des Künstler-Demiurgen, der seine Selbsterlösung an seinem Ich allein durch sein bewußtes Ich vollziehen wolle und das Göttliche erst konstituiere⁶³, beachtet meinem Eindruck nach daher nicht die Voraussetzungen und Kontexte des Seelenkonzepts bei Brjusov.

Brjusovs Kunsttheorie und sein Atlantismythos sind für die Verabsolutierung der schöpferischen Freiheit des Künstlers in der Moderne und für den in der Moderne zentralen Stadtmythos eine wichtige Entwicklungsstufe. Sie dokumentieren eine Herkunft dieser Aspekte aus den neuplatonisch-hermetisch-magischen Traditionen und dem mit dem Hermetismus verbundenen Aufkommen des Stadtthemas im Anschluß an Plato, das spätestens seit der Renaissance besonders intensiv rezipiert und weiterentwickelt wurde.

⁶¹Vgl. Hansen-Löve, *Der russische Symbolismus*, Bd 2, S. 9.

⁶²Vgl. ebenda, S. 45.

⁶³Vgl. ebenda, S. 163 und S. 183.