



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Wladimir Weidlé und die Grenzen der russischen
Kultur

verfasst von

Johannes Weber, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 066 852

Studienrichtung lt. Studienblatt: Masterstudium Russisch UG2002

Betreut von: Univ.-Prof. Dr. Fedor B. Poljakov

EINLEITUNG	2
ÜBER DIE DICHTER	5
ZUM LITERARISCHEN KANON	5
ALEKSANDR BLOK.....	9
VLADISLAV CHODASEVIČ UND LITERATURKRITIK	15
PETERSBURGER POETIK	19
ZUR RUSSISCHEN EMIGRATION	27
ÜBER DIE KUNST	37
LITERATURTHEORIE	37
KRISE DER KUNST	46
KUNST UND RELIGION	53
ZUR KUNSTGESCHICHTE	58
ÜBER RUSSLAND UND EUROPA	65
UMBRÜCHE	65
OSTEN UND WESTEN	69
SCHLUSSWORT	75
AUSWAHLBIBLIOGRAPHIE.....	82
RUSSISCHSPRACHIGE AUSGABEN	82
DEUTSCHSPRACHIGE AUSGABEN	82
FRANZÖSISCHSPRACHIGE AUSGABEN	83
LITERATURVERZEICHNIS	84
PRIMÄRLITERATUR.....	84
SEKUNDÄRLITERATUR.....	85
ANHANG	88
ABSTRACT	88
ZUSAMMENFASSUNG AUF RUSSISCH: <i>Владимир Вейдле</i>	89

Einleitung

Im Fokus der vorliegenden Arbeit steht das Lebenswerk des bedeutenden russischen Literaturkritikers und Kulturtheoretikers im Exil Wladimir Weidlé (*Владимир Васильевич Вейдле*, 1895 Sankt-Petersburg – 1979 Paris). Da er eine Reihe der Arbeiten über die byzantinische und russische Ikonenmalerei auf Französisch veröffentlichte und auch in der französischen Wissenschaft einen Namen besitzt, bedingt man sich in der vorliegenden Arbeit der französischen Transkription seines Namens (*Wladimir Weidlé*), um die unnötigen Interferenzen zu vermeiden.

Weidlé verließ Russland 1924 in der sog. „ersten Welle“ der Emigration, also im ersten Jahrzehnte nach der bolschewistischen Revolution 1917, und lebte und arbeitete lebenslang in Paris. Da alle Exilanten für die Sowjetmacht automatisch zu den Verrätern des Vaterlandes wurden, konnte von der Publikation seiner Schriften in Russland keine Rede sein. Daher blieben seine Theorien und Erinnerungen in der Heimat nur wenig bekannt. Erst in der jüngsten Zeit, wo die Frage über die Kontinuität der russischen Kultur neu gestellt wird, entdeckt man auch Weidlés Erbe wieder.

2010 zum Beispiel, fand auf der philologischen Fakultät der staatlichen Universität zu Perm, wo er 1917 bis 1920 kurzfristig unterrichtet hatte, eine Konferenz anlässlich seines 115. Geburtstages statt. Doch das Schaffen von Weidlé wurde in den Materialien der Konferenz wenig behandelt. Der Fokus lag viel mehr bei den damit zusammenhängenden Themen der Weltliteratur und des Übersetzungswesens.

Außerdem sind mehrere kleine Aufsätze vorhanden, die die verschiedenen Aspekte des Weidlés Schaffens behandeln. Zum Beispiel:

- Vom französischen Literaturhistoriker und Übersetzer der russischen Literatur Michel Aucouturier, der im Artikel *Владимир Вейдле и французская литература* die Weidlés französischsprachigen Arbeiten und seine Forschung der französischen Literatur behandelt;
- Sporadisch im Versuch der Geschichte der russischen Emigration aus den 1950er Jahren von dem Schriftsteller und Literaturkritiker Gleb Struve, der in den USA lebte. Er geht primär auf die Weidlé Tätigkeit in den Emigrationsperiodika der 1920er-1930er Jahre und zwar auf seine Aufsätze in den Emigrantenperiodika *Звено*, *Современные записки*, *Возрождение*, *Числа* u. a. ein.
- Ebenfalls sporadisch in der Monographie von T. Petrova zur Literaturkritik der russischen Emigration.

Die autobiographischen Schriften von Weidlé entstanden in Form von den Sendungen für das Radio *Свобода*, wo Weidlé in den 1970er Jahren moderierte, und in zwei Büchern: *Зимнее солнце* über die jungen Jahre (1976 herausgegeben) sowie *Сто дней счастья или Моя первая Италия* über die Italienreise 1912, und *Младые годы* über die 1912-1924 Jahre, die nie komplett in einem Band herausgegeben wurden (Доронченков 2001, 30 ff., 36). Erste Ausgabe der Erinnerungen in Russland erfolgte 2001 und 2002 im Sammelband *Диаспора: новые материалы*.

Eine große Monographie übers Weidlés Schaffen fehlt jedoch. Die vorliegende Arbeit erhebt keinen Anspruch darauf, einen solchen umfangreichen Forschungseinsatz zu liefern, doch vielleicht einen Überblick dazu zu schaffen.

Themenblöcke

(1) Als Zeuge einer der wichtigsten Perioden in der russischen Kulturgeschichte – des sog. Silbernen Zeitalters portraitierte Weidlé in seinen Erinnerungen die Dichter dieser Epoche, von denen er viele persönlich kannte.

Außer Blok, der in seinem Wertesystem eine besondere Stellung einnahm, beschäftigte sich Weidlé auch mit Biographien und mit der kulturellen Rolle der anderen Dichter des Silbernen Zeitalters: Osip Mandelstamm und Anna Achmatova, Marina Cvetaeva, Valerij Brjusov, Boris Pasternak und Vladislav Chodasevič. Die Aufsätze über sie wurden zu den verschiedenen Zeiten publiziert und im Band *О поэтах и поэзии* herausgegeben.

(2) Außer biographischen Erinnerungen gehört zu Weidlés Erbe eine eigenartige Literatur- und Dichtungstheorie, woran er bereits in seiner Jugend am Anfang des 20. Jahrhunderts zu arbeiten begann und die er schließlich in den 1970er in einer Reihe der Aufsätze in New-York und Paris veröffentlichte.

Dementsprechend ist eines der Ziele der vorliegenden Arbeit, die wichtigsten Thesen dieser Theorie zusammenzufassen, die im folgenden Buchkorpus zerstreut zu finden sind:

- Das Sammelband *Эмбриология поэзии* – eine Einführung in die Phonosemantik der dichterischen Sprache.
- *О поэтах и поэзии* – Erinnerungs- und Theorieaufsätze über die Dichter und die Dichtung des Silbernen Zeitalters.
- Ein Essay über Aleksandr Blok *После „Двенадцати“*.
- Ein Buch über die Schicksale der europäischen und russischen Kunst im 20. Jahrhundert *Умирание искусства*.
- Über die Rolle der russischen Kultur in der europäischen Geschichte *Задача России*.

(3) Dank der sehr guten Französischkenntnisse konnte Weidlé sich auch in der französischen Wissenschaft etablieren. Dieser Umstand ließ dem bedeutenden Literaturwissenschaftler der Nachkriegsgeneration Efim Etkind ihn als *русский француз* (russische Franzose) bezeichnen (Эткинд 1980, 11).

Das erleichterte für Weidlé die Integration in die französische und allgemein in die europäische Gesellschaft, was vielen Emigranten nicht leicht fiel. Zum Beispiel sein zentrales Werk *Умирание искусства* verfasste er fast komplett auf Französisch (nur einige Kapitel wurden aus dem Russischen übersetzt) und veröffentlichte zum ersten Mal 1936 unter dem Titel *Les Abeilles d'Aristée* in Frankreich.

Diese frankophone Orientierung kommt nicht nur auf der sprachlichen bzw. stilistischen Ebene zum Vorschein. Auch in den auf Russisch verfassten Aufsätzen bedingt er sich vieler Beispiele aus der französischen Literatur, wobei er sich als ein richtiger Kenner zeigt (Окутюрье 2007, 295).

Das Buch *Умирание искусства* widmete Weidlé der umfassenden strukturellen Krise der zeitgenössischen Kultur – vielleicht dem wichtigsten Thema seines Schaffens. Dabei wird die Universalität seiner Kenntnisse im kulturologischen

Bereich ersichtlich, weil er zur Veranschaulichung sowohl das literarische als auch das Material der darstellenden Künste und Architektur gleich kompetent verwendet.

Deswegen sind seine auf Französisch verfassten Arbeiten auf dem Gebiet der Ikonographie und Ikonenforschung der Ostkirche (z. B. *Les icônes byzantines et russes*, sowie die zahlreichen Artikel) ebenfalls bedeutend.

(4) Das vierte Thema, womit Wladimir Weidlé sich stark auseinandersetzte, ist die Rolle Russlands in der europäischen Geschichte, was er im Buch *Задача России* erarbeitete. Dies war ein populäres Thema unter den Vertretern der russischen Emigration.

Alle diese Themen werden in der vorliegenden Arbeit auf Grund von Weidlés russischsprachigen Schriften erarbeitet, wobei zu bemerken ist, dass manche seiner deutschsprachigen Sammelbände keine bloßen Übersetzungen, sondern die eigenständigen, in der Zusammenarbeit mit dem Autor verfassten Ausgaben sind. Sie können allerdings im gegebenen Format nicht miteinbezogen werden, weil es den Rahmen sprengen würde, werden aber in der Auswahlbibliographie mitberücksichtigt.

Trotz dieser Mehrsprachigkeit von Weidlés Schaffen und des Lebens in einer fremden kulturellen Umgebung, gelang es Weidlé die besten Traditionen der russischen Prosa in seinen Schriften aufzubewahren, was eine Begabung besonderer Art ist. Etkind bezeichnet diesen Bezug als die national-linguistischen Wurzeln (*национально-лингвистические корни*) (Эткинд 1980, 11).

Ansonsten, wenn man Weidlés persönlichen Stil beschreiben will, fällt auf, dass er sich nicht scheute, über bestimmte Persönlichkeiten direkt zu kritisieren. Deswegen bezeichnet Etkind ihn als einen Haderer (*спорщик*) und Spötter (*насмешник*), doch er räumt sofort ein, dass Weidlé das nie respektlos machte und die Verdienste der Persönlichkeit, falls solche vorhanden waren, nie übersah (Эткинд 1980, 11).

Außerdem ist der Stil von Weidlé durch viele Metaphern und essayistische Literaritäten gekennzeichnet, was in der konventionellen Literaturwissenschaft und -kritik kein Usus ist, aber von Weidlés Vorstellung über echte Literatur ableitbar ist.

Betrachtet man die oben genannten Themenblöcke, so fällt die große Vielfalt der Probleme und Thematiken auf, die Wladimir Weidlé beschäftigten und ihn zur leidenschaftlichen Suche nach den Antworten in vielen manchmal miteinander inhaltlich überschneidenden Schriften brachten. Die Themenvielfalt reicht von den rein literaturwissenschaftlichen bis zu den ikonographischen und kulturologischen, in denen er mit dem ganz anderen Material aber mit demselben Geschick arbeitet.

Dementsprechend ist auch die vorliegende Arbeit aufgebaut: Man fängt mit den vergleichsweise kleineren Themen an, die die ausgewählten biographischen Schriften von Weidlé behandeln, und geht dann über seine literaturwissenschaftlichen und ikonographischen Theorien zu den globalen kulturologischen Fragen über. Dabei wird versucht, Weidlés wichtigsten Thesen in einem konzeptuellen Zusammenhang herauszukristallisieren und diese in das konventionelle literatur- und kulturtheoretische System und die Geschichte einzuordnen bzw. mit anderen theoretischen Konstrukten des 20. Jahrhunderts zu vergleichen.

Über die Dichter

Zum literarischen Kanon

Im Buch *О поэтах и поэзии* sammelte Weidlé seine Erinnerungen über die Biographien und Überlegungen zum Schaffen der verschiedenen Dichter des Silbernen Zeitalters. Dabei zeigt er sowohl seine subjektive Wertung als auch eine deutliche Distanzierung zur Literaturwertung in Sowjetrussland. Daher implizieren die Schriften von Weidlé ein alternatives Wertsystem, das als ein von der kommunistischen Ideologie freier, literarischer Kanon der russischen Emigration aufgefasst werden kann.

Ursprünge

Der Begriff des Kanons ist altgriechischer Abstammung und wurde von der Literatur über das Christentum, wo er die biblischen, von Gott inspirierten Grundtexte der Kirche bezeichnete, entlehnt. Trotz der Tatsache, dass die bestimmten Texte schon immer seit der Antike die höhere Wertung genossen, blieb die Anzahl der damals produzierten Texte und der Gelehrten, die sie konsumierten, relativ niedrig, sodass die gezielte Auslese überflüssig war. In der Zeit *sub gratia* bestand das Verhältnis weiterhin und die Anzahl der christlichen Gelehrten blieb sehr gering. Erst in der Neuzeit bekam der Begriff die genannte Verwendung und Funktion in der profanen Literatur, was ihn zur relativ neuen Erscheinung macht.

Diese neuzeitliche Verschiebung ist mit der Metamorphose der christlichen Doktrin verbunden. Sie herrschte bis in die Renaissance nur mit relativ wenigen Veränderungen über das geistige Leben der abendländischen Gesellschaft und erst die Reformation und anschließend die Säkularisierungsprozesse der Neuzeit boten die Alternative dazu an. In der Romantik löste das nationale Bewusstsein (vgl. Frank 2013, 324) das Religiöse in der Selbstidentifikation der Menschen und Völker ab.

Wenn man vorher „Ich bin ein Christ“ behauptet hat, so bedeutete dies die Zugehörigkeit zu der europäischen christlichen Gemeinde – ihren Werte- und Sicherheitssystemen. In der Romantik wurde die Religion samt aller anderen Erscheinungen der geistigen Sphäre auf den gemeinsamen axiologischen Nenner der Persönlichkeit gebracht, relativiert. Man suchte nach den neuen „Gravitationszentren“, um „Ich bin Italiener“ oder „Ich bin Franzose“ behaupten zu können. Deswegen war einer der Gründe, warum in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts der Bedarf an den profanen Kanon entstand, die Bildung der Nationalkulturen und -identitäten, worin der literarische Kanon integriert wurde.

Technisch kann die Notwendigkeit des profanen Kanons durch die Konjunkturphase des Bücherdrucks im späten 17. – 18. Jahrhundert erklärt werden, die die Wertung und Ausdifferenzierung in der Literatur notwendig machte. Deswegen wurde in dieser Periode ein fixierter Textbestand entwickelt, dessen Qualität außer Frage stand und den literaturwissenschaftlichen und sozialen Forderungen entsprach.

Hiermit wird klar, dass die Entwicklung des Kanons durch die Entstehung der Massenkultur hervorgerufen wird und seine Hauptfunktion im sozialen Bereich liegt.

In der modernen Literaturwissenschaft wird Kanon als ein „Bestand an literarischen Texten, dessen Kenntnis zu bestimmter Zeit im Rahmen einer

Gesellschaft oder eines bestimmten Kulturkreises als obligatorisch für den Ausweis von (literarischer) Bildung gilt“ definiert (Neuhaus 2004, 147).

Funktion

Die Kanons lassen sich in die normativen und deskriptiven einteilen.

Ein Kanon wird normativ, wenn er auf Grund der objektiven ästhetischen oder sozialen Wertkriterien gebildet wird, die seinerseits aus den bestimmten Etalon-Texten extrahiert wurden. Das heißt, man stellt gewisse Forderungen auf, die in der Literaturkritik bzw. -wissenschaft tradiert sind und denen ein Text entsprechen muss, um in den Kanon aufgenommen zu werden, die Funktion eines Etalons zu bekommen. Es handelt sich um einen klassischen, im Genom der Kunst geschriebenen Zugang des Altertums, wo die Ästhetik der Wiedererkennung herrschte und die neuen Werke desto höher geschätzt wurden, je deutlicher sich die Züge der alten renommierten Schriften oder traditionellen Genres bei ihnen abzeichneten. Hier verbirgt sich nicht nur der Ursprung der gesamten Gattungsgeschichte, sondern die Idee von einem Pool der Texte, die für die folgenden, nachahmenden Textproduktionen obligatorisch, das heißt klassisch sind.

Erst in der Moderne wurde die klassizistische Denkweise der Kritik unterzogen, weil man die alten Klischees unbedingt loswerden wollte und einen Autor sowie seine Werke von der phänomenologischen Positionen zu werten begann, was die klassischen, steifen Wertungskriterien außer Kraft setzte, bzw. nur in den Rahmen der auf bestimmten Text bezogenen Rezeptionsgeschichte gelten ließ. Im Grunde tauschte man dabei die Prämisse des Vorbildes gegen die Prämisse der Persönlichkeit.

Einen weiteren Unifizierungsversuch unternahmen die Formalisten und Strukturalisten ebenfalls am Anfang des 20. Jahrhunderts. Sie isolierten die Sprache vom System des literarischen Textes und versuchten die Wertung zu objektivieren, indem sie den literarischen Sprachgebrauch dem erlernbaren Handwerk mit besonderem Verfahrenset gleichstellten. Doch man erkannte schnell die defizitäre Einseitigkeit auch dieses Zuganges und er wurde in der modernen Literaturkritik nur zum Teil des komplexen Wertungssystems, das ein autonomes Kunstwerk von den Kriterien unterschiedlichster Ebenen – von den äußeren sozialen, über die handwerklichen, bis zu den textinternen sinnlich-ästhetischen – ausgehend wertet (vgl. Freise 2013, 50 ff.).

Die deskriptiven Kanon-Modelle beschreiben unterschiedliche Textkorpora in der diachronen und synchronen thematischen Perspektive. Man untersucht den schulischen, für didaktische Zwecke angepassten, literaturkritischen, wissenschaftlichen Kanon etc., die alle in ihren Zwecken voneinander divergieren.

Trotz dieser Vielfalt vereint die aufklärerische Forderung nach der Bildung der Leserschaft alle Kanons (Neuhaus 2004, 45). Die Möglichkeit mithilfe dieser präskriptiven didaktischen Eigenschaft des Kanons, die gesellschaftliche Meinung zu manipulieren, macht ihn für die Machthaber wertvoll. Geht man in der liberalen Gesellschaft vom prinzipiellen Pluralismus in Fragen der Kanonbildung aus, so wird in den totalitären Regimen, wie etwa in der Sowjetunion unter Iosif Stalin (1878 – 1953), der staatliche Bildungsauftrag zu seiner primären Zweckbestimmung.

Ist also ein normativer literarischer Kanon im Bewusstsein der Träger einer gewissen nationalen Kultur identitätsstiftend, so erfüllt er für die benachbarten

Kulturen die repräsentative Funktion. Doch sowohl ein Kulturträger als auch ein Fremder brauchen den Kanon, weil ein Mensch nicht im Stande ist, alle Texte, die die Kultur produziert hat und ständig weiter produziert, zu überblicken (Winko 2002, 12), so muss sich auf die allgemein anerkannte Klassik orientieren, um seine Vorstellung erarbeiten zu können.

Kulturgeschichtlich gesehen besteht die wichtigste Funktion eines literarischen Kanons in der Erhaltung und Schutz eines bestimmten Wertsystems, das den Einflüssen der benachbarten Wertesysteme permanent ausgesetzt ist. Daher sind die Akzeptanz und Kenntnis des Kanons für die Träger einer Kultur obligatorisch und werden durch das Ausbildungssystem – den Agenten der Sozialisation jedem eingeprägt (vgl. Winko 2002, 14 ff.).

Solche Verbindlichkeit charakterisierte besonders in der Spätantike auch das christliche Vorbild des profanen literarischen Kanons, weil das expandierende römisch-katholische Paradigma vor vielen Häresien geschützt werden musste. Die Schutzfunktion bestimmt die Konservativität des Kanon-Konstruktes, das unter den idealen Bedingungen im Konsens möglichst vieler Kritiker, Literaturwissenschaftler und Machthaber verschiedener Generationen an der Grenze zwischen der (suggerierten) Deskription des laufenden literarischen Prozesses und Präskription balancierend entwickelt wird. In dieser Künstlichkeit wurzelt außerdem die Manipulierbarkeit des Kanons.

Kanon in der Sowjetunion

Ebenfalls politisch-ideologisch können die Veränderungen im bestehenden Kanon motiviert sein, besonders wenn es sich um die Zeiten der sozialen Instabilität handelt.

Die russische Revolution 1917 war einer der tiefsten Umbrüche in der russischen Geschichte überhaupt und führte folglich praktisch zur Spaltung der russischen Kultur und Literatur. Die Sowjetmacht unterwarf den literarischen Prozess der sozial-realistischen ideologischen Dominante; sie griff in seinen natürlichen Verlauf ein und versuchte ihn zusammen mit dem Prozess der Kanonbildung zu steuern. Spätestens ab dem Jahr 1934, als Stalin und der wichtigste proletarische Schriftsteller Maxim Gor'kij die sowjetischen literarischen Behörden fertig geformt haben, erreichte diese Steuerung ihrer totalitären Phase, und es wurde ab dem Zeitpunkt keine alternative Denkweise in der Literatur mehr geduldet. Die Literaturwertung passierte ab diesem Zeitpunkt nach den folgenden Kriterien:

- Die Parteilichkeit, die die Literatur in Dienst der von der KPdSU Geführten Gesellschaft stellte, und die Meinungsfreiheit abschaffte. Die Treue zur marxistisch-leninistischen Doktrin und zu den Idealen der Revolution wurde zum wichtigsten Wertungskriterium.
- Die Volkstümlichkeit, die in der Forderung nach Einfachheit bestand und zu der starken Typisierung der Handlung und der literarischen Figuren führte. Dieses Kriterium wurde in der stalinistischen Periode ins ideologische Konstrukt der sowjetischen Literatur eingebaut, weil man nach dem Scheitern der Weltrevolution, die in die unbestimmte Zukunft verschoben werden musste, nach der ideologischen Begründung für den Bau des Kommunismus in einem einzelnen Land suchte. So musste die nationale Frage, die früher durch die absolute Vorherrschaft der Klassenideologie verdrängt wurde, hinzu addiert werden.

- Der Mimesis als Realitätsbezogenheit der literarischen Texte, die von Lenin als wichtigstes Prinzip in der Literatur neu postuliert wurde (*отражение*).
- In der Thematik dominierten die Revolutionsromantik, optimistische Zukunftserwartungen und der positive Held (im Gegensatz zum Beispiel zu den immer ambivalenten Protagonisten vom Dostojewski) (Grübel 2013, 91).

Das Ganze ergibt ein stark vereinfachtes primitives Modell der Literatur, das für die totalitäre monistische Weltanschauung, wo die grundsätzliche Forderung nach Vieldeutigkeit (Polyvalenz) eines Kunstwerkes aufgehoben und auf ein einziges Kriterium reduziert wird, charakteristisch ist. Die Kulte und Kanonisierungen jeder Art lassen sich in dieses Weltbild gut einbauen, weil sie ebenfalls eine Vereinfachung durch Konzentration mit sich bringen und gleichzeitig die literarische Welt mit der Gesellschaft verbinden.

Im sowjetischen Russland wurde die Kanonbildung nie offen diskutiert. Die unabhängige Wertung der Schriftsteller und ihrer Leistungen wurde durch die ideologisch bedingte ersetzt, was zur Bildung des spezifischen Kanons und zur Abspaltung der sowjetischen Literatur vom allgemein europäischen literarischen Prozess führte. Deswegen ist das gemeineuropäische Schema, das grob aus der Paradigmenabfolge Symbolismus – Avantgarde – Postmoderne besteht, bei der sowjetischen Literatur nicht oder nur teilweise anwendbar (Günther 2001, 713). Trotz mancher Versuche – wie vom Kulturphilosophen Michail Epstein, der in der sowjetischen Literatur eine Übergangsstufe zur Postmoderne zu erkennen versuchte, – für diese Literatur einen Platz in diesem Schema zu finden, scheint sie eine komplexe geschichtliche Sackgasse für die russische Kultur zu sein. Diese Sackgasse heißt Sozialistischer Realismus – ein durch Maxim Gor'kij entworfenes Konzept, deren Hauptzüge oben bereits skizziert worden sind. Sozialistischer Realismus wurde zum einzigen Maßstab in der sowjetischen Literatur.

Die Schriftsteller und Literaturkritiker, die in die sozial-realistische Sackgasse nicht wollten, hatten zwischen dem Exil, Lager und dem Tod zu wählen. Dies galt auch für ihre Werke und Theorien, die der Zensur unterzogen wurden.

So entstand die russische Exilliteratur, die die sowjetische Ideologie ablehnte und in der Bahn des „natürlichen“ literarischen Prozesses zu bleiben versuchte. Die Exilanten brachten einen ganz anderen vorrevolutionären (Gegen-)Kanon nach Europa mit sich und pflegten ihn dort.

Es waren nur einige Autoren, wie in Lenins eigenen Aufsätzen rehabilitierter Graf Lev Tolstoj (aber nicht der religiöse Fëdor Dostojewskij) oder Ivan Turgenev, Nikolaj Nekrasov, Aleksandr Blok, die in beiden Kanons (allerdings mit den verschiedenen Begründungen und Werke) einen Platz fanden. Die große Mehrheit der Namen unterschied sich jedoch, weil die neu kanonisierten sowjetischen Schriftsteller wie Dmitrij Furmanov, Michail Šolochov, Aleksandr Fadeev für die von einem anderen Wertesystem ausgehenden Emigranten keine Berechtigung darauf hatten (Grübel 2013, 92 ff.).

Andererseits fehlten in der sowjetischen Version des Kanons die Autoren, die für Weidlé und die russische (Exil)Kultur von enormer Bedeutung waren, was deutlich zeigt, dass Kanonbildung ein Politikum ist und für die Zwecke der politischen und ideologischen Indoktrinierung verwendet werden kann.

So blieb auch Wladimir Weidlé der sozialistisch-realistischen Literaturdoktrin fern und pflegte ein alternatives, ideologisch nicht kontaminiertes Wertesystem, in dem solche sowjetischen Schriftsteller wie etwa Nobelpreisträger Michail Šolochov sowie die anderen, die für ihr Schaffen im Sozialistischen Realismus schöpften und es in den Dienst der Gesellschaft stellten. Den Šolochov bezeichnet Weidlé übrigens kompromisslos als drittklassigen Schriftsteller:

(...) *Шолохов и генерал Краснов – одинаково третьесортные писатели* (Вейдле 1973-2, 5).

Aleksandr Blok

Wer gehörte also dagegen zum Kanon der Exilliteratur?

Im Zentrum des exilliterarischen Wertsystems von Weidlé stand Aleksandr Blok, und die wichtigsten Themenkomplexe seines Schaffens, mit denen Weidlé sich auseinandersetzte, waren die Revolution, die Religion und Russland sowie das Schicksal Bloks in den Zeiten nach Oktoberrevolution 1917.

Die Themenwahl ist charakteristisch, denn es ist auffällig, dass Blok für Weidlé ein idealtypischer Dichter seiner Epoche ist und entsprechend stark idealisiert wird. Solche Idealisierung gehört seinerseits zu den wesentlichen Elementen der Kanonbildung. Die Themen der geschichtlichen Dialektik und des Glaubens sind dementsprechend bestens dazu geeignet, ein Bild des kanonischen Dichters zu konstruieren.

Revolution

Der Name Bloks stellte eigentlich eine Ausnahme dar, weil seine Bedeutung für die russische Literatur so groß und seine Persönlichkeit so ambivalent waren, dass er sogar die scheinbar unüberwindbare Schlucht zwischen der sowjetischen und Exilkultur übergriff und in den beiden Kanons einen Platz fand. Nur die Wertesysteme, die dieser Wertung zugrunde lagen, unterschieden sich komplett. In den sowjetischen Kanon kam der Autor vom Poem *Двенадцать* und der treue Revolutionär (*певец революции*), also der Dichter, dessen Schaffen ins bolschewistische Wertesystem passte. Die Sowjetmacht nutzte den Umstand aus, dass Blok die Revolution bejubelte, um ihn in ihr axiologisches System einzubauen.

Doch in Wirklichkeit war sein Verhältnis zur Revolution viel komplizierter. Seine Begeisterung von ihr war nur mit der Enttäuschung von dem neuen Russland zu vergleichen, wo genau dieselben gehassten politischen und sozialen Verhältnisse nur umbenannt restauriert wurden, wie die, die im russischen Reich herrschten.

In einem Brief nannte er die Jahre nach dem Anfang des ersten Weltkrieges – die sieben Jahre des Grauens (*семь лет ужаса*) (Вейдле 1973-2, 42). Diese waren für Blok die schlimmsten, nicht nur wegen des Schreckens des Bürgerkrieges oder des Hetzjagden, sondern vielmehr weil er damals feststellen musste, dass die von ihm idealisierte Rebellion als Lebens- und künstlerische Einstellung in der Realität als eine revolutionäre fruchtlose Katastrophe verwirklicht wurde.

Блок перепутал имена. И восхищался он именно бунтом (...), а вовсе не революцией, не заменой одного правящего строя другим (...) (Вейдле 1973-2, 48).

Schreibt Weidlé dazu und formuliert die Tragödie des Lebens Bloks und den wahren Grund, warum seine letzten Jahre zu den Jahren des Schreckens wurden.

Russland

Die Beziehung Bloks zu Russland ist mit dem Thema der Revolution durch die Idealisierung und Ambivalenz verbunden. Er hasste nicht Russland, sondern seine politische und soziale Fassade (die in der Wirklichkeit ein essenzieller Bestandteil jeder Kultur und logisches Ergebnis der geschichtlichen Entwicklung ist); prägte sich sein Idealbild ein und litt an der unheimlichen Diskrepanz zwischen den eigenen moralischen und ästhetischen Vorstellungen und der gehassten, aber unbittlichen Realität. Er versuchte diese Diskrepanz in seiner Lyrik zu überwinden:

(...)
*Россия, нищая Россия,
Мне избы серые твои
Твои мне песни ветровые, –
Как слезы первые любви!*

*Тебя жалеть я не умею
И крест свой бережно несу...
Какому хочешь чародею
Отдай разбойную красу!*

*Пускай заманит и обманет, –
Не пропадёшь, не сгинешь ты
И лишь забота затуманит
Твои прекрасные черты...*
(...)
(1908)

Im Gedicht *Россия*, bzw. sogar nur in der ersten der oben angeführten Strophen akkumuliert Blok zwischen der Abneigung gegen das verarmte Russland (*нищая Россия*) und den zärtlichen Huldgefühlen der ersten Liebe (*слезы первые любви*) die ganze Ambivalenz seiner Beziehung zum Land. In der zweiten und dritten Strophen drückt er ein klares Verständnis des Schicksals Russlands aus, das durch viele politisch und ethnisch heterogenen Statthalter und Verführer (*чародей*) schon immer missbraucht wurde. Ebenfalls klar ist für Blok, dass es kein Anzeichen dessen gibt, dass diese Tradition durchbrochen werden kann. Doch sie ist nicht im Stande Russland auf irgendeine Weise zu schädigen. Das bettelarme Russland und seine grauen Bauernhäuser stehen also im Gedicht für die bittere gehasste Realität, die windfreie Lieder für das Ideal, und dazwischen befindet sich das lyrische Ich von Blok, das seine Unbarmherzigkeit gegenüber dem Land einräumt und demütig und fromm diese quälende Last, wie ein Kreuz trägt.

An diesem Beispiel wird außerdem ersichtlich, dass Blok eine klare logische Aussage in der Lyrik viel besser als in der Prosa der Tagesbücher oder im Gespräch gelingt. Das war für Blok typisch, dass er nur in seiner Dichtung das Chaos

überwinden konnte. Weidlé schreibt: (...) *только в стихах сумбур преодолевал* (...) (Бейдле 1973-2, 27). Diese Worte stimmen mit Beobachtungen vom Schriftsteller und dem wichtigen Theoretiker des russischen Symbolismus Andrej Belyj überein, der in seinen Erinnerungen über Blok merkte:

(...) *подметил я полную непричастность скептического интеллекта [von Blok] к мистическим дуновениям, сквозь него проходящим...* (Белый 1995, 65).

Ferner vermittelt das Gedicht *Россия* ein Gefühl, dass das lyrisches Ich von Blok der Persönlichkeit des Dichters selbst sehr nahe steht, denn besonders die jüngere Generation der Symbolisten (*младосимволисты*), zu denen auch Blok gehörte, prägten bekanntlich den Begriff *жизнетворчество* (Lebensschaffen) – eine Hybride und eine dichotomische Einheit aus dem Leben und dem Schaffen, wo das erste dem zweiten untergeordnet ist. *Жизнь есть одна из категорий творчества* (Белый 1994, 154) – schrieb ebenfalls Andrej Belyj.

Auch Weidlé macht eine weniger kategorische, aber ähnliche Aussage dazu:

Поэт больше, чем всякий другой художник, творит не только свои творения, но и самого себя (Бейдле 2001, 39),

und unterstreicht, dass Blok als ein idealtypischer Dichter sein Schaffen vielmehr als die anderen Symbolisten „lebte“ und sein lyrisches Ich viel näher an seiner eigenen Persönlichkeit stand (Бейдле 1973-2, 28).

Aus dieser Nähe resultiert auch die folgende Aussage von Blok, die uns zurück zum Thema Russland führt:

Россия для меня – все та же – лирическая величина. На самом деле её нет, не было и не будет (zitiert nach Бейдле 1973-2, 36).

Sie ruft automatisch die berühmte Strophe vom Bloks romantischen Vorgänger Fjodor Tjutčev in Erinnerung:

*Умом Россию не понять,
Аршином общим не измерить:
У ней особенная стать –
В Россию можно только верить.*
(1866)

Im Vergleich zu den mehr klassizistischen klaren Worten von Tjutčev ist die Aussage Bloks viel personifizierter, was durch die Verwendung des Adjektivs *лирическая* (lyrische) erreicht wird, das die Tjutčevs europäisierte Perspektive von der Bloks vergeblichen Suche nach Wahrheit in den Tiefen des eigenen Gemüts deutlich unterscheidet. Nun meint Weidlé, dass es bei Blok nicht um die bis aufs abstrakten Lyrismus eingeschränkte Sichtweise handelt, sondern umgekehrt um die größte Wertschätzung, denn es gab nichts wichtigeres für Blok als die lyrische Dimension (Бейдле 1973-2, 36) – die Universalie seines Werkes und Lebens.

Von Tjutčev zu Blok

Der Vergleich von diesen zwei Aussagen beinhaltet die Essenz der literarischen Entwicklung in Russland (und Europa) im 19. Jahrhundert, die im Groben nämlich in der Bewegung von der sozialen Determinierung und religiösen Funktionalität zur Autonomie der Kunst bestand.

Bei dieser Entwicklung auf dem russischen Boden wurde Fëdor Tjutčev, der in der klassischen Literaturgeschichte zu den Romantiker gezählt wird, von manchen Symbolisten als ein einheimischer Vorläufer ihrer Bewegung angesehen und verbindet auf diese Weise durch sein Schaffen die romantische Epoche mit der Moderne. Der symbolistische Dichter Konstatin Balmont schrieb:

Тютчев писал символические стихотворения ещё в 30-х годах 19-го века (Бальмонт 1990).

Auch Weidlé setzt sich mit dem Schaffen Tjutčevs und seiner Persönlichkeit auseinander und zwar ausgerechnet mit seiner Beziehung zu der Heimat, die ebenfalls wie bei Blok sehr ambivalent war: Tjutčev, der den großen Teil seines Lebens als Diplomat in Westeuropa verbrachte, bevorzugte, so Weidlé, die unendliche, unbegreifliche russische Weite, das schlechte Klima Sankt-Petersburgs und die gezierte, leere und rüpelhafte Gesellschaft der Hauptstadt, die Alpen, den Rhein und die Europäer. Er blieb jedoch ein russischer Dichter:

(...) по-французски он размышляет и острит, по-французски ведёт письменную и устную беседу с друзьями, но только в русских стихах изливает душу, потому что душа эта – русская душа (Вейдле 1956, 196).

Noch dazu war Tjutčev paradoxerweise ein Russophile, der Russland gleichzeitig als einen untrennbaren Europas Teil betrachtete (Вейдле 1956, 177), was von den üblichen Vorstellungen dieser Epoche abwich, aber mit Weidlés eigenen Vorstellungen rätioniert und deswegen von ihm betont wird (vgl. S. 67).

Die komplizierte Beziehung zur Heimat ist offensichtlich eine der wichtigsten Kontinuitäten, die die russischen Gelehrten zwischen Tjutčev und Blok verbindend kennzeichnet. Diese Komplexität entwickelte sich aus der traditionellen Distanzierung der Oberschicht vom Volk und Land, aus ihrer über die Generationen geerbten utopischen Illusion vom idealen Russland und aus der später hinzugekommenen Idee der Erneuerung und Aufklärung durch Revolution. Als Substrat für diese Illusionen diente die vorrevolutionäre Kultur, die als eine ultraelitäre Erscheinung betrachtet werden muss: Eine ganz dünne, dem Adel entstammende Schicht der russischen Gelehrten, die in der russischen Sprache mit einem Polonismus *интеллигенция* (Intelligenzija) bezeichnet wird, redete sich selbst und der Welt eine Vorstellung über die virtuelle ideale Kultur ein. In der Realität befanden sich diese Menschen auf einem Boot im uferlosen Meer des Pauperismus und Analphabetismus des Volkes, was eine kolossale Disproportion erzeugte und die Katastrophe unvermeidlich machte. Auch viele Zeitgenossen waren sich dessen bewusst. Blok schrieb:

Когда я заговорил о разрыве между Россией и интеллигенцией, более всего поразил меня удивительный оптимизм большинства возражений (...) (Zitiert nach Белый 1995, 166).

Deswegen ist es plausibel, wenn Weidlé die persönliche Tragödie von Blok auf die Kultur der ganzen Generation extrapoliert. Als er bei Bloks Begräbnis 1921 teilnahm, schien es ihm, als ob nicht nur ein großer Dichter, sondern ganzes altes Russland beigesetzt wurde. Er drückte dieses Gefühl mit folgenden Worten aus:

Мы хоронили Россию. Не Россию российского государства, (...), и не Россию русских людей, а другую, невидимую Россию, ту, что становится осязаемой в слове и сквозь слово (Вейдле 1973-1, 10 f.).

Es ist zunächst nicht einleuchtend, welches „unsichtbare Russland“ an der Stelle gemeint wird. Später erläutert Weidlé allerdings, dass es sich nicht um das politische Regime oder die soziale Ordnung, sondern um die alte russische Kultur, ja ganze Zivilisation handelt, die er zusammen mit Blok begraben hat. Blok selbst erklärte sie für nie gelebt – für ein Phantom, eine Idee, die alle sich nur imaginierten. In der Revolution 1917 verschwand auch diese und es blieb, so Weidlé, nur *страшный мир* – eine Lebenseinstellung, die im Symbolismus seit Baudelaire vorhanden war und wo die Welt *a priori* als ein schlimmer Ort betrachtet wurde. Blok teilte sie auch.

In dieser schrecklichen Welt wurde das Wort nicht nur inhaltlich in den ideologischen, zensorischen Rahmen eingepresst, sondern auch ganz anderes verwendet und verstanden. Die sowjetische Literaturpolitik verlangte vom Signifikant direkte, klare Verbindung zu seinem Signifikat und eindeutige Konnotation, was aus der oben angesprochenen prinzipiellen Einfachheit und Typisierung erfolgte (Günther 1984, 61).

Religion

Ein weiteres wichtiges Thema, das von Weidlé behandelt wurde, war die religiöse Ansicht von Blok. Da die Religion sich im Zentrum sowohl des Weltparadigmas des ganzen Silbernen Zeitalters als auch die von Weidlés persönlichen Wertesystem zentrale Stellung nahm, war sie auch in der Beschreibung des Schaffens Bloks unvermeidlich zu behandeln.

Weidlé beschreibt Blok als einen antireligiös oder zumindest antiklerikal gestimmten Menschen, dessen Schaffen allerdings unabhängig von dieser Position oft sehr religiös sein konnte: (...) *поэзия его ближе к религии, чем его воля и рассудок.* (Вейдле 1973-2, 17).

Das heißt, die Beziehung Bloks zur Religion war ebenfalls ambivalent: Explizit, so Weidlé, steigere sich seine Antipathie zu den bestimmten Perioden bis in den offenen Hass, was man aus seinen Tagebüchern ablesen kann. Andererseits schrieb Blok eine Reihe durch Religiosität gedrungene Gedichte, wobei er selbst zugab, dass es oft ungewollt (!) passierte. So erschien, zur Thematik ganz unpassend, Jesus Christus in der Schlusszeile von seiner Revolutionshymne – Poem *Двенадцать*:

(...)
Так идут державным шагом —
Позади — голодный пёс.
Впереди — с кровавым флагом,
И за вьюгой невидим,
И от пули невредем,
Нежной поступью надвьюжной,
Снежной россыпью жемчужной,
В белом венчике из роз —
Впереди – Иисус Христос.
(1918)

Darauf kommentiert Blok in einem Gespräch: *Когда я кончил [Поem], я сам удивился: почему Христос?* (Zitiert nach Бейдле 1973-2, 9).

In der Tat ist diese Erscheinung gar nicht so überraschend, wenn man die Überschrift des Gedichts bedenkt, die sich leicht im christlichen Kontext erklären lässt.

Diese Beziehung zwischen der rationalen Semantik und dem metaphysischen Einfall lässt sich nicht rational erklären und führt zurück auf die Diskrepanz zwischen der chaotischen Ratio Bloks und der erleuchtenden Lyrik, die seine Gedanken ordnete und für die anderen verständlich machte.

In der symbolistischen Theorie wird diese Beziehung ebenfalls nur mithilfe der irrationalen Argumentation erklärt und zwar, indem der Dichter zu einem Vermittler zwischen zwei Welten erklärt wird: Er schöpft seine Sinnbilder in der idealen prophetischen Welt der platonischen Eidos und übersetzt sie in die Sprache des im *страшный мир* lebenden Menschen. Diese Vorstellung liegt *жизнетворчество* zugrunde und lässt alle das Leben Bloks und sein Werk prägende Ambivalenzen ebenfalls erklären: Er verbrachte zu viel Zeit in der Idealen Welt, sodass die unvermeidliche Rückkehr zur Realität recht schmerzhaft wurde:

*Трагедией Блока был подобный страшному пробуждению
внезапный провал из того мира, обернувшегося выдумкой, в наш;
(...) (Бейдле 1973-1, 45).*

Doch die rationale Erklärung scheint in diesem Fall auch unnötig zu sein, denn die kanonische Gestalt Bloks benötigt die irrationale Facette.

Seinen Aufsatz übers Bloks Leben beendet Weidlé mit dem prophetischen Gedanken, dass wir von Blok immer noch keinen Abschied genommen haben sollten (Бейдле 1973-1, 16), weil unsere Auseinandersetzung mit dem Erbe des Landes, das 1921 zusammen mit ihm dahingeschieden ist, noch nicht vollbracht ist. Es steht der Kultur noch bevor (ob sie das verkraftet?), die sowjetische Schlucht zu überbrücken, sonst degradiert ihr Verhältnis zur vorrevolutionären Vorgängerin, zum Verhältnis der Araber zur Kultur des Alten Ägyptens.

Damit spricht Weidlé eigentlich die Aktualität von Bloks *жизнетворчество* an, das durch seinen kanonischen Status zur tropologischen Prophetie verurteilt ist.

Liest man manche Worte von Blok heute, so scheint es, als ob sie von irgendeinem modernen oppositionellen Blogger stammen, so aktuell und akut ihr Apell ist und so wenig sich seit der Zeit der Moderne trotz aller Revolutionen und Putsche in der russischen Gesellschaft veränderte. Im folgenden Zitat lassen sich der

Staatsmann und Reformator der vorrevolutionären Zeit Pëtr Stolypin und oberster zwischen 1721 und 1917 regierender Rat der russischen orthodoxen Kirche (*синод*) durch die gewissen modernen Persönlichkeiten und Institutionen leicht ersetzen, ohne den Sinn der Aussage zu verändern:

Да и что могут сказать русские интеллигенты Столыпину и синоду? Даже за бездарные слова им заткнут рот, и, надо отдать справедливость, крепкой пробкой: ещё лет на десять хватит. Право, не смешно, а больно смотреть на человека, который все ещё пытается бунтовать (на словах, правда), а ему все время затыкают рот. Да и унижительно это для человека: уж лучше бы помолчал (Блок 1907).

Vladislav Chodasevič und Literaturkritik

Ein anderer wichtiger Vertreter der Epoche, dessen Schaffen Weidlé in seinen Schriften behandelte, war Vladislav Chodasevič (1886 – 1939) – sein ebenfalls im Pariser Exil lebender Fachkollege, mit dem ihn eine langjährige freundschaftliche Beziehung verband.

Der größere Aufsatz über Chodasevič ging in das Buch *О поэтах и поэзии* ein. Doch den ersten Versuch (und wahrscheinlich der erster Forschungsaufsatz zu Chodasevič in der Literaturgeschichte), sein Schaffen zu analysieren, unternahm Weidlé 1928 in einem Artikel in der Zeitschrift *Современные записки*, wo er, behauptet, dass zumindest ein wichtiger Teil untergegangenen vorrevolutionären russischen Kultur durch das Chodasevičs Schaffen gerettet wurde:

(...) Россия, в такую эпоху её истории, имела (...) поэта, в котором она жила и в котором мы жили с нею (zitiert nach Струве 1965, 104).

Doch gleich am Anfang seines Aufsatzes in *О поэтах и поэзии* ordnet Weidlé die Dichtung Chodasevičs ins Koordinatensystem mit Blok im Nullpunkt ein:

(...) он знал также, как и я это знал вместе с ним, что поэт он по взмаху крыльев меньше Блока (Вейдле 1973-1, 38).

Chodasevič war also ein weniger talentierter Dichter als Blok. Weidlé objektiviert jedoch, dass sich Chodasevič selbst dessen bewusst war.

Literaturkritik

Obschon Chodasevič mehr dank seiner Dichtung den Ruhm erlangte, sind seine literaturkritischen Schriften und Erinnerungen vor allem wegen ihrer Sprache, die die besten Traditionen der russischen Prosa aufbewahrte, nicht weniger wertvoll, aber weniger bekannt. Weidlé bedauert diesen Umstand und resümiert: ... *он был мастером русской прозы* (Вейдле 1973-1, 39).

Aus demselben Grund beginnt er seinen Aufsatz über Chodasevič nicht etwa mit der Analyse seiner Dichtung, sondern mit den Gedanken zur Ethik in der

Literaturkritik, was sich mit dem Thema der Kanonbildung direkt verbinden lässt. Sie entstanden zu ungefähr gleicher Zeit (in Europa ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts) als die notwendigen Instrumente der einsetzenden literarischen Selbstreflexion und zur Orientierungshilfe in der rapid wachsenden Bücherwelt.

Aus der literaturwissenschaftlichen Sicht stellt die Literaturkritik ein besonderes, nicht fiktionales Genre dar, das sich zwischen der publizistischen Objektivität und der subjektiven Neigung positioniert und paradoxerweise den Bezug zu den beiden behalten muss. Diese Spannung balanciert im Idealfall die Kritik aus. Und wenn in der Literaturwissenschaft die absolute Voraussetzungslosigkeit angestrebt wird, was in fast jedem geschriebenen Text (also in der Literatur im breitesten Sinne) unabhängig von der Wertung ein Forschungsobjekt erkennen lässt, so ist ein Kritiker urteilsberechtigt. Gleichzeitig müssen seine Urteile autonom sein und dürfen nicht den von der Gesellschaft diktierten Bewertungskategorien untergezogen werden (vgl. Neuhaus 2004, 28).

Das Wichtigste, worauf ein Literaturkritiker beim Urteilen achten soll, ist die Objektbezogenheit seiner Argumentation (Anz 2004, 211), die auf der poetischen Komplexität (Polyvalenz) und den künstlerischen Eigenschaften eines Textes basiert. Deswegen besteht in der Theorie der Literaturkritik die Forderung danach, dass ein Text und die Persönlichkeit des Autors streng auseinander gehalten werden müssen (Baasner 2004, 23). Dabei handelt es sich gewiss um eine utopische Forderung, weil kein Urteil eines Kritikers absolut frei von seinen eigenen Vorlieben sowie vom gesellschaftlichen Druck fällen kann.

Weidlé ist sich dieses Dilemmas bewusst und daher besteht seine zentrale literaturkritische These in der Forderung nach der besonderen Balance zwischen der Subjektivität (*это мне по душе*) und Objektivität (*это хорошо*) in der Wertung (Бейдле 1973-1, 34 ff.). Der Weg eines Kritikers muss also zwischen Skylla der menschlichen Natur gebahnt werden, die zu den subjektiven Urteilen tendiert, was in der Kritik überwunden werden muss, und Charybdis der leichtfertigen Objektivität, die besonders im akademischen Milieu verbreitet ist und aufgrund der fremden Schlussfolgerungen und durch die Orientierung auf vorgefertigte Meinung erreicht wird.

Die echte Objektivität ermögliche, so Weidlé, erstens die vorhandene eigene literarische Begabung eines Kritikers, weil sie durch ihre kreative Kraft die Grenzen der akademischen wissenschaftlichen Urteile überwinden kann; zweitens die besondere Rezeptionstechnik, die in der vollen Beherrschung (*овладение*) eines Textes besteht und auf diese Weise sein tiefes Verstehen ermöglicht:

(...) *чужое создание овладевает нами, и мы (тем самым) овладеваем им* (Бейдле 1973-1, 36).

Das kann als die Forderung nach der Subjektivität der Wertung aufgefasst werden, die von der Anti- und Sympathien paradoxerweise frei sein soll.

Es scheint, dass die Literaturkritik Chodasevičs sowie die literaturkritischen Schriften von Weidlé selbst, die in einer essayistischen literarischen Manier verfasst sind, allen diesen Forderungen entsprechen.

Literaturkritik und Gesellschaft

Da die Literaturkritik immer aktuell ist und unmittelbar nach oder sogar vor der Veröffentlichung eines Textes entsteht, kann sie viel besser im Vergleich zur Literaturwissenschaft, die eine zeitliche Distanzierung braucht, die Rolle eines Mediums zwischen dem Autor und der gesellschaftlichen Meinung spielen (Albrecht 2001, 9, 33) und einen direkten Einfluss auf diese nehmen, was von der Politik benutzt wird, um bestimmte Autoren und Doktrinen hervorzuheben bzw. außer Kraft zu setzen.

In den liberalen Gesellschaften passiert diese Auslese auf natürliche Weise, weil die Kritiker nicht alleine und nach einer großen Anzahl der Kriterien über das Schicksal eines Textes entscheiden. Sie müssen dabei auf die Intention des Autors selbst, die Rezeptionsgeschichte, didaktischen und literaturwissenschaftlichen Qualitäten sowie auf die marktbezogene Meinung des Herausgebers Rücksicht nehmen. Die Kritiker spielen in diesem komplexen gesellschaftlichen Diskurs die Schlüsselrolle, weil sie die in der Literaturwissenschaft postulierten Normen sowie in der Gesellschaft herrschenden Vorstellungen und an die Literatur aufgestellten Forderungen durch ihre Wertung auf die einzelnen Werke und Autoren leiten und dadurch die Herstellung des Gemeinverständnisses darüber ermöglichen (normative Funktion) (Albrecht 2001, 33).

In totalitären Regimen gehört das Ausleseverfahren hingegen zum Alltag und die mit der Zensurbehörden kollaborierende sowjetische Literaturkritik stellte ganz klar ein „Kontrollinstrument der Kommunistischen Partei“ dar (Grübel 2013, 91). Dieses Instrument wurde unter anderem dafür eingesetzt, den russischen Exil- und oppositionellen Schriftstellern und Meinungen keine Chance zu geben (politische Funktion). Darunter befanden sich unter anderem Vladislav Chodasevič und Wladimir Weidlé.

Agieren sie also im Ausland als Literaturkritiker, so gehen sie außerhalb der Reichweite der sowjetischen Propaganda befindend von einem ganz anderen Wertesystem aus und vermitteln zwischen der autonomen Literaturtheorie und dem Publikum, das es nur als russische Emigration gibt, denn diese Kritik bleibt für die großrussische Leserschaft durch die politischen Umstände unzugänglich.

Chodasevič hielt die fehlende Leserschaft für die Tragödie der russischen Exilliteratur schlechthin und erklärte dadurch ihre Stagnation und ihr Aussterben (Струве 1956, 209). Der Grund dafür ist, dass zusammen mit dem Verlust der Leserschaft auch der Existenzsinn für die Literaturkritik verschwindet, die zwischen der Literatur und der Gesellschaft vermittelt. Außerdem verschwindet die Verbindung zum mütterlichen Wertesystem.

Das Wertesystem der insularen Exilliteratur, das einerseits die traditionellen vorrevolutionären Wertevorstellungen tief konträr zu der sozialrealistischen Entwicklung auf dem großrussischen Kontinent aufbewahrte und andererseits die eigenen Forderungen entwickelte, kann bis auf die folgenden wichtigsten Punkte reduziert werden:

- Lebensnähe, Lebensbezogenheit und Wahrhaftigkeit (*жизненность* und *правдивость*), die allerdings von dem Realismus zu unterscheiden sind.
- Vorsichtige Haltung gegenüber den formalen Kunstfertigkeiten, die vom

Schriftsteller nur ausgewogen angewendet werden sollten (Петрова 2010, 80 f.).

- Hinzu kommt Weidlés persönliche Abneigung des Dokumentarismus in der fiktionalen Literatur, was eine Reaktion auf die sowjetische literarische Doktrin und auf die aktuellen Tendenzen in der europäischen Prosa der 1930er Jahre (wie etwa bei Marcel Proust oder James Joyce) darstellte (Вейдле 1980, 3). Wobei man hinzufügen kann, dass die russische Malerei, Literatur und später das Kino schon immer zum Dokumentarismus tendierten und eine Ablehnung dieser Tendenz eigentlich eine objektive Kritik eines Außerstehenden an das ganze russische Kunstparadigma bedeutete.

Literarische Strömung

Außer der Tätigkeit Chodasevičs als Literaturkritiker spricht Weidlé dessen Zugehörigkeit zu den literarischen Strömungen an.

Obwohl Chodasevič zu keinem Literatenkreis der Epoche offiziell gehörte, verzeichnet Weidlé eine deutliche Affinität seiner künstlerischen Position zur symbolistischen Schule, weil er auf die gleiche Weise die doppelte Natur der dichterischen Begabung und die Vermittlerrolle des Dichters zwischen der Ideenwelt und der Realität behauptete. Das lasse sich, so Weidlé, dadurch erklären, dass das Chodasevičs Talent sich in Moskau am Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelte, wo die symbolistischen Ideen in der literarischen Atmosphäre der Stadt schwebten (Вейдле 1973-1, 45) und seine ersten Publikationen von den ausgerechnet symbolistischen Verlagen *Гриф* und *Золотое руно* veröffentlicht wurden (Ходасевич 1954, 5).

Chodasevič selbst äußert sich bezüglich des Symbolismus mit für seine Prosa charakteristischer lapidarer Klarheit: Die Symbolisten sollten es ständig versucht haben, eine Persönlichkeit und ihr Schaffen zu hybridisieren, was Chodasevič für eine durchaus noble, aber utopische und sogar schädliche Bestrebung hielt, die einerseits die Schicksale zerstörte und andererseits dem Schaffen die Kraft entzog:

(...) часть творческой энергии и часть внутреннего опыта воплощалась в писаниях, а часть недовоплощалась, утекала в жизнь (...) (Ходасевич 1976, 8).

In dieser Aussage wird seine kritische Distanzierung zum Symbolismus ersichtlich, die ihm allerdings nicht störte, Aleksandr Puškin (Chodasevič war bedeutender Forscher Puškins) zum Russlands ersten Dichter zu erklären, der die Idee von *жизнетворчество* verwirklicht haben soll und seine Biographie zur *первой русской биографии, в которой жизнь органически и сознательно слита с творчеством* (Ходасевич 1954, 89). Das bedeutet, dass Puškin in seinem Leben als Dichter agierte und die Phantasiewelten als die mit der Realität gleichwertigen schätzte.

Hiermit wird deutlich, dass *жизнетворчество* nicht nur ein Teil der symbolistischen Weltanschauung, sondern viel breiter – ein in der Literaturgeschichte verankertes Konzept der Moderne war, wo sich die Kunst dem Leben eines Menschen näherte.

Lyrik

In der Lyrik Chodasevičs betont Weidlé ihre charakteristische Sujethaftigkeit (*сюжетность*, Вейдле 1973-1, 43). Dabei unterscheidet er zwischen den lyrischen und den feuilletonartigen Sujetarten und gibt zu, dass sie voneinander nur schwer zu unterscheiden sind. Die erste besteht in einem Inhaltskomplex, der mit dem Klang der Wörter eng verbunden mit den besonderen nicht ausformulierbaren, nur im unikalén Kontext des bestimmten literarischen Textes nachvollziehbaren Sinn ergibt. Die andere Sujetart zerstört sein Wesen durch ihre Sachlichkeit und Direktheit, sobald sie in den lyrischen Text eindringt.

Der Lyrik Chodasevičs wohnt die erste Art inne und, obschon seine Gedichte oft durch eine Anekdote, das heißt eine konkrete Lebenssituation, gekennzeichnet sind, bleibt sie entpragmatisiert, sodass die lyrischen Eigenschaften Oberhand gewinnen. Auf dieser Weise entspricht sie außerdem der Forderung nach Lebensnähe.

Petersburger Poetik

Die vereinzeltén Persönlichkeiten lässt Weidlé zu einer zeitlichen und räumlichen kulturellen Einheit zusammenschmelzen. Um das Wesen dieser Einheit möglichst gründlich zu beschreiben, braucht man die Distanz.

Sinnklarheit

Die Disposition für die Bildung dieser Einheit besteht wohl in der grundsätzlichen Ablehnung Weidlés des Dokumentarismus in der Kunst, die paradoxerweise genauso kategorisch wie die Forderung nach der Lebensbezogenheit der echten Dichtung ist.

Doch gleichzeitig ist klar, dass die Dichtung durch die bewusste Objektivierung von der persönlichen Erfahrung eines Autors und damit vom konkreten Menschenleben distanziert werden muss, was ein Autorwerk berechtigt, eine Gesellschaft, Epoche, bzw. ein Wertesystem zu repräsentieren.

Die Balance zwischen der Subjektivität, die den eigentlichen Lyrismus verleiht, und der lebensbezogenen Objektivierung, die ein Werk kanontauglich macht, ist schwer zu finden: Nimmt man zu große Distanz zum Objekt, so wird der Text zu abstrakt und zu den allgemein extrapolierbaren Aussagen unfähig; wird die Distanz zu klein, so kann nur von einem Tagebuch die Rede sein.

Doch es gäbe, so Weidlé, die Autoren, die in ihrem Schaffen die beiden Extreme auf eine ganz besondere Weise ausbalancieren konnten – zum Beispiel gelang es Anna Achmatova. Ganz bewundernswert findet Weidlé den

контраст между этой интимностью и строгой выверенностью (...), не допускающей никакого „избытка чувств“ и никакого многословия (Вейдле 1973-1, 54).

Das wird dadurch ermöglicht, dass die Dramatik ihrer Gedichte nicht im besonderen Wortgebrauch oder Wortdeutung, sondern im durch diese Worte vermittelten Bild besteht. Um dieses Bild zu erzeugen, verwendet sie die Alltagslexik ganz präzise und in ihrer Grundbedeutung, sodass das Bild und nicht das Wort zum Träger des Lyrismus und der Symbolik wird. Das erfüllt die Lyrik von Achmatova mit

der charakteristischen Sinnklarheit, die außerdem zu den Grundpostulaten der literarischen Schule Akmeismus (vom Griechischen *ἀκμή* – Spitze, Maximum) gehörte.

Diese Schule wurde 1911 vom Dichter Nikolaj Gumilëv in seinem Literatenzirkel *Цех поэтов* (Dichtierzunft) in Sankt-Petersburg gegründet und stellte einen Versuch dar, die Opposition zu der renommierten symbolistischen Bewegung zu bilden.

Weidlé erklärt zum wesentlichen Merkmal der akmeistischen Dichtung das Anheften (*прикреплять*) der Wörter an die Objekte (Вейдле 1973-1, 109). Nicht zufällig war der erste Name der Schule *адамизм* (Adamismus), was auf den biblischen ersten Menschen Adam verwies, der bekanntlich allen Tieren in Eden den Namen gegeben und auf diese Weise die Ursprache geschaffen haben sollte. Das wäre eigentlich ein Wagnis, sich Adam gleichzustellen. Doch dieser Bezug bedeute, so Weidlé, keine Frechheit, alles in der Welt neu benennen zu wollen, sondern einen Entschluss, sich nur der direkten Bedeutung (*предметное значение*) aller Lexeme zu bedingen.

In seinem Kanon entfernt Weidlé Nikolaj Gumilëv aus jeglicher Hierarchie, weil seine Lyrik eine andere Natur als die symbolistische besitzt und deswegen nach den anderen Kriterien beurteilt werden muss. Er arbeitete nämlich ähnlich wie seine Ehefrau Anna Achmatowa mit den konkreten, durch die symbolischen Bedeutungsvarietäten nicht kontaminierten Begriffen. Weidlé bezeichnet solche Lyrik als gegenstandsbezogene (*предметная*) und darstellende (*изобразительная*) (Вейдле 1973-1, 105). Diese Eigenschaft ist der Dichtung Gumilëvs ureigen und äußert sich unter anderem in den Gedichten, die die bestimmten Persönlichkeiten oder Städte und Länder in einer Art der lyrischen Ekphrasis porträtieren.

Diesen populären Genre bedienten sich allerdings auch manche symbolistische Dichter wie Blok. Doch Blok beschreibt nicht die Stadt, sondern sich selbst zum Beispiel in Rom.

Symbolismus

Doch vorerst, um die Ideen des Akmeismus im Kontrast hervorzuheben und die Kontroverse zwischen Gumilëv und Blok besser erläutern zu können, ist es notwendig, an dieser Stelle die Hauptaspekte der symbolistischen Kunstinterpretation anzuführen.

Der Symbolismus entstand Mitte des 19. Jahrhunderts in Frankreich als eine Entwicklung der romantischen Vorstellungen (Воскресенская 2005, 47) und als eine Reaktion auf das in Europa herrschende positivistische Denken, welches den Realismus und Naturalismus in der Kunst zur Folge hatte.

Obwohl Gumilëv auf die grundsätzliche Inkompatibilität der russischen Kultur und die europäische, symbolistische Kunstphilosophie beharrte (vgl. Гумилёв 2006, 147), fand sie in Russland offensichtlich einen fruchtbaren Boden, doch bekam eine besondere religiöse Auslegung: Symbolismus verließ bei den russischen Schriftstellern die Grenzen der literarischen Bewegung und entwickelte sich zur besonderen mystischen Weltanschauung, obwohl Jean Moréas in seinem symbolistischen Manifest (*Le Symbolisme*) die rein literarischen Themen wie besondere symbolistische Rhythmus- und Reimmuster beschrieb, die die neue Bewegung prägen sollten.

In Russland, wo die Säkularisierungsprozesse viel langsamer verliefen, traf der Symbolismus auf das mit den mystischen heidnischen Komponenten ergänzte orthodoxe Christentum, das trotz der petrinischen Reformen und sonstigen Aufklärungsversuche einen großen Einfluss auf die Kunst hatte. Hinzu kam die Renaissance der religiösen Philosophie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit dem Philosophen Vladimir Solov'ev als dem ideologischen Anführer (Жирмунский 2001, 366).

Diese Hybridisierung brachte unter anderem den Begriff *жизнетворчество* hervor, der von einem Kunstwerk tropologische und soziale Orientierung und von einem Dichter einen Verzicht auf sich selbst zugunsten seiner Begabung verlangte. Das befand sich im Einklang mit der charakteristischen mittelalterlichen Symbolhaftigkeit der aus der europäischen Perspektive retardierten russischen Kultur: Man verlangte von einer Persönlichkeit, die Ruhm und Autorität durch seine Geburt oder Tat erlangte, die Vorbildlichkeit, Überwindungs-, ja Erlösungsmacht und, wo möglich, den Tod eines Märtyrers, wenn diese Persönlichkeit bzw. ihr Status seine Bestimmung erfüllt hat oder nicht erfüllen konnte.

Besonders für die Jungsymbolisten bestand das Ziel jedes Dichters im Versuch, die Funken der göttlichen Wahrheit in den Reimen zu erfassen und sie *de profundis* – in der schlimmen Menschenwelt zu predigen.

In der dichterischen Praxis prägten die Symbolisten ein besonderes Sprach- und Kunstverständnis, indem ein Zeichen vom seinem direkten Sinn durch das Prisma des Symbols getrennt wurde. Das Symbol wurde zwischen dem Signifikat und Signifikant eingeschoben und erzeugte die Dispersion der möglichen Bedeutungen und Stimmungen, die durch die Worte, Farben oder Töne in der Wahrnehmung hervorgerufen werden können. Im Versuch, ihre Emotionen und ganze innere Welt einer Persönlichkeit maximal vollständig samt ihrer Widersprüchlichkeit und Mehrdeutigkeit wiederzugeben, überinterpretierten die Symbolisten oft die Wörter und suchten *как бы мир невидимый позади явно выраженного образа* (Иванов 1995, 145). Ein Lexem wurde durch die Dimension des Symbols erweitert, was der symbolistische Dichter und Theoretiker Vjačeslav Ivanov in der dialektischen Formel *a realibus ad realiora* – vom Realen zum Realeren knapp formulierte (Иванов 1995, 151).

Der bedeutende Literaturkritiker des Silbernen Zeitalters Viktor Žirmunskij schrieb kritisierend über die Symbolisten:

Вместо логически ясно очерченных понятий слова должны были стать намёками, полутонами и полутенями, подсказывать настроения, логически неясные, но музыкально значительные (Жирмунский 2001, 366).

Die Symbolisten suchten in einem Wort die zusätzlichen, oft metaphysischen und okkultischen Konnotationen; sie wurden für die bewusste Verschleierung, ja Verdunkelung eines Wortsinnes kritisiert – sie verbargen ihn in einem Symbol, das zu der Universalie der Kunst erklärt wurde.

Diese Symbolbezogenheit der Kunst entwickelte sich zu einer Art des monistischen Prinzips mit dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit, was zum

Anhaltspunkt der akmeistischen Kritik wurde, weil das Symbol für die Akmeisten nur eines der Elemente des komplexeren Kunstgebäudes war. Gumilëv manifestierte:

(...) высоко ценя символистов за то, что они указали нам на значение в искусстве символа, мы не согласны приносить ему в жертву прочих способов поэтического воздействия (...) (Гумилёв 2006, 148).

Außerdem kritisierte er die Wahrheitssuche im Mystischen (was besonders für den russischen Symbolismus charakteristisch war):

(...) непознаваемое, по самому смыслу этого слова, нельзя познать (Гумилёв 2006, 149).

Von dieser kritischen Einstellung ausgehend bezeichnet der oben erwähnte Literaturkritiker Žirmunskij die Akmeisten als die Dichter, die den Symbolismus überwunden haben (*преодолевшие символизм*).

Doch es ist erkennbar, dass die beiden Bewegungen trotz aller kunsttheoretischen Divergenzen zu der größeren kulturellen Formation der Moderne gehörten und deswegen die gewissen theoretischen Annahmen teilten. Außer beispielweise der Reflektion des Schaffungsprozesses und der schaffenden Persönlichkeit verband sie der Begriff *жизнетворчество*. Nun wurde er auf verschiedene Weise definiert: Für die Symbolisten ist der Dichter ein Theurg, der die ganzen Welten in seiner Dichtung schafft, indem er die Sprache durch den „philosophischen Stein“ des Symbols verändert.

Die Akmeisten betrachteten einen Dichter und sein Leben von den phänomenologischen Positionen. Davon ausgehend konnte zum Beispiel Anna Achmatova zu keiner Schule gehören, sondern ihre genuine Dichtung entsprach auf natürliche Weise den akmeistischen Kunstvorstellungen, die ihrerseits aus dem dichterischen Praxis entwickelt wurden; die lapidare aussagekräftige Klarheit war ihrer Dichtung genauso eigen wie der „darstellende Lyrismus“ der Dichtung vom Gumilëv (s. S. 19).

Die akmeistische Beziehung zum Wort und zur Sprache ist mit der Beziehung zu einem Heiligtum vergleichbar, das als solches nicht verändert werden darf. Deswegen suchten sie das Poetische (im breitesten Sinne) nicht in der Theurgie, sondern in der dargestellten Welt. Dafür benötigten sie reziprok zu den Symbolisten den direkten Sinn und einen ganz präzisen Wortgebrauch, was die akmeistische dichterische Doktrin so asketisch und rigoros machte (vgl. Гумилёв 2006, 136).

Die folgenden Gedichte veranschaulichen den umgerissenen Diskurs:

*Александр Блок
Венеция*

*Холодный ветер от лагуны.
Гондол безмолвные гроба.
Я в эту ночь - больной и юный -
Простёрт у львиного столба.*

*Николай Гумилёв
Венеция*

*(...)
Лев на колонне, и ярко
Львиные очи горят,
Держит Евангелье Марка,
Как серафимы крылат.*

*На башне, с песнию чугунной,
Гиганты бьют полночный час.
Марк утопил в лагуне лунной
Узорный свой иконостас.*

*В тени дворцовой галереи,
Чуть озарённая луной,
Таясь, проходит Саломея
С моей кровавой головой.*

*Всё спит - дворцы, каналы, люди,
Лишь призрака скользкий шаг,
Лишь голова на чёрном блюде
Глядит с тоской в окрестный мрак.
(1909)*

*А на высотах собора,
Где от мозаики блеск,
Чу, голубинового хора
Вздых, воркованье и плеск.*

*Может быть, это лишь шутка,
Скал и воды колдовство,
Марево? Путнику жутко,
Вдруг... никого, ничего?*

*Крикнул. Его не слышали,
Он, оборвавшись, упал
В зыбкие, бледные дали
Венецианских зеркал.
(1913)*

Das Erste, was bei der Analyse dieser zwei durchaus repräsentativen Venezianer-Gedichte einfällt, ist die stärkere Ich-Bezogenheit der Verse von Blok im Vergleich zu den Worten von Gumilëv, die sich einer Ekphrasis nähren. Bei Blok überschattet seine Persönlichkeit das Objekt. So Weidlé:

(...) „изображение“ (...) играет несравненно меньшую роль, где лирическое „я“ все созерцаемое им не только в себя вбирает, но и собою заслоняет (Вейдле 1973-1, 107).

Das könnte man als eine expressionistische Sichtweise bezeichnen, wobei die akmeistische Dichtung dagegen impressionistische Züge aufweist. Deswegen ist Venedig von Gumilëv ein fragiles Trugbild, das aus Mosaiken und aus den Spiegeln des Wassers besteht, aber es ist ein haptisches, im klaren Text gefasstes Bild, in dem die Wörter ihre Grundbedeutung behalten.

In Bloks Venedig sind dagegen die Züge erkennbar, die auf der Fahne der symbolistischen Bewegung schlechthin platziert werden könnten: die Dunkelheit und Undurchsichtigkeit; die Darstellung der Welt als einen schlimmen Ort. Hinzu kommen die symbolhaften Farben, die gewiss besonders gedeutet werden müssen, obwohl ihre wirklichen Rollen in der symbolistischen Mehrdeutigkeit verhüllt ist. Sie erzeugen die düstere Atmosphäre einer Stadt aus Gusseisen und Granit, wodurch sie einem Grabmal ähnlich wird.

Das Thema des Schutzpatrons von Venedig – des Evangelisten Markus – kommt sowohl bei Blok als auch bei Gumilëv logischerweise vor und nur Blok erwähnt Johannes den Täufer. Das scheint ein weiteres personifizierendes Element zu sein, weil Johannes der Täufer der Schutzpatron von Florenz ist und mit Venedig nichts zu tun hat. Außerdem kann seine Präsenz im Gedicht durch die Bußgedanken erklärt werden, weil er als ein großer Büsser im Christentum verehrt wird. Ferner war an seinem dramatischen Tod eine Frau (Salome) schuldig und die verhängnisvolle Dame ist in der Bloks Lyrik oft zu Besuch, was wiederum mit seiner Lebensart in die Verbindung gebracht werden kann.

Petersburger Poetik

So heterogen und reziprok, aber gleichzeitig durch den gemeinsamen Zeitgeist der Moderne vereint, sind die Bestandelemente der kulturellen Einheit, die bei Weidlé die Grenzen einer bestimmten Schule, eines Landes und einer Epoche verlässt und die geographische Dimension bekommt. Den eigentlich akmeistischen gegenstandsbezogenen Wortgebrauch erklärt Weidlé zum Hauptprinzip der sog. Petersburger Poetik (*петербургская поэтика*). Das bedeutet, dass dieses Charakteristikum fürs Schaffen aller Petersburger (und nicht nur Petersburger) Dichter epochen- und schulenübergreifend unterschiedlich stark, aber durchaus prägend war.

In der diachronen Perspektive erkennt Weidlé die Anzeichen der Petersburger Poetik bereits bei dem bedeutenden Dichter und dem Direktor vom Lyzeum Zarskoje Selo (*Царскосельский лицей*), wo seinerzeit auch Aleksandr Puškin sowie viele anderen Dichter, Schriftsteller und Minister studiert haben, Innokentij Annenskij. Er stammte aus der anderen kulturellen Periode, war älter (1855 – 1909) als alle oben erwähnten Dichter und diente für viele von ihnen als Lehrer und Vorbild (z. B. für Anna Achmatova). Das bedeutet, dass die Petersburger Poetik im 19. Goldenen Jahrhundert wurzelt und als der rote Faden durch das ganze Silberne Zeitalter bis in die Weidlés Gegenwart beobachtet werden kann, obwohl sie dazwischen mehrmals, durch die Futuristen und den Sozialistischen Realismus zur obsoleten und aussterbenden erklärt und als solche bekämpft wurde.

Diese Versuche, genau wie die Petersburger Poetik selbst, schöpften ihre Hartnäckigkeit in den viel tieferen und älteren Schichten der russischen Kultur als der Radikalismus der literarischen Avantgarde oder des totalitären Regimes. Bereits 1921, als Blok, der diese Poetik zweifellos vertrat, kurz vor seinem Tod Moskau besuchte, wurde er dort verspottet und ausgepöffelt. Man nannte ihn in den futuristischen Kreisen „die lebende Leiche“ (*живой труп*) (Вейдле 1973-2, 54), weil er für diese Leute die absterbende alte Literatur verkörperte, die in der Hauptstadt des europäisch orientierten russischen Reiches entstanden und mit der Europas dichterischen Tradition wie die Monarchen der Romanov-Dynastie mit den europäischen Könighäuser verwandt war. Die Futuristen sowie die Revolutionäre waren sich sicher, dass sie das Urtypische, das durch die Herrschaft der Romanov-Dynastie verdrängte und verneinte Urvolskische sowie politisch das Volk selbst befreien können. In der Tat entfesselten sie den Dämon der Angst, der, nachdem die bolschewistische Utopie zur stalinistischen Tyrannei mutiert hat, seine Kinder wie Kronos zu fressen begann.

Als Russlands alte Hauptstadt bekam Moskau in diesem Prozess ihren Status zurück und wurde zum Zentrum der neuen literarischen Bewegung. Deswegen forderten die Futuristen eine komplette Ausradierung der alten literarischen Tradition samt den sie ebenfalls verkörpernden Puškin auf, der zusammen mit Dostojewskij und Tolstoj „über den Bord der Moderne geworfen werden musste“ (*Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч., и проч. с парохода современности*. (Бурлюк 2000, 142)) und hassten Blok.

Für Weidlé gab es kein Zweifel daran, dass die Petersburger Poetik diesen Ansturm überlebt hat. Er verfasste seine *Петербургская поэтика* 1968, und beendete sie mit den Worten über den großen russischen Dichter Iosif Brodskij, der zu der neuen Generation der Dichter gehörte und sich zu diesem Zeitpunkt noch in der Sowjetunion befand. Weidlé fiel es wahrscheinlich schwer, seine Schriften in

Paris zu finden, aber der Informationsmangel störte ihn nicht, in Brodskij einen Nachfolger des Silbernen Zeitalters und den Träger der Petersburger Poetik zu erkennen.

Brodskij wurde 1940 geboren und konnte eigentlich unmöglich die Atmosphäre der untergegangenen Welt der russischen Moderne im sowjetischen Nachkriegsland zu spüren bekommen, wo sogar der Zugang zu den potenziellen Wissensquellen durch die Behördenzensur des sowjetischen ideologischen Leviathans stark eingeschränkt war. Trotzdem wies seine Dichtung auf ganz unerklärbare mystische Weise die Merkmale der Petersburger Poetik auf. Weidlé besteht darauf:

(...) у него есть своя поэтика, непохожая ни на чью другую. И все-таки петербургская она; (...) (Вейдле 1973-1, 126).

So lässt er die Parabel der Petersburger Poetik sich von der Mitte des 19. und Annenskij bis zum Ende des 20. Jahrhunderts und Brodskij abzeichnen.

Im synchronen Schnitt der russischen Moderne nivelliert Weidlés These über die Petersburger Poetik jede Diskrepanz zwischen dem Symbolismus und Akmeismus. Nicht zufällig nimmt Weidlé ausgerechnet die Lyrik von Blok, um am Beispiel des Symbolisten die Anziehungskraft der in Sankt-Peterburg entstandenen Poetik zu veranschaulichen. Zuerst die etwas unklaren Zeilen, die die symbolistische Tiefe suggerieren:

*(...)
Слова? – Их не было. – Что ж было? –
Ни сон, ни явь. Вдали, вдали
Звенело, гасло, уходило
И отделялось от земли...
(...)
(1910)*

Und nur zwei Jahre später schon akmeistisch bildlich und deutlich:

*(...)
Ночь, ледяная рябь канала
Аптека, улица, фонарь.
(1912)*

Obschon, wie Weidlé es zeigte, die Petersburger Poetik auch in der Sowjetunion fortlebte, betont er ihre besondere Rolle für die russische Exilliteratur bzw. die besondere Bedeutung dieser Literatur für die Petersburger Poetik.

Zusammen mit den nach 1917 aus Russland ausgewanderten und vertriebenen Menschen kam sie nach Europa und herrschte über die Exilliteratur:

(...) в зарубежной поэзии, между двух войн, петербургская поэтика господствовала почти безраздельно (Вейдле 1973-1, 125).

Dabei betont Weidlé, dass sie in der Exildichtung nicht nur herrschte, dass sie in ihr die Zuflucht fand und die Bestimmung der russischen Exilliteratur im Aufrechterhalten dieser Tradition bestand:

Но если взять зарубежную поэзию в её целом, за пятьдесят лет, то её главное значение вряд ли можно будет усмотреть не в том, что была она хранительницей этой традиции, этой поэтики, тех представлений о стихотворном искусстве, которые выработались и воспробладали у нас в золотую пору нашего так называемого серебряного века (Вейдле 1973-1, 126).

Außerdem wird aus diesem Zitat ersichtlich, dass Weidlé die traditionelle klassizistische Gliederung bezweifelt, wo dem von Puškin eingeleiteten 19. Jahrhundert den Status des Goldenen Zeitalters der russischen Kultur und der kulturellen Blütezeit am Anfang des 20. Jahrhundert nur die zweite Rolle – des Silbernen Zeitalters zugesprochen wird. In seinem Wertesystem übernimmt es die Hauptrolle:

(...) второе цветение нашей поэзии (...) считаю более ценным, чем привычные толки о серебряном веке, при которых неясным остаётся, в сравнении с чем называют его серебряным (Вейдле 1973-1, 113).

Weidlé relativiert diese metallische Gliederung und hinterfragt, warum eigentlich die Epoche von Tolstoj und Dostojewskij für die russische Kultur wichtiger als die Epoche vom Blok und Achmatova ist. Er fragt nach den Kriterien dieser Wertung. Für ihn geht es nur um die konsekutive Gliederung: erste und zweite Blütezeit (*первое и второе цветение*).

Schablone

Analysiert man die Werke der bestimmten Dichter und ihre ideologischen Rahmen, so fällt auf, dass es in der wissenschaftlichen Welt sowie bei den Literaturkritikern üblich ist, über die Entstehung und Grundideen einer literarischen Bewegung nach den Programmschriften ihrer Gründer zu urteilen und die Dichter in die Schubladen der Schulen zu sortieren. Das lässt die literarische Geschichte und Theorie überblicken und forschen, weil auf diese Weise eine spezifische Fachsprache entsteht, die bei Bedarf von den Profanen erlernt werden kann. Zu denselben Zwecken dient auch der literarische Kanon, der die Vorauswahl im uferlos gewordenen Meer der gedruckten Texte darstellt.

Doch um die genannten Zwecke zu erfüllen, muss das Gesamtbild bis auf einen Bestand der inhaltsdichten Stereotypen und Zeichen stark reduziert und vereinfacht werden, was eine Täuschung der Einfachheit hervorrufen kann.

Beispielweise schrieben Achmatova und Gumilëv gegenstandsbezogen und verwendeten Wörter in ihrer Grundbedeutung, nicht weil sie Akmeisten waren, sondern sie gründeten den Akmeismus, weil ihre genuine Lyrik diese Eigenschaften besaß, die die Grundlagen für die Theoriebildung anbieten konnten.

Blok wohnte in einer schlimmen Welt ohne Hoffnung, nicht weil er als ein Symbolist dies machen musste, sondern weil er als ein Genie die pessimistische Stimmung der Epoche in seine Lebensphilosophie und in seine durch die Dissonanzen geprägte Dichtung fließen ließ.

Genauso geht es mit den sog. Goldenen und Silbernen Zeitaltern: Die aus der antiken Mythologie stammende und vom Klassizismus übermittelte Vorstellung über das „goldene Zeitalter“ der Menschheit, wo die Menschen im Einklang mit der Natur und sich selbst gelebt und keine Not gekannt haben sollten, wurde von der modernen Metaphorik überlagert. In der Tat ist es inkorrekt, über die Wertigkeit dieser Epochen zu reden, weil die beiden einen enormen Einfluss auf die russische Kultur gehabt haben. So schuf Puškin im Goldenen Zeitalter die moderne russische Sprache und es entstand die erste Bibelübersetzung ins Russische. Das Silberne Zeitalter bezeichnete der berühmte Philosoph Nikolaj Berdjajev als die *Russische Renaissance* der nationalen Kultur, der Dichtung und der religiösen Philosophie (Воскресенская 2005, 75).

Doch die Literaturtheorie beschäftigt sich mit den voluminösen Klischees, was allerdings, anthropologisch gesehen, von den wichtigsten Eigenschaften des menschlichen Verstandes abzuleiten ist.

Zur russischen Emigration

Die russische Literatur im Ausland ist ein riesen großer Themenblock und kann in der vorliegenden Arbeit nur in dem Umfang angekratzt werden, in dem es für das Verständnis von Weidlés Ideenwelt relevant ist. Diese Relevanz besteht sowohl in Bezug auf sein Emigrantenschicksal als auch auf die wichtigsten Fragen, die er in und durch seine Schriften stellte und zwar, ob es eine Kontinuität zwischen der vorrevolutionären russischen und sowjetischen Literatur besteht, und ob bzw. inwiefern die sowjetische und die Literatur der russischen Emigration verwandt sind.

Emigration

In den Kulturen des Altertums bedeutete das Verlassen der heimischen Gesellschaft einen Tod, weil der Emigrant durch seine Tat auf eigene Vergangenheit und heimatliche Gesellschaft verzichtete. Diese Vorstellung wurzelte in der zum Isolationismus tendierenden russischen Kultur besonders tief. Deswegen verabschiedeten sich die Mütter von ihren Söhnen, die nach Europa zum Studium geschickt wurden bis ins 18. Jahrhundert, als ob sie bei ihnen für immer Abschied nehmen würden (zurückkehrten dazu in der Tat nur wenige).

Vom Standpunkt eines Emigranten bedeutet seine Neugeburt eine Flucht aus den Grenzen einer bestimmten Kultur und Sprache (vgl. Хазанов 2005, 359). Man entkommt außerdem dem gesellschaftlichen Druck samt der obligatorischen patriotischen Annahme, dass *man die Heimat nicht wählen kann* (oder nicht wählen darf?).

Die soziologischen Untersuchungen zeigen, dass die Emigranten der letzteren vierten Welle (ab der Mitte der 1980en) den Begriff Heimat anders als sowohl die Einwohner der Metropole als auch die Vertreter der vorigen Wellen der russischen Emigration verstehen und zwar verbinden sie damit kein konkretes Land oder eine Kultur, sondern entweder die sog. kleine Heimat (*малая родина*) – Heimatsort,

Elternhaus, einen Ort, an dem man sich sicher und komfortabel fühlt oder sogar überhaupt menschen- und mentalbezogen – die Familie, Bekanntenkreis, was die Heimat praktisch zum „portablen“ Objekt macht (Жданова 2005, 404). Das ist eine Interpretation, die vom klassischen Heimatsbegriff ausgehend häretisch ist, weil sie seiner grundlegenden kulturellen und geographischen Gebundenheit widerspricht.

Auch für die ersten Wellen der russischen Emigration war diese Denkweise inakzeptabel, weil sie ideologisiert und idealistisch gestimmt waren: (1) Die in der dritten Welle (1970er) ausgewanderten Menschen sahen sich als politische Gegner des sowjetischen Regimes und ihre Mission im Widerstand und der Aufklärung des Westens. (2) Die zweite Welle (Nachkriegszeit) bestand aus den Menschen, die durch die Hölle des Zweiten Weltkrieges gegangen sind und keine Zukunft außer Arbeitslager in der Heimat haben konnten. (3) Die erste Welle floh vor dem bolschewistischen ideologischen Anprall gegen die alte Welt, deren Teil sie waren.

Diese erste Welle entstand bereits nach der Oktoberrevolution und vermehrfachte sich in den Jahren 1922-1923 nach dem Lenins Erlass, in dem die bestimmten Personalien sogar namentlich genannt wurden, die das Land zu verlassen hatten (Grübel 2013, 92). Darunter waren viele Literaten und Philosophen, die sich den fliehenden Überresten der zerstörten Weißen Bewegung anschlossen. Das sog. „philosophische Schiff“ (*философский пароход*) für die aus dem Land ausgewiesenen Gelehrten wurde als Metapher berühmt. Nicht auf diesen Schiffen, aber doch in derselben Emigrationswelle befand sich auch Wladimir Weidlé, der 1924 aus Russland für immer ausreiste. Sein Weg ging nach Paris, wo er bis zu seinem Tode 1979 lebte.

Paris

Nicht zufällig kam er nach Paris. Diese Stadt gehörte damals zu den wichtigsten Zentren der russischen Emigrationskultur und besaß wegen der besonderen Rolle der französischen Kultur, die im 19. Jahrhundert die Weltanschauung und Sprache des russischen Adels stark beeinflusste, seit einigen Jahrhunderten eine große Anziehungskraft sowohl für die Ausbildungsreisenden, als auch als Ziel der E- bzw. Immigration.

Man denke dabei an eine Anekdote aus dem Vaterlandskrieg 1812 gegen napoleonische Inversion: Die russischen Partisanen in der von den Franzosen besetzten Zone nahmen einen Jungen gefangen, der kein Wort Russisch, sondern nur Französisch konnte. Die Partisanen wollten ihn als einen französischen Kundschafter hinrichten, doch es stellte sich rechtzeitig heraus, dass es sich um den Abkömmling einer russischen adligen Familie handelt. Diese absurde Situation mag fiktiv sein, doch sie illustriert, wie stark der Einfluss der französischen Kultur in Russland vor 1917 war, den sogar der Krieg mit Napoleon nur teilweise verringern konnte.

Deswegen war es kein Zufall, dass viele russischen Emigranten nach Paris gingen, wo es außerdem schon seit langer Zeit die russische Diaspora gab.

Berlin

Außer Paris gehörten Berlin und Prag zu den wichtigen Zentren der russischen Emigration. Diese Städte wurden am Anfang der 1920er Jahre ebenfalls von der russischen Flut heimgesucht. Zum Beispiel betrugen die russischen Einwanderer in

Berlin bis 1923, als nach dem Vertrag von Rapallo die diplomatischen Beziehungen zwischen Weimarer Deutschland und UdSSR wieder aufgenommen wurden und dementsprechend alle politischen Flüchtlinge der Sowjetbehörden theoretisch wieder ausgeliefert werden mussten, zehn Prozent (360 Tausend) der gesamten Einwohnerzahl. In Paris waren es 1926 um 50 Tausend (Möhmig 2005, 73), aber in den beiden Städten boomte das russische Druckwesen aller Art und es wurden mehr Bücher auf Russisch als in derselben Periode in der Sowjetunion verlegt; es wurden hunderte von russischen Zeitungen und Zeitschriften herausgegeben.

Diese rege Tätigkeit hing mit der sozialen Abstammung der Emigranten zusammen, deren Mehrheit zur russischen Intelligenzija (Literaten, Philosophen, Lehrer, Ärzte etc.), also zu den Trägern der vorrevolutionären Kultur gehörte. Es handelte sich um die 2% der gebildeten Russen, die in der vorrevolutionären Phase dem Pauperismus und Analphabetismus der breiten Bevölkerungsschichten gegenüberstanden und durch ihre passive Haltung eine Reaktion freisetzten, die zur durch die Straflosigkeit verursachten Gewaltexplosion führte. Anschließend hatten sie keine andere Wahl als aus dem Land zu fliehen, um ihre Leben zu retten.

Sie retteten dabei nicht nur ihre Seelen, sondern auch die Petersburger Poetik, die sich, so Weidlé, allmählich zur Dominante der gesamten Exilliteratur entwickelte. Dabei ist es klar, dass die Auswanderer in ihren politischen, philosophischen und künstlerischen Einstellungen sehr heterogen waren. Dieses Spektrum reichte von den Symbolisten bis zu den Akmeisten und von der vollen Abneigung des Sowjetrusslands bis zur Kollaboration. Die Emigration vereinte alle diese Positionen zu einer abgeschotteten relativ kleinen Einheit.

In den 20er Jahren gab es in der UdSSR noch relative Meinungs- und Pressefreiheit und ideologischer Druck auf die Literatur trug noch keinen totalitären, sondern nur polemischen Charakter. Deswegen hielten viele Emigranten (besonderes in Berlin) es für notwendig, im Kontakt mit der sowjetischen Literatur zu bleiben und glaubten, dass ihr Aufenthalt im Ausland nur einstweilig ist und sie bald nach Russland zurückkehren werden können. Diese Haltung hatten beispielsweise die Literaten um die Zeitschrift *Смена вех*, die die Rückkehr nach Russland planten, um bei der Aufklärung des Volkes mitzuwirken. Die Anderen versuchten mit den sowjetischen Kulturkomitees und Behörden zu interagieren, es gab Gruppen, die sogar zurück abreisten (Струве 1956, 27).

Den anderen Pol bildeten die Menschen, die Sowjetrussland hassten und ihre Rückkehr nur „mit dem Schild“ möglich sahen. Viele begriffen das Ausmaß des Geschehens offensichtlich nicht, doch bereits in den Zwanzigern löste die Apathie das politische Engagement peu à peu ab und, alsbald Iosif Stalin um 1930 die Macht in der Sowjetunion usurpierte, konnte es nichts mehr missverstanden werden – die letzten Hoffnungen auf die Rückkehr waren dahin. Stalin begann das totalitäre Regime mit dem eisernen Terror und der strikten Zensur aufzubauen und jedes Anzeichen der Dissidenz auf grausame Weise auszurotten.

Die Positionen von Weidlé und Chodasevič veranschaulichen die Meinungspolarität im Emigrantenmilieu. Im Vergleich zu Chodasevič, der nach der Revolution in Berlin lebend seine Loyalität gegenüber der Sowjetmacht behielt, mit den Kulturbedörden der sozialistischen Russland zusammenarbeitete und publiziert wurde (Боромолов 2005, 170), war Weidlé, nach seiner eigenen Worten, sich sofort

dessen bewusst, dass es keinen Weg zurück gäbe und dass seine Heimat nicht mehr existiere. Er wartete auf nichts und lebte weiter (Вейдле 1980, 292).

Dichter und Mythos

Das Fehlen der intellektuellen Freiheit im stalinistischen Regime war für Russland keineswegs eine neue Erscheinung: Die *a priori* ideologisch totalitäre mittelalterliche Gesellschaft, wo die Kirche alle Rechte auf die Selbstbestimmung dem Individuum wegnahm, löste die absolutistische Zensur ab, an die sich die stalinistische Diktatur praktisch konsekutiv anschloss.

Dank dieser Kontinuität entwickelte sich in der russischen Kultur ein besonderer Status des Dichters – des Gegners der Macht. Dieser Status war bereits bei Aleksandr Radiščev zu erkennen, der in seiner 1790 publizierte Erzählung „Reise von Petersburg nach Moskau“ die miserablen Lebensbedingungen des Volkes in der angeblich aufgeklärten Monarchie von Ekatharina der Großen bloßstellte und deswegen von ihr mit dem berühmten Aufrührer Emel’jan Pugačëv verglichen wurde (*бунтовщик похуже Пугачёва*).

Noch früher war der Fürst Andrej Kurbskij, der mit dem Zaren Ivan dem IV. (1530 – 1584) zu polemisieren wagte und ins Großfürstentum Litauen fliehen musste. In diesem Fall nahm die Geschichte der russischen Exilliteratur ebenfalls ihren Anfang.

Oft waren sich die Dichter ihres Status bewusst und trugen selbst zur Konzipierung ihrer prophetischen Mission bei. Das lässt sich zum Beispiel bei Puškin im Gedicht „Prophet“ deutlich beobachten, wo es die Strophe gibt, in der Gott das lyrische Ich des Dichters direkt anspricht:

(...)
*Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполни волею моею,
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей.*
(1826)

Außer der traditionell fehlenden Meinungsfreiheit können auch die anderen kulturellen Faktoren die Statusbildung hervorrufen.

Zum Beispiel war für die absolute Mehrheit der Russen ein solcher Widerstand wegen der sehr tief sitzenden mittelalterlichen Weltanschauung undenkbar. Diese archaische Weltanschauung enthielt nämlich in ihrem Kern die Vorstellung über die vom Gott zugeteilte Macht, was den absoluten Machtanspruch der Zaren und Imperatoren unbezweifelbar und unbestreitbar rechtfertigte. Der Mensch, der gegen die auf solche Weise legitimierte Macht zu rebellieren wagte und vom Gott nicht zertrümmert wurde, bekam einen besonderen Status und Schicksal – im christlichen Usus würde er oft zum Prophet oder zum Narr in Christo – mitsamt dem Märtyrertod.

Iosif Brodskij erklärte den besonderen Status des Dichters von der sprachinternen Mythologie ausgehend. Dichter sei nämlich ein Adept und Nuntius der Sprache und diese ist eine Substanz, die viel älter als jede existierende Machtgefüge ist und auch jede überleben wird. So existiert der Dichter nach den Gesetzen einer anderen Dimension und ist berechtigt, sich der politischen Macht zu widersetzen.

Dieses soziale Mythologisieren eines Menschen kam außerdem im Paradigma von *жизнетворчество* der russischen Moderne vor, das die Selbstopferung für die

Zwecke des Schaffens verlangte und zu der seit Puškin ein gewaltsamer früher Tod gehörte.

Da es sich um die zeichenhafte Erweiterung einer Persönlichkeit in Richtung einer sozial-religiösen Rolle mit der hohen Konzentration der sozialen Bedeutung handelt, lässt sich dieses Mythologisieren aus der semiotischen Perspektive beschreiben und mit der mittelalterlichen Behandlung des Zeichens in die Verbindung setzen.

Die russische Kultur wies wie gesagt die Züge einer mittelalterlichen viel länger – zumindest bis zu den Petrinischen Reformen ganz deutlich – als die anderen europäischen auf, wobei auch Kaiser Peter der I. (1672 – 1725) nur so viel wie die gründliche Umgestaltung der Fassade der russischen Gesellschaft unternahm und die noch für Jahrhunderte gleich geblieben Verhältnisse dahinten unberührt ließ (s. S. 68).

Die mittelalterliche Weltanschauung charakterisierend, nennt der wichtige Vertreter der Tartu-Moskauer semiotischen Schule Jurij Lotman diesen ihren Zug „erhöhte Semiotisierung“ (*повышенная семиотичность*) der Kultur:

Для того чтобы приобрести культурную ценность вещь в этой системе должна сделаться знаком, то есть быть максимально очищена от своей практической внеэпической функции (Лотман 2002, 26).

In solcher Kultur können die Ikonen, Texte oder die sozialen Rolle eines Menschen eine besondere Verehrung erlangen, wenn sie den bestimmten Kriterien wie Ruhm, allgemeine Anerkennung, besondere Charakteristika etc. entsprechen.

Aus demselben Grund wurde die Emigration dem Tod gleichgestellt: Ein Status ist nur innerhalb seiner Kultur vollmächtig, sonst stirbt er ab, obwohl sein physikalischer Träger weiterlebt; und ein Dichter, der sich weigert, seine besondere mythologische Rolle anzunehmen, indem er zum Beispiel aus dem Land flieht, gilt viel mehr als ein einfacher Emigrant, der keine heroische Rolle übernehmen kann, als ein Verstoßener und seine Tat als Verrat.

Freiheit

Dieses Mythologisieren weist auf den Begriff Freiheit, genauer auf die künstlerische und breiter auf Meinungsfreiheit hin, deren Existenz für die russischen Herrscher bis in die Putins Ära ideologie- und regimeübergreifend unbemerkt blieb.

Diese kontinuierliche Intoleranz mag in der historisch-kulturellen Perspektive durch die pathologische Angst der Herrscher um ihre Macht oder durch die traditionelle Rechtlosigkeit der Völkermassen erklärt werden. Die Befreiung von diesen Rollen kann wie angedeutet durch die Emigration erreicht werden. Sie befreit solche Menschen wie Weidlé oder Chodasevič von der Zensur und vom Zwang, von dem bestimmten Kulturparadigma (Tabus, Ideale, Stereotypen etc.) ausgehend zu urteilen, was die freie und objektivere Urteilkraft bedeutet, die nur bei der Distanzierung entstehen kann. Bedenkt man dabei, dass sowohl die Ontologie als auch Dialektik der Literatur (und Kunst allgemein) auf dem Eckstein der Distanznahme zum kulturellen Substrat beruhen, so wird die Bedeutung der Emigration für die Kultur ersichtlich.

Außer der Perspektivenwechsel mag das Bedürfnis nach der Erweiterung oder Zerstörung der Grenzen, damit verbunden sein, dass eine freischaffende Persönlichkeit über die sämtlichen kulturellen und auf jeden Fall politischen Grenzen hinauswächst und *a priori* zum anthropologischen Kunstverständnis neigt.

Deswegen war es den Schriftstellern der Europa orientieren Phase der russischen Geschichte zwischen 1700 und 1917 in den Grenzen der einheimischen Gesellschaft und unter dem zensorischen Druck der Behörden offensichtlich zu eng. Sie reisten, die Distanz suchend, ins Ausland (allerdings ohne Absichten dort zu bleiben) und arbeiteten an ihren Werken außerhalb der Heimat.

Für die russischen Schriftsteller des klassizistischen 18. Jahrhunderts, wo die russische Literatur und ihre Sprache sich noch im Entstehungsprozess befanden, war eine Ausbildungsreise nach Europa obligatorisch. Darum studierten Vasilij Trediakovskij an der Sorbonne, Michail Lomonosov in Marburg und Nikolaj Karamzin suchte nach den Entwicklungswegen für die russische Kultur bei den europäischen Aufklärern und erlebte die Französische Revolution in Paris. Im 19. Jahrhundert war die Tendenz rapid steigend: Nikolaj Gogol' schrieb seine berühmten „Toten Seelen“ in der Schweiz, Paris und Rom; Ivan Turgenev publizierte „Aufzeichnungen eines Jägers“ in Paris; Fëdor Dostoevskij schuf seine großen Romane „Idiot“ in Florenz und „Die Dämonen“ in Dresden (Зиник 2005, 360).

Die Schriftsteller des Silbernen Zeitalters behielten diese Tendenz bei und reisten nach Europa sowie in andere exotischere Länder, um die eigenen und die Horizonte der russischen Kultur zu erweitern. So wurde zum Beispiel das afrikanische Thema durch Nikolaj Gumilëv in die russische Literatur gebracht, was der von Weidlé erwähnten künstlerischen Einstellung der Akmeisten/Adamisten entsprach, die die Literatur boulderisieren und alles in der Welt neu benennen wollten.

Doch auch nach der Oktoberrevolution büßte Europa keinesfalls an Einziehungskraft ein und der proletarische Schriftsteller Maxim Gor'kij wohnte und arbeitete in der Nähe von Neapel.

Im Unterschied zu den freiwillig reisenden Gelehrten der alten Zeit, waren die Emigranten zur Entdeckung gezwungen. Die Fahrkarte ohne Rückfahrtmöglichkeit bedeutete einen tiefen Umbruch in ihrem Leben und Schaffen. Später, als sie sich in die neue Gesellschaft zu integrieren versuchten, erwies es sich als kaum möglich, den Kontext der Heimatkultur zu verlassen, weil ein Emigrant vor allem durch die Muttersprache damit immer im Dialog bleibt (Зиник 2005, 346). Dieses Paradox ist für die Emigration charakteristisch. Und wenn die erste Welle der russischen Emigration auf die Rückkehr hoffend für das isolierende Diaspora-Leben entschied (Жданова 2005, 406), zergingen die späteren Wellen relativ schnell in der autochthonen Ethnie.

Die Reflektion dieses Schicksals prägte die Besonderheiten der Emigrantenliteratur. Dazu gehörten:

- Dominanz des autobiographischen und biographischen Genres.
- Die Intention, die Europäer bezüglich der Situation in Russland aufzuklären bzw. die antibolschewistische Propaganda.
- Auseinandersetzung mit dem Schicksal Russlands und seinem Verhältnis zu Europa.
- Drang nach der Selbstfindung und Selbstrealisation in der neuen Welt, sowie die Notwendigkeit, sich als eine Gruppe („russische Emigration“)

zu besinnen und eine gemeinsame Position gegenüber der Situation in Russland zu erarbeiten.

- Starke Politisierung der Literatur.

All dies führte zum regen öffentlichen Meinungsaustausch in den Periodika, an der auch Wladimir Weidlé sich aktiv beteiligte. Seine Publikationen findet man auf den Seiten von mehreren Zeitschriften:

- *Звено*, das zwischen 1923 und 1928 in Paris herausgegeben wurde (Струве 1956, 66).
- *Современные записки*, die zwischen 1920 und 1940 ebenfalls in Paris erschienen (Струве 1956, 52).
- *Числа* und *Встречи*, die von denselben Literaten 1930-1934 herausgegeben wurden (Струве 1956, 150 f.) u. a.

Trotz der Tatsache, dass Weidlé sich in die europäische Gesellschaft persönlich und als Wissenschaftler gut integrieren konnte, beinhalten seine Schriften die oben genannten typischen Thematiken: die Biographien der Dichter des Silbernen Zeitalters, die Erinnerungen, die Auseinandersetzungen mit dem Russlands Schicksal und seiner Rolle in der europäischen Geschichte und Gesellschaft.

Vielen Emigranten fiel es dagegen schwer, sich in Europa zurechtzufinden. Diese Schwierigkeit kam nicht nur von der Hoffnung auf die baldige Rückkehr, sondern auch von der Kehrseite der (künstlerischen) Freiheit an sich, die die komplette Selbstständigkeit bei der Selbstbestimmung sowie bei der Ziel- und Wertesetzung von jedem verlangt, was in der Situation der russischen Emigration, wo noch dazu die mütterliche Kultur nicht mehr existierte, zur Entstehung des großen ideologischen Vakuum führte. Die Identitätsbildung, die innerhalb einer Kultur durch die Tradierungs- und Sozialisierungsprozesse unterstützt wird, stellt für einen Exilanten eine komplizierte Aufgabe dar, die nur durch einen enormen Kraftaufwand umgesetzt werden kann. Ein Individuum kann dadurch überfordert werden, weil dieses Vakuum dem Druck proportional ist, den eine Gesellschaft auf jede unabhängige Persönlichkeit ausübt.

Da viele Menschen im Exil diese Aufgaben auf Dauer nicht lösen und keine gemeinsame Identität als russische Emigration erarbeiten konnten, hinterfragen manche Kritiker die Existenzberechtigung der Exilliteratur an sich. Außerdem trägt die allmähliche quantitative und qualitative Degradation der Exilliteratur zu dieser Skepsis bei.

Zum Beispiel meinte der bedeutende Kritiker der Exilliteratur Georgij Adamovič, dass eine Literatur unbedingt im Kontakt mit ihrer nationalen Kultur bleiben muss, und spricht auf diese Weise der russischen Exilliteratur jegliche Existenzberechtigung ab (Струве 1956, 203), weil sie den Kontakt zur Sowjetliteratur verlor und weil die letzte als kein wirklicher Nachfolger der vorrevolutionären Tradition betrachtet werden darf.

Chodasevič war einer anderen Meinung, kritisierte aber die Emigrantenliteratur für die fehlende Besinnung ihres Wesens (*забвение своего „эмигрантства“*) und das beharrliche Bestreben, ihre Rechte auf das russische nationale Bewusstsein zurück zu gewinnen (Струве 1956, 207), wobei die neuen Dichter und literarischen Strömungen innerhalb der Emigration vernachlässigt wurden:

(...) в недрах самой эмиграции молодая литература не обрела себе родины (Струве 1956, 209).

Weidlé spricht ebenfalls von der tiefen Krise, die für ihn allerdings nicht nur in der russischen Exilliteratur, sondern in der gesamten europäischen Kultur zu verzeichnen ist (Петрова 2010, 32).

Kontinuität

Die andere grundlegende Frage, die in diesem Kontext zu beantworten wäre, ist die Frage nach der Kontinuität der Geschichte der russischen Literatur und Kultur.

Die Literatur im sowjetischen Russland hatte im Vergleich zur vorrevolutionären ganz andere Funktionen und Aufgaben und bedingte sich eines komplett anderen Wertesystems (vgl. S. 8). Deswegen entstand die Frage nach der Verwandtschaftsgrad der Emigranten- und Sowjetliteratur. Der Schlucht dazwischen scheint so tief zu sein, dass manche Forscher überhaupt von zwei verschiedenen Literaturen reden.

Weidlé behandelt diese Frage nicht expliziert, sondern bedauert sofort, dass es zu einer solchen Spaltung gekommen ist. Das heißt, die Frage, ob die russische Literatur sich nach der Emigration in zwei nur verwandte Zweige spaltete, beantwortet er positiv. Bezieht man seine Thesen über die Petersburger Poetik mit ein, so wird der Grund dieser Überzeugung ersichtlich: Die Exilliteratur erbte den Wortgebrauch und seine Gegenstandsbezogenheit von der alten Petersburger Schule, wogegen die neue Moskauer futuristisch-realistische Schule mit der Semantik spielte oder sie gar wegließ, was zu der Entstehung der grotesken verzehrten Sinnbilder führte.

Nun ist dieses Problem in der Tat noch komplizierter, denn, wenn man die Emigration als einen radikalen Bruch mit der Vergangenheit und einen Verzicht auf ihr Erbe betrachtet, muss die Sowjetliteratur ebenfalls als eine Exilliteratur (Зиник 2005, 349) anerkannt werden. So stellt sich heraus, dass 1917 das Ende der russischen Literatur und Kultur eintrat, sie existierten ab diesem Moment nur in zwei Bruchstücken: (1) Als sowjetische Literatur, die die eigenen Ziele verfolgend, nur ihre bestimmten Elemente übernahm und (2) als Exilliteratur im Ausland, die ebenfalls nur zum Teil als ihre Nachfolgerin bezeichnet werden darf, weil sie an die Auseinandersetzung mit dem fremden kulturellen Umfeld und dem eigenen Schicksal angewiesen war, sich anpassen und verändern musste und die Verbindung zur Gesellschaft-Träger verlor.

Die Sowjetliteratur, obwohl sie in Russland weiter existierte, brach also entschlossen mit ihrer Vergangenheit. Dieses Verlangen nach dem kompletten Bruch mit der Vergangenheit und die Idee alles sofort neu und im Sinne der zeitgenössischen Idealvorstellungen über die Gesellschaft fehlerfrei zu errichten, verbindet man in der Tartu-Moskauer semiotischen Schule mit den sog. binären Kulturen (*бинарная культура*). Das sind die Gesellschaften, in denen zwei kulturell-sozialen Paradigmen konkurrierend gleichzeitig entwickeln. Solche Kulturen sind zu einem Konflikt zwischen den beiden Paradigmen und zur katastrophalen Eskalation dieses Konfliktes verurteilt, weil ein Paradigma, sobald es stark genug ausgeprägt ist, das andere bisher dominierende abzusetzen versucht, wobei dieses zweite die Gesellschaft in die Stagnation treibt, indem es sein Primat zu behalten versucht.

Wenn dieses Ungleichgewicht die kritische Maße erreicht, ist sogar die Existenz der Kultur gefährdet, überlebt sie diesen Umbruch, so steht für sie eine unheimliche Vielzahl der Entwicklungsvarianten offen. Wichtig dabei ist, dass das neue Regime, dem es gelingt, die Domination in der Gesellschaft zu erlangen, und das die totale Erneuerung deklariert, in der Wirklichkeit nur die Fassaden der gesellschaftlichen Verhältnisse neu gestaltet und benennt. Im Wesen muss jedoch die alte Ordnung restauriert werden, um die Gesellschaft vorm Zerfall abzuhalten.

Für die Kultur bedeutet ein solcher radikaler Umbruch eine Katastrophe, weil sie die Möglichkeit verliert, in ihrer Geschichte zu schöpfen. Das kann praktisch mit einem Tod verglichen werden, weil die Kultur nach der Definition von Lotman „das nicht erbliche Gedächtnis einer Gesellschaft“ darstellt (*ненаследственная память коллектива*) (Лотман 2005) und das Erben durch den Umbruch gestört wird.

Solchen Kulturen stellen die Semiotiker wie Lotman die tertiären Kulturen (*третичные культуры*) gegenüber, in denen ein drittes alternatives Paradigma immer vorhanden ist, das im kritischen Punkt die Rolle der Dominanz übernehmen kann und die Katastrophe vermeiden lässt. Solche Systeme entwickeln sich meist dynamischer und sukzessiver (vgl. Лотман 2002, 33 ff.).

Russland stellt dieser Klassifizierung nach ein typisches Beispiel für die binäre Kultur dar, die 1917 ihren Umbruchpunkt erlebte, indem das herrschende europaorientierte Regime der Romanov-Dynastie durch die radikalen populistischen Bewegungen, die sich im letzten Moment um die marxistische Ideologie vereinten, abgesetzt wurde. Die sowjetische Kultur verzichtete bewusst auf das nicht erbliche Gedächtnis der vorigen Jahrhunderte (obwohl ihre Gesellschaftsphilosophie und Weltanschauung von diesem direkt abstammte) und wurde aus dieser Perspektive zu einer Art der Exilliteratur im Inland.

Fernblick

Heute verging fast ein Jahrhundert seit der Zeiten dieser Kontinuitätskontroverse. Da aber die Geschichte sich spiralartig entwickelt, wurde sie für die zeitgenössische russische Gesellschaft wieder aktuell. Die russische Kultur befindet sich nämlich in der tiefsten Krise seit jeher, was die direkte Folge des dramatischen 20. Jahrhunderts ist. Am Anfang der 1990er stellte sich heraus, dass der Sowjetstaat ein nicht lebensfähiger Homunkulus war, dessen Stoffwechsel sofort stillstand, alsbald seiner Innervation keinen Stromimpuls der Angst mehr gegeben wurde. Schlimmer noch galt dasselbe für sein ganzes Wertesystem und die Ideologie, was die Gesellschaft an den Rand der geistigen Existenz trieb und sie auf die sowjetische sowie im Endeffekt auf jegliche Wertvorstellungen zu verzichten zwang, genauso wie die Bolschewiken zu ihrer Zeit auf die Petersburger Russland verzichteten. Deswegen begann für Russland die Suche nach der Identität und nach eigener Kultur neu, was sehr paradoxal klingt, wenn die Rede über das Volk mit tausendjähriger Geschichte geht.

Das Erste, worauf man dabei zurückzugreifen versuchte, war die vorrevolutionäre Kultur. Als repräsentativstes Beispiel für diese Tendenz dient die Geschichte mit der russischen Staatshymne, deren Rolle in den 1990er bekanntlich das Patriotische Lied (*Патриотическая песня*) von Michail Glinka spielte. Man benutzte es allerdings ohne Text und nicht lange. Bald nach der Postenübernahme machte Vladimir Putin die alte sowjetische Hymne mit dem korrigierten (allerdings durch

denselben Autor!) Text wieder zur nationalen. Diese dekorative Veränderung deutet auf die Tiefenprozesse in der Gesellschaft hin, in der die wirklichen Einflüsse des 70-Jährigen Sowjettraumas durch den Freiheitsrausch der 1990er nur zeitweilig getilgt wurden, und, alsbald die relative Stabilität eintrat, wieder zum Vorschein kamen. Außerdem wurde es verstanden, dass die sowjetische Schlucht zwischen dem alten Russland und dem heutigen Tag nicht so einfach zu überbrücken ist, egal wie fleißig die Menschen wieder in die Kirche gehen und wie frei ihre Meinung äußern können. Das war erstens dadurch bedingt, dass zu viele kulturelle Werte inzwischen verloren gingen bzw. ersetzt wurden und zweitens, dass es bei allen Reformen und gesellschaftlichen Verschiebungen einfacher und historisch gesehen logischer ist, auf die unmittelbar vorgehende Periode zurückzugreifen, statt etwas Neues aus dem Nichts zu erdenken. Dieses Verstehen fehlte ihrer Zeit den Bolschewiken.

Außerdem, wie es in einer binären Kultur üblich ist, blieben im neuen demokratischen Russland die alten Laster wie Rechtlosigkeit, Unaufgeklärtheit, Pauperismus des Volkes trotz aller Deklarationen präsent und machten die Fassade, so schmiegsam, wie felsenstabil die gesellschaftliche Ordnung dahinten.

Jedenfalls versuchen heute die Menschen, ihre kulturelle Selbstidentifikation wieder in der Sowjetkultur zu finden, wie sie in den 1990er es mir der vorrevolutionären Kultur von Weidlé u. a. versuchten. Das Ziel dieser Suche ist eine Rechtfertigung, ein Anspruch auf das Land und seine Kultur – ein Versuch, das Schicksal der Araber im Ägypten zu vermeiden. Sind die modernen Russen in etwa auch Emigranten im eigenen Land und sind in etwa die aktuellen nationalistischen Tendenzen in der russischen Gesellschaft nicht ein Versuch, diese Distanz zu einer eigenen Kultur zu überwinden?

Diese Suche kann von den anderen Kulturen als eine Aggression eingestuft werden. Und im Grunde genommen ist es eine Aggression, besonderes für die moderne globalisierte und stabile Weltgemeinschaft, wo alle Rollen bereits vergeben zu sein scheinen. Das muss von den Russen eingesehen werden, genauso wie ihr Recht auf die Selbstbestimmung von den Europäern bzw. Amerikanern.

Über die Kunst

Literaturtheorie

Weidlés Literaturtheorie wurde in Form von mehreren Aufsätzen in den 1970er Jahre im New-Yorker literarischen Periodikum der russischen Emigration die *Новый журнал* veröffentlicht und schließlich im Sammelband *Эмбриология поэзии* zusammengestellt und in Paris verlegt.

Nach Weidlés eigenen Worten war eine der wichtigsten Intentionen seiner Arbeit, gegen den Strukturalismus zu protestieren, der seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts in der literaturwissenschaftlichen Welt das Ruder zu übernehmen schien. Weidlés Kunstauffassung ist dagegen idealistisch und religiös. Diese Interpretationsweise lässt sich in die ihm zeitgenössische literarische Kontroverse einordnen, wo im Grunde die alten metaphysischen romantischen Vorstellungen mit der neuen formalistischen Literaturdefinition konfrontierten. Die Kontroverse stammte aus dem 19. Jahrhundert und spitzte sich am Anfang des 20. Jahrhunderts zu, als die Geisteswissenschaften wegen des abstrakten und zum Teil mystifizierten Charakter ihres Wissens, das von den Rhetoren und Hochstapler leicht manipuliert und beliebig bequem gedeutet werden konnte, sich kompromittierten und Europa in die Kriege und Revolutionen stützten. Dies führte schließlich zum Untergang des alten Europas. Daher behauptete sich zu dieser Zeit die starke Tendenz zur empirisch-positivistischen Strukturierung der Geisteswissenschaften (Эткинд 1980, 8 f.), wogegen viele Künstler und Wissenschaftler (darunter Wladimir Weidlé) einen Protest erhoben.

Weidlés Intension war es also zu zeigen, dass die Poesie keine Erscheinung der Sprache als eines Systems (*langue*) ist, sondern der Sprachpragmatik (*parole*) und daher ausschließlich mit den positivistischen Methoden nicht erforscht werden darf (Вейдле 1980, 291).

Embryologie

Im Vorwort zur *Эмбриология поэзии* (Embryologie der Poesie) geht Jefim Etkind die Metaphorik dieses Titels ein, und erläutert, dass Weidlé konträr zu der strukturalistischen Logik, die Poesie wie ein Mechanismus betrachtet, sie mit einem lebendigen Organismus vergleicht, was der Begriff Embryologie bereits vorwegnimmt. Der wichtigste Unterschied zwischen dieser zwei Auffassungen bestehe, so Etkind, darin, dass die Einzelteile eines Mechanismus prinzipiell austauschbar seien und man ihn bei Bedarf komplett auseinandernehmen und wieder zusammenbauen könne; das Wesen eines Organismus bestehe dagegen in seiner Ganzheit und das Geheimnis des Lebens lasse sich analytisch nicht entschlüsseln, egal wie lange man die einzelnen Organe erforsche:

Механизм всегда равен сам себе, организм выходит за пределы суммы его составляющих органов (Эткинд 1980, 9).

Außerdem wesentlich ist die prinzipielle Wiederholbarkeit eines Mechanismus sowie seiner einzelnen Bestandteile, die beliebig viel Mal reproduziert werden können, weil die Gesetze ihrer Zusammensetzung auf dem induktiven Weg festgestellt wurden, was der formalistischen Denkweise entspricht, wo ein literarischer Text nur eine Anreihung der mechanisch aneinander gekoppelten Elemente – der Verfahren (*приём*) darstellt, die man alle absondern und analysieren kann.

Die Opposition Mechanismus – Organismus ist keine neue Erscheinung und wird im Rahmen der seit dem Mittelalter in der Biologie und Philosophie bestehenden Kontroverse zwischen den Vertretern des vitalistischen und des mechanistischen Modells diskutiert. Dabei behaupten die Vitalisten, eine allen Lebewesen innewohnende mystische Vitalitätskraft, die dem Modell des empirisch erforschbaren physiologischen Mechanismus gegenübergestellt wird (Sasse 2010, 76).

Im epistemologischen Sinne handelt es sich um die analytischen und synthetischen Zugänge. Allerdings geht es nicht um die Kant'sche Erkenntnis „*a priori*“ und „*a posteriori*“, wobei die informative Wertigkeit einer Aussage unterschieden wird, sondern um das Prinzip der Erkenntnis selbst: Analytisch steht hier für den positivistischen induktiven Erkenntnisweg, der im europäischen Rationalismus seinen Anfang nimmt und für Weidlé in Bezug auf Kunst inakzeptabel ist. Dabei muss das Objekt, um verstanden zu werden, vorher in die einzelnen Elemente zerlegt werden, was bei einem theoretischen Konstrukt oder Fossil nichts Schlimmes bedeutet. Doch sobald es sich um ein Lebewesen handelt, entsteht ein ethisches Problem, erstens weil dieses Lebewesen für die analytische Untersuchung sterben muss und zweitens weil es im Vergleich zu einem Mechanismus auch zusammengeknüpft und nicht wieder belebt werden kann. Daher ist dieser Weg – ein Weg der Zerstörung und ist den Ansichten Weidlés zuwider, die die christlichen Ethik und Ästhetik beeinflussten:

Наука разлагает и слагает, умерщвляет, дабы уразуметь. Искусство рождает жизнь – непроницаемую, как и всякая жизнь, в самой глубине, для анализирующего научного познания (Вейдле 2001, 22).

Nun stellt die Kunst hingegen den einzelnen richtigen synthetischen Erkenntnisweg dar, auf dem das Objekt in seiner Ganzheit betrachtet wird, wie es bei der Begegnung mit einem Mensch passiert – man hinterfragt dabei nicht partikulär seine Schuhgröße, biochemische Besonderheiten des Blutes und die IQ-Werte, sondern nimmt ihn als Ganzes wahr. Dasselbe soll, so Weidlé, für ein literarisches Werk gelten.

Zur Veranschaulichung führt er zwei Aussagen vor: „Die Summe aller Winkel im Dreieck ist gleich den zwei rechten Winkel“ und aus einer Fabel von Ivan Krylov „Ein Affe alterte, und sein Gesicht ward schwach“ (Krylov 1976). Die erste Aussage sowie jedes einzelne Wort kann nur eindeutig verstanden werden und lässt sich außerdem

auf alle vorstellbaren Dreiecke extrapolieren. Die zweite Aussage ist unikal und bezieht sich nur auf den bestimmten Affen und ihre Sehschwäche (Вейдле 1980, 137).

Klangsin

Strukturalismus ist eine philosophische Schule und ein besonderer wissenschaftlicher Zugang, die zum ersten Mal in der Linguistik von Ferdinand de Saussure eingeführt wurden. Deswegen ist der Einfluss Saussures auf die moderne Linguistik dem von Fritz Straßmann auf Kernphysik äquivalent: Saussure spaltete die Sprache in die Ebene der *langue*, *langage* und *parole*, das Zeichen in *signifié* und *signifiant*, die Sprachwissenschaft in die diachrone und synchrone, die strikt unvermischt getrieben werden sollen und setzte auf diese Weise das Potential der ganzen Wissenschaften frei (vgl. Brügger 2008, 16).

Im Zusammenhang mit der Literaturtheorie Weidlés ist die Spaltung Saussures des Lautbildes (*signifiant*) und des Begriffs (*signifié*) interessant, wo das lautliche Bild dazu dient, die kommunikative Funktion (also *langage*-Ebene) rein physikalisch zu ermöglichen und keine eigene Bedeutung trägt. Weidlé behauptet eine andere Relation im genannten Begriffspaar und zwar insofern, dass er dem Klang die sinntragende Rolle zuspricht. Die Relation zwischen dem Klang und dem dahinten stehenden Begriff ist daher nicht mehr willkürlich, besonders wenn es um die dichterische Sprache geht.

Seine Körpermetapher fortsetzend, interpretiert Weidlé die dichterische Sprache als ein lebendiges Gewebe, dessen wichtigstes Charakteristikum in der Qualität des bedeutungstragenden Klanges besteht. Er meint, dass die einzelnen Phoneme dank ihrer nachahmenden Natur und in der systemhaften Interaktion sinntragend sein können: Er nennt diese Erscheinung *звукосмысл*, was sich auf Deutsch als Klangsin übersetzen lässt. Diese besondere Interaktion des Lautbildes und der Semantik kann auf allen sprachlichen Strukturebenen – von den einzelnen Lauten und Morphemen, über die Lexeme, bis zur syntaktischen Ebene, wo der Klangsin im Rhythmus realisiert wird – beobachtet werden. Auf allen diesen Textebenen soll der Klangsin an der Erzeugung der eigentlichen Poetizität beteiligt sein, weil sich der Klang auf die Wahrnehmung des Rezipienten auswirken kann und das Element darstellt, das für die dichterische Sprache distinktiv ist.

Daher gehört es zu den wichtigsten Aufgaben eines Dichters (im Vergleich zu den Autoren der nicht-fiktionalen Texte), die Klangstruktur seiner Schriften genauso sorgfältig wie die Semantik bzw. Stilistik zu konzipieren. Weidlé schreibt:

Осмысляющая актуализация звуков в словах и подборках слов, это и есть его [des Dichters] основное, всему прочему полагаемое в основу занятие (Вейдле 1980, 107).

Das Wesen des Klangsinns beschreibt Weidlé mit der klassischen Metapher, die die poetische Sprache mit der Musik vergleicht. Obwohl Weidlé einräumt, dass es sich nur um eine Metapher handelt und die Musik und die Dichtung „wesensungleich“

sind (Вейдле 1980, 77), gibt er zu, dass die dichterische Sprache einige Gemeinsamkeiten mit der Musik im Bereich der bewussten Klangmanipulierung aufweist. An dieser Stelle werden der Klang und die Semantik zur Poesie „legiert“.

Auf der syntaktischen Ebene dient der aus dem Klang der Wörter ergebene Rhythmus als Bindeglied zwischen der Poesie und Musik, weil er mit dem Sprachsystem nicht verbunden ist, aber die Emotionen und Einstellungen doch transportieren kann:

(...) где рассудка мало, чтобы выйти из сумбура, там нужна она, там прислушиваются к музыке (Вейдле 1980, 90).

Wörtlich übersetzt heißt es, dass dort, wo die Vernunft alleine nicht ausreicht, um den Gedanken aus dem Chaos des Unbewussten auszuformulieren, soll man der Musik horchen. Die Vernunft stellt dabei die Oberflächenstruktur dar und erscheint in der Form des Sprachsystems.

Die Vernunft beschäftigt sich mit der rationalistischen Bedeutung (*значение*), die vom Sinn (*смысл*) der Wörter zu unterscheiden ist (diese Unterscheidung sollte Weidlé der Auslegungen von Gottlob Frege entnommen und ausgearbeitet haben – Möseneder 1981, 115 f.). Dabei ist der Sinn mit der musikalischen Facette der Sprache verbunden und kann interpretiert werden, wogegen die Bedeutung durch das Sprachsystem konkret bestimmt wird und der oben erwähnten kommunikativen Funktion der Sprache dient.

Факт исключает смысл (Вейдле 1980, 94) – schreibt Weidlé dazu und meint damit, dass dort, wo das Wort in seiner pragmatischen Bedeutung verwendet wird (denken Sie an die Dreiecke und Affen), werden alle möglichen Sinnschattierungen ausgeblendet, die die dichterische Sprache ausmachen. Die Sprache als lexikalisches System wird also im strukturalistischen Zugang funktionalisiert und instrumentalisiert, was sie wiederum als ein Mechanismus verstehen lässt, wo die Elemente austauschbar und die Abweichungen ausgeschlossen sind. Die poetische Sprache bedingt sich dagegen des Klangsinnns der Wörter.

Ein Wort, so Weidlé, besitze sowohl die Bedeutung als auch den Sinn. Die Bedeutung eines Wortes kann nur richtig oder falsch sein, reißt den Gedanke sehr scharf um und existiert in Form eines Lexikoneintrages, was einerseits die Verwendung der Sprache zu Zwecken der Kommunikation ermöglicht und optimiert, allerdings die ursprüngliche potentielle Ausdruckskraft der Gedanken auf den kommunikativ sinnvollen Extrakt reduziert. Je eindeutiger dieser Extrakt ist, desto einfacher können die kommunikativen Ziele erreicht werden. Weidlé fasst es in einer weiteren Allegorie auf:

Рассудок „очищает“ язык, тем самым выхолащивая речь, которой он предписывает пользоваться языком, как переписчик пользуется не им изготовленной пишущей машинкой (Вейдле 1980, 94).

Deswegen hantieren die nicht-fiktionalen Texte oder Alltagssprache mit den Wortbedeutungen, die immer genau definiert sind, wogegen die poetische Sprache:

(...) возвращает смысл, предшествующий их [der Wörter] отдельным, предметным, контекстом определяемым значениям (Вейдле 1980, 129).

Der Sinn eines im Wort konkretisierten Gedankens besitzt dagegen keinen scharfen Umriss, was die künstlerischen Interpretationsmöglichkeiten frei lässt. Er kann die Bedeutung einschließen, geht aber weit über ihre Grenzen hinaus.

Die Genese sowohl des Klangsinn als auch der lexikalischen Bedeutung bestehe, so Weidlé, in der Fixierung der Gedanken im Raum, was mithilfe der Laute bzw. der Graphemen vollzogen wird. Vor dieser Fixierung existieren die Gedanken in einer Art der Eidoswelt – im Chaos des Bewusstseins, wo sie verzerrt und chaotisch vorkommen. Erst in einem Sprechakt oder niedergeschrieben bekommen sie ihre Form:

Речь рождается не из языка, не из системы, а из сумбура – в нас, которому соответствует хаос в ещё неопознанном нами мире (Вейдле 1980, 90).

Auch die dichterische Sprache überwindet das Chaos der Gedanken auf eigene Weise und fixiert sie im Raum. Doch diese Sprache ist besonderes vom Klangsinn abhängig, was die bestimmte Ungenauigkeit (*неточность*) erzeugt, die Weidlé für das wichtigste Element der dichterischen Sprache hält:

Сама точность его [des Dichters] речи состоит в точности схватывания этой (...) неточности (Вейдле 1980, 94).

Und die wertvolle Unvollkommenheit der echten Kunst ist ein populäres Thema.

Ein weiteres Argument, womit Weidlé seine These über den Klangsinn begründet, besteht darin, dass die poetische Sprache genetisch zur Artikulation veranlagt ist, also eigentlich zu der Sphäre der Sprachpragmatik gehört. Das bezeugen die von der Dichtung verwendeten rhetorischen Gesetze, die bei der Textproduktion den Klang der Rede konzipieren und dessen Effekt bei den Zuhörer berücksichtigen.

Davon ausgehend führt Weidlé die weiteren Oppositionen ein: Er unterscheidet zwischen der Sprache als einem abstraktem System (*язык*) und ihrer konkreten Realisierung – Sprechakt (*речь*):

Звучит ведь не язык; он – абстракция; звучит именно речь, но и она, поэтической не став, не требует от нас, чтобы мы звучание её осознавали (Вейдле 1980, 144).

Das bedeutet also, dass ein dichterischer Sprechakt aus dem Chaos des Bewusstseins mithilfe des Sprachsystems und des Klanges geboren wird. Dabei bekommt die ausdrückenden (*выражающая*) Funktion des Wortes die wichtigere Rolle als seine im Sprachsystem verwendete bezeichnende (*обозначающая*) Funktion, die Weidlé auch als signitive (*сигнитивная*) bezeichnet: Deskription vor Expression heißt also das Regel. Diese expressive Funktion zusammen mit der Klangbezogenheit lässt der dichterischen Sprache, ähnlich wie bei einem Lebewesen, das viel mehr als die Summe der physiologischen und biochemischen Prozesse ist, die Grenzen des mechanistischen Sprachsystems überschreiten.

Außerdem lässt sich in dem oben angeführten Zitat ein weiteres Merkmal der dichterischen Sprache erkennen: die Verfremdung bzw. Entautomatisierung der Sprache, die mittels des durch den Klang erweiterten Sinnes erreicht wird. Der Dichter zwingt den Leser (Hörer) auf die meist aus dem Alltag bekannten Wörter unter einem anderen Blickwinkel zu schauen, indem er diese von ihrem Klang ausgehend auf besondere Weise miteinander verkoppelt:

Слова, сплетённые своими звуками, сближаются и сплетаются также и смыслами или частью своих смыслов (Вейдле 1980, 128).

Liquida /p/ und /л/

Um seine Thesen über den Klangsinn zu veranschaulichen, sucht Weidlé im Lautsystem des Russischen nach den Beispielen.

Seine Wahl fällt auf die silbischen Sonnoranten /p/ und /л/ (/r/ und /l/), was in Bezug auf Klangsinn-Thematik ganz logisch ist, weil diese Laute in den slawischen Sprachen die Sonderstellung genießen und zwar insofern, dass sie sowohl im Urslawischen als auch in manchen rezenten slawischen Sprachen silbenbildend sind. Zur Bezeichnung dieser Konsonanten verwendet Weidlé den Begriff *плавные* – also stufenlose, fließende, was die wörtliche Übersetzung des in der europäischen Sprachwissenschaft gängigen Latinismus Liquida ist.

Die /p/ und /л/ waren nämlich an einem der wichtigsten phonetischen Prozessen der slawischen Lautgeschichte beteiligt, der die Prosodie aller modernen slawischen Sprachen stark prägte und in der Steigerung der silbischen Sonorität und speziell in der Liquidametathese bestand: Man tendierte dabei zur Lautumstellung innerhalb einer Silbe und zwar von der Sequenz Konsonante-Vokale-Konsonante/Liquida u. Ä. zu Konsonante-Liquida-Vokale. Zum Beispiel wurde der urslawische **gordъ* zum russischen *град* (Stadt) (vgl. Trunte 2005, 15).

Außerdem ist die Artikulationsart der silbischen Sonnoranten (Trunte 2005, 239) interessant, weil sie, obwohl es sich eigentlich um die Konsonanten handelt, mithilfe der Stimmbänder gebildet werden, was der zweite Teil des Begriffsgefüges (Sonnoranten) zum Ausdruck bringt. Sie stellen also eine Art der Hybride dar, was ihre Funktion in der Liquidametathese ermöglicht und den Klang besonderes macht.

Um die Rolle der Liquida im Klang der rezenten Sprachen zu beschreiben, bedient Weidlé sich des archaischen Terminus von dem bedeutenden Dichter des 18. Jahrhunderts und Vorläufer von Aleksandr Puškin Gavriil Deržavin: *сладкогласие*

(wörtl. Süßstimmigkeit) und eines Gallizismen von einem der wichtigsten russischen klassizistischen Dichter Vasilij Trediakovskij: *изразительная гармония* (Вейдле 1980, 118). Der erste Begriff lässt sich als „harmonischer Klang“ übersetzen, der andere als „Ausdrucksharmonie“ und die beiden beschreiben für Weidlé den melodischen Wohlklang eines Textes oder einer gehaltenen Rede, wo viele Liquida vorkommen und die sonstigen phonetischen Elemente aneinander abgestimmt sind. Sie lassen diesen Text fürs Gehör eines slawischen Muttersprachlers besonders harmonisch erklingen, außerdem sind sie im Stande, gewisse Stimmungen zu vermitteln, die den Inhalt ergänzen und bereichern.

Trotz der ähnlichen Rollen in der Lautgeschichte transportieren die beiden Phoneme oft antagonistische Inhalte. So klangen die Liquida in der Dichtung von Deržavin und zum Vergleich und um die Kontinuität in der Anerkennung ihrer Wichtigkeit zu veranschaulichen, bei dem bedeutenden Dichter des 20. Jahrhunderts Fëdor Sologub, der ihre Rolle direkt reflektiert:

Гавриил Державин
Видение Мурзы

*На темно-голубом эфире
Златая плавала луна;
В серебряной своей порфире
Блистаючи с высот, она*

*Сквозь окна дом мой освещала
И палевым своим лучом
Златые стекла рисовала
На лаковом полу моем.*
(...)
(1783-1784?)

Фёдор Сологуб

*Любовью легкою играя,
Мы обрели блаженный край.
Вкусили мы веселье рая,
Сладчайшего, чем Божий рай*

*Лаская тоненькие руки
И ноги милые твои,
Я изнывал от сладкой муки,
Какой не знали соловьи.*
(...)
(1901)

Im Gedicht von Deržavin sind die Liquida fast immer konsequent auseinander gehalten. Die Anreihung der /л/ in der z. B. zweiten Zeile verstärkt die Bildlichkeit der Sprache und vermittelt dem Leser ein haptisches Bild des im Nachthimmel schwebenden Mondes.

Sologub übersättigt sein Gedicht eindeutig bewusst mit den Liquida und erzielt dabei einen anderen Effekt: Sie unterstreichen die Oppositionen. Im ersten Vierzeiler links stehen immer die Wörter mit /л/ und mit der hedonistischen Bedeutung: *лёгкая любовь, блаженный, веселье, сладчайший*. Rechts stehen im Gegenteil die Wörter mit /р/, die zusammen mit ihrer andachtsvollen Bedeutung ernüchtern: *играть, край, рай*.

Dieses Bestreben nach der harmonischsten lautlichen Gestaltung der Sprache und nach der entsprechenden spezifischen Lautenwahl mag mit dem Empfinden der alten Ostslawen verwandt sein, die immer öfter *спад* statt **gordъ* gesagt haben. An der Stelle werden das kollektiv-subjektive Wesen des Lautwandels und seine Einbettung in eine bestimmte Kultur bzw. ein bestimmtes Sprachgefühl ersichtlich.

Die Vokale können dank ihrer phonetischen Eigenschaften die bestimmteren Inhalte noch besser verstärken:

- /u/ (/i/) – Geringschätzung u. a.,
- /y/ (/u/) – Leere, Trübe etc. (vgl. Вейдле 1980, 168 ff.),
- Wiederholtes /п/ (/р/) bzw. die Kombination /пп/ (/рр/) drücken die Gemütsbewegung, ein Gefühl aus (Вейдле 1980, 201).

Die oben angeführten Beispiele gelten vor allem für das Russische, doch als Kenner der europäischen Sprachen kann Weidlé auf die Vergleiche nicht verzichten und stellt die deutschen Wörter „spitz“ und „stumpf“ gegenüber, in denen die Artikulationsart vom zugespitzten vorderen /i/ und dem hinteren breiten /u/ mit der Bedeutung der Wörter untrennbar verbunden ist. Außerdem führt er die Beispiele aus dem Französischen und Latein vor.

Sprachgenese

Zentral für seine Auslegungen zur Entstehung der Sprache sind die folgenden Annahmen:

Основной принцип образования языка (...) тот же, что основной принцип образования поэтической речи. Назову его ономотопейным. Не просто словотворческим (...), но в согласии с греческим пониманием деланья имён, таким, где творчество состоит в создании сходства между именем и тем, что названо этим именем (Вейдле 1980, 42).

Erstens bedeutet das, dass ein Dichter, ganz nach den Forderungen der Akmeisten (s. S. 19), die Sprache in seinen Werken neu erfindet und die Objekte wie Adam im Eden neu und unvoreingenommen benennt; dass er, schon ganz nach der symbolistischen Doktrin, einem Theurg eben wird, der beim Schaffen im Sprachsubstrat schöpft und neue Welten schafft. Nicht zufällig redet auch Weidlé in dem Zusammenhang von keiner Wortbildung (*словообразование*), sondern von der Wortschaffung (*словотворчество*), vergleicht einen Künstler mit dem Kleriker und Märtyrer (Вейдле 2001, 40 f.) und sein Werk mit der Schöpfung des Mythos (*поэтический вымысел есть мифотворение* - Вейдле 2001, 22).

Die zweite, für die zentrale Annahme von Weidlés Theorie, die im oberen Zitat enthalten ist, ist die mimetische Natur der Sprachgenese. Der Ursprung aller natürlichen Sprachen befindet sich für Weidlé in der Nachahmung, was in den rezenten Sprachen in Form von Onomatopoesie spurenhafte wieder zu finden ist:

Ономатопея непосредственно касается корней поэтической и вероятно (...) всякой вообще речи (Вейдле 1980, 30).

Es fängt bei den alten Menschen als die einfache Nachahmung von Geräuschen und Klängen der Natur an und bleibt in den modernen Sprachen in Form von verschiedenen Interjektionen vorhanden (Kuckuck, miau-miau u. Ä.). Doch auch die

anderen komplexeren Wörter ahmen ihren Signifikaten nach. Weidlé illustriert dies mit dem deutschen Wort „Schluck“, das die entsprechenden Muskelbewegungen in der Kehle imitiert – er ordnet es der Muskel-Onomatopoesie zu (*мускульная ономатопея* – Вейдле 1980, 38).

Aufgrund dieser gesinnten Nachahmung kommt es in den hochentwickelten Sprachen zur besonderen Hybridisierung des Klanges und der Bedeutung, die für die dichterische Sprache von großer Bedeutung ist. Diese Sprache bedingt sich also ebenfalls der onomatopoetischen Elemente, allerdings auf einer höheren Ebene. Weidlé geht davon aus, dass die Sprache nicht nur die phonetischen und materiellen Objekte, sondern auch die bestimmten Emotionen, die sinnlichen Eindrücke und Gefühle nachahmen kann. Er schreibt:

Ведь звуками можно подражать не только звукам, но и другим чувственным восприятиям (...) (Вейдле 1980, 37).

Er definiert also die Onomatopoesie breiter als es in der modernen Philologie angenommen ist, wo es sich um einen rhetorischen Tropus oder eine Art der Wortbildung handelt: Für ihn ist es ein universales Entstehungsprinzip der Sprache und das wichtigste Charakteristikum der dichterischen Sprache, die bei jedem Autor unikal ist, weil er sie jedes Mal wie ein Urmensch, ein Theurg oder ein Kind, den Sinn und den Klang kombinierend und nachahmend neu erschafft, was zu jeder Art der funktionalen Sprachen, in denen man sich nur des Schemas bedingt, konträr ist.

Oxymoron

Dieser rhetorischen Figur misst Weidlé ebenfalls eine breitere Bedeutung bei. Die konventionelle Literaturwissenschaft definiert Oxymoron als Verbindung von scheinbar Widersprüchlichem (Becker 2006, 61) und Weidlé stimmt dieser Definition im Grunde zu, doch für ihn sind sowohl Oxymoron als auch Onomatopoesie die zwei rhetorischen Stilmittel, die im Vergleich zu den anderen nicht künstlich sind und aus der Natur der Sprache stammen.

Oxymoron stellt nämlich das beste Beispiel dafür dar, dass ein Zeichen die doppelte Natur besitzt und die Hinwegsetzung der lexikalischen Bedeutung zulässt, um die einzigartige Intention des Autors am genauesten wiederzugeben. Deswegen steht ein Oxymoron trotz seiner scheinbaren Widersprüchlichkeit der Wahrheit nicht im Wege (Вейдле 1980, 32). Weidlé illustriert diese Behauptung durch den Spruch „schuldig ohne Schuld“ (*без вины виноватый*), in dem die Kombination aus den widersprüchlichen Bedeutungen trotz dieser Dissonanz einen neuen Sinn ergibt.

Das Zeichen agiert in solchen Aussagen von seinem Signifikat praktisch abgekoppelt, also scheinbar seinem Wesen zuwider. Doch es widerspricht in der Tat dabei der Sprachnatur nicht, sondern umgekehrt – es enthüllt ihre Ureigenschaften, bzw. versetzt die Sprache in eine Art des Urzustandes, wo sie noch plastisch und frei von den Tabus und Konventionen war. In diesem sprachlichen Plasma schöpft der Dichter, um die neuen unvergleichlichen Inhalte zu erschaffen.

Außerdem weist diese Abkoppelung vom Signifikat auf eine weitere Dichotomie in der Zeichennatur hin: Es kann nämlich sowohl Wahrheits- als auch Falsifikationsträger sein, weil es frei und rein konventionell mit der Realität verbunden ist. Semiotiker Lotman schreibt dazu:

(...) именно внутренняя противоречивость знаков лежит в основе феномена лжи (...) ложь творят знаки (Лотман 2002, 8 f.).

Krise der Kunst

Dieses Thema ist fürs Weidlés Schaffen zentral.

Im Buch *Умирание искусства* diagnostiziert er die komplexe, das heißt sowohl strukturelle als auch ideologische Krise der zeitgenössischen Literatur. Er sagt:

Вся литература сейчас полна отворачиванием к литературе (...) (Вейдле 2001, 14).

Er kritisiert nicht nur die russische Exilliteratur, sondern allgemein die kulturellen Entwicklungen in Europa dieser Zeit.

Geschichts- und Kulturpessimismus waren die Folgen des turbulenten und gewaltsamen Anfangs des 20. Jahrhunderts. Damals gerieten alle bisher sehr stabilen ideologischen Grundpfeiler der abendländischen Gesellschaft ins Schwanken, viele Ideale wurden dementiert und viele ihrer grundlegenden Wertesysteme (Traditionalismus, Nationalismus, Klassengesellschaft, Monarchie etc.) kompromittiert oder gar außer Kraft gesetzt, deren wichtigstes das Christentum war: Die geistige Konstante der Ökumene seit anderthalb Jahrtausend verließ ihre Vorposten im Alltag der Menschen im Zuge der Säkularisierung.

Viele Denker dieser Zeit prophezeiten den Untergang der europäischen Zivilisation. Zum Beispiel meinte der berühmte Geschichtsphilosoph Oswald Spengler, dass Europa am Anfang des 20. Jahrhunderts sein Stadium der Zivilisation erreichte, wobei er in seinem Buch *Der Untergang des Abendlandes* (1918) die spezifische Definition der Zivilisation als ein finales, durch intellektuellen und ideologischen Verfall und Dekadenz gekennzeichneten Stadiums in der Entwicklung einer Kultur prägte. Diese pessimistische Einstellung teilte auch der britische Geschichtsphilosoph Arnold Toynbee.

Weidlé setzte sich mit den Theorien dieser Denker auseinander und lehnte sie gleichsam ab. Spengler kritisierte er wegen der starken Bezogenheit auf die soziale Geschichte und wegen der Trennung des für Weidlé einheitlichen europäischen Kulturraumes in vereinzelte Zivilisationen (vgl. Вейдле 1956, 40 f.) und Künstlichkeit seines Theoriegebildes:

В самом главном, в ощущении упадка, а не подъёма, я был с ним согласен, но симметричность его построений казалась мне искусственной, и раздражала смесь поразительно верных

интуиций со столь же эффектными формулами, интуицию заменявших чистым произволом (Вейдле 2002, 97).

Toynbees Ideen lehnte Weidlé ebenfalls ab, weil er die Kultur mit der Gesellschaft untrennbar verband. Für Weidlé steht die Kultur jedoch über die Gesellschaft und kann weit über die zeitlichen und politischen Grenzen hinüberwachsen:

Культура живёт хоть умерли отцы её создавшие и дети, наследовавшие им (...) (Вейдле 1956, 43).

So befindet sich Weidlé im Dialog mit den allgemein europäischen Tendenzen in der Kulturphilosophie, bleibt aber in seiner Kritik zunächst nur bei der Degradierung der Kunst. Doch das macht sie nicht weniger anspruchsvoll, denn die Kunst widerspiegelt die allgemeinen gesellschaftlichen Tiefenprozesse.

Zeichen

Als Eckstein dieser gesellschaftlichen Prozesse dient der Begriff des Zeichens und der Wandel der Vorstellungen über seine Natur und Funktion im Leben eines Menschen.

Aus der kulturen- und anthropologischen Sicht war die wichtigste Errungenschaft des Christentums kein *opus francigenum* und keine Moraleinstellungen, sondern eine viel schlichtere Sache – das Zeichen. Fürs Christentum ist der Mensch das Abbild Gottes – also das Zeichen Gottes auf der Erde und zwar nach der Klassifikation vom amerikanischen Philosophen Charles S. Peirce ein ikonisches Zeichen (Лотман 2002, 8), weil er die Affinität zu seinem Signifikat behielt. Im Buch Mose 1, 27 heißt es, dass Gott den Menschen zu seinem Bilde geschaffen habe. Solche Zeichenhaftigkeit bedeutete die Relativierung des menschlichen Daseins: Dem Mensch gelang es, auf die eigene Welt quasi von der Seite zu blicken und sich selbst neu zu definieren.

Die Sozialisierung der Europäer verlief bis in die Moderne grundsätzlich durch die Kirche, die als wichtigster Agenten der Gesellschaft agierte, und alle Rechte auf die ideologische Ausbildung der Bevölkerung für sich beanspruchte. Deswegen wurde die Zeichenhaftigkeit sehr tief ins Bewusstsein des Menschen eingeprägt und verdammt ihn zu der ewigen Suche nach der Selbstidentifikation bzw. zu der Suche nach dem eigenen Signifikat. So äußert sich dazu ein Theoretiker des Symbolismus Vjačeslav Ivanov:

(...) христианство открыло тайну лика и утвердило окончательно личность (Иванов 1995, 113).

Im Christentum ist eine Persönlichkeit an die axiologische und tropologische Fragestellung angewiesen: Inwiefern verfüge ich über die Eigenschaften (bin würdig) des Signifikats (der Gnade Gottes), also inwiefern bin ich referenziell? Diese Selbstidentifikation kann eigentlich nie vollbracht werden, weil ein Zeichen

naturgemäß nie selbstgenügend bzw. immer signifikatbezogen sein muss. Um dies zu verändern, müssen die gesellschaftlichen Grundvorstellungen über die Persönlichkeit korrigiert werden. Diese Veränderung mag durch die neuzeitlichen Säkularisierungsprozesse und unter anderem durch die symbolistische Doktrin der Theurgie vorangetrieben werden, die die Zeichenhaftigkeit des Menschen reflektierend ihn selbst zum Schöpfer erklärte. Die technischen, wissenschaftlichen und sexuellen Revolutionen des 20. Jahrhunderts vertieften diese Entwicklung.

Dass die Kunst in diesem Prozess eine besondere Rolle bekam, hängt mit ihrer offensichtlichen Referenz zur göttlichen Schöpfung zusammen. Sie stellt die wichtigste Art der Suche nach dem Signifikat in sich und in der Welt: Ein Zeichen schafft ein Zeichen.

Deswegen ist für den symbolistischen Denker Andrej Belyj jede Dichtung eine Theurgie, wodurch der göttliche schöpferische Teil des menschlichen Wesens zum Vorschein kommt (vgl. Белый 1994, 253). Doch es handelt sich in der Tat von der Vertauschung der Religion und der Kunst, die die große Leere in der säkularisierten Kultur zu fühlen herbeigerufen wurde. Für Weidlé war es ein Nonsens (wie es später ersichtlich wird), weil er die Religion und die Kunst als Erscheinungen der verschiedenen Dimensionen auffasste, deren Äquivalenz deswegen unmöglich ist. Er sah die Kunst im Leben (im Menschen) und im religiösen Glauben tief verwurzelt, worin seine Äußerung zu der Zeichenhaftigkeit der Kunst besteht:

Забывают прежде всего, что искусство имеет дело не с самим собой, а с миром, что творчество обращено к своему предмету, а не к самому себе (Вейдле 2001, 34).

Für ihn bedeutete das einen weiteren Anhaltspunkt für die Kritik der lebensfernen abstrakten Kunst der Moderne.

Stil

Der Begriff Stil spielt in Weidlés Auslegungen zur Charakteristik einer bestimmten kulturellen Epoche die wichtigste Rolle. Er verwendet den Begriff eigentlich in seiner breitesten Definition – als die geistige Einheit einer bestimmten Gesellschaft und Zeitperiode (vgl. Gosebruch 1981, 11) bzw. ein gemeines ästhetisches Wertesystem (Epochenstil). Im persönlichen Stil Weidlés formuliert, klingt die Definition als ein überindividueller und alle Lehren, Strömungen und Künste übergreifender ästhetischer Geist der Epoche, wodurch nicht nur die Kunst, sondern auch die für den Alltag produzierten Objekte geprägt sind; das ist ein Grundsatz (*предустановка*) für jede sowohl Form-, als auch Inhaltkonstellation (vgl. Вейдле 2001, 43) bei den Artefakten aller Art.

Diese Weidlés Vorstellung ist eigentlich eine klassizistische, weil sie die Idee einer Universalie – einer Konstante der Zeit beinhaltet, die durch den stilistischen Pluralismus der Romantik quasi verworfen wurde. Dieses „quasi“ bedeutet, dass die Romantik in der Tat nur eine neue Universalie aufstellte und zwar die der schaffenden Persönlichkeit, die seitdem als Maß aller Stile galt. Vom Positivismus

beeinflusst, entwickelte sich das romantische Paradigma am Anfang des 20. Jahrhunderts zur Phänomenologie des deutschen Philosophen Edmund Husserl, wo jedes Werk und jedes Talent einzeln – als geschlossenes komplexes Werte- und Stilsystem wahrgenommen werden soll (vgl. Sasse 2010, 28).

Für seine Werke schöpfe ein Artificiis, so Weidlé, im Substrat des Stils ohne jegliche Wahlmöglichkeit, weil der Stil ihm durch die Sozialisierung beigebracht und eingeprägt wird. Aus demselben Grund bedeutet der Stil keinen Zwang oder Diktat und dringt ganz natürlich in die Produkte der menschlichen geistigen Tätigkeit. Deswegen kann der Stil nicht zu einem Fremdkörper in der Struktur eines Werkes werden und beschränkt paradoxerweise auf keine Weise die künstlerische Freiheit, wie die Notwendigkeit zu atmen keine menschliche Existenz in den Grenzen der Atmosphäre beeinträchtigt. Weidlé formuliert das wie folgt:

Стиль и есть предопределение, притом осуществляющееся не извне, а изнутри, сквозь свободную волю человека, и потому не нарушающее его свободы как художника, никогда не предстоящее ему в качестве принуждения, обязанности, закона (Вейдле 2001, 42).

Dies wird dank der unabdingbaren konfessionellen und nationalen Bezogenheit der Kunst möglich (*религиозная и национальная укоренённость искусства*). Der Stil drückt also die Einheitlichkeit einer Kultur im Bereich der Ästhetik aus.

Zur Bezeichnung dieser Einheitlichkeit verwendet Weidlé wieder einen sakralen Terminus Katholizität (*соборность*). Er wurde von einem der wichtigsten Vertreter der russischen religiösen Philosophie Aleksej Chomjakov Mitte des 19. Jahrhunderts in der russischen orthodoxen Theologie eingeführt oder genauer gesagt aus dem Griechischen übertragen. Es hieß nämlich vorher *кафоличность* (Katholizität – vom Griechischen *καθολικός*) und wurde zur Bezeichnung der zeitlichen, räumlichen und dogmatischen Einheitlichkeit der Kirche verwendet (Vasmer 1955, 542).

Auch am *Institut de Théologie Orthodoxe Saint-Serge* in Paris, wo Weidlé sein ganzes Exilleben lang unterrichtete, beschäftigte sich einer seiner Kollegen und bedeutender Theosoph Nikolaj Losskij mit diesem Begriff. Weidlé verpflanzte ihn aus der Theologie in die ästhetische Sphäre und verband damit den ebenfalls einheitlichen und in der Religion verwurzelten Begriff des Epochenstils. Davon ist die gewisse Dichotomie des einheitlichen Stils ableitbar. So Weidlé:

Корни всех стилей, всех крупных художественных единств и всего художественного творчества вообще двойственны. Они религиозны, т. е. вытекают из мироощущения, уже оформленного религиозного, и они стихийны, т. е. непосредственно вызваны мироощущением ещё никак не осознанным, ещё не оформленным ничем (Вейдле 2001, 171).

Der Stil ist also durch die Religion vorbestimmt und stellt gleichzeitig seitens des Subjektes eine ganz spontane natürliche Reaktion auf die Welt dar.

Es gab, so Weidlé, solche Epochen in der Kulturgeschichte, die durch einen einheitlichen Stil durchgetränkt waren und daher ein harmonisches und aussagekräftiges Kunst- und Kulturerbe hinterließen (*стилистически насыщенные эпохи*). Als Beispiel nennt Weidlé die Gotik, deren Erscheinungen man nicht nur im *opus francigenum*, sondern auch zum Beispiel in der besonderen, zugespitzten Form der Schuhe findet. Man kann solche Epochen als synkretische bezeichnen.

Ihr Synkretismus wirkte sich sowohl auf der Objektebene, wo solche Artefakte hervorgebracht wurden, die trotz ihrer manchmal rein utilitären Bestimmung von den späteren Generationen als ästhetisch wertvoll betrachtet wurden, als auch auf der Subjektebene aus, wo ein Künstler als eine Art des leitenden Mediums agierte und ein Element des riesigen kulturellen Organismus darstellte.

Der Stil hat aus dieser Perspektive die Funktion eines Indikators für die geistige Gesundheit der Epoche und sein Verlust bedeutet das „Sterben der Kunst“.

Romantik

Von dieser Disposition ausgehend, entwickelt Weidlé seine Kritik an die Epoche der Romantik und ihr Kunstverständnis. Sie ist für ihn ein negativ besetzter Begriff und stellt kein neues Paradigma in der Kunstgeschichte, keinen neuen Stil dar, sondern die Stillosigkeit. Weidlé stellt sie jeglichem Stil gegenüber:

Романтизм не есть художественный стиль, который можно противопоставлять другому стилю, как барокко – классицизму или готическое искусство – романскому; он противоположен всякому стилю вообще (Вейдле 2001, 42).

Die Romantik bedeutete also einen Umbruch, im Zuge dessen die Idee einer freien schaffenden Persönlichkeit zum universalen ästhetischen Maß wurde, was seinerseits, so Weidlé, eine Spaltung zwischen dieser Persönlichkeit und der Welt (Epoche, Stil) hervorrief. Daraus resultierte ein prinzipieller Stilpluralismus, der dazu führte, dass ein Künstler aus jeglichem Stilparadigma entfernt plötzlich alleine in der Leere stand (*одиночество творящей личности*) und die ganze Welt in seinem Schaffen voraussetzungslos wie der Schöpfer neu kreieren musste, was eine enorm schwere Aufgabe ist. Zeichen schuf Zeichen – das Zeichen zweites Grades und, um die Selbstständigkeit seines Werkes zu behaupten, platzierte es so fern wie möglich von der Realität.

Für Weidlé ist diese Willkür inakzeptabel, weil er eine überrationale (*сверхразумный*), also überindividuelle Konstante, einen Stil braucht, der wie ein Gravitationszentrum fürs ästhetische System, als Kristallraster der Kultur agiert und das Chaos hemmt; er zwingt die amorphe Ideenwelt in die Grenzen der das Chaos überwindenden Form; er ist ein kultureller Filter für die chaotische kognitive Protoplasma auf dem Wege in die Welt des Bewussten. Dazu schrieb Aleksandr Blok: *Строить космос можно только из хаоса* (Вейдле 1973-2, 25).

Deswegen empfindet Weidlé das romantische Kunstverständnis als einen Schritt zurück, einen Triumph der Entropie, eine Krankheit – schizophrenes sinnloses Trachten nach dem Stil, dessen Einheitlichkeit und Panindividualismus – also sein Wesen komplett abgelehnt werden:

Он [романтизм im Deutschen feminin – die Romantik] – воля к искусству, постоянно парализуемая пониманием существа искусства (Вейдле 2001, 43).

Weidlé kritisiert auf diese Weise nicht nur den stilistischen Pluralismus, der im Endeffekt die Stillosigkeit bedeutete, sondern die Reflektion, die Rationalisierung des Schaffungsprozesses, wodurch die Formalisten und Strukturalisten den Positivismus und die empirischen Analysemethoden in die intuitive und heuristische künstlerische Sphäre einbrachten.

Deswegen sind die wichtigsten Postulate der europäischen Moderne für Weidlé die Krisenerscheinungen, die seit der Romantik auf allen Kunstebenen zu verzeichnen sind:

- Kult der unabhängigen schaffenden Persönlichkeit,
- Forderung nach *жизнетворчество*,
- Vorstellung über die theurgische Natur des Schaffensprozesses,
- Formalismus

In den bestimmten Kunstbereichen sind die Krisenerscheinungen unterschiedlich:

(1) In Prosa verschwindet der Mythos, der durch den Dokumentarismus und die rationalen nicht künstlerischen, sondern künstlichen Gebilden ersetzt wird (Вейдле 2001, 10).

Die rationalistische Mechanisierung der Prosa bzw. ihrer zentralen Gattung seit der Neuzeit – des Romans äußert sich, so Weidlé, unter anderem in der Gestaltung des Protagonisten. Der moderne Autor ist nicht im Stande eine einheitliche Persönlichkeit zu kreieren und bastelt stattdessen aus den vorhandenen Bauelementen (Charakterzüge, Motivationen, Schicksale), die vorher auf dem analytischen Erkenntnisweg als besonderes repräsentative und aussagekräftige eruiert wurden, ein mechanisch zusammengesetztes Konstrukt – ein Komplex der Merkmale, dem das Leben nur suggestiv zugeredet wird. Am Ende des Konstruktionsprozesses bekommt man eine Figur, deren Lebendigkeit nur konventionell, im Sinn „lässt uns vorstellen“ vereinbart werden kann. Dieses Simulakrum besitzt im Vergleich zu den dreidimensionalen synthetischen Persönlichkeiten von Lev Tolstoj oder Honore de Balzac nur zwei Dimensionen (Вейдле 2001, 20).

Die äquivalenten Prozesse verzeichnet Weidlé in der Entwicklung der ganzen Gattung des Romans, der am Mangel des Mythos leidet. Weidlé bedingt sich in diesem Kontext eigentlich des Wortes *вымысел*, was sich in Bezug auf die Literatur ins Deutsche als „Fiktion“ am besten zu übersetzen wäre. Doch diese Übersetzung ist in der Tat nicht äquivalent, weil Weidlé damit keine Fähigkeit des menschlichen Gemüts meint, etwas zu erdenken, was auch in der von ihm kritisierten formalisierten

Literatur reichlich vorhanden ist, sondern die Fähigkeit das Erdachte zu beleben. Es handelt sich also um den Glauben, denn der Glaube macht den Unterschied zwischen der konventionellen Fiktion („lass uns vorstellen“) und dem Mythos („ich glaube“) aus:

Вера только и отделяет мифическое (в более глубоком смысле слова) от фиктивного (Вейдле 2001, 71).

Deswegen scheint die Übersetzung „Mythos“ in diesem Kontext äquivalenter zu sein.

Deren Verlust verzeichnet Weidlé bei vielen auch renommierten postromantischen Autoren wie den französischen Dichter Stéphane Mallarmé, den irischen Romancier James Joyce oder russischen Symbolist Andrej Belyj. Sie alle ignorierten nämlich, Weidlés Meinung nach, die Verwurzelung aller Stillmitteln in der einheitlichen Weltwahrnehmung eines Dichters (*метафоричность предстоящего поэту мира*) – zerlegten die Metaphern, Stile, Protagonisten und die ganzen Sprachen in ihre vereinzelt Elemente, um danach aus ihrer gezwungenen Anhäufung einen literarischen Homunkulus zu erzeugen. Dabei vernachlässigten sie in ihrem Egozentrismus die Verbindung ihres persönlichen Autorstils diachron zum globalen Epochenstil und synchron zum Leben. Diese Vorgehensweise bezeichnet Weidlé als Poetik des Verfahrens (*поэтика приёма*) (Вейдле 2001, 37).

(2) Die Dichtung distanziert sich zu weit vom Leben und artet in den abstrakten in sich geschlossenen Formen aus: *Чистой поэзии нет* schreibt Weidlé und meint damit ihre obligatorische Affinität zur Realität (Вейдле 2001, 34).

(3) Die darstellende Kunst und Architektur degradieren zur Nachahmung und Auseinandersetzung mit den vorigen Epochen und ihren einheitlichen Stilen im Rahmen des pluralistischen Historizismus, der nur zur rationalen Stilisierung fähig ist und die Erscheinung keines Stils, sondern der Stillosigkeit ist:

Стилизация тем и отличается от стиля, что применяет рассудочно выделенные из стилистического единства формы для восстановления этого единства таким же рассудочным путём (Вейдле 2001, 53).

Eine Stilisierung bedeutet also einen Versuch, aus den vorhandenen konservierten Ersatzteilen einen Unhold von Dr. Frankenstein zu kreieren, wobei der belebende Blitz des Stils in diesem Fall nirgendwoher zu bekommen ist. Man suggeriert nur künstlich einen Stil (oder gleich mehrere), um dessen Abwesenheit zu verbergen.

Dies kann durch das naheliegende architektonische Beispiel der Wiener Ringstraße illustriert werden, deren prächtigste Bauten zur ungefähr gleichen Zeit errichtet wurden und Merkmale der unterschiedlichsten Stile der Kunstgeschichte aufweisen. So suggerieren die Votivkirche und das Wiener Rathaus (als Andacht an die mittelalterlichen Ursprünge der Stadt) die Gotik, das Parlamentsgebäude den

Klassizismus (in der Andacht an die klassischen Zeiten der Demokratie) und die Zwillinge KHM und NHM das Barock (als Andacht an die Zeit der Verselbständigung der Naturwissenschaften). Doch in der Tat geht es nur um die ausgeklügelte Nachahmung, deren Ausführung durch die fortschrittlicheren Technologien des 19. Jahrhunderts und Kenntnisse im Bereich der Architektur, Statik und Dynamik sowie der Materialkunde perfektioniert wurden. Die Vorbilder mancher dieser Gebäude stehen in Wien einen Katzensprung entfernt (z. B. Domkirche St. Stephan zu Wien) und versinnbildlichen die Kraft eines Stils, der viele Generationen lang die Menschen unermüdlich dazu zwang, ihr Handwerk weiterzuentwickeln, um die gotische Ästhetik durch Versuch und Irrtum zu verwirklichen und trotz aller Abstürze, Seuchen oder Kriege das einheitliche ästhetische Ziel nie aus dem Auge zu verlieren

Aus dem Stadium der Romantik geht, so Weidlé, das Stadium der formalistischen Mechanisierung hervor. Damit kehrt man wieder zur Weidlés Kritik an die mechanistisch-analytische Kunstdefinition, der er das organisch-synthetische Modell eines Organismus entgegensetzte. Diese Opposition Mechanismus-Organismus lässt sich in den weiteren Oppositionen wiedererkennen: Individualismus des Künstlers – Katholizität des Stils und allgemein vielleicht kunstvolles, aber mechanisiertes Basteln – Schöpfen.

Rationalität, Populismus und Massensorientierung, egozentrische Ichbezogenheit des Künstlers, stilistischer Pluralismus, Formalismus, Lebensferne, Dokumentarismus – das sind, nach Weidlé, die Krisenerscheinungen in der Kunst der Moderne und erst recht der Postmoderne. Weidlé vereint sie alle im Begriff „rationalistischer Zerfall“ (*рациональный распад*) (Вейдле 2001, 53). Das ist generell eine sehr konservative Position.

Kunst und Religion

Die Kunst ist für Weidlé mit der Religion wesensverwandt (*соприродны*):

Поэзию и религию хоть и возможно разделить, но лишь с трудом, и не на самой глубине (Вейдле 1973-2, 15).

Diese Annahme spielt in seinen Auslegungen die Schlüsselrolle, was bereits beim Thema Religion in Bloks Schaffen sowie Epochenstil in der Kunst ersichtlich wurde (s. S. 13). Da nicht nur die Literatur, sondern allgemein die Kunst mit der Religion wesensgleich ist, kommt diese Verwandtschaft in Weidlés kulturologischen Schriften, wo die Fragen der sakralen Malerei und Architektur behandelt werden, besonders deutlich zum Ausdruck.

Weidlés Ausführungen zuvor ist es sinnvoll, einen Blick auf die historischen Beziehungen zwischen Kunst und Religion zu werfen, wobei vorweg einzuräumen ist, und Weidlé es an einigen Stellen in seinen Schriften betont, dass es sich nur um den christlichen Glauben und um die europäische Kultur handelt und das Kunst-Religion-Verhältnis in anderen Kulturen anderes sein kann.

Geschichte

In der diachronen Perspektive stammen Religion und Kunst aus der gemeinsamen Wurzel des Mythos und beeinflussen (das heißt sowohl bereichern als auch beeinträchtigen) einander gegenseitig die ganze Geschichte lang (Krech 1999, 41).

Allerdings wurde die Kunst viel öfter durch die sakrale Funktion determiniert. Das bedeutet unter anderem, dass in der Dichotomie Künstler-Kunstwerk ein Teil immer verdrängt wurde und zwar der Künstler – das Subjekt, weil man ihm keine Bedeutung zugemessen hat. Die archaische Kirche brauchte nur das Objekt mit seiner Funktion, das als Zeichen nicht wahrgenommen wurde. Das führte dazu, dass die Eigenschaften des Signifikats auf den Signifikanten leicht übertragen werden konnten, weil er ja die gewissen Merkmale des realen Objektes in sich trug. Im Heidentum verletzte das kein ideologisches Dogma, im Christentum widersprach es aber den grundlegenden, gegen Idolatrie gerichteten Postulaten.

Dieses Delegieren der Eigenschaften vom Signifikat auf den Signifikant beeinflusste besonders die Geschichte der Malerei, weil die menschliche Wahrnehmung anthropologisch visuell orientiert ist und die visuellen Medien auf die Psyche den stärksten Einfluss haben. Das wäre von keiner so großen Bedeutung gewesen, wenn nicht die Folgen dieser Orientierung für die soziale Geschichte, wo sie die Konflikte und Kriege auslöste.

So führte sie beispielweise dazu, dass die Menschen im frühmittelalterlichem Byzanz die Ikonen selbst anstatt der darauf abgebildeten Heiligen zu verehren begannen, diesen besondere Charakteristika und selbstständigen Willen beimaßen, was von der offiziellen Kirche als Idolatrie eingestuft wurde, in der Tat aber aus dem ephemeren konventionellen Charakter der Verbindung zwischen dem Signifikat und seinem Signifikat resultierte. Es folgte eine Reihe der Bilderverbote und der Ikonoklasmen (Kriege) mit den Bilderverehrern (Ikonodulen). Doch im Nachhinein siegten die letzteren, weil das Verbot unter bestimmten theologischen Vorbehalten aufgehoben wurde und weil es der pragmatisch auf Expansion orientierten kirchlichen Institution die Tatsache nicht entgehen konnte, dass die bildlich dargestellte Information viel schneller und effektiver als die ausgeklügelten, inhaltlich und rhetorisch komplexen Auslegungen der Kirchenlehrer das Gemüt und Verstand eines ungebildeten Gläubigen erreichen kann. Die Kirche rehabilitierte die Malerei zum Teil, indem sie sie als ein nützliches Instrument (*biblia pauperum*) in einer auf die möglichst schematischen Darstellungen eingegrenzte Form anerkannte.

Die anderen Formen der darstellenden Kunst besaßen noch weniger Vertrauen. So blieb die alleinstehende Skulptur bis in das Spätmittelalter ein Tabu, weil das alttestamentliche goldene Kalb eine dreidimensionale haptische Darstellung war.

Die Musik sowie die Schauspielerei standen ebenfalls unter dem Verdacht der Häresie, weil sie der antiken Bräuche der Götterverehrung entstammten. Die Kirche ließ die Musik nur in Form des Gesanges (später wird es Orgel sein, in dem allerdings der Klang ebenfalls aus der vibrierenden Luft – Hauch – gewonnen wird) und Theater in Form von Liturgie zu, die in der römisch-katholischen nicht reformierten Kirche recht üppig gestaltet war.

Das architektonische antike Erbe bereitete keine Gefahr dieser Art. Man ging bei den Entlehnungen aus der heidnischen Kultur von den rein pragmatischen Überlegungen aus: Um die Liturgie und andere Sakramenten zu feiern, brauchten die Christen große Räume, wo die ständig anwachsenden Gemeinden genug Platz finden konnten. Deswegen war das Verwenden der antiken longitudinalen (Basilika) und zentrierten (Baptisterium) Bauformen, wo das Problem der Unterkunft für die großen Menschenmengen bereits gelöst wurde, entschieden. Doch das mediale Potential der Architektur ist eingeschränkt.

So blieb die Sprache seit der Zeiten der Urchristen praktisch das einzige Medium, dem die Wortreligion wegen ihres abstrakten Wesens vertraute und weil es in der heiligen Schrift bei Johannes 1, 1 heißt, dass im Anfang das Wort war und das Wort bei Gott war und Gott das Wort war.

Nicht zufällig geht auch Weidlé in seinen Auslegungen das Thema der Verbindung zwischen dem christlichen Glauben und der Sprachen ein und betont ihre tief religiösen Wurzeln:

Язык наш, всех христианских или воспитанных христианством народов, всей нашей поэзии и литературы, являет по-разному следы своей укоренённости в языке Библии, христианского благочестия, в богослужебном и богословском языке (Вейдле 2001, 280).

Diese Aussage trifft eigentlich auf viele (wenn nicht alle) europäischen Sprachen zu, die verschriftet und entwickelt wurden, um die Inhalte der Bibel zum Zweck der Christianisierung vermitteln zu können. So entstanden die Schriftsprachen der Armenier und der Germanen und die Verschriftung der slawischen Sprachen veranschaulicht diese Tendenz ebenfalls: Die heiligen Brüder Kyrill (Konstantin) und Method erschufen im 9. Jahrhundert auf dem Systembasis des Griechischen und mit dem Ziel der Missionierung der Slawen die slawische Schrift(en), was die Weiterentwicklung des slawischen Idiom ermöglichte. Im 10. Jahrhundert gelang diese Schrift zu den Ostslawen und wurde später nach den Jahrhunderten der dialektalen und fremdsprachigen Einflüsse sowie der Säkularisierungsprozesse zum Basis der russischen Literatursprache. Währenddessen wurde die Sprache vereinfacht und den profanen Bedürfnissen angepasst, sodass heute nur die Spezialisten der sakralen Ursprünge des Russischen bewusst sind.

Krisenursprünge

Lässt man die urhistorischen Wurzeln der Kunst in den religiösen Bräuchen und Riten beiseite, so bittet sich die semiotische Erklärung der kunst-religiösen Verwandtschaft an: Diese siedelt nämlich wiederum im Begriff des Zeichens – eines gemeinsamen Schlussteins der Religion und der Kunst. Dadurch lassen sich die von Weidlé verzeichneten Krisenerscheinungen in der europäischen Kunst erklären, weil die Kunst das Zeichenparadigma aus der Religion zu der Zeit übernahm, als diese bereits von der geistigen Krise betroffen war. So befiel diese Krise

unvermeidlich auch die künstlerische Sphäre, weil der Mensch seine Zeichenhaftigkeit ins eigene Schaffen übertrug, wo er als Artificiis die formale Seite des eigenen Werkes reflektierend seine Mechanisierung bewirkte.

Aus demselben Grund ortet Weidlé die Einsätze der Krise am Ende des 17. Jahrhunderts, als die christliche Doktrin ihren absoluten Anspruch auf die menschliche Seele zu verlieren begann, was unter dem Namen der Säkularisierung der europäischen Gesellschaft in der Geschichte den Platz fand. Seine Kulmination erreichte dieser Prozess in der Epoche der Romantik am Anfang des 19. Jahrhunderts, die die Weltanschauung der Europäer endgültig tiefgreifend veränderte.

Weidlés Argumentation kann wie folgt erläutert werden: In allen Versuchen, die geistige Sphäre des menschlichen Daseins von der religiösen Domination zu befreien, merkte man nicht, wie damit zusammen auch die wirkliche Kunst aus dem Leben schwindet und ihr Platz dem Handwerk und der pseudokünstlerischen Massenproduktion abtritt, weil die echte Kunst ohne Religion, so Weidlé, undenkbar sei. Diese dient nämlich als Sprache der Religion, also als Konglomerat der für jede Art der Kunst eigenen Zeichensysteme, die den Sinn zum Ausdruck bringen. Dabei ist es wichtig, dass Weidlé von dem Sinn (*смысл*) und nicht von der Bedeutung (*значение*) eines Zeichens spricht, was mit seiner in der vorliegenden Arbeit bereits angesprochen These über den Klangsinn korreliert (s. S. 37 ff.).

Zuganker

In dem breiteren Kontext, in dem die Rede über die Kunst allgemein ist, geht Weidlé auf die Entstehungsmechanismen des Sinnes im Kunstobjekt ein. Er ortet sie in der Religion, woraus der Sinn mit medialen Vermittlung eines Stils in die Kunst transportiert wird:

Но ничто не может заменить религию в её роли великой хранильницы и защитницы смыслов (...) (Бейдле 2001, 195).

Durch die Annahme der sinnspendenden Religion im Kern der Kunst erklärt Weidlé das von der Romantik eingeführte Dogma der künstlerischen Autonomie zum Nonsense und die von den empirischen Wissenschaften verwendete signitive Funktion der Sprache zur begrenzten. Dieser rationale Sprach- bzw. Literaturgebrauch bedeutet nämlich die Trennung der Religion und der Kunst und führt nach der Weidlés Ansicht dazu, dass die letztere zu einer sinnlosen fiktiven ästhetischen Hülle (*искусственно изолированный эстетический объект*) wird, die nur die ästhetische dekorative Funktion hat.

Die weitere Krisenerscheinung in der modernen Kunst besteht daher in der Vertauschung der Zwecke der künstlerischen Tätigkeit und zwar anstatt die Sinne zum Ausdruck zu bringen, bekommt sie eine rein ästhetische Bestimmung – es handelt sich um die zweckhafte Ästhetik, obwohl *искусство ни в какие времена не отвечало одной лишь эстетической потребности* (Бейдле 2001, 49), weil die Sprache der Kunst viel mächtiger und im Stande ist, die unikalenen „geistigen Körper“

(духовные тела), also die einzelnen im Leben und im Glauben verwurzelten Objekte zu erzeugen:

Искусство есть язык, выражающий смыслы и образующий из них заново осмысленные целые. Именно поэтому искусство и способно быть языком религии. Именно поэтому религия говорит языком искусства (Бейдле 2001, 193).

Als Sprache der Religion ist die Kunst signifikatbezogen. Das bedeutet einen weiteren Zuganker, der die Kunst an die Religion heftet, und zwar in einem Abhängigkeitsverhältnis: Die Religion ohne Kunst ist denkbar – *Религии культура не нужна* schreibt Weidlé dazu (Бейдле 2001, 280), – die Kunst ohne Religion, wie Sprache ohne Signifikat ist sinnlos.

Die weitere Erklärung für die kunst-religiöse Wesensverwandtschaft, die von den Eigenschaften der menschlichen Psyche ausgeht und daher mehr positivistisch zu sein scheint, besteht im Begriff Abstraktion. Diese bildet das Kernmerkmal der beiden Sphären, die dem menschlichen Verstand eine Distanzierung von der Realität ermöglichen und eine Erklärungen für die Phänomene seiner Welt anbieten. Dies war besonders zu der Zeit wichtig, als die Urmenschen noch über keine naturwissenschaftlichen Kenntnisse verfügten und doch mit den komplizierten Inhalten konfrontiert wurden und in der gefährvollen Umgebung im Naturzustand zu überleben hatten.

Daher geht es um eine Art der Wechselwirkung (Krech 1999, 36) zwischen zweier Bereiche der geistigen Sphäre, denen lange Zeit ungleiche Bedeutung beigemessen wurde und zwar die Kunst der Religion unterordnet wurde. Deswegen geht auch Weidlé von der Kunst im Dienst der Religion in seinen Auslegungen aus. Doch in der Tat ist das Verhältnis dazwischen equipollent und nicht nur die Religion ist dazu fähig, die Kunst zu beeinflussen, sondern die Kunst gleich anspruchsberechtigt ist, ihr absolutes Weltbild zu entwerfen bzw. die menschlichen Seelen zu lenken.

Ausweg

Von diesem Zuganker der Wesensverwandtschaft ausgehend, bestehe, so Weidlé, der einzige Ausweg aus der formalistischen Falle in einer religiösen Renaissance (Бейдле 2001, 38).

Die europäische Kunst beschuldigt er im oberflächlichen, ausschließlich ästhetischen Interesse ans Christentum, im Sinne der schlichten Aufarbeitung und Ausnutzung vom großen Reichtum der Anekdoten, Motiven und handwerklichen Techniken. Seitens des Christentums kritisiert Weidlé das Misstrauen gegenüber der Kunst und Angst vor dem Schaffen (Бейдле 2001, 72). Dieses Misstrauen war der christlichen Religion schon immer eigen, weil sie die Kunst mit dem Heidentum in die Verbindung setzte. Der letztere Verfremdungsakt fand in der Reformation statt, als die reformierte Kirche, der Kunst in Endeffekt die völlige Freiheit gab, weil sie sie nicht mehr kontrollieren wollte und konnte. Die Toleranz kehrte mit der Zeit zur Ignoranz um, was die oben umgerissene Krise der Kunst ohne Glaube auslöste.

Deswegen soll die Renaissance in der Rückkehr der Kunst in den Schoß der Religion bestehen, weil sie die beste und bis jetzt die einzige Lösung des Geheimnis des Lebens anbietet und die einzige wahre Quelle des Sinnes ist.

In der Tat, egal wie lange und scheinbar erfolgreich alle mit der Formalismen, Strukturalismen und Empirismen ausgerüsteten Physiologie, Medizin, Genetik usf. sich am Geheimnis des Lebens abmühen, näherten sie sich der Antwort nicht, warum ein Lebewesen lebt. Für Weidlé gibt es nur eine mögliche, nämlich die religiöse Schöpfungserklärung dafür. Da es sich im Fall der Kunst ebenfalls von einer (nur menschlichen) Schöpfung handelt, ist ein echtes Kunstwerk in allen seinen Elementen einem Lebewesen äquivalent, samt der religiösen Erklärung seiner Vitalität.

An der Stelle wird die Weidlés Unterscheidung zwischen der Religion und dem Glauben wichtig. Seine Definition für die Religion ist mit der Konfession vergleichbar – sie ist für ihn also kultur- und auslegungsbedingt. Der Glaube ist hingegen die anthropologische Eigenschaft, bzw. Flächigkeit des menschlichen Gemüts (vgl. Вейдле 2001, 280).

Ein Künstler muss an sein Werk glauben, wodurch alleine die glaubwürdigen lebendigen Welten, Protagonisten, Geschehnisse entstehen können. Er soll also ein Zeichen schaffen, das ohne Bezug auf seinen Schöpfer leben kann, indem es sich an die verändernde Realität und neue Epochen dank seiner universalen Natur anpasst und an seiner Bedeutung und Aktualität nicht einbüßt.

Точно так же исчезновение из искусства человеческой жизни, души, человеческого тепла означает замену логоса логикой, торжество расчётов и выкладок голого рассудка (Вейдле 2001, 51) –

schrieb Weidlé und formulierte auf diese Weise auch die Konzeption des eigenen Schaffens. Er verfasste seine Schriften streng genommen nicht ganz wissenschaftlich, weil die wissenschaftliche Information durch keine Glaubensanfechtung durchzugehen braucht und muss nur empirisch akribisch verifiziert werden. Im Bereich der Kunst ist es für Weidlé inakzeptabel.

Zur Kunstgeschichte

Wenn man über die Weidlés Hinterlassenschaft redet, so darf man an seinen Schriften über die darstellenden Künste nicht vorbei gehen.

Bereits nach der Oktoberrevolution zur Zeit seiner Professur an der staatlichen Universität der Stadt Perm (1917-1920) hielt er die Vorlesungen zur Kunstgeschichte; In seiner Pariser Periode unterrichtete er am *Institut de Théologie Orthodoxe Saint-Serge* – an jener Hochschule, wo auch die berühmten Theosophen Sergej Bulgakov, Georgij Florovskij und Nikolaj Losskij tätig waren (Siehe die Homepage vom Institut de Saint-Serge). Dass Weidlé fast sein Leben lang an der orthodoxen theologischen

Lehranstalt unterrichtete, entsprach seinen oben umgerissenen kulturphilosophischen Ansichten.

Malerei in der Krise

Die Funktion einer Scharnierstelle, woran die Literatur an die anderen Künste angeschlossen wird, bekommt in den Ausführungen Weidlés der bereits behandelte Stilbegriff, weil er innerhalb einer Epoche für alle Künste gleich wohl obligatorisch ist. Doch seine eigene Epoche kommt ihm stillos und ungläubig vor.

In dieser Ansicht sowie in der religiösen Bezogenheit der Kunst stimmt Weidlé überraschenderweise mit dem großen katalonischen Maler Salvador Dalí überein, der meinte, dass die Abstraktionisten in seinen Werke eigentlich nichts darstellen, weil sie an nichts glauben (Dali 1968, 137). Solche Übereinstimmung zeigt auf die allgemeinen konservativen Stimmungen unter den Künstlern und Denkern des Abendlandes, die in der Zeit des Umbruchs das metaphysische Schaffensparadigma behalten wollten und der Formalisierung der Kunst entgegen zu wirken versuchten.

Für Weidlé besteht die schwerste Sünde der zeitgenössischen Malerei (sowie der Kunst allgemein) darin, dass die Vertreter jeder der zahlreichen Schulen für ihr Schaffen nur einen kleinen Aspekt der Realität auf analytische Weise herausgreifen, ihn zum Hauptprinzip erklären und in ihren Werken umsetzen, dabei aber für das große einheitliche Gesamtbild der Welt blind bleiben, was die Perspektive und den Wert der Artefakte stark reduziert.

Zum Beispiel im Expressionismus wird die Kunst auf der Wiedergabe der Emotionen begrenzt; ein impressionistischer Maler interessiert sich umgekehrt ausschließlich für die unikatlen, visuellen Eindrücke:

Импрессионист и экспрессионист оба подвергли анализу внешний или внутренний мир и отвлекли от него отдельные качества для своей картины; (...) (Вейдле 2001, 49).

Noch mehr kritikträchtig sind für Weidlé die Kubisten, die in der Malerei ihre zugrunde liegende geometrische Elemente analysieren und zum Objekt der Darstellung machen:

Кубисту неинтересно писать картины; ему интересно лишь показать, как они пишутся (Вейдле 2001, 49).

Dabei existierten diese Elemente eigentlich noch nie in der Geschichte der Malerei, ohne dem Kontext einer größeren Einheit – des menschlichen Körpers oder eines Landschaften. Solches Kunstverständnis führe, so Weidlé, dazu, dass die Ästhetik zum Selbstzweck wurde, obwohl es der Malerei eine geistige Funktion schon immer oblag:

Иконы писались для молящихся, от портретов ожидали сходства, изображения, персиков или битых зайцев весили над обеденным столом (Вейдле 2001, 49).

Ebenfalls interessant ist Weidlés kritische Einstellung gegenüber der Fotografie, die er als die größte Gefahr für die Malerei betrachtet, weil sie im Stande ist, eine Darstellung zu liefern, die durch kein menschliches Gemüt, sondern nur durch die Optik eines Geräts gegangen ist. Das Bild wird dabei in einem analytisch aufgebauten Mechanismus unter voller Kontrolle erstellt, was die echte Kunst zerstört und zwar auf eine versteckte Weise, weil die Produkte der Fotografie im Stande sind, die Kunst sehr geschickt zu suggerieren. Das widerspricht den Grundgedanken Weidlés über die heuristische und religiöse Natur der Kunst (Вейдле 2001, 50).

An dieser Stelle überschneiden sich seine Auslegungen mit dem berühmten Paragone-Streit, den die verschiedenen Künste seit der Renaissance führen und der unendlich zu sein scheint. Die Künste streiten um den Status des perfekten universalen Mediums, das imstande ist, die Intentionen der Künstler mit minimalster Verzerrung zu übertragen.

So wollten manche Denker in der Malerei ein solches Medium entdeckt haben, doch die Gegner argumentierten mit der Unfähigkeit des Bildes das Konsekutive oder das wirklich Dreidimensionale darzustellen. Die Skulptur konnte das, aber die anderen bestimmten Objekte wie z. B. Landschaften konnten sie nicht wiedergeben. Und so entwickelte sich dieser Streit fortan.

Als die Fotografie die technischen Schwierigkeiten überwand und sich etablierte, schien es das Ende der Malerei zu bedeuten, weil die Fotografie dank ihrer Eigenschaften die Realität besser und objektiver abbilden konnte; und weil man diese zwei heutzutage ganz verschiedenen Künste anfangs als nahe Verwandte betrachtete und die Fotografen ihre Staging-Aufnahmen wie Gemälde konzipierten. Doch schon bald wurde sich die Fotografie ihrer unbegrenzten Möglichkeiten bei der visuellen Darstellung bewusst und die Malerei musste sich nach der Jahrtausende langen Geschichte praktisch neu definieren.

Dieser Prozess mündete dann im 20. Jahrhundert im sog. Iconic-Turn, als Malerei den Weg aus dieser Krise fand. Das brachte solche Auseinandersetzungen mit der Fotografie wie von dem deutschen Künstler Gerhard Richter hervor, der die Fotografie um eine weitere malerische Dimension erweiterte; oder der Hyperrealismus, in dem die Malerei die Fotografie in der Genauigkeit und Vollständigkeit der Objektdarstellung sogar übertrifft, weil sie von den physikalischen Eigenschaften der Optik und des Lichtes nicht abhängt.

Auf diese Weise machte die Malerei ihr Statement im unendlichen Paragone-Diskurs.

Doch Wladimir Weidlé würde diese Lösung wahrscheinlich nie akzeptieren, weil der Ausweg aus der Krise in der Reflexion des Schaffungsprozesses, mehr sogar in der Anerkennung der determinierenden Rolle seiner formalen Seite sowie in der analytischen Auseinandersetzung mit psychischen Eigenschaften der menschlichen Sehorgane und physikalischen Eigenschaften des zeichnerischen Materials

gefunden wurde. Dies alles würde für Weidlé das formalistische Todesurteil für die Kunst bedeuten.

Ikone

Ikone ist eine spezifische Art der religiösen Malerei, die die heiligen Antlitze abbildet und den Zwecken der Liturgie und der Andacht dient. Die Ikonen stammen aus den synthetischen religiösen Epochen und stellen deswegen ein Beispiel für die echte sinntragende Malerei dar.

In seinen „Briefen über Ikone“ geht Weidlé vom Begriff der Ähnlichkeit (*сходство*) aus, die man von einem Abbild erwartet. Er differenziert allerdings die visuelle physikalische Ähnlichkeit (*буквальное, точное соответствие изображения изображённому*) und die Ähnlichkeit mit dem geistigen tropologischen Vorbild, das von der kirchlichen Dogmatik bestimmt ist.

Die christliche Ikonographie suchte beinahe ein ganzes (erstes *sub gratia*) Jahrtausend nach einer Methode auf der physikalischen Objekteigenschaften zu verzichten und trotzdem ein mediumfächiges Abbild eines Heiligen zu produzieren. Weidlé bezeichnet ein solches fast schematisches Abbild als geistigen Körper – *духовное тело, которое мыслимо лишь после нетления плоти* (Бейдле 2001, 199).

Diese Aufgabestellung führte dazu, dass die christlichen Heiligen sehr schematisch und zweidimensional dargestellt wurden; sie trugen keine personifizierenden Merkmale, sodass auf den verschiedenen Gemälden eines und desselben Malers Christi Gesichtszüge anderes sein konnten. Um die Erkennung der bestimmten Heiligen zu ermöglichen, mussten die Maler auf die unikalsten Attribute und Inschriften zurückgreifen.

Redet man über die christliche Ikonographie, so kann man am Thema der byzantinischen Bilderstreiten der 8. und 9. Jahrhunderten nicht vorbeigehen (s. S. 52). Auch Weidlé behandelt dieses Thema und beschreibt die ikonoklastische Position als die Ablehnung eines Abbildes in der religiösen Funktion, obwohl die Ikonoklasten das Symbol (Kreuz, Hostie u. a.) hingegen durchaus akzeptierten. Weidlé schreibt dazu:

Они готовы были отождествить означающее и означаемое внутри символа, но отказывались отождествлять изображающее и изображаемое внутри образа (Бейдле 2001, 200).

Diese Unterscheidung hängt damit zusammen, dass es sich bei dem Abbild und dem Symbol um zwei verschiedene Typen des Zeichens handelt und zwar entsprechend einem ikonischen und einem symbolischen (Klassifizierung von Charles S. Peirce), und wenn die Verbindung eines Symbols zu seinem Signifikat ganz willkürlich ist, so behält ein ikonisches Zeichen den Bezug zu seinem Signifikat. Diese rein physikalische Ähnlichkeit mit einem Menschen diente als Anhaltspunkt der ikonoklastischen Kritik, weil man in einer Ikone den menschlichen Bestandteil der

Natur Christi darstellte und keine göttliche abzubilden vermochte, was vom Arianismus einen Katzensprung entfernt war und die Trennbarkeit der Natur Christi andeutete.

Architektur

Will man einen Epochenstil beschreiben, so greift man sehr oft auf die Architektur als sein Hauptmerkmal zurück. Ihre Rolle ist für die Stildefinition eminent, weil die architektonischen Objekte von einem Kollektiv hergestellt werden und deswegen auf die gemeinschaftlichen ästhetischen Vorstellungen einer Gesellschaft schließen lassen (Por 1982, 133). Außerdem bleiben sie öfter als die anderen Objekte der materiellen Kultur für lange Zeit erhalten und werden für die Nachwelt zum Symbol einer Stilepoche. Deswegen, wenn man zum Beispiel den Begriff Gotik hört, denkt man sofort an die Kathedrale Notre-Dame von Reims oder an die Domkirche St. Stephan zu Wien und nicht ans Perikopenbuch Heinrichs des II. (um 1007–1012), obwohl solche illuminierten Bücher für die Gotik und fürs Mittelalter nicht weniger repräsentativ sind.

Spricht Weidlé über die Architektur, so wendet er sich zu den alten harmonischen Epochen, die durch einen synthetischen Stil gekennzeichnet sind. Dazu gehören zum Beispiel die byzantinische Architektur oder die großen sieben Pilgerkirchen in Rom – Santa Maria Maggiore, San Giovanni in Laterano, Petersdom u. A., – deren Geschichte und Ausstattung Weidlé im Artikel „Rom: Aus den Gesprächen über die Städte Italiens“ (*Рим: Из бесед о городах Италии*) behandelt.

Die großen Epochenstile seien die drei, so Weidlé, vom Christentum hervorgebrachten – byzantinischer, gotischer und italienischer Stil, – von denen er den byzantinischen besonders aufmerksam betrachtet, weil seine Rolle und Aufarbeitung in der russischen Kultur so wichtig ist.

So beschreibt er im Artikel „Über die religiöse Wurzel der russischen Kunst. Architektur“ (*О религиозном корне русского искусства. Архитектура*) die Veränderungen im Verständnis des Kirchenraumes. Genauer gesagt fasst er die wichtigsten architektonischen Unterschiede der westlichen und östlichen christlichen Kirchen zusammen, die in der Kunstgeschichte wie folgt beschrieben werden:

(1) Betritt ein Mensch die westliche longitudinale Basilika, so wird sein Blick nach vorne zum Altar und erst dann in der Regel nach oben – zum in der Apsis über dem Altar thronenden, schwebenden oder richtenden Christus gelenkt. Dieses Konzept stammte von den römischen kaiserlichen Aulas und herrschte souverän übers europäische Mittelalter und die Renaissance, sowohl nördlich der Alpen als auch in der italienischen und spanischen Architektur.

(2) In der byzantinischen architektonischen Tradition setzte sich die andere antike Bauform durch und zwar der Zentralbau, die von den auf den Taufbecken im Zentrum ausgerichteten Baptisterien und von den auf den Grab ausgerichteten Mausoleen (vergleiche z. B. die Anastasis Rotunde der Grabeskirche in Jerusalem) abstammte und in die Kunstgeschichte unter dem Begriff Kreuzkuppelkirche (*крестово-купольная церковь*) einging. Diese Bauform führt den Blick eines eintretenden Menschen nicht nach vorne, sondern nur nach oben – zum Pantokrator

in der schwindelerregenden Höhe der Kuppel, wozu auch die hierarchisch von unten nach oben geordneten heiligen Antlitze und biblische Szenen auf den vollbemalten Wänden verhelfen.

In Westeuropa kommt der Zentralbau seltener vor. Die Ausnahme stellt vielleicht nur die architektonische Tradition Italiens dar, wo dank der unmittelbaren Angrenzung an die von Byzantiner beherrschten Gebiete der ost-adriatischen Küste und Siziliens, der griechischen Kolonien in Süditalien sowie der späteren Kreuzzüge des Venedigs, im Zuge deren nach Westeuropa die Elemente der östlichen Kultur gebracht wurden, die byzantinischen Einflüsse im Mittelalter ziemlich stark waren. Deswegen ist das Baptisterio di San Giovanni in Florenz zentriert und mit Mosaiken (ebenfalls eine byzantinische Tradition) ausgestattet und die Mosaiken in Cappella Palatina in Palermo trotz der basilikalen Schiffe sowohl vom Eingang zum Altar als auch von unten nach oben „gelesen“ werden können.

(3) Im Innenraum einer byzantinischen Kirche besitzen Tambour und Kuppelraum die sakrale Hauptfunktion, indem sie die wichtigsten heiligen Darstellungen tragen (wie oben beschrieben). Deswegen krönt die möglichst große Kuppel jede Kreuzkuppelkirche.

Allgemein, da alle dogmatischen Inhalte im kirchlichen Innenraum konzentriert sind, bleibt die Außenfassade der Kirche benachteiligt und durch viele funktionale Elemente wie Strebebögen und Mantelbauten verdeckt, die rein technisch zur Stabilisierung des Baus und zum Abfangen des Kuppeldrucks dienen. Diese Tendenz ist sowohl im Osten – bei den byzantinischen Kreuzkuppelkirchen – als auch in der westeuropäischen Gotik zu beobachten, wo die Wände einer Kathedrale komplett entlastet wurden, was ihre diaphane Struktur und Glasmalereien fast in vollen Länge ermöglichte.

Nach Rus' wurde nach dem 10. Jahrhundert zusammen mit den vereinzelt Teilen der römischen Kultur die Tradition der Kreuzkuppelkirche gebracht. Doch die russische Kultur, wie es üblicherweise betont wird, besitzt die besonders ausgeprägte Fähigkeit, die fremden kulturellen Elemente nicht nur zu kopieren, sondern auch diese zu bearbeiten und anzupassen.

Die Auswirkung dieser Charakteristik lässt sich auch im von Weidlé beschriebenen Prozess erkennen, wo die dogmatisch essentiellen Bauelemente der byzantinischen Kreuzkuppelkirche auf dem russischen Boden in ihrer Bedeutung und Hierarchie den Veränderungen unterlagen. Die wesentlichste Veränderung bestand nämlich darin, dass die Außenarchitektur bei den Ostslawen nicht mehr funktionalisiert, das heißt, dem Diktat des Innenraumes nicht mehr untergeordnet wurde.

In Kiewer Rus' entwickelte sich nämlich im kirchlichen Innenraum die Ikonostase mit dem sog. Zarentor (*царские врата*) in der Mitte, die die Gemeinde vom Altarraum, den nur der Priester betreten durfte, trennte. Dies veränderte das Raumkonzept ganz, sodass der eintretende Mensch nicht mehr nach oben, sondern ähnlich wie in den westlichen basilikalen Bauten nach vorne zu blicken hatte. Weidlé schreibt, dass in manchen Kirchen die Kuppel vom kirchlichen Innenraum sogar durch eine Decke getrennt wurde, so unbedeutend wurde seine Höhe.

Die Architektur, die ihre Funktion des Antlitzträgers im kirchlichen Innenraum verlor, begann nach außen zu wirken: Die Kirchen wurden mit den hohen Tambouren, Glockentürmen, vergoldeten geschmückten Kuppeln ausgestattet und über die Landschaft möglichst exponiert solitär gebaut. Die Kuppeln begannen die den muslimischen Minaretten ähnliche Rolle der Marksteine der christlichen Kultur zu spielen.

Dieser kunstgeschichtliche Exkurs veranschaulicht unter anderem, wie breit das Interessenfeld Weidlés angelegt war und welche vielseitigen Kenntnisse er besaß, was ihn die ganzen Kulturen in ihrer Interaktion überblicken ließ.

Über Russland und Europa

Weidlés Buch zu dem Thema trägt den Titel *Задача России*, was sich wörtlich als Zielsetzung, Aufgabe Russlands übersetzen lässt. Man kann aber in diesem Zusammenhang von einer Bestimmung reden – diese bestehe, so Weidlé, in ihrer gleichberechtigten aktiven Integration in die europäische Gemeinschaft (Вейдле 1956, 12). Russland muss also den Weg finden, dieser Gemeinschaft zu zeigen, ja zu beweisen, dass es den essentiellen Bestandteil der gemeineuropäischen Kultur ausmacht, egal wie seltsam eigentümlich und unähnlich es den Europäern zu sein scheint. Negiert Europa diese Tatsache, so verzichtet es auf einen wichtigen Teil der eigenen Identität und auf die Möglichkeit der harmonischen Entwicklung.

Die gegebene Aufgabe ist keine leichte, weil das Jahrhunderte lang bestehende beiderseitige Misstrauen und Isolationismus zur Entstehung der Stereotypenkomplexen führten, die Russland Europa automatisch gegenüberstellen und die sehr schwer zu überwinden sind.

Umbrüche

Die komplizierten Beziehungen könnten in der bruchhaften Geschichte Russlands verwurzelt sein, die sehr diskontinuierlich verlief und durch viele Momente vom europäischen Entwicklungsstrang abwich.

Die Diskontinuität stelle nämlich, so Weidlés, im Vergleich zu den relativ linearen Entwicklungswegen der europäischen Völker ihr wichtigstes Charakteristikum dar.

In der Tat kann die ganze knapp zwölf Jahrhunderte lange Geschichte Russlands als eine Geschichte der Umbrüche dargestellt werden, wo die Namen der großen Reformatoren und Erneuerer die bestimmten Umbruchstellen markieren. Diese Menschen sowie ihre Taten sind immer ambivalent: Ihre Tätigkeit bereitete eine gewaltvolle Gegenwart für die Zeitgenossen, aber eine oft sehr wertvolle Hinterlassenschaft für die Nachfolgenergenerationen. Deswegen bleiben diese Personalien immer ein Objekt der gesellschaftlichen Diskussion.

Die Geschichte der Umbrüche begann mit der durch den Großfürst Vladimir den I. 988 eingeleiteten Christianisierung der Ostslawen, die mehrere Jahrhunderte lang dauerte, zu der Spaltung der Gesellschaft führte und in der Tat nie vollbracht werden konnte, weil das Heidentum so tief in der slawischen Mentalität verankert war, dass es die christlichen Bräuche und Ideologie beeinflusste. 988 wurden also zum ersten Mal die politischen rationalen Interessen gegen die urwüchsigen demotischen auf gewaltsame Weise durchgesetzt, weil die Annahme des Christentums nach dem byzantinischen Ritus den im damaligen Europa mächtigsten Verbündeten für Kiewer Rus' verschaffte. Zu den langfristigen positiven Folgen der Christianisierung gehörte der Zugang zum antiken hoch entwickelten kulturellen und wissenschaftlichen Datenpool.

Der zweite Umbruch wurde durch das mongolische Joch hervorgerufen, das viel Leid und Not für Ostslawen brachte und alte Rus' eigentlich zerstörte bzw. zu der tiefgreifenden Metamorphose zwang. Doch es bereicherte die russische Kultur und Gesellschaft gleichzeitig mit den zivilisatorischen Erfindungen der Chinesen wie Post

oder Steuerwesen. Außerdem trug ein gemeinsamer Feind zu der Konsolidierung der zersplitterten Fürstentümer entscheidend bei, was im 16. Jahrhundert zur Erstehung des Moskauer Staates schließlich führte, dessen ideologische und politische Einheit durch die Reformen und das Blutvergießen in der Herrschaft von dem Zaren Ivan dem IV. anschließend versiegelt wurde. Das ideologische Dogma dieser Einheit formulierte Mönch Philotheus von Pskov in der Formel *Moskau – dritter Rom*, die Moskau nach dem eigentlichen Rom und 1453 durch Türken eroberten Konstantinopel zu dem dritten und dem letzten Bollwerk des wahrhaften orthodoxen Glauben erklärte. Dieses Paradigma führte zum Isolationismus und zu den neuen Diskrepanzen mit der westeuropäischen Geschichte, die erst am Anfang des 18. Jahrhunderts im Zuge der ebenfalls sehr radikalen Reformen des anderen sehr gewalttätigen Herrschers – Peter des I. – scheinbar überwunden wurden.

Deswegen sind diese Reformen für Weidlé als Westler und Autor einer pankulturellen Theorie von der besonderen Bedeutsamkeit.

Doch trotz seiner westlerischen Ansichten konstatiert Weidlé die Radikalität der Modernisierung Peters, die auf ein rein praktisches Ziel der militärischen Aufrüstung gerichtet war. Um dieses Ziel zu erreichen, musste aber die russische traditionelle Kultur praktisch nebenbei wieder zerstört werden. Weidlé rechtfertigt allerdings diesen Umbruch dadurch, dass Peter in seinem Trachten nach dem technologischen Fortschritt unbewusst einen kulturellen Wandlungsprozess in Gang setzte, zu dessen Ergebnissen die russische Literatursprache, das Goldene 19. Jahrhundert der russischen Kultur und Wiederherstellung der Verbindung zum westeuropäischen Kulturraum gehörten. Weidlé resümiert deswegen:

Дело Петра переросло его замыслы (sic!) и переделанная им Россия зажила жизнью гораздо более сложно и богатой, чем та, которую он так свирепо ей навязывал (Вейдле 1956, 87).

Nach den zwei Jahrhunderten dieser Entwicklung in die westliche Richtung erfolgte ein weiterer Umbruch – die Oktoberrevolution 1917 und Machtergreifung durch die Bolschewiken.

Die Oktoberrevolution lässt sich mit dem Umbruch des 16. Jahrhunderts vergleichen, weil nach dem eigentlichen sozialen Umbruch ein despotischer Herrscher an die Macht kam und ein Regimegebäude kreierte, dessen Stabilität durch das Mörtel der Angst und Ideologie gesichert wurde. Im 20. Jahrhundert war das Iosif Stalin, der seine Industrialisierung der 1930er Jahre ohne Rücksicht auf die Millionen von verlorenen Menschenleben durchbahnte.

Die Ergebnisse des bolschewistischen Umbruches konnte Weidlé vielleicht nicht wirklich durchblicken, weil seine Schriften aus den 1930ern stammten. Trotzdem entging ihm seine Ambivalenz nicht. Er beginnt die Geschichte der Oktoberrevolution mit der Reformen vom Peter dem I., im Zuge dessen unter anderem die Voraussetzungen für die Entstehung des russischen Adels und der daraus entwickelten Intelligenzija geschaffen wurden. Am Anfang des 19. Jahrhunderts machten diese sozialen Gruppen ungefähr zwei Prozent der Landesbevölkerung aus

und sie besaßen alle Rechte und einen außerordentlichen Zugang zu allen sowohl materiellen als auch kulturellen Gütern. Diese Kultur trug wegen ihrer starken europäischen Ausrichtung und des großen Analphabetismus des Volkes den elitären Charakter. Diese Diskrepanz erzeugte die Spannung, die sich immer weiter steigerte und 1917 in der katastrophalen Entkrampfung der Revolution mündete.

Weidlé schätzt die Rolle der beiden sozialen Schichten als die kulturtragende hoch, doch er kritisiert gleichzeitig die enorme Distanz zwischen diesen Menschen und dem Volk (s. S. 12):

(...) трагедия (...) заключалась в непримирённости культурных традиций, во все той же несогласованности культуры горизонтальной с вертикальной, несогласованности, которую Пётр не исправил, а только углубил, в неизменной безучастности народа и к тому, как живут верхи, и, что куда важней, что они творят (Вейдле 1956, 89).

So stellt sich nach Weidlés Logik heraus, dass Peter, der I., eigentlich nichts reformierte, sondern einen neuen, regierenden und habenden, europäisch ausgebildeten und auf Europa orientierten sozialen und kulturellen Überbau schuf, den Weidlé als *vertikale*, also qualitativ hochwertige, Fortschritt bringende Kultur bezeichnet. Das Volk blieb dagegen verarmt und rechtlos, traditionell und slawisch – diachron ein Träger der vorpetrinischen und synchron der *horizontalen*, also der für die breiten Bevölkerungsmassen zugänglichen urwüchsigen Kultur. Alle verspäteten Versuche (z. B. sog. *народничество*), die beiden Kulturen zu nähren und das Volk aufzuklären, scheiterten und es blieb nur der revolutionäre Ausweg übrig.

Von dem gegebenen Konflikt der vertikalen und horizontalen Kulturen ausgehend, nennt Weidlé die positiven Folgen der Oktoberrevolution:

- Kulturelle Einheitlichkeit für das ganze Land,
- Beteiligung des Volkes an der sozialen Geschichte seines Landes,
- Machtschicht, die durch keine kulturelle Barriere vom Volk getrennt ist (Вейдле 1956, 105).

Außer Tod und Zerstörung zählt Weidlé zu den negativsten Folgen der Revolution den Totalitarismus im kulturellen Bereich, der eine fruchtlose insuffiziente Gesellschaft hervorbrachte, was Weidlé dazu bewegt zu fragen, ob die Sowjetmenschen jeglichen Bezug zu der Geschichte und Kultur des von ihnen bewohnten Landes nicht verloren haben.

Nach der Oktoberereignisse 1917 vergingen nur 74 Jahre und ein neuer Umbruch beendete die Geschichte der Sowjetunion und der sozialistischen Illusionen, zerstörte die Vorgängerkultur und zwang die Generationen der in der Sowjetunion aufgewachsenen Menschen dazu, ihre Selbstidentifikation neu zu suchen. Viele konnten oder wollten nicht alles neu anfangen, was zur allgemeinen Apathie führte: Die Menschen glaubten nicht mehr an ihr Land und ihre Kultur, weil sie so oft und radikal ihre Postulate, Ideale und Ziele umdefinierten.

Weidlé konnte das natürlich nicht wissen, denn er starb 1979. Trotzdem ist es interessant, diese Ereignisse der neusten Geschichte aus seiner Perspektive zu betrachten.

Binäre Kultur

Die Radikalität, womit in jedem weiteren Stadium dieser Geschichte die Hinterlassenschaft des vorigen ausgerottet wird, ist nur mit der tatsächlichen Unveränderlichkeit der gesellschaftlichen Tiefenstrukturen und ihrer horizontalen Kultur zu vergleichen.

In der Semiotik der Tartu-Moskauer Schule gibt es eine mögliche Erklärung für diese Tendenz: Sie unterscheidet die binären und tertiären Kulturen. Die letzteren sind stabil und ihre Geschichte kontinuierlich, weil sie trotz der möglichen Konfrontationen immer eine dritte Entwicklungsmöglichkeit beinhalten, die im entscheidenden Moment als die zwei anderen älteren Kräfte einander zerstört oder geschwächt haben, die gesellschaftliche Ordnung und die Kultur vor der Katastrophe aufbewahren kann. Die binären Kulturen sind dagegen sehr labil und ihre Geschichte charakterisieren die Perioden der Stagnation und der katastrophenartigen Veränderungen, deren Ausgang man kaum prognostizieren kann. Die russische Kultur gehört also zu den binären Kulturen (Лотман 2002, 75).

Ihre Diskontinuität mag den Eindruck suggerieren, dass in der russischen Kultur die jeglichen Konstanten fehlen und dass sie aus den miteinander nur bedingt verknüpften Abschnitten besteht. In der Tat stellen ausgerechnet diese Bruchhaftigkeit und Unbeständigkeit das wichtigste Charakteristikum der russischen Geschichte und der Mentalität sowie eine Quelle für die ständige Erneuerung dar.

Die andere Konstante der russischen Geschichte ist die große steife Stille und eigentlich furchterregende Masse des Volkes, das seine streitenden krakeelenden provisorischen Anführer (Waräger, Mongolen, Gallomanen, Bolschewiken) mitleidig betrachtet und duldet. Weidlé beschreibt das wie folgt:

Основное различие между западной историей и нашей в том, что у них народ хотел овладеть властью, а у нас уйти от власти (Бейдле 1956, 104).

Das Volk delegiert also die bestimmten Rechte und Funktionen einem Status – dem sozialen Gerüst eines Herrschers oder Herrschergruppen, die sich unter der unbeweglichen Maske verbergen.

Man mag raten, ob das archaische mittelalterliche semiotisierte Denkparadigma oder die traditionelle russische Trägheit dieses Phänomen hervorgebracht hat, es ist klar, dass es in allen Epochen der russischen Kultur konstant blieb. Das heißt eigentlich, dass wenn man nach einer Kontinuität sucht, so muss man nur die Grenzen der Fragestellung erweitern bzw. in die Tiefe der Kultur blicken, wo sie immer vorhanden ist.

Die Frage nach der Affinität Russlands zu Europa bleibt ebenfalls konstant und wird in den verschiedenen Epochen unterschiedlich beantwortet, weil die kulturelle Distanz dazwischen ständig schwankt.

Osten und Westen

Die Diskussion über Russland in Europa und Europa in der russischen Kultur existiert von beiden Seiten schon seit einigen Jahrhunderten und besteht üblicherweise in der Aufstellung und Verwerfung der reziproken mannigfaltigen Klischees und Stereotypen. Die Europäer entwickelten ziemlich schnell ihre Vorstellung über Russland als ein schönes, aber ziemlich wildes Land, dessen Gesellschaft in der Maxime vom französischen Schriftsteller der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Astolphe de Custine – *Russland ist ein Land der Fassaden* – am besten beschrieben zu sein scheint.

Unter der russischen Intelligenzija wurde das Thema spätestens seit den Reformen des Peter des I. aktuell. Die öffentliche gesellschaftliche Diskussion formte sich jedoch seit der Kontroverse zwischen dem Schriftsteller, Historiker und Aufklärer Nikolaj Karamzin und dem hohen Staatsbeamten Alexandr Šiškov vollständig. Ihre persönlichen Positionen entwickelten sich zu den Ausgangspunkten der ganzen Denkschulen in der russischen Kultur: Entsprechend Westler (*западники*), die die Zukunft Russlands in der Annäherung an Europa sahen; und Slawophile (*славянофилы*), die davon ausgingen, dass der europäische Entwicklungsstrang nicht der einzige ist und Russland seinen eigenen Weg gehen muss; das Thema an sich wurde zum Schlussstein des russischen gesellschaftlichen Diskurses.

Im Grunde war die slawophile Position eine konservative und chauvinistische. Es wurde unter anderem auf den ersten Umbruch der ostslawischen Geschichte – Annahme des Christentums nach dem byzantinischen und nicht römischen Ritus – und die entsprechenden dogmatischen Unterschiede hingewiesen, die zur Entstehung der bedeutenden Divergenzen in der kulturellen Entwicklung führten. Deswegen wurden die europaorientierten Tendenzen in der russischen Kultur und Sprache von den Slawophilen kategorisch abgelehnt.

In der Tat liegen die Unterschiede zwischen der westlichen und östlichen Kirche auf einer tieferen als auffällige liturgische oder ästhetische Ebene und zwar bei der Exegetik der Heiligen Schrift: Ganz vereinfacht geht es darum, dass die östliche antiochenische Auslegungsschule die Schrift in ihrem wörtlichen Sinn zu verstehen lehrt, weil das Wort heilig ist und nicht interpretiert werden darf. Das ist ein monistischer Zugang, der dem Miaphysitismus nährt. Die alexandrinische Auslegungstradition lässt dagegen drei Interpretationsebenen zu: typologische, anagogische und tropologische. Für den gegebenen Kontext ist es irrelevant, woran sie sich voneinander unterscheiden, wichtig ist nur die grundsätzliche Einstellung der nach Russland gebrachten Exegetik, die das Wort – lese ein Symbol, lese ein Zeichen – als ein Heiligtum behandelte, was die Semiotisierung der ganzen Kultur, die besondere unkritische Haltung gegenüber dem Symbol und Status sowie die Koservierung des mittelalterlichen symbolbezogenen Wertesystems zufolge hatte.

Für die Slawophilen waren diese wie viele anderen nationalen Besonderheiten zu pflegen und aufzubewahren; für die Westler stellten sie den Grund des politischen, wirtschaftlichen und technischen Rückstandes von Russland dar. Sie setzten zwischen der Europäisierung und dem Progress ein Gleichheitszeichen und

bewerteten dementsprechend die petrinischen Reformen samt der darauffolgenden Europaorientierung als eine progressive Tendenz.

Trubeckoj

Am Anfang des 20. Jahrhunderts fügte sich eine weitere Theorie der Kontroverse hinzu – Eurasismus (*евразийство*). Im Grunde handelte es sich um die Entwicklung der slawophilen Ideen, doch Eurasismus stellte ihre weitere, ethnologisch fundierte Entwicklungswindung dar. Der Gründer dieser Bewegung war der Linguist und Philosoph Nikolaj Trubeckoj (1890 – 1938), dessen geschichtsphilosophische Position in der Kritik des herrschenden Europazentrismus bestand.

Trubeckoj gehörte ebenfalls wie Weidlé zur ersten russischen Emigrationswelle, nur ließ er sich nicht in Paris, sondern in Wien nieder. Trotz dieser geographischen Distanz überschritten sich die geschichtsphilosophischen Ansichten der beiden Denker an vielen Stellen. Es kann dadurch erklärt werden, dass die bestimmten Ideen in der Luft der Epoche und des russischen Emigrantenmilieus lagen, zu denen sein Vertreter unbedingt eine Stellungnahme erarbeiten musste.

Trubeckoj's Behauptung besteht darin, dass es in der Weltkultur eine Fälschung stattfindet, im Zuge dessen die spezifischen europäischen Werte und Weltanschauung für die allgemein menschlichen und einzeln progressiven ausgegeben und als solche expandiert werden, wobei alle anderen Kulturen als rückständige und minderwertige behandelt werden (vgl. Trubeckoj 2005, 77); der Begriff Progress wird in der modernen Welt als Europäisierung – Angleichung ans europäische Wertesystem verstanden, was eigentlich, so Trubeckoj, weder notwendig noch möglich sei.

Stattdessen schlägt er ein anderes Konsolidierungsprinzip vor, das er in Form der eurasistischen Theorie entwickelt. Eurasien stellt nämlich eine geographische, anthropologische und wirtschaftliche Einheit dar, die weder zum romano-germanischen Europa noch zum Asien gehört. Dass dieses Territorium auch zur politischen Vereinigung zu tendieren begann, hat man dem Dschingis Chan zu verdanken, dessen Imperium im 13. Jahrhundert alle eurasischen Völker vereinte. Darunter befanden sich die Slawen der Kiewer Rus'. Doch das Imperium von Dschingis Chan zerfiel und hinterließ Russland die eingeborene Bestrebung, diese Einheit zu restaurieren, was es zum „Erbe, Nachfolger und Fortsetzer der historischen Tat Dschingis Chans“ macht (Trubeckoj 2005, 97).

So wird es klar, dass Trubeckoj Russland als einer eurasischen Zivilisation einen Sonderweg zusprach und daher im Prinzip, wie gesagt, das neue Argumentationsschema für das slawophile Lager erarbeitete.

Weidlés Argumentation setzt dagegen die westlerische Tradition fort. Er schreibt:

(...) Константин раздвоил, Пётр восстановил европейское единство (Вейдле 1956, 59).

Dieses kurze Zitat rahmt nicht nur Weidlés kultur-geographische Vorstellungen, sondern Europas gesamte Geschichte um.

Er geht konträr zu Trubeckoj von der grundsätzlichen Annahme aus, dass Russland ein Teil Europas ist und nie zu einer asiatischen bzw. eurasischen Formation gehörte. Wäre es der Fall, so müsste man dann zum Beispiel Spanien als eine afrikanische Kultur betrachten, weil sie sehr lange den mauretanischen und arabischen Einflüssen ausgesetzt war:

(...) если называть Евразией Россию, то, уж, конечно, с не меньшим правом можно назвать Испанию Еврафрикой (Trubeckoj 2005, 31).

Die Vorgeschichte der Beziehungen Russland-Europa beginnt Weidlé an dem Zeitpunkt, als Konstantin, der Große (270? – 337), die Hauptstadt des Römischen Reiches nach Osten, also nach Konstantinopel verlegte und damit die politische Voraussetzung für das Schisma des Reiches schuf. Im 5. Jahrhundert waren die Römer gezwungen, ihre ewige Stadt zu verlassen und überließen ihr Schicksal den Barbaren aus dem Norden. Doch Rom überlebte alle geschichtlichen Perturbationen und konnte seine Macht wieder aufbauen, obwohl er sich dabei in der Interaktion mit den germanischen Kulturen und Staatsgebilden stark verändern musste, vom östlichen Teil des ehemaligen Reiches durch viele Kriegskonflikte und religiöse Schismas distanzierte und die kulturelle Affinität dazu verlor. Deswegen sprach Trubeckoj von der westeuropäischen *romanogermanischen* Einheit.

Dieser Einheit entsprach eine ähnliche im Osten, wo Byzanz mit Kiewer Rus' im Norden interagierte und seine im Grunde römische Kultur dem nördlichen Nachbar weitergab. Russland soll, so Weidlé, sie aufbewahrt haben.

Die nächste Etappe begann, als Peter, der I., im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts seine Reformen durchführte, die Russland modernisieren und europäisieren sollten. Für Weidlé bedeuten sie einen Versuch, den Kreis im Norden zu schließen und die zwei Kulturen wieder zu vereinen. Trubeckoj sieht in dieser Reform die gewalttätige Korrektur des natürlichen eurasischen Entwicklungsweges Russlands und den Anfang des romanogermanischen Joch, das erst in der Revolution 1917 abgeschüttelt wurde (vgl. Trubeckoj 2005, 85).

Teil Europas

Trotz dessen, dass die Theorien Weidlés sich in die gegebene Kontroverse der Slawophilen-Eurasisten und Westler einordnen lässt, lehnt er selbst die beiden gleichsam als mangelhafte ab. Sie sollten sich nämlich in der grundsätzlichen Gegenüberstellung Russland und Europa sowie in der Differenzierung ihrer Entwicklungswege irren:

Западники предпочитают чужое и хотят его поставить на место своего; славянофилы предпочитают своё и хотят очистить и отмежевать его от всего чужого (Вейдле 1956, 60).

Keinem von den Teilnehmern dieser Diskussion sei es, so Weidlé, bewusst, dass Europa und Russland ein gemeinsames Schicksal haben und einander als Teile einer einheitlichen Kultur brauchen:

Ничто так не нужно Европе (...), как понять, что воссоединение её запада и её востока столь же насущно для неё, как и для нас [also Russen], что мы и она – одно, что судьба России не отделима от её собственной судьбы. Но Европа этого не понимает (Вейдле 1956, 37).

Die Notwendigkeit der Wiedervereinigung lässt sich wie folgt aus Weidlés Auslegungen begründen:

- Die in Russland aufbewahrten Elemente des byzantinischen Kulturerbes, stellen den letzten rezenten Link zu diesem untergegangenen Teil der europäischen Zivilisation und damit zum wichtigen Bestandteil der europäischen Identität dar, dessen Verlust irreversibel wäre.
- Durch das mongolische Joch in seiner Entwicklung retardiertes Russland sei eine Art der Erneuerungsquelle für die stabilen, (tertiären) relativ gleichsam entwickelten europäischen Länder, meint Weidlé. Diese Behauptung lässt sich mit der Diskontinuität der russischen Geschichte in Verbindung bringen, denn jeder ihrer tiefen Umbrüche bedeutete eine Wiedergeburt und ein Beben mit den globalen Stößen, das auch den abendländischen Boden unvermeidlich erreichte und umformte.
- Drittens geht es darum, dass wenn Europa Russland als seinen Teil anerkennt, es so eine Fülle an Konfliktsituationen vermeiden kann und der sowjetische Leviathan gestoppt werden (Вейдле 1956, 37).

An der Stelle redet Weidlé als Emigrant und antisowjetisch gestimmter Europäer seiner Zeit. Doch es bieten sich die offensichtlichen Parallelen zum heutigen Tag an, wo diese Frage so aktuell wie selten zuvor ist und Bewusstheit der Notwendigkeit solcher Anerkennung wie früher fehlt.

- Außerdem ist die gängige Trennung Ost-Westeuropa ausschließlich in der politischen Geschichte verankert, was den Westeuropazentrismus als Erweiterung der in der Neuzeit eingebürgerten nationalen Denkmodelle zur Folge hat. Weidlé steht dagegen auf der „pankulturellen“ Position und meint, dass die politischen Grenzen für die Kultur völlig diffus seien und dass sowohl West-, als auch Osteuropa aus den gleichen altgriechischen kulturellen Quellen schöpfen. Das verweise wiederum aufs viel weitere Osten, als es in der europazentrischen Weltanschauung angenommen sei (vgl. Вейдле 1956, 43).

Diese Verschiebung der Perspektive ist nicht zufällig. Die Veränderungen der kulturellen Grenzen passieren im Vergleich zu den politischen für die Wahrnehmung eines Individuums unbemerkt, weil ihre Dauer die Lebenserwartung nicht nur der einzelnen Menschen, sondern der ganzen Generationen überschreitet. Darum erscheinen die kulturellen Grenzen für ein Individuum als selbstverständlich gegebene und man hinterfragt ihren Verlauf nicht. Doch die Geschichtswissenschaft verzeichnet ihre Veränderungen und kennt viele Beispiele dafür, wie plastisch sie sein können.

So waren beispielsweise Syrien und Teile Nordafrikas in der Spätantike – frühem Mittelalter christlich; als Rom und Konstantinopel um die Bekehrung der neuen Völker zum Christentum konkurrierten, gab es Perioden, wo Böhmen, Mähren und Bulgarien zu den byzantinischen Einflussgebieten gehörten oder umgekehrt die großen byzantinischen Gebiete den Bulgaren Tribut zahlten; die Slawen besiedelten in den 5. bis 9. Jahrhunderten nicht nur die Balkanhalbinsel, sondern auch Peloponnes und Umgebung von Thessaloniki, weswegen die heiligen Brüder Kyrill (Konstantin) und Method der slawischen Sprache mächtig waren; im Westen siedelten die Slawen bis ins 12. Jahrhundert bis zur Linie Mecklenburg-Vorpommern – Ostbayern (Holzer 2001, 21).

All dies bildet eine ganz andere Europas Geographie und zeigt, dass die populäre Trennung in Ost- und Westeuropa eine neue, politisch bedingte Erscheinung ist und es sich eigentlich um keinen finiten Zustand, sondern um einen Prozess handelt, dessen wirkliche Konstante die grenzenübergreifende Kultur ist. Weidlé schreibt dazu:

Историческое понятие Европы с географическим не совпадает: историческая Европа родилась три тысячи лет тому назад на крайнем востоке средиземноморского бассейна, а северная часть европейского материка не многим больше (а то и меньше) тысячи лет вообще живёт исторической жизнью (Вейдле 1956, 50).

Die sozialgeschichtlichen Entwicklungen mischten alle politischen Grenzen auf und die Aberration der Nähe machte sie scheinbar felsenstabil. Doch sie konnten den europäischen Kulturraum nicht wirklich trennen.

Für Weidlé verläuft also die kulturelle Geschichte Europas kontinuierlich zeitlich von der Antike bis in die Gegenwart und geographisch von Spanien bis zum Uralgebirge. Dabei erscheinen alle politischen Grenzen als bedingt und äußerst relativ, was sich durch ihre Veränderungen beweisen lässt: Wohl noch im frühen Mittelalter gehörten zur römischen Ökumene die Gebiete, die heute automatisch zum Vorderasien gezählt werden. Für die Kultur existiert also diese Teilung nicht. Doch

der menschliche Verstand braucht die Grenzen, um seinen Lebensraum gestalten zu können.

Schlusswort

Schon ewig baute der Mensch Grenzen. Dieser Bau ist für den menschlichen Verstand essentiell, weil wenn man die Unbegrenztheit, das heißt sich die Unendlichkeit vorzustellen versucht, so ist dieser Versuch sinnlos, denn man braucht eine Grenze, um sich den Raum an sich vorstellen zu können, sonst existiert er nicht. Deswegen kann man ziemlich häretisch auslegend sagen, dass Gott bei der Genese die Grenzen schuf – zwischen dem Licht und Schatten, dem Wasser und der Erde.

Doch gleichzeitig bietet die Grenze die einzige Möglichkeit, die Unendlichkeit zu begreifen, weil jedes Mal, wenn man sich eine Grenze vorstellt, fragt man sich gleichzeitig, was sich dahinter befindet, denn es ist nicht möglich, sich eine Grenze ohne das Ausgegrenzte – sich ein System ohne Chaos vorzustellen.

Aus der anthropologischen Perspektive stellt die Grenze eine vielfach gerechtfertigte menschliche Reaktion auf die intellektuellen und physischen Herausforderungen und Gefahren der oft feindlichen Umwelt dar. Im Fundament solcher Grenzen liegt die Notwendigkeit, die Angst zu tilgen – das Grundgefühl, das dem Menschen die Evolution ermöglichte. Die Angst wirkte auf die in ihrer Geometrizität gefangene menschliche Wahrnehmung und zwang sie die geometrischen, zeitlichen und mentalen begrenzten Räume zu schaffen. In allen Epochen und überall versuchte der Mensch den unendlichen bedrohlichen Raum um sich herum einzugrenzen, um das Angstgefühl vor dem Unbegreiflichen zumindest kurzfristig zu tilgen; versteckte sich in der Höhle oder in einer Burg und fühlte sich geschützt.

Dasselbe gilt für die Zeit. Die Rolle des zeitlichen Gravitationszentrums spielt die Sterblichkeit jedes Individuums, die die wichtigste Grenze in seinem Leben und der Hauptgrund und Hauptzweck für den Bau der anderen Grenzen auf der unendlichen Zeitleiste ist. Eine Sekunde, ein Monat, ein Jahr bilden die vielschichtigen Abgrenzungen des Menschen von seiner Hauptangst – vom Todesgedanken.

Auf der persönlichen mentalen Ebene entstehen die Grenzen des psychologischen Charakters, die ein Mensch für sich selbst unbewusst aufbaut und die im Endeffekt die charakteristischen Züge seiner Persönlichkeit in Form von Prinzipien, Werten, Vorlieben, Ängsten sowohl bei der Selbsterfahrung als auch für die Mitmenschen nach außen bilden. Aber das ist ein psychologisches Thema.

In der Gesellschaft gibt es ebenfalls eine Reihe von Quellen für den Grenzenbau. Zum Teil entstammen sie den allgemein menschlichen Trieben und Tabus, die jedem Individuum als dem Vertreter der Spezies *homo sapiens* eigen sind. Die anderen wie Moral oder Gesetze werden von der Gesellschaft erarbeitet und im darin dominierenden Wertesystem fixiert. Die Gesellschaft tritt unter diesem Blickwinkel als ein im Zuge der Evolution entwickeltes System fürs Erstellen und Aufbewahren der Grenzen, die ihrerseits dafür notwendig sind, das Überleben der menschlichen Spezies zu sichern.

Deswegen galt es schon immer als heldenhaft, die Grenzen, deren Urheber die Natur war, zu überwinden. Die gesellschaftlichen Grenzen galten dagegen als unantastbar, weil sie eine Stabilität gewährleisteten.

Dialektische Funktion

Jede Grenze besitzt eine hohe potenzielle Energie, weil sie diese durch ihre Undurchlässigkeit aufstauen lässt. Früher oder später findet die Energie den Entladungsweg, der in die Tiefe des durch die Grenze geformten Systems führt und das stabile und konservative Paradigma auf diese Weise verändert bzw. umgehen kann. Das fordert einen Denker oder Künstler auf, die Erkenntniswege zu suchen, die die Regeln des Systems nicht brechen, sondern ausdehnen.

Dazu gab es jede Menge an Beispiele – eigentlich so viele, wie viele Systeme in der Geschichte existierten.

Im Christentum heißt es ja zum Beispiel bekanntlich, dass der Mensch, wie es im Buch Mose steht, die Welt und Gott nicht versuchen darf, so waren die mittelalterlichen Gelehrten gezwungen, auf die nicht empirischen Erkenntniswege auszuweichen, wo sie die Wahrheit mithilfe reiner Logik suchten. Daraufhin entstand die Scholastik, die im neuzeitlichen Positivismus so viel gerügt wie in der Postmoderne rechtfertigt wurde. Die Scholasten entdeckten nämlich unter anderem die Logik von Aristoteles wieder und die moderne Welt ist ohne Deduktion oder partikulär ohne „Rasierklänge von Ockham“ nicht vorstellbar.

Das andere Beispiel stammt aus der Sowjetepoche, als die politischen und moralistischen Zensurgrenzen der Staatsideologie manche Künstler in den Selbstmord getrieben haben. Bei den anderen stimulierten sie jedoch die Suche nach dem Umweg innerhalb des sowjetischen Kunstsystems. Ein Beispiel dafür wäre das Schaffen vom Regisseur Leonid Gajdaj, dessen Filme den Anforderungen der Zensurbehörden genügten, aber doch die epochen- und grenzenübergreifenden Masterwerke der Filmkunst sind.

Anderes schöpferisches Potential verheimlicht die Grenze in Form von ihrer Überschreitung – Relativierung. Es geht ums Brechen der von der Gesellschaft aufgestellten Systemgrenzen und bedeutet für ein Subjekt oder eine Gruppe den Verstoß, Anathem, Autodafé u. ä., weil sie die Stabilität und Sicherheit der gegebenen Gesellschaft durch den Kontakt mit den benachbarten Systemen oder Systemlosigkeit gefährden.

Ein Mensch, der die Grenze zu überschreiten wagt, bekommt einen besonderen Status: Im Judentum wird er zum Prophet oder zum Messias, in der mittelalterlichen Gesellschaft zum Verstoßenen oder zum Heiligen, in Russland ab Puškin zum Dichter. Doch alle diese Schicksale weisen ein gemeinsames Element auf, das ihren Status nachträglich versiegelt – einen frühen bzw. gewaltsamen (Märtyrer-)Tod. Der Statusbewerber muss auch diese letzte Grenze überschreiten.

Die Grenzenüberschreitung ist eine Lücke, wodurch die Dialektik in die Statik des Begrenztheitszustandes eindringt. Die Gesellschaft projiziert diese Dialektik durch den Status auf einen oder mehrere (wie zum Beispiel die russische Intelligenzija) ihrer Mitglieder. Die pathetische Geste der Grenzenüberarbeitung bedeutet für die in den Grenzen bleibende und von der historischen Dialektik nichts wissende Mehrheit die Unvernunft und Gefahr, die vielen in den Zustand der besonderen Form von Angst – Ehrfurcht versetzen kann, was seinerseits das Entsetzen erzeugt und einen Grund für die Hetzjagd darstellt. Deswegen wird das Attribut des Märtyrertodes unentbehrlich.

Doch gleichzeitig verlangt das Überschreiten der Grenze die Angstresistenz, die aus dem besonderen Zustand der Wahrheitsbesessenheit (Heiligkeit) hervorkommt

und in der Gesellschaft eine eigentlich sehr wichtige Rolle spielt. Sie treibt nämlich ihre Entwicklung voran und in der Zukunft zur Formung der neuen Normen, das heißt der neuen Gesellschaft führen kann.

Liegt also die Angst im Fundament der Grenzphilosophie, so krönt sie die Überwindungskraft. In der durch die Grenzenüberschreitung erzeugten Entwicklung findet man die dialektische Funktion der Grenze.

Das Ganze erinnert an einen Ritus oder moderner an ein Schauspiel, wo die bestimmten Handlungen streng zweckgebunden sind, zielen darauf ab, die ganz bestimmten Reaktionen hervorzurufen wobei alle Rollen festgelegt sind.

Es geht eigentlich um die Semiotisierung der Objekte, also um die Verleihung und Behandlung der bestimmten Status, die die realen Eigenschaften des Objektes verdrängen und sie durch die suggerierten ersetzen. Die Tendenz zur erhöhten Semiotisierung war für die mittelalterliche Gesellschaft besonderes charakteristisch, wo das soziale Gerüst (Status) einem Menschen durch die Geburt angeeignet wurde und sein ganzes gesellschaftliches Leben bestimmte.

Diese Bedeutung der sozialen Rollen könnte am Beispiel der antiken Vorstellung illustriert werden, wo ein Kaiser nicht als ein Mensch (der er zweifellos war), sondern als ein Status namens Vertreter Gottes auf der Erde, *sol invictus* usf. betrachtet wurde. Trotz der konfessionellen und kulturellen Korrekturen ließ sich dieser Status bei vielen anderen Kaisern der europäischen Geschichte wiedererkennen (im Rahmen vom *translatio imperii* bewusst aufgegriffen), obwohl er seine religiöse Konnotation in der christlichen Gesellschaft komplett einbüßte und nur den Anspruch auf absolute Macht seinem Träger verlieh.

In Byzanz, als im unmittelbaren Nachfolger des antiken Rom erreichte die Semiotisierung den besonders hohen Grad. Diese Aufmerksamkeit zum Symbol zusammen mit Religion und Kultur übernahm seinerzeit auch der Kiewer Staat. Hier bewirkte sie die erhöhte Aufmerksamkeit zum Symbol und Status, die die russische Kultur bis in die Gegenwart prägt.

Ontologische Funktion

Geht es um die materiellen oder abstrakten Objekte, erfüllt die Grenze eine ontologische Funktion, denn sie alleine lässt das Objekt wahrnehmen und definieren. Deswegen gilt Zeichnung in Malerei als die Urgattung. Laut der antiken Legende, die von Plinius dem Älteren erzählt wurde, schuf die erste Zeichnung eine Frau, deren Mann sie für lange Zeit verlassen musste, indem sie, um eine Erinnerung von ihm zu behalten, seinen Schatten an der Wand umrandete. Sie erschuf eine schwarze Linie, die einen Klumpen des sinngefüllten und geliebten Raumes von der ganzen gleichgültigen Unendlichkeit abgrenzte und sich über Cennino Cennini, Caravaggio und Rembrandt heute zum Hyperrealismus entwickelte.

Da kommt die schöpferische Kraft der Grenze wieder zum Vorschein.

In der Gnoseologie bedeutet die Grenze das Wissen, sie trennt das System, dessen Elemente in den bestimmten theoretischen Gesetzen strukturiert sind, vom Chaos. Diese Gesetze sind in den entsprechenden Programmschriften aufgelistet und können am konkreten Material angewendet und bei Bedarf durch Profane erlernt werden. Doch gleichzeitig stellen sie die unvermeidliche, von den anthropologischen Besonderheiten des menschlichen Verstandes verlangte Begrenzung dar und

können zum Beispiel in der Wissenschaft, deren Evolution bekanntlich aus der Ablösung der verschiedenen Paradigmen besteht, zum Objekt der Kritik werden.

Jede entgegengesetzte theoretische Strömung mit dem Präfix „Post-“ (Postmoderne, Poststrukturalismus usw.) greift beim Vorgängerparadigma seine Begrenztheit an. So war es zum Beispiel mit dem auch durch Weidlé kritisierten Strukturalismus, der schnell die Grenzen der Linguistik überwuchs und sich zur kognitiven Methode entwickelte (Brügger 2008, 7). Doch schon bald kritisierte ihn Paul Ricoeur für seine Geschlossenheit, weil er die Systeme nicht in ihrer zweifellos bestehenden Interjektion, sondern in ihrer inneren Strukturhaftigkeit betrachtete.

Aber auch die fundamentaleren Theorien unterlagen der ähnlichen Prozedur. Zum Beispiel in der Makrowelt unbegrenzt gültigen Newtonschen Gesetzen konnten die Prozesse und Zustände der Mikrowelt nicht erklärt werden und wurden undefiniert.

Daher gehört das Grenzenüberschreiten zu den wichtigsten Entwicklungsprinzipien nicht nur der Kunst, sondern auch der Wissenschaft.

Das in dieser Arbeit angesprochene Misstrauen gegenüber der Geisteswissenschaften (s. S. 36), das sich am Anfang des 20. Jahrhunderts aus ihrer ersehenen Manipulierbarkeit ergab und sie in den Positivismus und Empirismus stützte, führte dazu, dass das vorige Jahrhundert zum Jahrhundert der Physiker und Mathematiker wurde. Doch auch diese analytischen und eindeutigen Wissenschaften, wo jede Interpretation und Auslegung eigentlich ausgeschlossen sein soll, erwiesen sich letztendlich als noch mehr todbringende als alle Schönredereien der Rhetoren. *Now I am become Death, the destroyer of worlds* – rezitierte deswegen Robert Oppenheimer.

Natürlich ist die Bedeutung der positivistischen Methoden bei der Systematisierung des geistigen Wissens nicht zu unterschätzen. Andererseits tragen diese Methoden, indem sie die Funktionsprinzipien des Schaffungsprozesses entdecken und formulieren, dazu bei, dass eine für die massenhafte Vermarktung notwendige Optimierung der künstlerischen Sphäre stattfindet. In der Terminologie Weidlés würde das die Umsetzung der Leistungen der vertikalen Kultur in die maximal ausgedehnte horizontale Kultur heißen. Die Kultur auf dem niedrigsten, gut erforschten Niveau wird für alle zugänglich und verständlich, und mehr sogar auf die Meinung dieser Mehrheit umorientiert. Die Notwendigkeit der vertikalen elitären Kultur wird dagegen angezweifelt, weil sie praktisch keiner Vermarktung unterliegt.

So entsteht dank des Formalismus aus dem komplizierten metaphysischen Nebel der alten intuitiven Kunst die analytische Popkultur.

Grenzen der Kultur

Ebenfalls aus vielen abgegrenzten, mit hochkonzentrierter selektierter Information gefüllten Zellen besteht das menschliche Stereotypendenken. Dieses Denken entwickelte die Mechanismen wie Kanon oder Literaturkritik, um diese Zellen zu formen und zu bedienen und schuf auf diese Weise die Voraussetzung für die Bildung der kulturellen Gruppenstereotype.

Obwohl die Kultur die Sphäre zu sein scheint, wo die Grenzen am häufigsten aufgebaut und zerstört werden, weil man hier in die unkontrollierbare irrationale Welt greift, sind die kulturellen Grenzen durchaus diffus und es kommt oft dazu, dass die ganzen kulturellen Paradigmen wandern (s. S. 69).

Aber die Überschreitung einer kulturellen Grenze ist nicht immer eine pathetische Tat und hat nicht immer die globalen, bzw. fatalen Folgen. In der vorliegenden Arbeit wurde bereits angesprochen, dass viele berühmte russische Schriftsteller im Ausland nach der Distanz und dementsprechend der objektiveren Sicht auf die einheimische Verhältnisse suchten (s. S. 30 f.). Doch das ist nicht das Einzige, was die Künstler bei den fremden Völkern und ihrer ästhetischen Authentizität anzieht. Oft geht es um den frischen Impuls für ihr Schaffen – um die Inspiration, die im Endeffekt zur Bereicherung der mütterlichen Kultur beiträgt. So erschien zum Beispiel das afrikanische Thema durch Nikolaj Gumilëv in der russischen Literatur.

Jegliche Form der Kunst zugrunde liegende Begriff der Abstraktion entstand als Reaktion der Psyche auf die grausame oder unbegreifliche Realität und kann ebenfalls als eine Abgrenzung aufgefasst werden: Man distanziert sich von einem Objekt der realen Welt, um sich nicht beeinflussen zu lassen oder sich damit überhaupt auseinander setzen zu können, weil es zu gewaltig bzw. tabuisiert bzw. zu unauffällig ist.

Die Grenze der Abstraktion ist für die Religion und Kunst die gemeinsame, nun die Entstehungsmechanismen unterscheiden sich, weil es sich in der Religion um eine Hingabe handelt, wobei man sich die Abstraktion zureden lässt und es bei der Kunst um die freie Entscheidung des Schöpfers geht. Doch ein Künstler kann nichts schaffen, ohne an sein Werk zu glauben. Nicht zufällig bezweifelt Weidlé die Distanz zwischen der Religion und Poesie (s. S. 51).

Grenzen der russischen Kultur

Wo beginnt eine Kultur und ab welcher Grenze sind ihre Wertesysteme außer Kraft? Diese Fragen können nie endgültig beantwortet werden. Es ist aber klar, dass das Wesen einer Kultur ihre Träger ausmacht, also die Menschen, die ihrerseits diese Kultur als eigene wahrnehmen und sie für die Bildung der Selbstidentifikation verwenden.

Die vorrevolutionäre russische Kultur wanderte zusammen mit der Emigration aus Russland aus und war gezwungen, sich den neuen Bedingungen anzupassen. Die sowjetische Kultur blieb in Russland, war aber im Land komplett neu und fremd und sehr stark durch die ideologischen Rahmen begrenzt. Doch die zeitliche und geografische Distanz zur Heimat sowie die Anpassungsnotwendigkeit hemmte die Tradierung und Entwicklung der Kultur im Emigrantenmilieu ebenfalls. Am besten ist es am Beispiel der Literatur bemerkbar, die auf die Themen des Exils und der Rückkehr und auf die Auseinandersetzung mit der aktuellen Entwicklung in Sowjetrussland ständig zurückgriff (s. S. 33).

Andererseits ermöglichte diese tiefe Spaltung der russischen Kultur, dass ihr ausgewanderter Teil mit der schwesterlichen westeuropäischen wiedervereinte. Doch wie erfolgreich diese von Weidlé begrüßte Rückkehr war, ist eine andere Frage, denn wo sind jetzt diese russischen Europäer? – Sie verschwanden in den europäischen Völkern, ohne eine kontinuierliche Tradition zu gründen, oder Europas Einstellung gegenüber Russland tiefgreifend zu verändern. Deswegen sprachen bereits Chodasevič und Adamovič übers Aussterben der russischen Emigrantenkultur.

Im jeden Fall hinterließ das Phänomen der Emigration die tiefen Spuren in der russischen Kultur und veränderte die Schicksale mehrerer Generationen, besonders weil es bei den ersten Auswandererwellen ausgerechnet um die E- und nicht

Immigration ging, was bedeutete, dass die Menschen gezwungen waren, ihr Land zu verlassen und lebenslang nach der Antwort zu trachten, wie sowas zustande kommen konnte.

Weidlé scheint sich mit dieser Frage zurecht gefunden zu haben, weil er sich vielleicht nie der Illusion der Rückkehr hingab und diese Möglichkeit ausschloss, weil seine Heimat einfach nicht mehr existierte und die Sowjetunion ein genauso fremdes Land wie Frankreich für ihn war. Außerdem ist es allgemein unmöglich irgendwohin zu kehren, denn es vergeht ständig die Zeit und verändert alles, sodass es immer ein bisschen anderer Mensch morgens aufwacht als gestern abends einschlief. Und wenn während dieses Schlafs eine Kultur unterging, so ist die Rückkehr eine Utopie, und der Mensch, der sagt: „*Ich kehre zurück*“, so belügt er sich selbst oder geriet in die logische Falle der Sprache, wo ein Zeichen nicht dazu da ist, um die Wahrheit zu vermitteln, sondern um ihre hypothetische Existenz zu ermöglichen.

Immerhin stellt es sich mit der Unmöglichkeit der Rückkehr heraus, dass die Heimat doch eine mehr kulturelle als geografische Kategorie ist und als Kultur keine Grenzen anerkennt. Außerdem ist sie eine persönliche Sache und kann mitgeschleppt werden, was Weidlé auch tat.

Seine Schriften sind für die ganze Emigration repräsentativ, weil sie viele typische Merkmale und Thematiken beinhalten.

(1) Vor allem geht es dabei um das Thema des Schicksals Russlands, das für die Schaffung Weidlés zentral ist. Dabei kritisiert er die politischen, geographischen und ethnologischen Grenzen als die rein formalen und besteht auf der Einheitlichkeit der europäischen Kultur, deren inhärenter Teil Russland darstellt. Seine Ausgrenzung führt zu den Konflikten und kulturellen Verlusten. Weidlés Vorstellungen sind also pankulturell.

Das erklärt außerdem, warum Weidlés eigenes Schaffen so vielfältig ist: Er beschränkt sich nicht auf der Literatur, kennt sich in allen künstlerischen Bereichen aus und äußert seine Meinung dazu.

(2) Sie befinden sich nämlich, so Weidlé, seit der Romantik in der tiefen Krise – die Kunst habe zugunsten der formalistischen Pseudoaufklärung auf ihr religiöses geistiges Wesen und damit auf ihre Bestimmung verzichtet, die in der Transportierung der genuinen Sinne des Glaubens in die menschliche Welt bestand. Weidlé sieht die Selbstbezogenheit der Literatur als schädlich, weil sie zur Hyperliterarität führt, die die Literatur vom Menschen trennt.

Das ist eine eindeutige konservative Position. Doch Weidlé ist sich seinen Worten sicher und entschlossen, die Menschen aufzuklären.

Seine essayistisch frei verfassten Schriften, die er wie ein Dichter – an seine Worte glaubend – schrieb, beweisen, dass es sich nicht um die konservative theologische Schönrederei handelt, sondern, dass der der kunst-religiösen Wesensverwandtschaft zugrundeliegende Glaube fruchtbar sein kann. Deswegen kann, wenn man die Werke von Weidlé nicht von ihrer wissenschaftlichen, sondern von der literarischen Seite betrachtet, seine Aussage über die Wesensgleichheit der Kunst und des Glaubens als seine persönliche künstlerische Position, als eine Programmaussage eines Dichters und Schriftstellers interpretiert werden.

(3) Die wichtigste Aussage Weidlés bezüglich der russischen Literatur ist über die Petersburger Poetik, die die vorrevolutionäre russische Dichtung kennzeichnete und nach 1917 in der Emigration in Europa ihre Rettung fand. Weidlé zeichnet ihre Parabel von der Mitte des 19. Jahrhunderts und Innokentij Annenskij bis zum Ende des 20. Jahrhunderts und Iosif Brodskij ab, was sie zur absolut modernen

Erscheinung macht und auch in der heutigen Dichtung nach ihren Merkmalen zu suchen anregt.

(4) Alle Begriffe und Themen, die Weidlé in seinen Schriften eingeht, behandelt er in ihrer breitesten Dimension: Spricht er über den Stil, so ist es ein Epochenstil; geht es um die Kultur, so ist es die Epochen und politische Gebilden übergreifende europäische Kultur; in einer rhetorischen Figur findet er die Sprachen in ihrem Urzustand. Deswegen vergleicht er auch die erste Welle der russischen Emigration mit dem Vertreiben der Waräger, die die Ostslawen bekanntlich 862 als Herrscher herbeigerufen haben und von denen alle adligen und Herrschergeschlechter des nächsten Jahrtausends der russischen Geschichte abstammen sollten (Вейдле 1956, 81). So schließt Weidlé den breitesten Kreis der russischen Geschichte und reflektiert ein unvermeidliches Schicksal seiner Generation und Kultur.

Auswahlbibliographie

Russischsprachige Ausgaben

- I. Задача России
В. В. Вейдле, Задача России. Нью-Йорк 1956.
- II. В. В. Вейдле, Безымянная страна. Париж 1968.
- III. В. В. Вейдле, После «Двенадцати». Приношение кресту на могиле Александра Блока. Париж 1973.
- IV. В. В. Вейдле, О поэтах и поэзии. Париж 1973.
- V. В. В. Вейдле, Зимнее солнце. Из ранних воспоминаний. Washington 1976.
Nachdruck in: Диаспора: новые материалы. Санкт-Петербург 2001 Выпуск II, S. 46-110 und Санкт-Петербург 2002 Выпуск III, S. 7-122.
- VI. В. В. Вейдле, Эмбриология поэзии. Введение в фоносемантику поэтической речи. Париж 1980.
Nachdruck: В. В. Вейдле, Эмбриология поэзии. Статьи по поэтике и истории искусства. Составление комментариев и послесловие И. А. Доронченков. Москва 2002.
- VII. Умирание искусства
В. В. Вейдле, Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. Париж 1937.
Nachdruck: В. В. Вейдле, Умирание искусства. Санкт-Петербург 1996.
Nachdruck: В. В. Вейдле, Умирание искусства. Составитель В. Толмачев. Москва 2001.

Deutschsprachige Ausgaben

- I. Wladimir Weidlé, Russland. Werg und Abweg. Stuttgart 1956. Übersetzung aus dem Französischen von M. von Reischach-Scheffel und C. Meyer-Clason.
- II. Wladimir Weidlé, Die Sterblichkeit der Musen: Betrachtungen über Dichtung und Kunst in unserer Zeit. Stuttgart 1958.
- III. Wladimir Weidlé, Gestalt und Sprache des Kunstwerks: Studien zur Grundlegung einer nichtästhetischen Kunsttheorie. Mittenwald 1981.

Französischsprachige Ausgaben

- I. Wladimir Weidlé, Les abeilles d'Aristée : essai sur le destin actuel des lettres et des arts. Paris 1936.
Nachdruck: Wladimir Weidlé, Les abeilles d'Aristée : essai sur le destin actuel des lettres et des arts. Paris 1954.
- II. Wladimir Weidlé, La Russie absente et présente. Paris 1949.
- III. Wladimir Weidlé, Les icônes byzantines et russes, Florence 1950.
Nachdruck: Wladimir Weidlé, Les icones byzantines et russes. Mailand 1962.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Dali, Salvador, Dali sagt... Tagebuch eines Genies. München 1968.

Krylov, I., Fabeln. Leipzig 1976. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/fabeln-5264/10>

Trubeckoj, Nikolaj S., Russland – Europa – Eurasien. Ausgewählte Schriften zur Kulturwissenschaft. Wien 2005.

Бальмонт, К. Д., Стозвучные песни: Сочинения (избранные стихи и проза). Ярославль 1990. http://az.lib.ru/b/balxmont_k_d/text_0340.shtml

Белый, А., Символизм как миропонимание. Москва 1994.

Белый, А., Собрание сочинений. Воспоминания о Блоке. Москва 1995.

Блок, А. А., „Религиозные искания“ и народ. In: Золотое руно №11-12. Москва 1907. http://dugward.ru/library/blok/blok_religioznye_iskaniya.html

Бурлюк, Д., Крученых, А., Маяковский, В., Хлебников, В., Пощечина общественному вкусу. In Литературные манифесты от символизма до наших дней. Москва 2000. S. 142-143.

Вейдле, В. В., Задача России. Нью-Йорк 1956.

Вейдле, В. В., О поэтах и поэзии. Париж 1973 – 1.

Вейдле, В. В., После «Двенадцати». Приношение кресту на могиле Александра Блока. Париж 1973 – 2.

Вейдле, В. В., Эмбриология поэзии. Введение в фоносемантику поэтической речи. Париж 1980.

Вейдле, В. В., Умирание искусства. Москва 2001.

Вейдле, В. В., Воспоминания. In: Диаспора: новые материалы. Санкт-Петербург 2002. S.: 7-122.

Гумилев, Н. С., Полное собрание сочинений. Band 7. Москва 2006.

Иванов, В. И., Лики и личины России: Эстетика и литературная теория. Москва 1995.

Ходасевич, В. Ф., Литературные статьи и воспоминания. Нью-Йорк 1954.

Ходасевич, В. Ф., Некрополь. Воспоминания. Paris 1976.

Sekundärliteratur

Anz, Thomas, Theorien und Analysen zur Literaturkritik und zur Wertung. In: „Literaturkritik. Geschichte, Theorie, Praxis“. München 2004.

Baasner, Rainer, Allgemeine Grundzüge der Literaturkritik im 18. Und 19. Jahrhundert. In: „Literaturkritik. Geschichte, Theorie, Praxis“. München 2004.

Becker, S., Hummel, Ch., Sander, G., Grundkurs Literaturwissenschaft. Stuttgart 2006.

Brügger, Niels, Vigsø, Orla, Strukturalismus. Paderborn 2008.

Böhmig, Michaela, Die Maler der russischen Kleinkunsthöfen in Berlin der 1920er Jahre. In: Russische Emigration im 20. Jahrhundert. Literatur-Sprache-Kultur. München 2005.

Frank, Susanne, Slawische Literaturen. In: Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte. Stuttgart 2013. S. 323-327.

Freise, Matthias, Literaturwissenschaftliche Kanontheorien und Modelle der Kanonbildung. In: Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte. Stuttgart 2013. S. 50-58.

Gosebruch, Martin, Epochenstile: historische Tatsächlichkeit und Wandel des wissenschaftlichen Begriffs. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1981, №44. S. 9-14. <http://www.jstor.org/stable/1482102>.

Grübel, Rainer, (Vom Literarischen Kanon zur Kanonpopularität) Das Beispiel Russland. In: Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte. Stuttgart 2013. S. 89-94.

Günther, Hans, Прощание с советским каноном. In: Revue des études slaves, Band 73: 2001. S. 713-718.
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/slave_0080-2557_2001_num_73_4_6747

Holzer, Georg, Die Slaven im Erlauftal. Eine Namenlandschaft in Niederösterreich. Wien 2001.

Institut de Théologie Orthodoxe Saint-Serge.
<http://www.saint-serge.net/presentation/histoire.html>

Krech, Volkhard, Die Geburt der Kunst aus dem Geist der Religion? In: Kunst und Religion. Studien zur Kulturosoziologie und Kulturgeschichte. Würzburg 1999. S. 21-51.

- Möseneder, Karl, Nachwort. In: W. Weidlé, Gestalt und Sprache des Kunstwerks. Mittenwald 1981.
- Neuhaus, Stefan, Literaturkritik. Eine Einführung. Göttingen 2004.
- Por, Peter, Epochenstil. Plädoyer für einen umstrittenen Begriff. Heidelberg 1982.
- Sasse, Sylvia, Michail Bachtin zur Einführung. Hamburg 2010.
- Trunte, Nikolaos H., Словѣньскѣи ѡзыкъ. Ein praktisches Lehrbuch des Kirchenslawischen in 30 Lexionen. Band 1: Altkirchenslawisch. München 2005.
- Vasmer, Max, Russisches Etymologisches Wörterbuch. Erster Band. Heidelberg 1955.
- Winko, Simone, Literatur-Kanon als *invisible hand* – Phänomen. In Literarische Kanonbildung. München 2002.
- Богомолов, Н., Вл. Ходасевич. Начало эмиграции. In: Russische Emigration im 20. Jahrhundert. Literatur-Sprache-Kultur. München 2005. S. 169-187.
- Воскресенская, М. А., Символизм как мировидение Серебряного века: социокультурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX-XX веков. Москва 2005.
- Доронченков, И. А., Вступительная статья, публикация и комментарии к воспоминаниям В. Вейдле. In: Диаспора: новая материалы. Выпуск II. Санкт-Петербург 2001. S. 24-46.
- Жданова, В., Четвертая волна эмиграции: модель „своего“ и „чужого“ пространства. In: Russische Emigration im 20. Jahrhundert. Literatur-Sprache-Kultur. München 2005. S. 387-409.
- Жирмунский, В. М., Поэтика русской поэзии. Москва 2001.
- Зиник, З., Существует ли эмигрантская литература. In: Russische Emigration im 20. Jahrhundert. Literatur-Sprache-Kultur. München 2005. S. 341-351.
- Лотман, Ю. М., История и типология русской культуры. Санкт-Петербург 2002.
- Лотман, Ю. М., Успенский, Б. А., Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века). 2005. <http://www.ruthenia.ru/document/537293.html>

Окутюрье, Мишель, Владимир Вейдле и французская литература. In: Русские писатели в Париже: Взгляд на французскую литературу: 1920-1940: Международная научная конференция. Москва 2007. S. 294-302.

Петрова, Т. Г., Литературная критика русской эмиграции первой волны: Аналитический обзор. Москва 2010.

Струве, Г., Русская литература в изгнании. Опыт исторического обзора зарубежной литературы. Нью-Йорк 1956.

Эткинд Е., Искусство и точность. In: Embryologie de la poésie. Paris 1980. S. 7-13.

Хазанов, Б., Ветер изгнания. In: Russische Emigration im 20. Jahrhundert. Literatur-Sprache-Kultur. München 2005. S. 353-363.

Anhang

Abstract

Im Fokus der vorliegenden Arbeit steht das Lebenswerk des bedeutenden russischen Literaturkritikers und Kulturtheoretikers im Exil Wladimir Weidlé (*Владимир Васильевич Вейдле*, 1895 Sankt-Petersburg – 1979 Paris). Es wird ein Versuch unternommen, einen Überblick zu den wichtigsten Themen und Theorien seines Schaffens zu erstellen, und diese in den Kontext der sowohl zeitgenössischen als auch der modernsten Literatur- und Kulturwissenschaft einzuordnen.

Zu den wichtigsten Themenblöcke gehören:

- (1) Seine Erinnerungen über die Dichter des Silbernen Zeitalters, darunter über Alexander Blok, Anna Achmatova, Vladislav Chodasevič u. a. Sie werden in der vorliegenden Arbeit in Bezug auf den literarischen Kanon und seine soziale und politische Funktion im sowjetischen Staat und im russischen Emigrantenmilieu betrachtet.
- (2) Die These über die Petersburger Poetik und ihr Schicksal in Sowjetrussland, wo ihre Elemente als obsolet abgelehnt wurden, und in der Emigration, wo sie aufrechterhalten wurde. In der Arbeit wird nach den typischen Merkmalen dieser Poetik, sowie nach Ihren Verbindungen zu den dichterischen Schulen des Silbernen Zeitalters gesucht.
- (3) Außerdem behandelt die vorliegende Arbeit die Gedanken Weidlés zum Wesen der poetischen Sprache, die im Vergleich zu den anderen Sphären des Sprachgebrauchs nicht nur die Semantik, sondern auch den Klang berücksichtigen und ihn bewusst einsetzen soll.
- (4) Ein großes Thema im Schaffen Weidlés ist die strukturelle Krise der Kunst, die seit Romantik ihre religiöse Natur ablehnte und allmählich formalisiert wurde. Man fasst in der vorliegenden Arbeit die von Weidlé beschriebenen Mechanismen und Erscheinungsformen dieses komplizierten Prozesses zusammen.
- (5) Noch ein Thema, womit Wladimir Weidlé sich stark auseinandersetzte, ist die Rolle Russlands in der europäischen Geschichte und Kultur. Sie wird hier in den Kontext der zeitgleichen Stimmungen und Geschichtstheorien erläutert.

Im Schlusswort zur Arbeit wird das Thema der Grenze und ihrer Überwindung diskutiert: Grenze, die die Schaffung hemmen oder umgekehrt befreien, und die Menschen zu den Emigranten machen kann.

Zusammenfassung auf Russisch: *Владимир Вейдле*

В настоящей работе ставилась прежде всего цель создания обзора трудов и теорий искусствоведа, историка и литератора Владимира Васильевича Вейдле в контексте современных ему культурных процессов, участником, свидетелем и критиком которых он стал.

Он прошёл весь сложный и, вместе с тем, великий путь своего поколения, пролегающий через революции, эмиграцию, невиданный творческий взрыв Серебряного века и радикальную смену парадигм искусства. Путь это в полной мере отразился в его творчестве, где нашлось место и мнение для всех важнейших тем эпохи, не утративших свою актуальность и по сей день: судьба творческой личности в эмиграции, искусства в современном мире, и России в прошлом и настоящем Европы.

Как литературовед и свидетель Серебряного века Вейдле оставил воспоминания о многих ключевых фигурах этого важнейшего для русской культуры периода: о Владиславе Ходасевиче, Александре Блоке, Анне Ахматовой, Осипе Мандельштаме, Валерии Брюсове и др. Их он объединяет в особый литературный канон, совершенно отличный от того, что создавался в это же время в Советском Союзе, беспощадно критикуя при этом советскую литературу, прямо называя Шолохова третьесортным писателем (Вейдле 1973-2, 5). Поэтому, в контексте представлений Вейдле вновь возникает вопрос о преемственности между дореволюционной литературой (и культурой в целом) и её двумя столь несхожими наследницами – сохранившей дореволюционную религиозную и европейскую систему ценностей, но лишённую связи с породившим её обществом литературой эмиграции и, осознанно порвавшей с собственным прошлым и от того не менее чужой в России советской литературой. Для Вейдле эта двойственность очевидна, и он жалеет об этом расколе.

Сам он, как и писатели, упомянутые в его воспоминаниях, являлся наследником дореволюционной традиции и представителем эмиграционной ветви русской литературы. Эту традицию он характеризует при помощи особого литературно-географического понятия Петербургской поэтики, основным признаком которой является предметное, не искажённое дополнительными коннотациями и прихотливыми смыслами использование слова, можно сказать сакральное отношение к нему. В целом это именно акмеистский взгляд на поэзию, который Вейдле был безусловно ближе, учитывая, что его профессиональное становление пришлось на период, когда акмеизм уже в общем-то преодолевал символизм, иными словами был в тренде. Тем не менее, Петербургская поэтика – это не только акмеизм, она затыгивала в область своей географической гравитации и поэзию символистов, которая, не смотря на все игры со смыслами, полутонами и оттенками, не могла преодолеть своей «петербургскости», допуская ясность и простоту, достигая лиризма по средствам самих слов в их первичном употреблении. Во временном измерении Вейдле прослеживает Петербургскую поэтику в прошлое как минимум до Иннокентия Анненского, если не до самого Пушкина, а после революции перемещает её на борту «философского парохода» в эмиграцию, где она должна была чудом сохраниться усилиями таких авторов, как Владислав

Ходасевич, в то время как в России её почти полностью вытеснил футуризм авангарда, а затем и соцреализм. При этом первый осознанно порывал с поэзией прошлого, меняя смыслы слов, провоцируя русскую речь лавиной неологизмов и акронимов, а второй просторечий и жаргонизмов. Несмотря на это, Вейдле находит стилистику и дух Петербургской поэтики и во второй половине 20-го столетия, а именно в творчестве Иосифа Бродского. Бродский был конечно лично знаком с Анной Ахматовой и даже описывал своеобразное *immaculata conceptio* – сакральное чувство преемственности и родства с ушедшим духом Серебрянного века, переданное ему Ахматовой, но в действительности, рождённый в 1940 году, был очевидно чужд той эпохе, и то, что он наследовал её слово – явление мистическое, граничащее с метемпсихозом:

(...) у него есть своя поэтика, непохожая ни на чью другую. И все-таки петербургская она; (...) (Вейдле 1973, 126).

Суждения Вейдле относительно культуры своей эпохи консервативны, они неразрывно связаны с общими и пессимистическими, настроениями, которые были вызваны войнами и радикальными сменами культурных парадигм, такими как секуляризация, формализация искусства, позитивизм и проникновение эмпирических методов в сферу гуманитарного знания и проч. Людям, получившим религиозное образование и соответствующее мировоззрение 19-го века, не легко было принять мир, в котором вера из фундамента бытия и реальности была перемещена в почётный но все же только вид онтологической философии, и соответственно же не легко было отказаться от критики такого мира. Вейдле принадлежал к этому поколению, и помещал в основе своего понимания искусства веру и убеждение в тождественной сущности веры и искусства. При этом искусству он отводит роль языка религии – медиума, который транспортирует универсальные смыслы из религиозного источника в мир людей и всякий творческий порыв, где вера автора в своё творение являет собой обязательное условие создания настоящего произведения искусства и, подобно шарниру, соединяет последнее с реальным миром.

Другое убеждение Вейдле связано с предыдущим и состоит в отторжении структурализма в искусстве, являющемся для него сферой сакральной и эвристической, и от того чуждой всякой формальности. Отказ же от идеалов вдохновения и гения при использовании приёмов, создании характеров, построении сюжетов, в пользу аналитического расчёта, ведёт к конструированию нежизнеспособных фиктивных образов и произведений; более того, к возникновению целой декларативной массовой псевдокультуры, каждый из элементов которой создаётся исходя не из потребности творящей личности выразить универсальный смысл, а исходя из прагматического расчёта и, в конечном счёте, видимо, из финансовой целесообразности. Вейдле не говорит об этом напрямую, но в его логике содержится пророчество судьбы искусства в постмодернистской поп-культуре 21-го века.

Зародилась она, впрочем, как раз в эпоху Вейдле. А именно, в описанном им явлении замены естественного искусства, происходящего из глубинной связи человеческого разума с неким все-таки сакральным миром платоновских

эйдосов, не рождённых в искусстве, но искусство порождающих, на искусственный суррогат возможно превосходный в качественном отношении, но безжизненный и бесплодный – не живущий, как миры и персонажи Толстого или Бальзака, но жизнь лишь искусно симулирующий как у Малларме или Джойса. Иными словами, человеку предлагалось заменить безусловную сентенцию «я верую» на компромисс «давайте представим». Эта подмена описывает отправную точку и путь назначения движения искусства в период от романтизма до постмодернизма. При этом, видимо из-за идентичности корня слов «искусственный» и «искусство», она произошла совершенно незамеченная потребляющими современниками. Суть же этой подмены состояла в абсолютизации эстетической составляющей искусства. Критикуя абстракцию, Вейдле подчёркивает, что искусство во все времена имело определённую функцию – будь то просвещение, возрождение или какая-либо апологетика, – то есть было связано с реальностью и обречено без этой связи на вырождение:

«Забывают прежде всего, что искусство имеет дело не с самим собой, а с миром, что творчество обращено к своему предмету, а не к самому себе.» (Вейдле 2001, 34)

«Иконы писались для молящихся, от портретов ожидали сходства, изображения, персиков или битых зайцев весили над обеденным столом.» (Вейдле 2001, 49)

Искусство ради искусства для Вейдле нонсенс и опасная тенденция вымывающая смыслы.

При описании прошлых культурных эпох Вейдле опирается на краеугольное понятие стиля. При этом речь идёт не о стиле конкретного автора, литературного направления или школы иконописи, но об особом эстетическом духе эпохи, который не навязывается личности, совершенно естественно проникая через социализацию во всякое человеческое сознание и, как следствие, во всякое его творение (не только произведение искусства):

«Стиль и есть предопределение, притом осуществляющееся не извне, а изнутри, сквозь свободную волю человека, и потому не нарушающее его свободы как художника, никогда не предстоящее ему в качестве принуждения, обязанности, закона.» (Вейдле 2001, 42)

В качестве примера Вейдле называет стилистически синкретичную эпоху готики. Происходя из догм христианской веры, которые учили человека всегда помнить о высших силах и готовиться к жизни после смерти, готический стиль сформировал все артефакты европейского общества того времени, начиная, разумеется, с соборов в Реймсе, Сан-Дени и Кёльне и заканчивая особой заострённой формой носка готической обуви. Поэтому, описывая синкретичность стиля эпохи и взаимодействие артефактов внутри него Вейдле

использует сакральный термин *соборности*, подчёркивая одновременно связь стиля с верой.

Стиль эпохи выполняет функцию ограничивающего фактора, направляющего деятельность художника и, одновременно, помогающего ему сделать эстетический выбор. Но времена, считает Вейдле, когда человек в своём творчестве опирался на пул эстетических воззрений эпохи, прошли, а точнее человек сам отказался от такой возможности. Самое позднее с эпохи романтизма – с рубежа 18-19-х веков, – когда уже на поверхность социального моря вышли несколько столетий прогрессирующие тенденции секуляризации общественного сознания, в искусстве утвердилось возведённая в Абсолют доминанта независимой творческой личности, как единственной константы искусства. Вейдле указывает на то, что, не смотря на все аргументы и самовнушение адептов такого творческого подхода, уверенных в собственном теургическом всемогуществе и полной безответственной свободе, без внимания остаётся обратная сторона этой парадигмы, которая состоит в паталогическом безысходном одиночестве этой самой творческой личности, расшатывающей онтологическое определение самого искусства, смысывающей границу между искусством и не-искусством. Со времён романтизма автор получает возможность решать, где провести эту границу и остаётся таким образом один на один с бесконечностью, осознанно отказываясь от смыслов религии, границ религиозной морали и эстетики. В этом состоял для Вейдле кризис искусства.

Возникший вакуум заполнялся аналитическими исследованиями творческого процесса, что породило следующий компонент кризиса – структурализм, рассматривающий искусство как систему взаимозаменяемых взаимодействующих элементов. Чтобы описать этот подход, Вейдле прибегает к классическому противопоставлению организма и механизма, где любое произведение искусства должно быть уникальным в своём роде, живым организмом, не поддающимся, или точнее не до конца поддающимся аналитическому исследованию, потому что тайна его жизненной силы в конце концов, как и тайна жизненной силы живого организма не постижима. Для структурализма же любое искусство – это прежде всего особый механизм, составляющие элементы которого могут быть изучены при помощи анализа, то есть расчленения, уничтожения целостности, которая на самом деле одна только и способна быть живой. Механизм же в целом и отдельные его элементы являют собой продукты аналитической деятельности и могут быть воспроизведены бесконечное число раз, но механизм никогда не будет жить. Поэтому одна из книг Вейдле и носит название «Умирание искусства».

Другая же его книга называется «Эмбриология поэзии», что прямо указывает на аллегорию поэзии и живого организма. Здесь Вейдле излагает свои представления о природе и происхождении языка вообще, и языка поэтического в частности. Ключевым при этом является понятие *звукосмысла* – способности звуков речи транспортировать содержание, эмоции, атмосферу, чем особенно активно и, в отличие от речи повседневной или научной, осознанно пользуется поэтическая речь. Звуки речи, считает Вейдле, способны подражать не только другим звукам, но и эмоциям, ощущениям. Поэтому ономастопея, находясь у истоков и языка как такового, обрела свой последний оплот в поэтической речи, где она только и используется осознанно, ведь

изначально поэзия предназначалась именно для декламации, и от того для неё особенно важно звучание слов и все древние законы риторики:

«Основной принцип образования языка (...) тот же, что основной принцип образования поэтической речи. Назову его ономотопейным. Не просто словотворческим (...), но в согласии с греческим пониманием деланья имён, таким, где творчество состоит в создании сходства между именем и тем, что названо этим именем.» (Вейдле 1980, 42).

Не обошёл Вейдле своим вниманием и ключевую для русской эмиграции тему судьбы России в Европе и Европы в России. Его ключевой тезис на эту тему состоит в утверждении единства европейской цивилизации, неотъемлемой частью которой является Россия. Его культуроцентричная философия отвергает какие-либо географические, религиозные или национальные границы внутри Европы, помещая в основу её целостности происходящую из античности христианскую культуру. Та просуществовала вплоть до 11-го века в относительном единстве, и только начиная с 1054 года пути Восточной и Западной Европы окончательно разошлись. Весь последующий период истории Римская католическая церковь подвергала критике восточную сестру и, в итоге окончательно утратила связь с ней, как и с соответствующим важным пластом собственной культуры. Поскольку же власть церковная продолжала длительное время оказывать значительное влияние на мирскую, это сказалось на взаимоотношениях и взаимопонимании Западной Европы и Руси, а следом и России, перенявших, как известно, культуру и ортодоксальное христианство византийского образца. Но именно эта особенность сделала Россию столь важной для Европы, ведь она сохранила давно утраченную её часть. Поэтому Вейдле считал, что Европе совершенно необходимо признать Россию своей частью и таким образом вновь обрести единство и равновесие, избежать конфликтов и войн:

«Ничто так не нужно Европе (...), как понять, что воссоединение её запада и её востока столь же насущно для неё, как и для нас [русских], что мы и она – одно, что судьба России не отделима от её собственной судьбы. Но Европа этого не понимает.» (Вейдле 1956, 37).

Более того, доказать свою принадлежность к европейской культуре есть глобальная историческая задача России, что Вейдле и даёт понять в названии соответствующего своего труда «Задача России»: она должна преодолеть условные эфемерные границы, порождённые политическими и меркантильными интересами, и помочь Европе обрести её полноценность.

Все эти положения Вейдле состоят на деле из ряда оригинальных идей и аксиом, которые в свою очередь основываются на стабильнейшем фактологическом фундаменте его энциклопедических знаний в области истории, литературы и прикладных искусств. Они изложены им в характерной эссеистической художественной манере, призванной, исходя из воззрений

автора, показать возможность изучения искусства без применения позитивистской методики и аналитики. Более того, если помнить о том, что Вейдле в молодые годы собирался посветить себя литературе и поэзии, то данный подход становится своего рода программным высказыванием писателя, а не методом научных изысканий. Это подтверждается и выше означенным религиозным идеализмом Вейдле, которому не нашлось места в позитивистском двадцатом веке.

Литература:

Вейдле, В. В., Задача России. Нью-Йорк 1956.

Вейдле, В. В., О поэтах и поэзии. Париж 1973 – 1.

Вейдле, В. В., После «Двенадцати». Приношение кресту на могиле Александра Блока. Париж 1973 – 2.

Вейдле, В. В., Эмбриология поэзии. Введение в фоносемантику поэтической речи. Париж 1980.

Вейдле, В. В., Умирание искусства. Москва 2001.