

Walerij Jakowlewitsch Brjussow (1873–1924) schrieb seine Dekadenz-Novelle „Die Schwestern“ in Rußland im Jahre 1906¹. Es war das Jahr, das den turbulenten Ereignissen der ersten russischen Revolution folgte. Weiten Kreisen der liberalen bis linken russischen Intelligenzija wurde abrupt die Aussichtslosigkeit der eigenen gesellschaftlichen Erneuerungsbestrebungen deutlich. Enttäuschung über die verfehlte Politik der zaristischen Regierung und die Erfahrung der Ohnmacht aller gesellschaftlichen Kräfte gegenüber dem veralteten, starr autokratischen Herrschaftssystem kennzeichneten die Jahre nach 1905.

Im letzten Abschnitt knüpft die Novelle Brjussows unvermittelt an die historische Realität, die erste russische Revolution, an: „Die Nachricht von dem geheimnisvollen Mord oder Selbstmord der drei Schwestern und des Mannes einer derselben drang nur in Form kurzer Notizen in die Großstadtzeitungen, auf der vierten Seite gedruckt in kleiner Schrift unter der Rubrik ‚Provinzchronik‘. Übrigens konnten sich die Leser im Lärm der großen politischen Ereignisse jenes Jahres nicht für das intime Familiendrama interessieren“ (46). Keine andere Stelle im Text verweist auf die Zeitgeschichte, kein Motiv, kein Element der Novelle verbindet die artifizielle Welt der Schwestern mit der historischen Realität Rußlands. In diesem Sich-Beziehen auf die historischen Ereignisse und zugleich abschätzig Abwinken, da jenes private Geschehnis, angesichts der großen Politik, kaum von Bedeutung sein könne, liegt eine augenzwinkernde Ironie des Autors, die stutzen läßt.

Die Fabel der „Schwestern“ ist kurz: Nikolaj versucht aus der Lebensgemeinschaft mit drei Schwestern auszubrechen, von denen die eine, Lydia, seine Ehefrau ist, die andere, Mara, seine Geliebte und die dritte, Kate, das unerreichbare Wunschbild seiner erotischen Phantasie. Seine Abreise versetzt die drei Frauen in Trauer und Hoffnungslosigkeit. Kaum ihrer Wahrnehmung entschwunden, kehrt Nikolaj jedoch wieder zurück, unfähig, die beabsichtigte Trennung wirklich zu vollziehen. In der Abgeschiedenheit des Gutshauses beginnt nun eine Nacht erotischer Fieberphantasien und schauriger Wirklichkeit. Die Auseinandersetzung Nikolajs mit den libidinösen Beziehungen zu Lydia, Mara und Kate endet

mit dem Mord Maras an Lydia, dem Selbstmord (?) Kates und schließlich Maras Vergiftung von Nikolaj und sich selbst. Dem letzten Akt der Vernichtung geht eine Szene wollüstiger Leidenschaft im Angesicht des bevorstehenden eigenen Todes und der im selben Raum befindlichen Leichen der beiden Schwestern und Rivalinnen voraus.

Dieses Sujet verrät die Verwandtschaft mit der romantischen und symbolistischen Literatur Westeuropas. Die Verbindung von Sinnenlust und Tod, der Typus des dekadenten Mannes, der sich, von Natur und realem Lebenszusammenhang abgewandt, in einer Traumwelt seinen Empfindungen überläßt, die verderbliche Macht der dämonischen Frau, die willensstark den Mann beherrscht², das sind Motive auch eines J. K. Huysmans oder E. A. Poe. Brjussow war ein ausgezeichnete Kenner dieser Tradition. Er übersetzte und edierte selbst E. A. Poe, Oscar Wilde, Verlaine, Mallarmé, Verhaeren, Maeterlinck und andere und zögerte nicht, sich seiner Kenntnis zu rühmen. Im Vorwort zur ersten Ausgabe des Prosabandes „Die Erdachse“ nennt er die Vorbilder seiner Novellen: Poe für die „Republik des Südkreuzes“ und „Jetzt, wo ich erwacht bin“, Anatole France für „Im unterirdischen Kerker“ und den polnischen Symbolisten St. Przybyszewski für „Die Schwestern“³. Aber der laute Verweis auf die eigenen Vorbilder führt, allzu wörtlich genommen, in die Irre⁴. Bei allem Einfluß, besonders des französischen Symbolismus auf den jungen Brjussow, steht dieser auch in der Tradition der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts (etwa Dostojewskijs)⁵ und entwickelte um die Jahrhundertwende bereits seinen eigenen, unverwechselbaren Stil.

In seiner Dichtung erscheint Brjussow als kühler Objektivist, dessen präzise, rationale Sprache auch bei der Beschreibung von Grenzsituationen menschlichen Erlebens nie die emotionale Teilnahme des Autors verrät. Metallisch glänzend, geschmiedet; im üppigen Relief der Skulptur ähnlich, aber zugleich kalt und glatt wie Marmor oder Bronze; ein kostbarer, purpurfarbener Umhang, übergeworfen über die Raserei des Tierischen – so umschreiben Zeitgenossen die Wirkung seiner Sprache⁶. Jede dieser Bestimmungen bezeichnet eine Gegensätzlichkeit zwischen Stoff und sprachlichem Ausdruck. Der Üppigkeit des Stoffes steht die Kälte des Ausdrucks gegenüber. In der Verbindung dieser Extreme liegt eine stilistische Eigenart Brjussows.

Die Novelle „Die Schwestern“ enthält verschiedene Kunstgriffe, die dies illustrieren. Die Metaphorik ist sparsam, in ihren Bildgehalten oft traditionell: „die Flamme der alles verzehrenden Liebe“ (37); „ein Gedanke wie ein Wetterleuchten in der Ferne durchbohrte Nikolajs Bewußtsein“ (38); „Worte verwunden wie kleine Pfeile“ (37). Sie ist sichtlich darauf angelegt, den Leser nicht vom Thema des Erzählten wegzuziehen.

führen, ihm aber, trotz des distanzierten Erzähltons des Autors, durch die Wahl des Ausdrucks eine bestimmte Emotion und Atmosphäre zu suggerieren: „Der Schneesturm stöhnte hinter dem Fenster seinen ungeheuerlichen Walzer“ (35); „Mir genügt deine reine, klare, kristallene Seele nicht!“ sagt Nikolaj zu Kate. „Mir genügt dein geschlechtsloses Gefühl nicht! Ich begehre auch deine Zärtlichkeit und deine Leidenschaft. Ihr selbst zerreißt meine einige, lebendige Liebe in drei Teile und verwünscht dann die Kleinheit und Blutbeflecktheit der Fetzen“ (36f.).

Distanz erreicht der Autor auch durch das Vorschieben einer realistischen Quelle. In diesem Sinne sind zum einen die zuvor genannten literarischen Kronzeugen zu verstehen; sie dienen der Stilisierung dichterischer Eitelkeit. Bedeutsamer für das Verständnis der Novelle ist jedoch die Distanzierung durch den Untertitel „Aus gerichtlichen Rätseln“⁷ und durch den Hinweis auf die entsprechenden Zeitungsmeldungen⁸. Damit gibt der Autor die Verantwortung für den Inhalt ab, stilisiert seine Rolle zu der eines unbeteiligten Berichterstatters. In nüchtern protokollierenden Sätzen führt er den Leser in die ungeheuerliche Szenerie ein. Die weitere Darstellung geschieht dann aus der Perspektive Nikolajs, der sich durch Fieber, Übermüdung und Wein in einem außergewöhnlichen Bewußtseinszustand befindet, womit seine Wahrnehmung außergewöhnlicher Erscheinungen hinreichend motiviert ist. Die drei Frauen werden in Visionen Nikolajs vorgestellt. Seine Auseinandersetzung mit ihnen erlebt er als unentscheidbar zwischen Fiebertraum und Realität. „Visionen der Wirklichkeit, Visionen der Vergangenheit wirbeln wie Schneeflocken hinter dem Fenster. Abwechselnd neigen die drei Frauen ihre Gesichter über ihn, bald glücklich, entzückt, bald von Verzweiflung verzerrt, bald wahnsinnig, bald verachtungsvoll beleidigend. Er vernimmt Worte der Liebkosung und erbitterte Vorwürfe. Er will, er will das alles: sowohl dieses Glück als auch diese Qual“ (35).

Der Zustand der Natur draußen entspricht der Stimmung und Atmosphäre im Inneren des Hauses. Draußen herrscht die „erschreckende Kälte der winterlichen Nacht“, „der Sturm treibt die weißen Schneemasen im Kreise“, man sieht auf die „Weite eines leblosen Feldes“ (30ff.); drinnen herrscht „Erstarrung“, wie Schneeflocken wirbeln Visionen, deren „teuflischer Walzer“ dem „ungeheuerlichen Walzer“ des Schneewirbels hinter dem Fenster gleicht. Die Epitheta für Nikolaj sind Ermüdung, Erschöpfung, fortschreitende Kraftlosigkeit, Erstarrung, aber auch Erregung, Fieber, Schmerz und Trauer.

Die Novelle Brjussows beginnt wie eine impressionistische Idylle: „Der Klang der Glöckchen erstarb fern, zerschmolz klagend, und bald war es schwer zu unterscheiden, ob ihn das Gehör wirklich auffing oder

er nur in der Erinnerung erklang“ (29). Siebzehn Seiten später endet sie in Wollust und vierfachem Mord. Hierin zeigt sich noch einmal die Stilistik Brjussows, aber auch wie vielschichtig seine sparsamen Mittel eingesetzt sind. Der Glockenton versinnbildlicht die konkrete Tatsache der Abreise Nikolajs, der sich entfernenden Kutschenglöckchen. Zugleich stimmt er den Leser ein in die Realitätsebene der Erzählung, in eine Welt sinnlicher Wahrnehmung, in der einzig der emotionale Beziehungszusammenhang der vier Personen eine hermetische, nur scheinbar konkrete Wirklichkeit bildet⁹. Dann verlängert sich der Ton zur unfreiwilligen Erinnerung: Im Bewußtsein der Zurückbleibenden vollzieht sich die Reise Nikolajs, werden frühere Schauplätze lebendig (Paris, Riviera). Der kurz darauf wieder einsetzende Ton kündigt Nikolajs unvermutete Rückkehr an. „Der Klang der Glöckchen, anfangs kaum vernehmbar, so daß es schwer war zu unterscheiden, ob ihn das Gehör auffing oder er in der Erinnerung schwingte, floß allmählich ein in die nächtliche Stille, verstärkte sich und gewann eigenen Körper. Und schon klingen die Glöckchen klar und nah. Das Dreigespann läuft munter auf dem Weg, biegt ein, das gedämpfte Knirschen der Kufen auf dem lockeren Schnee wird hörbar, und der Freitreppe sich nähernd, hält der Kutscher die Pferde an“ (30f.). Die Verdoppelung des Motivs bildet in lyrischer Knappheit die Trennungslinie zwischen dem Vorlauf und der eigentlichen Erzählung. Mit dem zweiten, sich nähernden Glockenton beginnt das Psychodrama zwischen Mitternacht und Morgenrauen. Er markiert auch die Distanz der sich auftuenden Innenwelt der Personen im Gutshaus zu der nur umrißhaft vorhandenen Außenwelt, deren Existenz, in Schnee gehüllt, akustisch gedämpft, nahezu nicht mehr wahrnehmbar wird. Die Hermetik des engen Lebensraumes der vier Personen wird außer durch die akustische Abgeschiedenheit und den Schnee, der das Gutshaus von anderen menschlichen Siedlungen trennt, auch durch soziale Isolation gekennzeichnet. Außer Nikolaj und den Schwestern scheinen keine anderen Menschen zu existieren. Einzig der Kutscher findet Erwähnung. Er ist das wortlose Mittel für den Ausbruchsversuch Nikolajs.

Der Einheitlichkeit von Raum, Zeit und Personenkreis entspricht der strenge Aufbau der Erzählung nach den Stilprinzipien des klassischen Dramas. Nach der Exposition der Problematik (I.) folgt die thematische Ausfaltung (II.): Nikolaj entwirft vor sich das Bild der drei Frauen. Im III. Abschnitt kommt es zur Konfrontation mit Kate, die mit der Vision ihres Selbstmordes das Idealbild von Liebe zerstört. Der IV. Abschnitt enthält den Auftritt Lydias; ihre Verkörperung von Zärtlichkeit und Mütterlichkeit wird gebrochen durch ihr Geständnis, seinerzeit den Tod des gemeinsamen Kindes herbeigeführt zu haben. Schließlich im V. Ab-

schnitt, dem Höhepunkt der Katastrophe, wird das unmittelbare Zusammenfallen von sexueller Lust, Rausch und Mord in der Begegnung mit Mara geschildert. Der VI. Abschnitt, der die mangelnde Reaktion der Umwelt auf die ungeheuerlichen Vorkommnisse thematisiert, steht wie ein Epilog bereits außerhalb der dargestellten Geschehnisse. Die ersten fünf Abschnitte präsentieren sich wie die fünf Akte eines dekadenten Liebesdramas. Merkwürdig ist nur, daß dabei die beteiligten Personen bar jeder individuellen Charakterzeichnung sind.

Wie Brjussow, etwaige Einwände vorwegnehmend, in seinem Vorwort zur ersten russischen Ausgabe der „Erdachse“ schreibt, gehören alle Novellen dieses Bandes dem Typus der „Situationserzählung“ an: „Die ganze Aufmerksamkeit des Autors ist ausschließlich auf das Ereignis gerichtet. Die handelnden Gestalten sind hier nicht um ihrer selbst willen wichtig, sondern nur in dem Maße, wie sie von der Haupt-Handlung‘ erfaßt werden.“ Was bedeutet diese Feststellung bezogen auf die drei Schwestern?

Im ersten Abschnitt, während Nikolajs kurzer Abwesenheit, erscheinen Lydia, Mara und Kate wie das doppelte Spiegelbild einer einzigen Person:

Die Schwestern kehrten langsam und schweigend in den Saal zurück . . . Alle drei setzten sich, sie schwiegen und dachten an dasselbe . . . Ein Gefühl kraftloser, später Reue erhob sich in der Seele einer jeden, schwoll an wie Wasser, strömte über: das qualvollste aller Gefühle. Und in den drei verschiedenen Sprachen dreier verschiedener Seelen sprachen sie zu sich selbst, ein und dieselben Worte. 30

Dann erst in der Beziehung auf Nikolaj löst sich die Einheit auf.

Lydia ist schüchtern, schamhaft, kindlich rührend in ihrer Hilflosigkeit, „wie ein zu Tode gehetztes Tier“¹⁰, zugleich mütterlich, fürsorgend. Von ihr, der „Heiligen mit dem schlichten, milden Antlitz“, erwartet Nikolaj seine Rettung. Unausgesprochen deutet sich hier die Gestalt Gretchens aus Goethes „Faust“¹¹ an: die „Mutter“ als Ausdruck der Erhabenheit irdischer Liebe, deren irdische Verwirklichung an der Existenz teuflischer Leidenschaft und dem eitlen Streben des menschlichen Geistes scheitert. Lydia tötet, wie Gretchen, das Kind ihrer Liebe.

In Mara, der leidenschaftlichen Geliebten, verbirgt sich das dionysische Prinzip. Nikolaj kann sich ihrem Einfluß nicht entziehen: „weil unsere Liebe in der Anziehungskraft der Körper bestand, in dem Dürsten nach Wollust, noch unbefleckt von Freundschaft oder Mütterlichkeit“ (44f.). In dieser Beziehung fehlen ethische Normen wie auch Rationalität.

Es herrscht das instinkthafte Ursprüngliche, Abgründige, das Nikolaj zum willenlosen Sklaven macht.

Kate, „hoch, schlank, jungfräulich, keusch“ (34), verkörpert das Versprechen einer idealen, reinen Welt göttlicher Vollkommenheit, das Reich Adonais. Sie vermittelt Nikolaj die Illusion einer Teilnahme an einem höheren, übermenschlichen Sein.

Die Ausschließlichkeit, mit der jede der Schwestern um Nikolaj kämpft und dieser uneingeschränkt die Vielfalt seiner Beziehungen aufrechtzuerhalten sucht, führt unweigerlich zur Katastrophe. Nikolaj ist fixiert auf seine Beziehung zu den Schwestern und auf den Raum des Gutshauses. Außerhalb des Gutshauses fühlt er sich „wie eine tropische Pflanze, getrennt von ihrem Treibhaus“ (33)¹².

Er dachte . . . an diese drei Frauen, mit denen er durch furchtbare Bande der Glückseligkeit und Qual verbunden war . . . Er hatte heute verstanden, daß es außerhalb dieser Atmosphäre wechselseitiger Kränkungen und Vergötterungen für ihn kein Leben gab. 32f.

Auf den kurzen Ausflug in die winterliche Natur reagiert sein Körper mit Fieber, Erkältung, Ermattung. Die innere Welt des Gutshauses kennt keine Unbilden der Natur oder andere äußere Einflüsse.

Das Gutshaus, das ist die Welt; die vier Personen, das sind die Lebensperspektiven der menschlichen Gesellschaft; die Sexualität, das ist deren Verkehrsform. Es gibt keine gesellschaftliche Verantwortung, kein politisches Handeln, keine gesellschaftliche Arbeit. Positive Aktivität ist erstarrt wie die winterliche Natur ringsum, deren einzige Bewegung die zu „harter Kälte“ sich vereinenden „kraftlosen Massen des Schneesturmes“ sind. Zeit als Bezugssystem verliert jede Bedeutung: „irgendeine Zeit verging“; „in gleicher Erstarrung folgten die Minuten den Minuten“ (30). Sie schmilzt zusammen in einen großen Augenblick subjektiven Erlebens. Jede der Schwestern vertritt ein abstraktes Lebensprinzip. Für Nikolaj verkörpern sie zusammen die Fülle menschlicher Erfahrung: geistige, ethisch-humane und sinnliche. Auf keine dieser Erfahrungen ist er bereit zu verzichten. Seine Auseinandersetzung mit den Schwestern ist der Kampf um die unbeschränkte menschliche Existenz. Indem er im Zusammenspiel aller drei, idealer Vorstellung, Zärtlichkeit und Leidenschaft, die Erfüllung seiner „einigen, lebendigen Liebe“ sucht, widerspricht er den Bedingungen der vorgegebenen Wirklichkeit. So ist sein Kampf ohne Aussicht auf Erfolg. Sich diesem Kampf entziehen, hieße aber, bewußt seinen Lebensanspruch negieren. Denn nur in der wie auch immer verbildeten Welt (des Gutshauses) ist Leben möglich. Der Fluchtversuch bietet keine Alternative; er ist ein

Wegfahren ohne Ziel und Aufgabe in eine „dunkle Freiheit“ (32). Bezeichnend sind die Vorstellungen, die sich die Schwestern von Nikolajs Reise machen:

Sie dachten an ein verschneites Feld und an ein Dreigespann, das munter über die frisch beschneiten Wege läuft; sie dachten an ein Stationsgebäude, mit kleinen Lichtern geschmückt . . . Dann dachten sie an das ferne Paris, an breite und helle Plätze, an bunte, flimmernde Boulevards. Sie dachten daran, daß Nikolaj nie wieder zurückkommen werde. 29

Ein Ort in Rußland oder eine Person als Adressat kommen als Reiseziel überhaupt nicht in Betracht. Rußland bleibt unerwähnt; die weite, wüste Schneelandschaft steht dafür. Paris ist bunt und flimmernd¹³, aber auch ohne menschliche Bezüge. So bleibt als Möglichkeit nur die Rückkehr in die morbide Gesellschaft der Schwestern, in Chaos und Tod.

Die vom Dichter geschaffene Welt ist beileibe kein „schöner Schein“. Statt der dem Symbolismus vielfach unterstellten Flucht vor der Realität in die genüßlichen Gefilde sexueller Lustphantasien steht hier die zwanghafte Vision einer zerquälten Seele angesichts der Unerfüllbarkeit ihres Lebensanspruchs. Diese Welt ist so verfaßt, daß sie Leben nicht zuläßt, aber auch nicht eine Veränderung ihrer Verfassung. Darin liegt das pessimistische Fazit der Novelle.

Derart abstrakt formuliert, weckt dieses Ergebnis die Assoziation zum historischen Rußland von 1906. Nicht, daß hier versucht werden sollte, in dem Sujet eine Parallele zur Historie zu sehen oder dem Autor Brjusow eine bewußte, verschlüsselte Zeitkritik zu unterstellen. Es ist das mit den Mitteln des Symbolismus in der Novelle gestaltete Lebensgefühl, das – vielleicht gerade erst aus der zeitlichen Distanz wahrgenommen – sich mit der geschichtlichen Wirklichkeit verbindet: die Resignation angesichts des erfolglosen Bemühens um gesellschaftliche und politische Freiheit, die Schizophrenie aus der Erfahrung der Diskrepanz zwischen theoretischer Einsicht (geprägt von westeuropäischer Philosophie und Gesellschaftslehre) und Erlebnis¹⁴ der russischen Wirklichkeit. Die artifizielle Welt Nikolajs reproduziert dies als individuelle Erfahrung.

Kehren wir zurück zum Ausgangspunkt der Überlegungen. Durch den Epilog wies sich das Sujet der Novelle als reale Begebenheit aus, jedoch als eine solche, die in ihrer Absonderlichkeit neben den großen politischen Ereignissen kaum Beachtung fand. Jetzt, nach genauerer Analyse der Novelle, erhellt sich das ironische Augenzwinkern des Autors. Gerade im Absonderlichen liegt das eigentlich Wesentliche verborgen: Das Individuum mit seinem Leiden an der vorgegebenen Verfassung der Welt steht im Zentrum; die „großen“ politischen Ereig-

nisse sind danach nichts anderes als ein abstrakter Ausdruck für die Summe von individuellem Wahrnehmen, Fühlen und Denken. Zugleich liegt darin auch eine Kritik an der Überbewertung der welthistorischen Bewegung, die den Menschen in seiner Individualität mißachtet.

Was als wesentlich für die Interpretation der „Schwestern“ aufgezeigt wurde, findet sich auch in Brjussows Theorie wieder. „Kunst ist ein Begreifen der Welt auf anderen, nicht verstandesmäßigen Wegen. Kunst ist, was wir auf anderen Gebieten Offenbarung nennen“¹⁵, sagt er in seinem programmatischen Artikel in der ersten Nummer der von ihm gegründeten symbolistischen Zeitschrift „Die Waage“. Kunst befähigt in einer Weise zur Welterkenntnis, die weder sinnliche Wahrnehmung noch Wissenschaften zuwege bringen können. Ihre Mittel sind Hypnose, Beschwörung, Suggestion¹⁶. Symbolismus besteht für Brjussow „vor allem in der Form, in der Harmonie der Bilder oder besser in der Harmonie der Eindrücke, die von den Bildern hervorgerufen werden, in der Versöhnung der Ideen, die unter ihrem Eindruck klarwerden. Die Worte verlieren ihre konkrete Bedeutung; es bleibt nur das Mittel, sich der Elemente der Seele zu bemächtigen“¹⁷. Diese frühen theoretischen Überlegungen Brjussows zur Kunst des Symbolismus lesen sich wie ein Schlüssel zum Verständnis auch seiner Prosa, insbesondere der „Schwestern“. Das dekadente Sujet der Novelle ist nicht um seiner selbst willen erzählt. Nicht die Ungeheuerlichkeit der Fiebernacht Nikolajs, sondern die Wirkung, die aus der Schilderung dieser Nacht hervorgeht, die Beklemmung und Ausweglosigkeit des Individuums in der einzigen für letzteres existierenden Welt bilden den Zielpunkt des Erzählens. Eine Folge dieser Konzeption ist auch die Auffassung, die Brjussow in seinem Vorwort zur zweiten Ausgabe der „Erdachse“ als die allen Novellen des Bandes gemeinsame nennt:

Es ist der Gedanke, daß es keine bestimmte Grenze zwischen der realen und der imaginären Welt gibt, zwischen ‚Schlaf‘ und ‚Wirklichkeit‘, ‚Leben‘ und ‚Phantasie‘. Das, was wir gewöhnlich als imaginär ansehen, ist vielleicht die höhere Realität der Welt, und was alle für Realität halten, vielleicht der furchtbarste Fieberwahn¹⁸.

Brjussow, Begründer und Wegbereiter des russischen Symbolismus, ist als dessen Theoretiker einer der entschiedensten Verfechter einer autonomen Kunst¹⁹. Er erkennt keine andere Verpflichtung der Kunst an als die zu Stil, Form und Ästhetik. Als Bezugspunkt erscheint bei ihm einzig die Person des Künstlers²⁰. Diese Haltung macht ihn frei, unabhängig von weltanschaulichen Rücksichten zu schreiben. Sie prägte seine persönliche Erscheinung wie auch seine Reputation als Dichter. Er war

darauf bedacht, sich von der Masse abzuheben. In seinem Äußeren – immer im hochgeschlossenen schwarzen Gehrock – wirkte er auf seine Zeitgenossen wie ein ernster Magier. Als Dichter verstand er, sein Publikum zunächst zu schockieren, dann für sein Werk einzunehmen. Um 1905, als man in der russischen Intelligenzija überwiegend sozialistisch gesinnt war, galt er als Erzreaktionär. Nach der Revolution, 1920, trat er als einer der wenigen bedeutenden russischen Schriftsteller der älteren Generation der Kommunistischen Partei bei, wahrscheinlich ohne wirklich überzeugter Kommunist gewesen zu sein. Sein Ästhetizismus und seine Egozentrik²¹ hinderten ihn lange daran, politische Position zu beziehen²². Und doch scheint sein Selbstbewußtsein 1906 nicht mehr ganz ungebrochen. In seinen Tagebüchern begründete er seine Krise mit persönlichen Erlebnissen²³. Tatsächlich aber zeigen seine Werke aus dieser Zeit erste Ansätze eines politischen Bewußtseins, dem nicht mehr wie früher Probleme der Selbststilisierung im Wege stehen. Hier wären aus dem Zyklus „Erdachse“ neben den „Schwestern“ vor allem die Novellen „Die letzten Märtyrer“ (1906) und „Die Republik des Südkreuzes“ (1904–1905) zu nennen, auch der Gedichtband „Stephanos“ von 1906. In Stil und Ausstattung ganz symbolistisch-dekadent, enthalten sie implizit eine Kritik an den sozialen und politischen Mißständen der späzaristischen Epoche.

Um so verwunderlicher ist es, daß Brjussows Novellen nach der Revolution in Rußland in Vergessenheit gerieten. Minutiös wurde seine Biographie, sein Werdegang vom *décadent* zum Kommunisten aufgearbeitet²⁴. Gern wurde sein Name genannt, wenn es um große Sowjetdichter ging. Es gab verschiedentlich Auswahlbände seiner Gedichte. 1973–1975 erschien in Moskau eine siebenbändige Werkausgabe. Die Novellen fehlen darin. Sie wurden seit 1910 in Rußland nicht mehr aufgelegt.

- T: „Die Schwestern“ (Sestry) nach: V. Ja. Brjusov, Rasskazy i povesti, hrsg. v. D. Tschizewskij, München 1970, S. 27–46. Dieser Nachdruck übernimmt die ursprüngliche Pagination der Ausgabe „Zemnaja os“ (Die Erdachse), Moskau 1907. – Dt. Übers.: Die Schwestern, in: Die Republik des Südkreuzes, übers. v. J. v. Guenther, Hamburg 1964. Diese, von Brjussow autorisierte Edition enthält die Novellen der 1. und 2. Ausg. von „Zemnaja os“.
- L: Es gibt bisher keine literaturkritische Arbeit speziell zu den „Schwestern“. Die Veröffentlichung der „Erdachse“ rief eine Reihe zeitgenössischer Rezensionen hervor, u. a.: A. BŁOK, V. Brjusov. Zemnaja os', 1907,

in: Zolotoe runo, 1907, Nr. 1, S. 86–88; N. JA. ABRAMOVIČ, V. Brjusov. Zemnaja os', in: Sovremennyj mir, 1907, Nr. 2, S. 73f.; Z. GIPPIUS, V. Brjusov. Zemnaja os', in: Vesny, 1907, Nr. 3, S. 69–71.

A. ZAKRŽEVSKIJ, Karamazovščina. Psihologičeskija paralleli. Dostoevskij. Valerij Brjusov. V. V. Rozanov. M. Arcybašev, Kiev 1912; A. LUNAČARSKIJ, V. Ja. Brjusov (1924) und Brjusov i revoljucija (1924), beides in: Sobranie sočinenij, 8 Bde., Moskau 1963–1967, Bd. 1, S. 430–439 u. S. 440–454; A. LUNAČARSKIJ, Simvolisty (1926), in: Očerki po istorii russkoj literatury, Moskau 1976, S. 429–468; G. ČULKOV, V. Ja. Brjusov. Vospominanija 1900–1907 gg, in: Iskusstvo, 1925, Nr. 2, S. 241–256; I. M. BRJUSOVA, Predislovie, zu: V. Brjusov, Dnevniky 1891–1910, Moskau 1927; I. G. JAMPOL'SKIJ, V. Brjusov i pervaja russkaja revoljucija, in: Literaturnoe nasledstvo 15, Moskau 1934, S. 219f.; E. S. LITVIN, Revoljucija 1905 goda i tvorčestvo Brjusova, in: Revoljucija 1905 goda i russkaja literatura, hrsg. v. V. A. Desnickij u. K. D. Muratova, Moskau – Leningrad 1956, S. 198–245; J. HOLTHUSEN, Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus, Göttingen 1957; V. SETSCHKAREFF, The Narrative Prose of Brjusov, in: International Journal of Slavic Linguistics and Poetics 1/2, 1959, S. 237–265; K. MOČUL'SKIJ, Valerij Brusov, Paris 1962; A. SCHMIDT, Valerij Brjusovs Beitrag zur Literaturtheorie, München 1963; V. ERLICH, The Maker and the Seer: Two Russian Symbolists, in: The Double Image, Baltimore 1964, S. 68–99; D. MAKSIMOV, Brjusov. Poëzija i pozicija, Leningrad 1969; J. D. GROSSMAN, E. A. Poe in Russia, Würzburg 1973; K. S. GERASIMOV, Naučnaja fantastika Brjusova (Sbornik „Zemnaja os'“ . . .), in: Brjusovskie čtenija 1971 goda, Erevan 1973; M. P. RICE, Valery Briusov and the Rise of Russian Symbolism, Ann Arbor 1975; E. S. DANIELJAN, Bibliografija V. Ja. Brjusova 1884–1973, Erevan 1976; B. FLICKINGER, Valerij Brjusov: Dichtung als Magie, München 1976; S. P. IL'EV, „Zemnaja os'“ Brjusova kak cikličeskoe edinstvo, in: Brjusovskie čtenija 1973 goda, Erevan 1976; S. S. GREČIŠKIN, Novellistika Brjusova 1900-ch godov (Sbornik rasskazov i dramatičeskich scen, zemnaja os', in: Russkaja literatura, 1981, Nr. 4, S. 150–160.

- A: ¹ 1. Ausg. in: Zolotoe runo, 1906, Nr. 10, S. 47–53, 2. Ausg. im Zyklus „Zemnaja os'“ (Die Erdachse), Moskau 1907; eine 3. erweiterte Ausg. der „Erdachse“ erschien 1910.
- ² Vgl. M. PRAZ, Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik, München 1963.
- ³ Das Vorwort des Autors fehlt in der dt. Übers.; in der angegebenen russischen Ausgabe findet es sich auf den Seiten VII–X.
- ⁴ Wie unten gezeigt wird, handelt es sich hier um einen Kunstgriff, der durchaus in seiner Wirkung kalkuliert ist. Motschulskij hielt die Novellen, aufgrund der Bemerkung im Vorwort, für Stilübungen Brjussows, in denen er versuche, Kunstgriffe fremdsprachiger Belletristik der russischen Prosa anzueignen (Močul'skij, s. L., S. 130).
- ⁵ Vgl. die interessante zeitgenössische Arbeit von Sakrshewskij, in der

- dieser von den „3 inneren Welten Dostoevskijs“ (*podpol'e – karamazovščina – religija*) die Welt der Karamasowschtschina auf die Dichtung des Symbolismus verlängert. Vgl. Zakrčevskij, s. L.
- ⁶ Vgl. Zakrčevskij, s. L., S. 18; Lunačarskij (1924), s. L., S. 430.
- ⁷ Vgl. die Untertitel der anderen Novellen: „Memoiren eines Psychopaten“, „Erzählung eines Vagabunden“, „Nach einer italienischen Handschrift Anfang des 16. Jahrhunderts“ usw. Auch in der 1. Ausg. seines Romans „Der feurige Engel“ nutzt Brjussow solche Perspektivierung (vgl. Flickinger, s. L.).
- ⁸ Das gleiche Motiv begegnet bei E. A. Poe in „Der Mord in der Rue Morgue“.
- ⁹ „Die Schwestern schwiegen, aber es schien ihnen, als wechselten sie bedeutungsvolle Worte. Aber vielleicht wechselten sie auch bedeutungsvolle Worte, und es schien ihnen nur, als ob sie schwiegen“ (30).
- ¹⁰ Dieses Bild findet sich auch bei Przybyszewski und in Brjussows „Feurigem Engel“ (Ognennyj angel, 2. Ausg., Moskau 1909, S. 42, 163).
- ¹¹ Die Faust-Thematik hat Brjussow lange beschäftigt. Im „Feurigen Engel“ läßt er Faust und Mephisto auftreten; 1928 erschien von Brjussow eine meisterhafte Übers. von Goethes „Faust“. Vgl. Schmidt, s. L., S. 103.
- ¹² „Wir Treibhausblüten der Menschheit müssen in Wind und Staub vergehen“ (s. T., S. 70), heißt es auch in „Die Märtyrer“.
- ¹³ Nach Praz (s. L.) hat der Exotismus in der Literatur seinerseits eine erotische Komponente.
- ¹⁴ Vgl. K. NÖTZEL, Die soziale Bewegung in Rußland, Stuttgart 1923.
- ¹⁵ Ključ i tajn, in: Vesj, 1904, Nr. 1, S. 19, auch in: Sobranie sočinjenij, 7 Bde., Moskau 1973–1975, Bd. 6, S. 78–94.
- ¹⁶ Vgl. Brjussows Brief vom 18. 1. 1895, in: Pis'ma Brjusova k P. P. Percovu 1894–1896 gg, Moskau 1927; V. BRJUSOV, Dnevnik 1891–1910, Moskau 1927, S. 28; V. BRJUSOV, Karl V, dialog o realizme v iskusstve, in: Zolotoe runo, 1906, Nr. 4.
- ¹⁷ Zit. nach s. A. 16, S. 48.
- ¹⁸ Zit. nach s. T., S. 695.
- ¹⁹ Vgl. V. BRJUSOV, O „reči rabskoj“ v zaščitu poézii, in: Apollon, 1910, Nr. 9, S. 31–34. Mit dieser Auffassung stand Brjussow in Gegensatz zu der Gruppe jüngerer Symbolisten (Andrej Belyj, D. Mereschkowskij, Wjatscheslaw Iwanow), die sich in ihrer Kunst und ihrem Leben einem religiösen Mystizismus zugewandt hatten. Vgl. dazu Erlich, s. L., S. 71.
- ²⁰ Ključ i tajn, s. A. 15, S. 20.
- ²¹ Vgl. Brjusova, s. L., und D. S. MIRSKIJ, Geschichte der russischen Literatur, München 1964 (zuerst New York 1926).
- ²² Mirskij, s. A. 21, S. 402, zeigt, wie Brjussow sich auch in seinen politischen Äußerungen ganz von ästhetischen und subjektiven Rücksichten leiten ließ.
- ²³ Vgl. Dnevnik, s. A. 16, S. 136, und JU. A. KRASOVSKIJ, N. I. PETROVSKAJA, Iz „vospominanij“, in: Literaturnoe nasledstvo 85, Moskau 1976, S. 773–798.

ANMERKUNGEN

²⁴ Vgl. Lunačarskij, Čulkov, Litvin, Maksimov, s. L.

B. F.