

Nadejda Grigorieva

**DIE KRISE DER EVIDENZ IM RUSSISCHEN SYMBOLISMUS:
SOLOGUBS DER KLEINE DÄMON UND BRJUSOV'S
DER FEURIGE ENGEL**

Der Begriff der Evidenz geht auf die griechische Antike zurück (vgl. Halbfass/Held 1972, Mittelstraß 1980, Kamecke 2009). Epikur meinte, es gäbe eine „unmittelbare Evidenz“ (*enargeia*),¹ die man durch sinnliche Wahrnehmung bestätigen kann. In diesem Sinne definiert er Evidenz als einen direkten Eingriff des Realen.² Epikur gab der perzeptiven Evidenz den Vorzug vor der logischen Argumentation, die ein mittelbares Verfahren sei und deswegen Fehler enthalten könne. Der auf der unmittelbaren Einwirkung des Realen basierende Evidenzbegriff war auch für andere Erscheinungsformen der antiken Kultur relevant, die das Reale dabei unterschiedlich deutete: so stand etwa im Zentrum der Mysterien von Eleusis die Epopeteia – die direkte Anschauung der mystischen Ereignisse³ (für die Uneingeweihten waren „die großen Geheimnisse von Demeter“ nicht-evident).

Im Christentum verliert die Evidenz den Sinn der materiellen Unmittelbarkeit, womit die Geschichte des „metaphysischen Evidenzbegriffs“ beginnt (Kamecke 2009, 14). Der metaphysischen Evidenz kann man diverse Phänomene zurechnen: das Verschwinden des Körpers von Christus; die Lehre des Apostels Paulus von dem neuen Himmel und der neuen Erde; die Visionen der Mystiker und so weiter. Anstelle des Ergriffenseins vom Realen erfährt man im mittelalterlichen Christentum ein Ergriffensein vom Supranaturalen: Daraus entsteht eine Hyperevidenz, die die alltägliche Praxis der Wahrnehmung überwindet.

Während der Renaissance, die die antike Kultur wiederherzustellen versucht, verliert die „metaphysische Evidenz“ zum Teil an Bedeutung. Die endgültige Rückkehr zur antiken „Unmittelbarkeit“ war dennoch kaum möglich. Das Entfernte substituiert in der Renaissance das Anderssein des Mittelalters. Die sinn-

¹ Zum Begriff „enargeia“ vgl. Lachmann 2011, 103.

² Vgl. zum Realen, Antiseri 1987.

³ Gemäß der Etymologie bedeutet Evidenz das, was „offenkundig“ ist (lat. *evidentia*) bzw. was „klar und deutlich“ vor Augen steht (*enargeia*). Diese Bedeutungsbestimmung beruht auf Visualität: Was evident ist, kann man „sehen“ (*videre*) (vgl. Kamecke 2009, 11).

liche Erkenntnis verstärkt sich durch optische Geräte (z.B. Fernrohr) und Experimente mit der Natur.⁴

Im Barock wird der Evidenzbegriff auf zweierlei Weisen verändert: Einerseits beharrt Leibniz darauf, dass die Wahrheit logisch beweisbar sein müsse. Evidenz (auch die Evidenz Gottes) erhält bei ihm eine logisch-argumentative Bedeutung. Andererseits wird der Evidenzbegriff infolge des radikalen „methodologischen Zweifels“ in Descartes *Discours de la méthode* (1637) relativiert. Während die Sinnesorgane uns täuschen können, sind wahre Ideen uns eingeboren. Die Evidenz wird von Descartes subjektiviert.⁵

All diese Evidenzmodelle, die aus verschiedenen Epochen stammen, werden in der Literatur des russischen Symbolismus in Frage gestellt: sowohl der antike „direkte Eingriff des Realen“ als auch die mittelalterliche „metaphysische Evidenz“ und schließlich auch der cartesianische Mentalismus sowie der leibnizianische Logizismus. In meinem Aufsatz möchte ich auf zwei Beispiele kurz eingehen, die die Krise der Evidenz im Symbolismus besonders treffend illustrieren: auf die Romane von Fedor Sologub *Mel'kij bes* (*Der kleine Dämon*, 1905) und Valerij Brjusov *Ognennyj angel* (*Der feurige Engel*, 1908).

1. Der Verfall der Evidenz in Sologubs Roman *Der kleine Dämon*

Es wurde bereits mehrmals darauf hingewiesen, dass die Grundlage der Handlung im Roman *Der kleine Dämon* aus Betrug und Täuschung besteht (vgl. Venclova 1997, Žolkovskij 1994, Pavlova 2007, Heftrich 2007 u.a.). Ein Katalog der Täuschungen im Roman wäre lang und facettenreich: Diese erstrecken sich von Wahrnehmungsfehlern bis hin zur absichtlichen Lüge, die auf den persönlichen Vorteil einzelner Helden abzielt. Wesentlich ist aber nicht die quantitative und qualitative Mannigfaltigkeit der Täuschungen im Roman, sondern eine erfolglose Sehnsucht der Protagonisten nach Evidenz. Alle obengenannten Evidenzmodelle werden im Roman demontiert: die empirische Eindeutigkeit eines „unbezweifelbaren Sachverhalts“ scheidet; die Evidenz des Jenseits wird irrelevant; die subjektive Evidenz der Erfahrung wird ständig angezweifelt und

⁴ Vgl. dazu zwei Beiträge aus dem Sammelband *Evidentia: Reichweiten visueller Wahrnehmung in der frühen Neuzeit* (Berlin 2007): „Das messende Auge. Messkunst und visuelle Evidenz im 16. Jahrhundert“ von Frank Büttner und „Die Evidenz des Stiles: Galileis Sonnenflecken“ von Horst Bredekamp.

⁵ Diese „subjektive Wende“ produziert später einen neuen Evidenzbegriff bei Husserl, der zwischen täuschenden und tatsächlichen Evidenzerfahrungen unterscheidet (Kamecke 2009, 13). Husserl begreift Evidenz als visuelle Erfahrung: Evidenz hat in seiner Philosophie die Bedeutung der sichtbaren Selbstgegebenheit (vgl. dazu Rosen 1977, 21 ff.). In den *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie* formuliert er sein „Prinzip aller Prinzipien“, das verkündet, „dass jede originär gebende Anschauung eine Rechtsquelle der Erkenntnis sei“ (Husserl 1976, 51).

als falsch entlarvt; die logische Beweisbarkeit der Wahrheit wird ad absurdum geführt.

In seinem Roman schildert Sologub die russische Provinz, in der der Gymnasiallehrer Peredonov, verfolgt von einem Phantomwesen „Nedotykomka“, den Verstand verliert und seinen besten Freund Volodin tötet. Wie die christlichen Mystiker ist Peredonov von Visionen geplagt, aber seine innere Sehkraft ist nicht geistig erhaben, sondern paranoid.⁶ Die gespenstischen Bilder der „Nedotykomka“ sind diabolisch, als pathologische Phantasie aber stellen sie die Realität eines negativen Jenseits (also der Hölle) in Frage:

Порою меж клубами ладанного дыма являлась недотыкомка, дымная, синеватая; глазки блестели огоньками, она с легким звяканьем носилась иногда по воздуху, но недолго, а все больше каталась в ногах у прихожан, издевалась над Передоновым и навязчиво мучила. (Sologub 1988, 204)

Manchmal tauchte zwischen den Weihrauchwolken der mißerzeugte Eumel [„Nedotykomka“ – N.G.] auf, ganz verräuchert und blau; seine Augen funkelten, er schwebte mit leisem Klirren durch die Luft, doch nicht lange, meistens wuselte er vor den Füßen der Kirchgänger herum, verhöhnte Peredonow, quälte ihn unablässig. (Sologub 1980, 203)

Во всем чары да чудеса мерещились Передонову, галлюцинации его ужасали, исторгая из его груди безумный вой и визги. Недотыкомка являлась ему то кровавою, то пламенной, она стонала и ревела, и рев ее ломил голову Передонову нестерпимую болью. (Sologub 1988, 253)

In allem erblickte Peredonow Zauberei und Gaukelei, seine Halluzinationen flößten ihm Entsetzen ein, entrissen seiner Brust irrsinniges Geschrei und Geheul. Der Eumel erschien ihm bald voller Blut, bald voller Flammen, er ächzte und brüllte, und von diesem Gebrüll schmerzte Peredonow der Kopf so unerträglich, als wolle er bersten. (Sologub 1980, 260)

Während die „metaphysischen“ Visionen zur Pathologie degradieren, wird die „unmittelbare“ Evidenz der Wahrnehmung Peredonovs verzerrt. Er interpretiert alle Fakten falsch, was letzten Endes zu seinem Wahnsinn führt:

Над Передоновым неотступно господствовали навязчивые представления о преследовании и ужасали его. Он все более погружался в мир диких грез. (Sologub 1988, 233)

Die Zwangsvorstellungen, der Verfolgungswahn beherrschten Peredonov

⁶ Zu Peredonovs „Paranoia“ aus der klinischen Sicht vgl. Ivanits 1973, Heftrich 2007, Sko-
nečnaja 2011.

unabwendbar und versetzten ihn in Schrecken. Er versank immer mehr in eine Welt wilder Phantastereien. (Sologub 1980, 236)

In dieser frei erfundenen Welt bekämpft Peredonov das Böse, das ihm in der Gestalt einer Wanze erscheint. Er parodiert damit Cervantes' Parodie des Ritterromans. Die Krise der empirischen Evidenz spitzt sich dramatisch in der Geschichte des Gymnasiasten Saša Pyl'nikov zu, den sein Lehrer für ein Mädchen hält:

Передонов поспешно обошел всех сослуживцев, от инспектора до помощников класных наставников, и всем рассказывал, что Пыльников – переодетая барышня. Все смеялись и не верили, но многие, когда он уходил, впадали в сомнение. (Sologub 1988, 133)

Noch am selben Abend suchte Peredonow unverzüglich alle seine Kollegen auf, vom Inspektor bis zu den Hilfslehrern, und erzählte überall, Pyl'nikov sei ein verkleidetes Mädchen. Alle lachten und wollten es nicht glauben, bei einigen jedoch regten sich Zweifel, nachdem Peredonow gegangen war. (Sologub 1980, 127)

Nadežda Pustygina zufolge verkörpert Peredonov eine tragische Hypertrophie der menschlichen Bestrebung nach Erkenntnis (vgl. Pustygina 1989, 126). Er ist zu allem bereit, um die verborgene Wahrheit der Welt zu entdecken. Seine Sehnsucht nach Evidenz hebt jedoch alle Grenzen des gesunden Verstandes auf. In der Romanwelt, die sich auf das Prinzip der Sinnestäuschung und Verstellung stützt (vgl. Heftrich 2007, 310), fragt Peredonov paradoxerweise immer nach der Wahrheit: „Es kann doch nicht alles Schein sein [...] – es gibt doch auch eine Wahrheit auf der Welt“ (zit. Übersetzung von Heftrich 2007, 310).

Die Poetik des Romans *Der kleine Dämon* ist regressiv, aber auch in dieser Hinsicht nicht eindeutig. Die Archaisierung der Handlung manifestiert sich auf verschiedenen Ebenen und verdichtet sich in einer Reihe von Opfern die Peredonov darbringt – eine Reihe, die in der Ermordung des schafbockähnlichen Volodin kulminiert:

Володин показался ему страшным, угрожающим. Надо было защищаться. Передонов быстро выхватил нож, бросился на Володина и резнул его по горлу. Кровь хлынула ручьем. Передонов испугался. Нож выпал из его рук. Володин все блеял и старался схватиться руками за горло. [...] Вдруг он помертвел и повалился на Передонова. (Sologub 1988, 284)

Wolodin kam ihm immer schrecklicher, bedrohlicher vor. Er musste sich gegen ihn verteidigen. Peredonow riss das Messer aus der Tasche, stürzte sich auf Wolodin und stieß es ihm in den Hals. Blut sprudelte hervor. Peredonow erschrak. Das Messer entfiel seiner Hand. Wolodin blökte

noch, wollte sich an den Hals fassen. [...] Plötzlich erstarrte er und fiel auf Peredonow. (Sologub 1980, 298)

Aber die Opferung in *Der kleine Dämon* ist durch die Geisteskrankheit des Helden motiviert, wodurch sie sinnlos wird und sich in eine leere Form des archaischen Ritus verwandelt.⁷

Gleichfalls kompromittiert Sologub Descartes' Zweifel am evidenten Sachverhalt. Die Evidenzskepsis, die allen Protagonisten in *Der kleine Dämon* inneohnt, äußert sich vor allem darin, dass die Personen alles um sie herum „miss-trauisch“ beäugen: „Передонов недоверчиво посмотрел на нее“ (Sologub 1988, 81; „Peredonow sah sie mißtrauisch an“, Sologub 1980, 14); „Вершина недоверчиво посмотрела на письмо“ (Sologub 1988, 85; „Die Werschina sah sich den Brief mißtrauisch an“, Sologub 1980, 73); „Все ее [...] личико выражало снисходительную недоверчивость“ (Sologub 1988, 35; „Ihr [...] Gesicht drückte herablassendes Mißtrauen aus“, Sologub 1980, 16) usw. Der Zweifel bildet die Existenzgrundlage der Personen im Roman, doch diese (quasi) philosophische Existenz ist selbst fragwürdig: Sie wird als provinzielle Lebensweise dargestellt, die nur aus gegenseitigem Belauern und Verbreiten von Gerüchten besteht. Selbst wenn die Protagonisten keine Zweifel mehr haben und eine Gegebenheit für evident halten, entlarvt die weitere Entwicklung des Sujet ihre Leichtgläubigkeit und demonstriert ein Doppelspiel der Evidenz. Als Peredonov den zweiten gefälschten Brief von der Fürstin bekommt, ist er von seiner Echtheit überzeugt: „Никаких сомнений у него не явилось“ (Sologub 1988, 85; „Zweifel kamen ihm nicht“, Sologub 1980, 73). Erst nach den Gesprächen mit Klatschmäulern der Stadt verliert der Brief für Peredonov an Glaubwürdigkeit.

Die Situation des permanenten Zweifels in *Der kleine Dämon* entspricht dem Krisenklima der symbolistischen Epoche insgesamt. Eine Krise tritt dann auf, wenn einerseits materielle und ideelle Voraussetzungen für die Erhaltung einer älteren Ordnung erschöpft sind und andererseits noch keine deutliche Alternative besteht, um diesen stagnierenden Zustand zu transzendieren. Die Krise als Wesen der symbolistischen Kultur war permanent und manifestierte sich in der Perspektivlosigkeit der Texte, die keinen Ausweg aus der semantischen Unbestimmtheit finden konnten. Diese Mehrdeutigkeit wird zur *differentia specifica* des Symbolismus.⁸

⁷ Vgl. Venclova 1997.

⁸ Heftrich bezeichnet Peredonovs „Vertrauen in den Bezeichnungscharakter der Sprache“ als pathologisch und interpretiert diese Pathologie als eine „Praxis symbolistischer Dichtung“. Peredonov, so Heftrich, „vermag von Anfang an zwischen „Wortvorstellungen“ und „Sachvorstellungen“ nicht recht zu trennen“ (Heftrich 2007, 310). In dieser Situation der Ununterscheidbarkeit kann man eine Krise der Sinnkonstitution diagnostizieren, die durch die Dominanz der Andeutungen und Symbole bekundet wird. In *Der kleine Dämon* zeigt dieser sym-

Aufgrund des fortwährenden Krisenklimas im Symbolismus, entstanden in der Kultur des *fin de siècle* unlösbare Dilemmata, deren Folge ein dauernder Zweifel war, der jede Evidenz vernichtete. Der Ausdruck dieser Unbestimmtheit hat im russischen Symbolismus viele Ausformungen angenommen: Zu diesem Paradigma gehören z.B. ambivalent handelnde Personen, wie Aleksandr Bloks „Unbekannte“, die zwischen der „falschen Braut“ und der ewigen Weiblichkeit oszilliert.⁹ Die ambivalent handelnde Person taucht auch bei Sologub auf. In den Augen von Peredonov sind fast alle seine Bekannten zugleich Unbekannte und größtenteils unzuverlässig. Je näher eine Person Peredonov steht, desto unzuverlässiger erscheint sie für ihn: Warwara, die Verlobte¹⁰ von Peredonov, wird in seiner Phantasie zu einer Hexe, und in der Tat betrügt sie ihn mit gefälschten Briefen. Auch sein enger Freund Volodin wirkt auf Peredonov so, als sei er sehr gefährlich.

Deshalb ist es für die zweifelnden Romanfiguren umso wichtiger, ein Vertrauen im Anderen hervorzurufen, ihren Selbstwert in fremden Augen zu behaupten. Die Reihe von Peredonovs wahnsinnigen Handlungen beginnt mit der Entscheidung, „обойти всех значительных в городе лиц и уверить их в своей благонадежности“ (Sologub 1988, 84; „alle Honoratioren der Stadt aufzusuchen, um sie von seiner Zuverlässigkeit zu überzeugen“, Sologub 1980, 71).

Der Verfall der Evidenz in *Der kleine Dämon* lässt sich u.a. als eine Verzerrung der Tradition des Detektivromans interpretieren. Als künftiger Schulinspektor verspürt Peredonov eine immer stärker werdende Sehnsucht nach Evidenz und entdeckt immer neue (z.T. phantastische) Beweise des allgemeinen Schuldzustandes. Laut Peredonov sind fast alle Bewohner der Stadt (inklusive der Kinder) Verbrecher. Seine ständige Suche nach neuen Beweisen parodiert möglicherweise die Methoden von Sherlock Holmes. Peredonovs Freund Volodin spielt unter diesen Umständen die Rolle von Doktor Watson. Doch Conan Doyle ist eine Grenzfigur, die das Ende des Positivismus markiert: In seinen Erzählungen ist die Lösung der unbestimmten Situation durch die Feststellung der Wahrheit mithilfe indirekter Beweise möglich. Bei Sologub aber scheitert jeder Versuch, die Wahrheit zu finden. Dementsprechend begeht Sologubs „Mr. Holmes“ ein Verbrechen, anstatt irgendeine Straftat aufzudecken: Er tötet seinen Vertrauensmann Volodin.

bolistische Wesenszug eine psychische Devianz an.

⁹ Zu Bloks Dramen vgl. Schahadat 1995.

¹⁰ Auch andere mögliche Ehepartnerinnen von Peredonov – die Schwestern Rutilovs, Ljudmila, Dar'ja und Valerija sind unzuverlässig, weil sie Peredonov verspotten. Diese Verspottung steigert sich, nachdem Peredonov zu zweifeln beginnt, welche von den Dreien er heiraten soll.

2. Ersatz der Evidenz in Brjusovs Roman *Der feurige Engel*

Der Roman *Der feurige Engel* erhebt Anspruch auf eine Umwertung der mystisch-philosophischen Tradition der Renaissance¹¹ und schildert eine Hexenjagd, die ein tragisches Ende für die weibliche Protagonistin nimmt – nicht aber für den Haupthelden, der in der Situation der Unbestimmtheit bleibt. Die Handlung spielt in Deutschland am Anfang des 16. Jahrhunderts; unter den handelnden Figuren finden sich Agrippa von Nettesheim und Faust. Die Romanfiguren praktizieren Magie und folgen zum Teil den Anweisungen aus der Sammlung magischer Texte von Agrippas *Occulta philosophia*. Zu den biographischen Prototypen des zentralen Helden Ruprecht gehören sowohl Brjusov selbst als auch Agrippa. Jedoch nehmen der Renaissancemensch Agrippa und der Symbolist Brjusov gegensätzliche Positionen in Bezug auf die Evidenz ein: was für Agrippa evident war, bezweifelt der Autor des *Feurigen Engels*.

Das Sujet des Romans basiert auf nicht-evidenten Umständen. Der Ich-Erzähler schreibt den Roman unter dem unmittelbaren Eindruck von Ereignissen, die er als extrem ambivalent erlebt hat. In einem Hotel in Köln verliebt sich der Ich-Erzähler Ruprecht – ein Arztsohn, ehemals Landsknecht und nun Philosoph – in die junge und schöne Renata, welche an mysteriösen Anfällen leidet. Während dieser Anfälle, die Brjusov als hysterische Symptome schildert, erlebt Renata mystische Visionen und wird von Dämonen besessen. Bereits die Szene des ersten Treffens von Renata und Ruprecht wird als unbegreiflich und obskur dargestellt:

[...] ярый реалист нашёл бы повод скорбеть о сложной связи причин и следствий, не укладывающихся в вертящихся кругах Раймунда Луллия; а я, когда думаю о тысячах и тысячах случайностей, которые были необходимы, чтобы в тот вечер оказался я [...] в бедной придорожной гостинице, - теряю всякое различие между вещами обычными и сверхъестественными, между miracula и natura. (Brjusov 1989, 351)

[...] Der eingefleischte Realist hätte Anlass gefunden, über die verwickelten Zusammenhänge von Ursache und Wirkung nachzugrübeln, die sich nicht einmal den rotierenden Kreisen des Raimundus Lullus anpassen wollen; ich aber, wenn ich die tausend und abertausend Zufälle bedenke, die notwendig waren, um mich gerade an jenem Abend [...] in dem ärmlichen Gasthofe übernachten zu lassen, verliere gänzlich das Vermögen, die gewöhnlichen und übernatürlichen Dinge, die miracula und die naturam, auseinanderzuhalten. (Brjussow 1981, 28)

¹¹ Vgl. Elisabeth von Erdmann 2008.

In dem Moment, in dem Ruprecht zum ersten Mal auf Renata trifft, sieht sie „übernatürliche Dinge“:

Никакого другого человека здесь не было, [...] но она, словно кто наступал на неё, простирала вперёд руки, закрывая себя. И в этом движении было что-то до крайности устрашающее, ибо нельзя было не понять, что ей угрожает невидимый призрак. (Brjusov 1989, 351-352)

Sonst war kein Mensch anwesend, [...] sie aber, als dränge jemand auf sie ein, streckte die Arme vor, wie um sich zu schützen. Diese Bewegung war unsäglich grausig, denn man musste annehmen, dass ein unsichtbares Gespenst sie bedrohte. (Brjussow 1981, 31)

Der feurige Engel lässt sich als eine Polemik gegen Sologubs *Der kleine Dämon* interpretieren. Brjusov interessiert sich für Engel und Hexen anstatt für Sologubs Dämon und die „Nedotykomka“. Statt der russischen Provinz stellt Brjusov deutsche Städte und einen Hexensabbat dar. Statt der Trugbilder gibt es bei Brjusov eine echte, wenn auch ungeteilte Liebe, die Wahnsinn und Folter überwindet. Beide Romane sind auch durch das Motiv des gnostischen Feuers verbunden. Die feurige „Nedotykomka“ aus Peredonovs Wahnvorstellungen wird in den feurigen Engel der besessenen Renata verwandelt. Selbst „der kleine Dämon“ spielt als Figur in Brjusovs Roman mit: aber nur als eine gewöhnliche Erscheinung des mystischen Alltags. Im Unterschied zu Peredonov ist der Ich-Erzähler in *Der feurige Engel* absolut normal, er ist nur Zeuge, der über irreal und nicht verifizierbare Ereignisse berichtet. Seine geistige Gesundheit erschwert ihm die Aufgabe, an die magischen Phänomene zu glauben, gleichzeitig kann er diese nicht widerlegen:

Доводы шли ко мне с двух разных сторон, как воины двух враждебных партий, и мне не легко было склонить весы моего разума на одну сторону, потому что на обе чаши их я мог класть всё новые и новые соображения. (Brjusov 1989, 408)

Die Schlüsse kamen mir von zwei verschiedenen Richtungen, wie die Soldaten zweier feindlicher Heere, und es fiel mir nicht leicht, die Waagschale meines Verstehens auf der einen Seite zum Sinken zu bringen, denn auf beide Schalen konnte ich immer neue und neue Überlegungen häufen. (Brjussow 1981, 122)

Ruprecht betrachtet das mystische Geschehen wie ein Mensch der Renaissance: er macht eine Art von Experiment mit seinen eigenen Gefühlen. Er verliebt sich in Renata, die ihn wahrscheinlich nicht liebt, dennoch dient sie ihm als Medium der jenseitigen Welt, die er erforschen will.

Der Ich-Erzähler teilt mit, dass Renata acht Jahre alt war, als ihr „der feurige Engel“ erschien:

Было Ренате лет восемь, когда впервые явился ей в комнате, в солнечном луче, ангел, весь как бы огненный, в белоснежной одежде. Лицо его блистало, глаза были голубые, как небо, а волосы словно из тонких золотых ниток. Ангел назвал себя – Мадизель. (Brjusov 1989, 354).

Er war wie aus Feuer und trug ein schneeweißes Gewand. Sein Antlitz strahlte, seine Augen waren blau wie der Himmel, und seine Locken schienen aus lauter feingesponnenen Goldfäden zu sein. Der Engel nannte sich Madiel. (Brjussow 1981, 34)

Später verschwindet der Engel, als Renata eine körperliche Vereinigung mit ihm erzwingen will. Zwei Monate nach diesem Ereignis trifft Renata einen jungen Grafen aus Österreich, der ihrem Engel vollkommen ähnlich ist. Er will aber nicht gestehen, dass sie einander kennen, und stellt sich als Graf Heinrich von Otterheim vor (Brjussow 1981, 38). Das Liebespaar lebt in einem Schloss am Ufer der Donau. Das Glück dauert jedoch nicht lange und Heinrich verlässt Renata, die auf seine Liebe jedoch nicht verzichten kann. Renata ist eine Frau der Renaissance: das Entfernte substituiert für sie das übernatürliche Anderssein. Sie liebt den ihr fernen Heinrich aus Fleisch und Blut anstatt eines prinzipiell unerreichbaren Botschafters Gottes.¹²

Ein Engel ist ortloser Mittler zwischen dem Himmlischen und dem Irdischen: Die wesenhafte Unsichtbarkeit, Undarstellbarkeit und Unnahbarkeit Gottes wird durch das Botenamt des Engels ergänzt (vgl. Krämer 2008, 122). Das bedeutet, ein Engel ist imstande, die göttliche Botschaft in die menschliche Welt zu übertragen. Selbst für Agrippa von Nettesheim war es jedoch unklar, ob die Engel in irgendeiner Sprache kommunizieren können:

Man könnte zweifeln, ob die Engel oder Dämonen, da sie reine Geister sind, untereinander und in ihrem Verkehre mit uns sich einer gesprochenen Rede oder Sprache bedienen. (Agrippa von Nettesheim 1982, 416)

Brjusovs Roman verschärft diese Ungewissheit, da es unmöglich ist, festzustellen, ob Renata wirklich mit einem Engel Kontakt aufgenommen hat oder nicht.

In der religiösen Tradition findet man eine direkte Erwähnung des „feurigen Engels“ und zwar in Martin Luthers *Die Schmalkaldischen Artikel* aus dem Jahre 1537. Luther schreibt: „Hier kommt der feurige Engel, St. Johannes, der rechten Buße Prediger, und schlägt mit einem Donner alle beide in einen Haufen, spricht: Thut Buße!“ (Luther 1837, 69-70).¹³ Brjusovs Roman schildert die

¹² In der Figur des feurigen Engels stellt Brjusov möglicherweise dem „Ewig-Weiblichen“ das „Ewig-Männliche“ gegenüber.

¹³ Vgl. das Fragment aus der Offenbarung über den Engel mit dem Büchlein: „Und ich sah einen andern starken Engel vom Himmel herabkommen; der war mit einer Wolke bekleidet, und ein Regenbogen auf seinem Haupt und sein Antlitz wie die Sonne und Füße wie

Ereignisse aus der Zeit von August 1534 bis Herbst 1535 und erwähnt „die Fortschritte des Luthertums“ (Brjussow 1981, 165); der Ich-Erzähler hat Verständnis für Martin Luther und identifiziert sich sogar mit ihm (ebd., 168). Renata hingegen kritisiert Luther – sie ist vielmehr ein Teil des „Haufens“, der vom feurigen Engel mit Donner der „rechten Buße“ wegen geschlagen wurde. Der Ich-Erzähler beschreibt Renatas Beichte:

Говорила Рената не глядя на меня, не ожидая от меня ни возражений, ни согласия, словно даже обращаясь не ко мне, а исповедуясь пред незримым духовником. (Brjusov 1989, 357)

Sie sprach, ohne mich anzusehen, ohne eine Entgegnung oder Einverständnis zu erwarten, als beichtete sie einem unsichtbaren Beichtvater. (Brjussow 1981, 39)

Im Verlauf des Romans bleibt es unklar, ob Renata auch Ruprecht liebt. Der erste Teil des Romans handelt vom mystischen Suchen nach dem Grafen Heinrich; dabei nehmen Ruprecht und Renata am Hexensabbat teil und vollziehen magische Rituale, die das Treffen mit Heinrich ermöglichen sollen.

Renata braucht Ruprecht, um den Zusammenhang mit der Realität nicht zu verlieren, und Ruprecht, der bis zu seinem „Zusammentreffen mit Renata nie Augenzeuge von etwas Wunderbarem im Leben wurde“ (Brjussow 1981, 39; „до встречи с Ренатою [...] не был очевидцем ничего чудесного в жизни“, Brjusov 1989, 358), braucht Renata als Ersatz für die „metaphysische Evidenz“; als ein Werkzeug, um in die jenseitige Welt einzudringen. Renata ist eine Geweihte: „она знает нечто такое, о чём я имею понятие лишь очень смутное“ (Brjusov 1989, 382; „ich merkte wohl, dass sie um Dinge wusste, von denen ich nur eine trübe Vorstellung hatte“, Brjussow 1981, 78). Ruprecht hat keine direkte Verbindung mit dem Jenseits und darf nur heimlich beobachten, wie Renata mit überirdischen Kräften in Kontakt tritt. Die Visionärin Renata wird dagegen von göttlichen bzw. dämonischen Kräften inspiriert und empfindet den Eingriff des Supranaturalen; Ruprecht wird zum Augenzeugen der Epiphanie und fixiert das Geschehen in seiner schriftlichen Erzählung. Seine Zeugenschaft bleibt aber ambivalent, weil die beobachteten Ereignisse nur scheineweise sind.

Charakteristisch ist hier die Szene mit dem Klopfen der „kleinen Dämonen“. Am Anfang der Szene bezweifelt Ruprecht den überirdischen Ursprung des Klopfens und untermauert sein Misstrauen mit dem Verweis auf die „großen Humanisten“. Er versucht, die klopfenden Geister auf Authentizität zu prüfen, wird aber letztendlich durch das mysteriöse Geschehen mitgerissen:

Feuersäulen, und er hatte in seiner Hand ein Büchlein aufgetan. Und er setzte seinen rechten Fuß auf das Meer und den linken auf die Erde; und er schrie mit großer Stimme, wie ein Löwe brüllt. Und da er schrie, redeten sieben Donner ihre Stimmen“ (Off. 10, 1,2,3).

[...] Весь отдался я чувству изумления, как близок от нас мир демонов, который для многих кажется лежащим как бы по ту сторону какого-то недоступного океана, переплываемого лишь в ладьях магии и гадания. К тому же во время речи Ренаты над её постелью в стене раздавались весёлые постукивания, словно подтверждавшие её показания. Но так как никогда и ни в каких обстоятельствах моей жизни не угасал во мне пламенный сводного исследования, возжжённый в моей душе книгами великих гуманистов, то, обращаясь к стучащему существу, спросил я его с крайней смелостью:

- Если ты, производящий стуки, действительно демон и если ты слышишь мои слова, постучи три раза.

Тотчас отчётливо раздалось три удара, и в тот миг это было так страшно, как если бы незримый молоток ударял меня сквозь череп по мозгу. (Brjusov 1989, 382-383)

[...] Ich war gefangen vom Erstaunen darüber, dass sich die Welt der Dämonen, die nach dem Glauben vieler gleichsam jenseits eines unbefahrenen Ozeans, den man nur auf den Flößen der Magie und der Wahrsagerei überqueren kann, zu liegen scheint, in unserer unmittelbaren Nähe befindet. Zudem ertönten, während Renata noch sprach, in der Wand über ihrem Bett fröhliche Klopföne, als wollten sie gewissermaßen das Gesprochene bestätigen. Da aber die in meiner Brust durch die Bücher der großen Humanisten entzündete Fackel des freien Forschertriebes nie und in keiner Lebenslage erlosch, so wandte ich mich an das klopfende Wesen und fragte kühn: „Wenn du, der du diese Töne hervorbringst, tatsächlich ein Dämon bist und wenn du meine Worte vernommen hast, so antworte mit dreimaligem Klopfen“. Sogleich ertönte ein dreimaliges Klopfen, und dies kam mir in jenem Augenblicke so schrecklich vor, als schlug ein unsichtbarer Hammer durch die Schädeldecke hindurch auf mein Gehirn. (Brjussow 1981, 79)

Nach diesem Erlebnis stürzt sich Ruprecht gemeinsam mit Renata in den Rausch der mystischen Erfahrung. Erst am Ende des Romans stellt sich heraus, dass das Klopfen möglicherweise inszeniert wurde, genauso wie in Turgenews Erzählung „Stuk! Stuk! Stuk!“ („Es klopft“) (Turgenew, 1981 [1871]), auf die Brjusovs Roman zurückgeht, ohne seinen Prätext entscheidend zu verändern.

Der Roman erzeugt eine Ambivalenz der permanenten Krisensituation. Am Ende des Textes bleiben die Rätsel ungelöst: Fand wirklich ein Hexensabbat statt, als Ruprecht nach dem Fürsten der Finsternis suchte? Hat sich „der feurige Engel“ Madiel im Grafen Heinrich manifestiert? Haben die Dämonen mittels Klopfen die Anwesenheit des Grafen während einer spiritistischen Sitzung signalisiert? War Madiel nicht nur eine Halluzination des besessenen Mädchens?

Es ist bekannt, dass der symbolistische Anspruch, das Leben zur Kunst zu machen, den Impuls zu Brjusovs Schreiben gegeben hat. Die meisten Leser wussten sofort: Brjusov ist Ruprecht, Renata ist Nina Petrovskaja und Graf

Heinrich ist Andrej Belyj.¹⁴ Die alltägliche Augenfälligkeit der menschlichen Beziehungen wurde durch eine ausgedachte mystische Geschichte ersetzt (vgl. Chodasevič 2008). Brjusov führte absichtlich ein Lebensexperiment durch: Er verliebte sich „versuchsweise“ in Petrovskaja, die hoffnungslos in Belyj verliebt war. Die symbolistische Unbestimmtheit der Textsemantik wird in Bezug auf die Lebensumstände aufgehoben. Sie ist also nicht nur ein Symptom der Krise, die das Wesen der symbolistischen Kultur ausmacht, sondern gerät selbst in eine Krise und wird dadurch zu einer Unbestimmtheit zweiten Grades.

L i t e r a t u r

- Agrippa von Nettesheim 1982. *Die magischen Werke*, Wien.
- Brjusov V. 1989. „Ognennyj angel“, ders., *Izbrannaja proza*, Moskva, 336-638.
- Brjussow V. 1981. *Der feurige Engel*, aus dem Russ. von R. von Walter, Berlin.
- Chodasevič V. 2008. *Nekropol*, St. Petersburg.
- Erdmann E. v. 2008. „Phantasiebilder alter Kulturen bei V. Brjusov. Ihr Beitrag zur Bildtheorie des russischen Symbolismus“, *Deutsche Beiträge zum 14. Internationalen Slavistenkongress Ohrid 2008*, hrsg. v. S. Kempgen u. a., München (= Die Welt der Slaven. Sammelbände, 32), 423-435.
- Grečiškin S. / Lavrov A. 2004. „Biografičeskie istočniki romana Brjusova „Ognennyj angel““, *Simvolisty vblizi. Stat'i, publikacii*, St. Petersburg, 6-62.
- Grečiškin S. / Lavrov A. 2004a. „O rabote Brjusova nad romanom 'Ognennyj angel'“, *Simvolisty vblizi. Stat'i, publikacii*, St. Petersburg, 63-77.
- Halbfass W. / Held K. 1972. „Evidenz“, Ritter J. u. a. (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie* Bd. 2, Stuttgart, 830-834.
- Heftrich U. 2007. „Fedor Sologub: Melkij bes (Der kleine Dämon)“, Zelinskij B. (Hg.), *Der russische Roman*, Köln; Weimar, 299-318.
- Husserl E. 1976. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Husserliana 3,1, Dordrecht / Boston / London.
- Ivanits L. 1973. *The Grotesque in F. K. Sologub's Novel 'The Petty Demon'*. Ph.D. Diss, University of Wisconsin.
- Kamecke G. 2009. „Zum Problem der Evidenz in der Sprachphilosophie“, Harrasser K. u. a. (Hg.), *Sehnsucht nach Evidenz*, Bielefeld, 11-26.
- Krämer S. 2008. *Medium, Bote, Übertragung: Kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt a.M.
- Lachmann R. 2011. „Zwischen Fakt und Artefakt“, Butzer G. / Zapf H. (Hg.), *Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven*, Bd. 5, Tübingen, 93-115.

¹⁴ Vgl. Grečiškin/Lavrov 2004, 2004a.

- Luther M. 1837. „Die Schmalkaldischen Artikel“, Meurer M. (Hg.), *Der Tag zu Schmalkalden und die Schmalkaldischen Artikel. Eine Reformationsgeschichtliche Denkschrift zur Erinnerung an das Jahr 1537*, Leipzig, ohne Seiten
- Mittelstraß J. 1980. „Evidenz“, Mittelstraß J. (Hg.) *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie* Bd. 1, Mannheim; Wien; Zürich, 609-610.
- Pavlova M. 2007. *Pisatel'-inspektor. Fedor Sologub i F. K. Teternikov*, Moskva.
- Pustygina N. G. 1989. „Simvolika ognja v romane Fedora Sologuba *Melkij bes*“, *Blokovskij sbornik* (9): Biografija i tvorčestvo v ruskoj kul'ture načala XX veka, Tartu, 124-137.
- Reale G. / Antiseri D. 1987. *Il pensiero occidentale dalle origini ad oggi*, 1. Antichità e Medioevo, Brescia.
- Rosen K. 1977. *Evidenz in Husserls deskriptiver Transzendentalphilosophie*, Meisenheim am Glan.
- Schahadat Sch. 1995. *Intertextualität und Epochenpoetik in den Dramen Aleksandr Bloks*, Frankfurt a.M.
- Sologub F. 1988. *Melkij bes*, Moskva.
- Sologub F. 1980. *Der kleine Dämon*, aus dem Russ. von E. Thiele, Leipzig.
- Skonečnaja O. 2011. *Russkij paranoidal'nyj roman: Fedor Sologub, Andrej Belyj, Vladimir Nabokov*, unveröff. Ms.
- Turgenev I. S. 1981. „Stuk! Stuk! Stuk! Studija i strannaja historia“, ders., *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v tridcati tomach*, Tom 8, Moskva, 228-254.
- Venclova T. 1997. „K demonologii ruskogo simvolizma“, ders., *Sobesedniki na piru. Stat'i o ruskoj literature*, Vilnius, 48-81.
- Wimböck G. u. a. (Hg.) 2007. *Evidentia: Reichweiten visueller Wahrnehmung in der frühen Neuzeit*, Berlin.
- Žolkovskij A. 1994. „Djurua, Drej, Peredonov i drugie“, Žolkovskij A. / Jam-pol'skij M., *Бабель/Babel*, Moskva, 122-148.