GL 50 - AE 26

SPIELRÄUME DES AUKTORIALEN DISKURSES

Herausgegeben von Klaus Städtke und Ralph Kray unter Mitarbeit von Ingo Berensmeyer

> Zentrum für Uteraturforsebung - Dibliothek -

22003:109



Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Titelbild: Ausschnitt von Max Beerbohm, »Mr. Tennyson reading In Memoriame to his Sovereign«, aus: Beerbohm, The Poet's Corner, 1904

Redaktion: Gabriele Gast, Zentrum für Literaturforschung

ISBN 3-05-003737-7

© Akademie Verlag GmbH, Berlin 2003

Das eingesetzte Papier ist alterungsbeständig nach DIN/ISO 9706.

Alle Rechte, insbesondere die der Übersetzung in andere Sprachen, vorbehalten. Kein Teil des Buches darf ohne Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form – durch Photokopie, Mikroverfilmung oder irgendein anderes Verfahren – reproduziert oder in eine von Maschinen, insbesondere von Datenverarbeitungsmaschinen, verwendbare Sprache übertragen oder übersetzt werden.

Satz und Gestaltung: Petra Florath, Berlin Druck und Bindung: Druckhaus »Thomas Müntzer« GmbH, Bad Langensalza

Printed in the Federal Republic of Germany

Inhaltsverzeichnis

VII	Auktorialität. Umschreibungen eines Paradigmas
1	Auf dem Spielfeld der Autorschaft. Der Schriftsteller des 18. Jahrhundert im Kräftefeld von Rhetorik, Medien- entwicklung und Literatursystem
39	Gelehrte Dichter. Zur Geschichte eines behaupteten Widerspruchs
49	»Ein Autor wie Gott, unsichtbar und allmächtig« – Über Formen diskur- siver Autorität und Kontingenz
65	Die Vielheit der Welten und der auktoriale Diskurs bei Dostoevskij
89	Exzeß und Leerlauf auktorialer Kommunikation. Tennysons <i>In Memoriam</i>
109	Auktoriale Beschwörungsformeln. Dmitrij Merežkovskijs <i>Ewige</i> <i>Gefährten</i>
133	Radikale Eventualitäten – Doderers Autobiographievokabeln. Konturen epistemologischer Lesbarkeit und die Heterologien des Ich
	1 39 49 65 89

VI INHALTSVERZEICHNIS

WOLFGANG STEPHAN KISSEL	153	Nabokovs Kanon. Zur De- und Rekonstruktion literarischer Autorität(en) im Exil
GERHARD PLUMPE	177	Der Autor im Netz. Urheberrechts- probleme neuer Medien in historischer Sicht
K. LUDWIG PFEIFFER	195	Schreibsituationen
WOLFGANG ISER	219	Auktorialität. Die Nullstelle des Diskurses
J. HILLIS MILLER	243	Zur Autorität der Literatur
ANHANG		
	265	Autorenverzeichnis
	269	Namenverzeichnis

FRANZISKA THUN-HOHENSTEIN

Auktoriale Beschwörungsformeln

Dmitrij Merežkovskijs Ewige Gefährten

I

Zum Ende des 19. Jahrhunderts verstärkten sich europaweit innerhalb der ästhetischen Moderne Tendenzen der Gegenwehr gegen eine moderne Welt, die ihre Begründung einzig in der Ratio und in verschiedenen von ihr abgeleiteten Fortschrittstheorien fand. In Rußland trafen diese Tendenzen auf einen äußerst fruchtbaren Boden. Nach der Abschaffung der Leibeigenschaft im Jahre 1861 waren Reformen eingeleitet worden, die in der russischen Gesellschaft als radikaler Bruch mit der seit Jahrhunderten überkommenen traditionellen Ordnung wahrgenommen wurden. Die Modernisierungsschübe hatten den sozialen Druck auf die Menschen enorm gesteigert, eine Radikalisierung im Denken und Handeln befördert und sich schließlich 1905 in einer ersten gewaltsamen sozialen Eruption entladen. Von großen Teilen der künstlerischen Intelligenzija wurde die Etablierung des kapitalistischen Kunstbetriebs sowie die zunehmende Orientierung des Zeitschriften- und Buchmarkts am Geschmack des Massenlesers als Zeichen eines voranschreitenden kulturellen Verfalls gewertet. Vor diesem gesellschaftlichen und soziokulturellen Hintergrund lassen sich für den russischen Symbolismus die gleichen zentralen polemischen Bezugspole ausmachen wie für vergleichbare ästhetische Bewegungen in Westeuropa: die bürgerliche Wirklichkeit mit ihrem Utilitarismus, die Philosophie des Positivismus, dessen Krise in Rußland mit einer Krise der Bewegung der Narodniki (der Volkstümler) zusammenfiel, und im Bereich der Kunst ein Realismus und Naturalismus, der den Künstler auf die Abbildung eines immer unübersichtlicher werdenden empirischen Faktenmaterials verpflichtete.

Angesichts der hier nur kurz angedeuteten Erschütterung der traditionellen Lebensordnung der russischen Gesellschaft und des allgemeinen Kulturkrisenbewußtseins ging der Versuch der russischen Symbolisten, die Einheit des Menschen mit der Natur über eine Freisetzung seines kreativen Potentials dichterisch wiederherzustellen, mit der Suche nach Möglichkeiten einer innerweltlichen Befreiung einher. Die Orientierung der russischen Symbolisten auf eine zweite Wirklichkeite schiedener Gegner der Bolschewiki emigrierte Merežkovskij 1920 gemeinsam mit seiner Frau, der Dichterin Zinaida Gippius, nach Frankreich. Im Exil verfaßte er hauptsächlich historisch-biographische Romane und essayistische Prosazyklen, in denen er seine Suche nach den Quellen der metaphysischen Erfahrungen des Menschen fortsetzte.

Merežkovskijs religiös-philosophische Konstruktionen weisen eine für sein Denken generell charakteristische antinomische Struktur auf, deren Kern die Grundopposition zwischen zwei gegensätzlichen Prinzipien bildet, die er als Christentume und Heidentume bezeichnet. Das Christentume steht dabei für die Seite der Unendlichkeit, des ewigen Lebens, zugleich aber für eine asketische Einseitigkeit, da ihm die Wahrheit über das Fleisch fehle; das Heidentum hingegen steht für die Seite der Natur, der Sinnlichkeit, des Fleisches. Dieser zentralen Opposition liegt Merežkovskijs Streben nach einer Synthese zwischen Christentum und antiker Kultur zugrunde, die seiner Ansicht nach einzig durch ein ›neues religiöses Bewußtsein herbeigeführt werden könne. Merežkovskijs Schema mündet in die Konstruktion einer meuen Offenbarung, eines Dritten Testaments, das die von ihm ersehnte Synthese leisten solle. Einzig eine religiöse Gemeinschaftlichkeite (religioznaja obščestvennosť) könne nach Merežkovskij Rettung für Rußland und darüber hinaus für Westeuropa und die Welt bringen. Begriffswahl und Denkmuster verweisen auf die Nähe zu Vladimir Solov'evs Visionen von einer ›freien Theokratie⁷ und veranlaßten schon den russischen Theologen und Philosophiehistoriker Vasilij Zen'kovskij, in bezug auf Merežkovskijs Position von religiöser Romantik mit ausgeprägten revolutionär-mystischen Zügen zu sprechen (vgl. Zen'kovskij 1948; 1991).

Das Einengende einer solchen religiös-mystischen Sicht auf die Kultur bewirkte, daß die große Faszination, die Merežkovskij noch in den neunziger Jahren auf die jüngere Generation der Symbolisten ausübte, im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts eher einem Gefühl der kritischen Distanz gewichen ist. So hat Aleksandr Blok in einem Essay von 1909 ein Bild von Merežkovskij entworfen, das die-

Welt arbeite. Durch die Nähe des 'Theurgie«-Begriffs zu Mystik und Kunst werden Kunst und Literatur in Solov'evs Denken zu Instrumenten einer kreativen Verwandlung der Welt und zur Erlangung der göttlichen Wahrheit erklärt. Dieses kunstphilosophische Konzept Solov'evs ist von den russischen Symbolisten, speziell von Merežkovskij, übernommen worden. Zum 'Theurgie«-Gedanken von Solov'ev vgl. Goerdt 1984, 487–504. Auf diesen Denkansatz verweist Merežkovskijs Formulierung von der »Literatur als einer Art Kirche« (vgl. S. 116 des vorliegenden Aufsatzes).

⁶ Diese Grundopposition hat bereits Auswahl und Konzeptualisierung der historischen Stoffe in Merežkovskijs frühen literarischen Werken, wie z.B. in der Romantrilogie *Christus und Antichristus*, geprägt.

⁷ Vgl. dazu z. B. den von Vladímir Solov'ev 1888 in Paris gehaltenen Vortrag L'idée russe (Solowjew 1954). mündete in die literarische Konstruktion von Kulturmodellen. Jurij Lotman hat auf diese Eigenheit des russischen Symbolismus hingewiesen und unterstrichen, daß »sich hierbei zwischen dem vom Autor geschaffenen Text und der Realität eine metatextuelle Konstruktion (eine Konzeption, eine theoretische Beschreibung von Mythos, Geschichte, Kultur) befinden kann«, wodurch die symbolistischen Texte einen »metatextuellen Charakter«¹ (Lotman 1981, 350) erhielten. Diese Überführung eines eher ästhetischen Konzepts in die Konstruktion einer Kulturmythologie gehört zur Spezifik der Transformation, die bestimmte Aspekte der westeuropäischen »Kunstreligion«² (Stefan Breuer) innerhalb des russischen kulturellen Kontextes erfahren haben.³

Innerhalb der symbolistischen Praxis der Anverwandlung kultureller und literarischer Paradigmen der westeuropäischen ästhetischen Moderne und ihrer Überführung in den eigenen Kontext nimmt Dmitrij Merežkovskij (1865–1941) eine gewisse Sonderstellung ein. Obgleich zur älteren Generation der Symbolisten⁴ gehörend, führte ihn sein Weg im Unterschied zu Valerij Brjusov oder Fedor Sologub, aber auch im Unterschied zu jüngeren Symbolisten wie Andrej Belyj, Aleksandr Blok oder Vjačeslav Ivanov vom ästhetischen Konzept einer Kunstreligion zur These einer neuen religiösen Bewegung und schließlich zur Idee einer neuen Kirche. Merežkovskij hatte in seiner Jugend den Volkstümlern (Narodniki) nahegestanden. Er begann als Lyriker, hatte aber vor allem als Kritiker und Essayist mit seinen frühen Schriften das geistige Klima der beginnenden russischen Moderne maßgeblich mitgeprägt. Bereits seit der Jahrhundertwende stand Merežkovskijs Denken wie auch sein literarisches Werk zunehmend im Zeichen der Suche nach einer religiösen Erneuerung der Welt über die Konstruktion einer Universalen Kirche außerhalb der historischen Institution der christlichen Kirche. Als ent-

¹ Die Folge dieser Orientierung sei, so Lotman, »der paradoxe Widerspruch zwischen deklarierter Intuitivität des Schaffens einerseits und Akademismus und Rationalismus der Poesie andererseits« (Lotman 1981, 350).

² Stefan Breuer hat diesen Begriff in seiner Arbeit über den Ästhetischen Fundamentalismus des George-Kreises entwickelt (vgl. Breuer 1995, 15). Auf die Berechtigung der Verwendung des Begriffes Kunstreligions, bezogen auf den russischen Kontext des Silbernen Zeitalters, hat Wolfgang Kissel in seiner Habilitationsschrift hingewiesen (vgl. Kissel 1999).

³ Zur Mythologisierung der Kultur als einem der hervorstechendsten Merkmale des russischen Symbolismus und darüber hinaus des russischen Silbernen Zeitalters vgl. auch Gasparov/Hughes/Paperno 1992 sowie Paperno/Grossman 1994.

⁴ Zur Unterscheidung zwischen ³ilteren und ³jüngeren Symbolisten vgl. Hansen-Löve 1989, 16f. u. 29–34.

⁵ Im Denken des russischen Religionsphilosophen Vladimir Solov'ev (1853–1900) steht der Begriff Kirche³ (häufig auch ³ Universale Kirche³) für eine allumfassende Einheit des Seins (die All-Einheit), aber nur in ihrem idealen Zustand, wenn die ³³ theurgische³ Tat der Welttransformation⁴ (Groys 1995, 38) bereits vollbracht ist. Unter ³ Theurgie⁴ versteht Solov'ev ein freies ³ allmenschliches⁵ Schöpfertum, bei dem die Menschheit im Bunde mit Gott an der Erlösung der

sen in der Pose eines Weltenordners zeigt, der Anspruch auf die Deutungshoheit über den gesamten Kulturraum erhebt. Beim Durchblättern seiner letzten Bücher, heißt es bei Blok, könne man »in Verwirrung, in Entsetzen, ja in Empörung geraten. Gott, Gott, Gott, Christus, Christus, es gibt bestimmt keine Seite ohne diese Namen, nicht mit großen, sondern mit riesengroßen Buchstaben geschrieben – so riesengroßen, daß sie alles überschatten«. Bei aller Kultiviertheit und Bildung müsse der Autor »dieser riesengroßen Buchstaben und kalten Worte [...] in seiner Seele so etwas wie einen dunklen Winkel [haben], in den keine Strahlen von Kultur und Bildung vorgedrungen sind« (Block 1909; 1978, 351f.). Viele hätten instinktiv das Bedürfnis, so Blok, »etwas von dem eigenen Kulturellen dem religiösen Zugriff Mereschkowskis zu entziehen« (ebd., 355). Und sie täten recht daran, schlußfolgert Blok, denn Merežkovskij verharre im Tempel des Herrn in der Pose eines Wächters und bemühe sich, allen Verlockungen der Kultur, die ihn im Dunkel des Tempels in Gestalt einer wunderschönen, aber untreuen Buhlerin aufsuche, zu widerstehen.

Was Aleksandr Blok als emphatische Überhöhung des auktorialen Geltungsanspruchs kritisierte, blieb für Dmitrij Merežkovskij die einzig akzeptable Strategie, um sich seiner Epoche entgegenzustemmen. Der Verlust der Möglichkeit des welterfassenden und weltdeutenden Schreibens wurde angesichts rasch zunehmender Unübersichtlichkeit und Anonymisierung moderner Industriegesellschaften zum Ende des 19. Jahrhunderts europaweit als Symptom einer schmerzhaften Kulturkrise wahrgenommen. Die Vertreter der europäischen ästhetischen Moderne begegneten dieser Erfahrung mit einer rigorosen Selbstsetzung des künstlerischen Subjekts und der Befreiung von jeglicher Religion. Merežkovskij setzte dem offenkundigen Legitimationsverlust der Literatur und ihres Autors die Forderung nach einer Rückbindung des literarischen Autors an Gott als der einzig wahrhaft einheitsstiftenden Kraft entgegen. Durch eine Verankerung auf der metaphysischen Ebene sollte der literarische Autor nach Merežkovskij imstande sein, die verlorengegangene auktoriale Geltungsmacht in der Gesellschaft zurückzugewinnen und dadurch seinen für die russische Kultur traditionellen Status als eine Art »weltlicher Heiligkeit «(»mirskaja svjatosť «[Pančenko 1991]) wahren zu können. Die Bevorzugung biographischer Darstellungsformen und die in ihnen entwickelten unterschiedlichen mythopoetischen Stilisierungspraktiken dienten Merežkovskij letztlich der Restabilisierung eines Autorenstatus, dessen Verlust er in seinen literaturkritischen Essays der neunziger Jahre selbst diagnostiziert hatte.

T

1893 erschien unter dem Titel Über die Ursachen des Niedergangs und über neue Strömungen in der zeitgenössischen russischen Literatur (O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj russkoj literatury) die Textfassung einer von Merežkovskij Ende 1892 gehaltenen öffentlichen Vorlesung. Merežkovskij, zu diesem Zeitpunkt noch keine dreißig Jahre alt und Autor zweier Gedichtbände, wurde durch diese Publikation sofort zu einem der einflußreichsten Kritiker und Essayisten der allmählich an Kraft gewinnenden ästhetischen Moderne in Rußland. Der Text wies ihn als einen genauen Beobachter der zeitgenössischen russischen Kultursituation aus, die er als eine Umbruchsphase nach der Generation eines Lev Tolstoj, Fedor Dostoevskij, Ivan Turgenev oder Ivan Gončarov beschreibt. Merežkovskij sieht die moderne russische Literatur den gleichen Gefahren ausgesetzt, die er an anderer Stelle für Westeuropa benannt hat: In Europa nehme der rein rationalistische Positivismus immer mehr die Stelle der Religion ein, und die Persönlichkeit (ličnosť) werde der Herrschaft des Bürgertums geopfert.8 Die Folge sei ein Niedergang der Literaturkritik, ein dramatischer Sprachverfall sowie das marktbeherrschende Diktat des ungebildeten Massenlesers. Gegen Positivismus und Materialismus setzt Merežkovskij die Notwendigkeit eines »mystischen Inhalts« (Merežkovskij 1893; 1995, 538), der den Menschen, indem er ihn wieder zu einem Glaubenden mache, aus dem allgemeinen Zerfall herausführen könne. Sollte hingegen unter den Bedingungen der modernen Industriezivilisation die mystische Verbindung des Menschen mit der Unendlichkeit reißen und der »ideale, religiöse Samen der Kultur« (Merežkovskij 1983; 1991, 174) absterben, bliebe der einzelne einer totalen Einsamkeit ausgeliefert, und die neuen Generationen könnten, dem Tode geweiht, nur ein gespensterhaftes Dasein führen.

Die Metaphorik, zu der Merežkovskij bei der Begründung einer Idee einer Wiedergeburt der "ewigen idealen Kunst" (Merežkovskij 1893; 1995, 560) greift, beruht darauf, daß er Denkmuster aus völlig unterschiedlichen Quellen (von der Antike über die französischen Symbolisten bis zu Solov'ev und Nietzsche) zusammenführt und gleichermaßen ins Religiös-Mystische kippt. Alle zentralen Begriffe bei Merežkovskij wie ¿Literatur«, ›Kultur«, ›Symbol« oder häufig verwendete Stichworte wie ›Grenzenlosigkeit«, ›Tiefe des Lebens« oder ›Unendliches« weisen eine religiöse Konnotierung auf. So entwickelt Merežkovskij z. B. den Symbolbegriff, den er seinem Projekt einer modernen Kunst zugrunde legt, unter Bezug auf Goethes

⁸ Ursache für das Verschwinden der Persönlichkeit ist nach Merežkovskij die Abkehr von Gott: Indern der Mensch sich von Gott lossage, so argumentiert er in Der Anmarsch des Pöbels (Grjaduščij cham, 1905), sage er sich unweigerlich auch von seiner eigenen Persönlichkeit los und »verfalle der absoluten Verbürgerlichung« (»vpadaet v absoljutnoe meščanstvo« [Merežkovskij 1905; 1991, 526]).

Gedanken vom Wert der Incommensurabilitäte für die Qualität künstlerischer Produktion, rückt aber Goethes Incommensurablee, ofür den Verstand Unfaßlichee durch eine Akzentverschiebung beim Übersetzen in die unmittelbare Nähe des eigenen Begriffs vom Unendlichene. Das Symbol wird für Merežkovskij zum entscheidenden Instrument, mit dessen Hilfe der Leser »die grenzenlose Seite des Gedankense (Merežkovskij 1893; 1995, 538) erfassen könne, die mit Worten nicht auszudrücken sei, denn diese setzten dem Gedanken bloß Grenzen. Unausgesprochene Bedingung für ein Durchschimmerne der Unendlichkeite im Symbol ist die Bindung des literarischen Autors an eine jenseits der Ratio liegende Instanz, aus der er seine Legitimation zu beziehen hat. Auch am Beispiel des Symbolbegriffs zeigt sich mit anderen Worten, daß Merežkovskij, wo immer er Fragen nach einer eher unbewußten, nonverbalen Wahrnehmung von Sinn stellt, nicht in erster Linie die ästhetische Seite des Problems interessiert. Er sucht vielmehr Zugangsmöglichkeiten zu einer metaphysischen Dimension, um den von ihm beklagten allgemeinen Zerfall der Realität zu überwinden.

Innerhalb von Merežkovskijs Argumentationslogik ist daher nicht eine bestimmte ästhetische Qualität wichtigstes Kriterium für die Zugehörigkeit zur Literatur, sondern das Getragensein des einzelnen Autors in einer überpersonellen spirituellen Gemeinschaft.¹² Analog definiert er an anderer Stelle auch die Kultur apodiktisch als eine generationsübergreifende, verbindende Kraft zur Erreichung eines mystisches Zieles:

⁹ Goethes Gedanke aus Eckermanns Gesprächen mit Goethe: ⁹je incommensurabeler und für den Verstand unfaßlicher eine poetische Production, desto besser« (Eckermann 1948, 505), lautet bei Merežkovskij: ⁹чем несоизмиримее и для ума неумопостижимее данное поэтическое произведение, тем оно прекраснее« (Merežkovskij 1893; 1995, 537). Die deutliche Akzentverschiebung betrifft die Wiedergabe des deutschen Wortes ⁹besser² durch das russische ⁹прекраснее² (schöner), wodurch das ⁹Unfaßliche² unmittelbarer an die Kategorie des ästhetisch Schönen gekoppelt wird (vgl. dazu Matlaw 1957; 1972, XIII; Spengler 1972, 147).

¹⁰ Als Beispiel für ein solches Symbol verweist Merežkovskij auf Reliefüberreste vom Parthenon, die nicht nur eine fast naturalistische Darstellung von jungen Männern und Pferden seien, sondern in denen zugleich »die *ideale* menschliche Kultur zu spüren sei, das *Symbol* des freien hellenischen Geistes« (»веяние идеальной человеческой культуры, *символ* свободного эллинского духа« [Merežkovskij 1893; 1995, 537]). Zum Symbolbegriff bei Merežkovskij vgl. auch Spengler 1972, 37 u. 147–156.

¹¹ In Merežkovskijs Metaphorik bei der Bestimmung des Symbols dominieren Begriffe aus dem optisch-visuellen Bereich wie blinken, flimmern (mercat'), bduchsichtig (prozračno), bdurchscheinen (prosvečivat').

¹² Wenn Merežkovskij wahre Kunst als eine ¿gemeinschaftliche (soborno) definiert, wie sie einst die religiöse Kunst gewesen sei, so verweist die Begrifflichkeit erneut auf Vladimir Solov'ev (vgl. Merežkovskij 1913; 1915, 319).

Kultur ist zu bestimmen als ein Zusammenwirken ganzer Generationen zur Erreichung des gemeinsamen, selbstlosen, idealen Zieles, man kann sagen, eines mystischen, religiösen Zieles, wenn man das Wortbreiligiösen nicht in einem begrenzten, sondern in jenem unbegrenzt weiten, philosophischen Sinne gebraucht, den ihm die zeitgemäßen Menschen verleihen: Goethe, Carlyle, Renan.¹³ (Merežkovskij 1893; 1991, 174.)

Die Einsamkeit des Schriftstellers bildet in diesem Konzept den negativen Gegenpol zur Gemeinschaft. Jede Suche nach neuen Legitimationsstrategien, die zur Selbstermächtigung des literarischen Autors der Moderne führt, erscheint in Merežkovskijs Augen zwangsläufig als eine ungeheure Anmaßung. Genau an dieser Stelle zieht er daher die Scheidelinie zwischen Dekadenz und Symbolismus. Die »sogenannte Dekadenz« sei nichts anderes als »die Widerspiegelung dessen in der Kunst, was sich im Leben vollziehe – der Selbstsetzung der einsamen Persönlichkeit«¹⁴ (Merežkovskij 1913; 1915, 314). Merežkovskij konstatiert zwar, daß dies eine sehr reale Entwicklung sei, weigert sich allerdings, in ihr die Zukunft von Kunst und Literatur zu sehen. In polemisch scharfer Abgrenzung von der materialistischen und der positivistischen Weltanschauung, die das Ich an seine Erfahrung der Begrenztheit der Welt ausliefern würden, tritt er mit dem Anspruch an, dem Ich das Erlebnis der Welt als Junendliches« zurückzugeben (vgl. Spengler 1972, 43). Merežkovskijs Sprachgestus wird ein emphatisch beschwörender:

Keinerlei positiver Nutzen, keine pragmatische Berechnung, sondern allein der kreative Glaube an etwas Unendliches und Unsterbliches vermag, die menschliche Seele zu entfachen und Helden, Märtyrer und Propheten zu schaffen. Denn auch bisher haben nicht nur die Wirtschaft, die militärischen Geschosse, der Wasserdampf, die Maschinen und die Elektrizität die Völker bewegt, sondern auch die selbstlose Aufopferung der Erwählten des Göttlichen Geistes. Das 18. Jahrhundert und sein beschränkter Skeptizismus sind im Unrecht. Nein! Die Menschen brauchen den Glauben, die Ekstase, sie brauchen den heiligen Wahnsinn von Helden und Märtyrern. 15 (Merežkovskij 1893; 1995, 559f.)

^{13 «}Культуру должно определить как взаимодействие целых поколений для достижения единой бескорыстной, идеальной цели, можно сказать, цели мистической, религиозной, если употреблять слово религиозной не в ограниченном, а в том беспредельно широком, философском значении, какое ему придают современные люди: Гете, Карлейль, Ренан. «— Übersetzungen aus in der Bibliographie russisch angegebenen Publikationen stammen hier und im folgenden von der Verfasserin dieses Beitrags.

 $^{^{14}\,}$ »Так называемое декаденство есть отражение в искусстве того, что происходит в жизни, – самоутверждения одинокой личности.«

^{15 »}Никакие позитивные выгоды, никакой утилитарный расчет, а только творческая вера во что-нибудь бескопечное и бессмертное может зажечь душу человеческую, создать героев, мучеников и пророков. А ведь и до сих пор не одна промышленность, военные снаряды, пар, машины и электричество двигают народами, но и

In dem im russischen Kulturbewußtsein durch Solov'ev neu begründeten Topos vom Dichter-Theurgen kulminiert bei Merežkovskij die Vorstellung vom Dichter als Verkünder eines eschatologischen Endzeitempfindens, das verbunden ist mit einer religiösen bzw. quasi-religiösen Hoffnung auf den Anbruch eines Neuen Zeitalterse und einer Neuen Welte. 16 Die diagnostizierten Negativfolgen moderner Zivilisationsentwicklung lassen in seinen Augen allerdings keinen Zweifel daran, daß dies nicht mehr im Rahmen einer »schöpferischen, unmittelbaren und spontanen Phase der Poesie« (ebd., 560) geschehen könne, sondern Ergebnis einer zielgerichteten Anstrengung sein müsse. Mit dem Symbolismus markiert Merežkovskij den notwendigen Eintritt in »eine kritische, bewußte und kulturelle« Phase der Poesie (ebd.). Dahinter verbirgt sich aber keineswegs der Hinweis auf die gesteigerte Selbstreflexivität moderner Literatur, denn offenkundig mißtraut Merežkovskij der Möglichkeit, auf diesem Wege eine diskursive Stabilisierung der Position des Autors erreichen zu können. Unter ›kritischer« bzw. ›kultureller« Phase der Poesie versteht er vielmehr die auf Solov'evs Vision einer sfreien Theokraties basierende Idee von der bewußt voranzutreibenden Konstruktion der »Literatur als einer Art Kirche« (ebd., 524), um den einsamen Autorein einer neuen mystischen Bewegung aufzufangen. Merežkovskij benutzt auf diese Weise die Solov'evsche Begrifflichkeit als Fundament eines emphatischen Appells an die eigene Schriftstellergeneration, um dieser Aufgabe willen eine beispiellose Leidensbereitschaft an den Tag zu legen, die auch den eigenen Untergang einschließen könne (vgl. ebd., 560).

Aus dieser Perspektive erscheint Merežkovskijs ausgeprägtes Interesse an biographischen Darstellungsformen – von den frühen Schriftstellerporträts und der Romantrilogie *Christus und Antichristus*¹⁷ bis zu den im Exil entstandenen biographischen Romanen und Essays – als eine lebenslange Suche nach aus anderen Krisen-bzw. Umbruchsepochen stammenden historischen Vorläufern, denen er auktoriale Autorität zuschreiben konnte. Im Essay von 1893 hatte Merežkovskij die

бескорыстное самопожертвование избранников Духа Божия. XVIII век и его ограниченный скептицизм не правы. Нет! Людям нужна вера, нужен экстаз, нужно священное безумие героев и мученников.«

¹⁶ Jüngere Symbolisten, wie Vjačeslav Ivanov, Andrej Belyj oder auch Aleksandr Blok, haben diese Auffassung vom Dichter-Theurgen als einem »bewußten Nachfolger der schöpferischen Anstrengungen der Weltseele« (Ivanov 1908; 1995, 107) bekräftigt. Während für Ivanov oder Blok dieses spezifische Potential des Künstlers genuin im ästhetischen Akt begründet liegt, reduziert Merežkovskij Kunst – in Analogie zur Religion – einzig auf ihre Funktion als stabilisierende, einheitsstiftende Kraft wider den allgemeinen Zerfall der Welt.

¹⁷ Die Trilogie setzt sich aus folgenden Romanen zusammen: Smert' bogov. Julian Otstupnik (Der Tod der Götter. Julianus Apostata, 1895); Voskresšie bogi. Leonardo da Vinči (Die auferstandenen Götter. Leonardo da Vinci, 1901); Antichrist. Petr i Aleksej (Der Antichristus. Petr und Aleksej, 1904).

Frage, ob es auch »symbolische Charaktere« geben könne, mit dem Hinweis auf Goethes Formel von den »schwankenden Gestalten« beantwortet. Figuren wie Faust, Don Quichotte, Hamlet oder Don Juan seien »Traumvisionen« (ebd., 538), die die Menschheit von Generation zu Generation, durch Jahrhunderte hindurch begleiten. In der Porträtsammlung Ewige Gefährten hat Merežkovskij reale Autoren aus der Literaturgeschichte auf eine Weise zu symbolischen Charakteren« verdichtet, daß er ihnen die Autorität maßgeblicher Verbündeter in seinem Streben nach dem von ihm postulierten »freien göttlichen Idealismus« zuschreiben konnte.

Ш

Mit der biographischen Form der Re-Konstruktion von Lebensgeschichten bekannter Dichter und Schriftsteller verfügt die Gesellschaft über eine spezifische literarische Kommunikationsform, in der die Spielräume zwischen Selbstermächtigung des literarischen Autors und Autoritätszuschreibungen durch die Gesellschaft immer wieder aufs neue ausgehandelt und fixiert werden. Biographisches Schreiben kann daher gerade in Momenten, wo sich in der Gesellschaft die Bedingungen für literarische Autorschaft ändern, zu einem Instrument werden, um Autorschaftskonzepte am Material eines anderen Schriftstellerlebens durchzuspielen, zu bekräftigen oder auch zu verwerfen.

Biographische (wie auch autobiographische) Modelle sind generell, das gehört zu den grundlegenden theoretischen Prämissen der (Auto-)Biographieforschung, »personale Sinn- und Wertmodelle« (Scheuer 1994, Sp. 30), die nur auf dem Wege einer Selektion aus der Faktizität gelebten Lebens zu gewinnen sind. Eine biographische Darstellung verleiht einem meist abgeschlossenen Leben nicht nur einen Sinnzusammenhang, sondern impliziert – in erster Linie im Falle von Biographien bedeutender Persönlichkeiten - die Zuschreibung geschichtlicher Vorgänge auf eine Person hin, was letztlich mit einer Stärkung der Position des Individuums verbunden sein kann. In der Sinngebung, die individuelles Leben in der biographischen Rekonstruktion erfährt, schlägt sich somit zugleich die in einer bestimmten Epoche herrschende Auffassung von Individualität nieder. In Rußland haben Ständegesellschaft und Autokratie mit ihrem spezifischen Relationsgefüge zwischen staatlicher Autorität und personaler Identität (vgl. Städtke 1992) dazu geführt, daß die Ausprägung unterschiedlicher Individualitätskonzepte in der russischen Literatur über Jahrhunderte unter einem nachhaltigen Einfluß überpersonaler normativer Muster (Tradition der Hagiographie, Dichtermythos) geblieben ist. Spuren einer strukturellen Invarianz dieser Konstruktionsweise von Individualität lassen sich bis ins 20. Jahrhundert hinein nachweisen, auch wenn an die Stelle des Sakralen zumeist andere (häufig quasireligiöse) Phänomene getreten sind. In der russischen Schriftstellerbiographik des 19. wie auch des 20. Jahrhunderts schlägt sich das in einer deutlichen Tendenz zur Konstruktion symbolischer Autoritäten nieder, die den biographischen Helden mit seinen charakterlichen Eigenheiten und seiner individuellen Lebensgeschichte eher in den Hintergrund treten läßt. Das biographische Faktenmaterial bildet vielmehr oft nur den Ausgangspunkt, um auf der Basis ganz bestimmter Biographeme den Modellfall eines Kulturheros zu konstruieren. An diese Tradition des Dichtermythos¹⁸ im russischen Kulturbewußtsein knüpft Dmitrij Merežkovskij mit den *Ewigen Gefährten* an und kodiert sie im Sinne der eigenen religiös-mystischen Kunstkonzeption um.

Unter dem Titel Ewige Gefährten sind essayistische Schriftstellerporträts vereint, die zwischen 1888 und 1896 zunächst in verschiedenen Zeitschriften erschienen waren und die Merežkovskij 1897 zu einem Buch zusammenfaßte (die deutsche Ausgabe besorgte 1915 Alexander Eliasberg). Das Kompositionschema des Bandes ist leicht durchschaubar: Merežkovskij errichtet einen weitgespannten mythologischen Kulturraum, indem er aus verschiedenen Denk- und Symbolwelten (der griechischen Antike, der russischen Orthodoxie, Carlyle, Nietzsche, Goethe, dem französischen Symbolismus u. a.) Versatzstücke herauszieht und umkodiert. Die subtextuelle kulturmythologische Schicht bildet die innere Klammer aller Porträts und läßt sich auf die bereits kurz skizzierten religiös-mystischen Konstruktionen Merežkovskijs zurückführen. 19 Aufnahme in die Porträtgalerie Ewiger Gefährten findet daher nur, wem Merežkovskij auch einen exemplarischen Platz in seiner Kulturmythologie zuweisen kann, und das stets mit explizitem Bezug auf die eigene Basisopposition zwischen Christentum« und Heidentum«.

Alle Schriftstellerporträts – mit Ausnahme der beiden ersten Texte Akropolis und Daphnis und Chloe²⁰ – sind im Titel allein mit dem Namen des jeweils im Mittelpunkt stehenden Autors überschrieben: Marc Aurel, Plinius der Jüngere, Calderón, Cervantes, Montaigne, Flaubert, Ibsen, Dostoevskij, Gončarov, Turgenev, Majkov und Puškin. Der Auswahl und Anordnung der Porträts aus der Weltliteratur, wie die Erstausgabe im Untertitel heißt, liegt eine wohldurchdachte Dramaturgie zugrunde. Auffälligstes Moment in dieser Hinsicht ist das Fehlen des Goethe-Porträts in der Erstausgabe von 1897, dem im Rahmen von Merežkovskijs Gesamtkonzeption aber eine zentrale Funktion zukommt. In der russischen Neuausgabe von 1995, die auf der von Merežkovskij selbst betreuten Werkausgabe von 1914 be-

¹⁸ Zur Herausbildung des Dichtermythos in der russischen Literatur vgl. Städtke 1998, XIV–XVI.

¹⁹ Metežkovskij hat selber in seiner kurzen Vorbemerkung auf die konzeptualisierende Bedeutung der eigenen Weltanschauung für den Band hingewiesen und unterstrichen, daß der innere Zusammenhalt aller Porträts einzig im Echt, in der Welt-Anschauung (mirosozercanie) des Kritikers liege. In diesem Sinne bezeichnete er seine Sammlung als »Tagebuch eines Lesers am Ende des 19. Jahrhunderts« (Merežkovskij 1897; 1995, 353).

²⁰ In späteren Ausgaben steht an dieser Stelle ein Text über die Antigone des Sophokles unter dem Titel Eine Tragödie der Keuschbeit und der Wollust (Трагедия целомудрия и сладострастия).

ruht, ist das Goethe-Porträt – die Chronologie bewußt durchbrechend – zwischen Cervantes und Montaigne eingeordnet. Vermerkt sei an dieser Stelle auch, daß die Porträts von Autoren aus der russischen Literatur (durchweg aus dem 19. Jahrhundert) denen von Autoren aus der Weltliteratur nachgeordnet sind. Steht am Anfang des Bandes die Akropolis – die für Merežkovskij das Symbol des shellenischen Geistese und damit die Verkörperung seines Ideals von einem künstlerischen Schaffen im Einklang mit der Natur darstellt –, so bildet Puškin als nationaler Wegbereiter einer künftigen Synthese zwischen Natur und Kultur gleichsam den krönenden und hoffnungsvollen Abschluß des entworfenen Weltgebildes.

Zu den wichtigsten Quellen für Merežkovskijs Heldenbegriff zählt das Werk von Thomas Carlyle²¹ und von Friedrich Nietzsche²². Schon ein erster Blick auf die Ausgangsthesen Carlyles aus seinem Vorlesungszyklus On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History (ersch. 1841) legt den Schluß nahe, Merežkovskij habe sich in seinem Verständnis der Größe der Großen (veličie velikich) durch dessen Sicht auf die exemplarische Bedeutung großer Menschen für die Geschichte leiten lassen. Carlyle spricht von einem »großen Menschen« als einem »natürlichen Leuchtstern«, einem »fließenden Lichtquell«, der »die Finsternis der Welt erleuchtet hat« und »in dessen Abglanz alle Seelen fühlen, daß ihnen wohl ist«: »Unter jeglicher Bedingung mag man sich gefallen lassen«, heißt es weiter, »eine Weile in solcher Gesellschaft zu wandern« (Carlyle 1898, 2). Merežkovskijs Metapher von den großen Menschen als Ewigen Gefährten könnte hier eine ihrer Wurzeln haben. Carlyle führt die Wirkung großer Menschen in der Geschichte auf ihr besonders enges Verhältnis zu Gott zurück. Diese »lebendigen Beziehungen« der »großen Menschen« zum »geheimnisvollen All« (ebd., 3) machten ihre Religion aus. Die Affinität zu Merežkovskijs Deutung von Religion als »erste und letzte Verbindung aller Dinge« (Merežkovskij 1913; 1915, 321) und für seine Sicht auf die großen Menschen als Träger einer ganzheitlichen Weltsicht ist offenkundig.

Die »Größe der Großen« liege darin, so argumentiert Merežkovskij in der kurzen Vorbemerkung zur Buchausgabe der *Ewigen Gefährten*, daß sie Relektüren zuließen, da jede neue Epoche ihnen nach ihrem Ebenbild gleichsam einen »neuen

²¹ Merežkovskijs Carlyle-Rezeption ist bislang nicht speziell untersucht worden, obwohl in der Forschung auf zahlreiche direkte Bezugnahmen hingewiesen wird, die von einer genauen Kenntnis seiner Werke zeugen (vgl. u. a. Spengler 1972, 23f.; zu Carlyle vgl. Kray 2000).

¹² Nietzsches Einfluß läßt sich in den Ewigen Gefährten in verschiedenen Porträts bis in die Begrifflichkeit hinein nachweisen. Er schlägt sich allgemein in Merežkovskijs Interesse nicht nur an Menschen großer geistiger Taten, sondern insbesondere an Menschen großer realgeschichtlicher Taten nieder. Eine vergleichende Analyse beispielsweise des Goethe-Bildes bei Nietzsche und Merežkovskij würde in dieser Hinsicht aufschlußreiche Parallelen und Unterschiede zutage fördern. Zu den verschiedenen Phasen der Nietzsche-Rezeption bei Merežkovskij vgl. Rosenthal 1986 u. Rozental' 1999. Zum Thema Nietzsche in Rußland vgl. Rosenthal 1986 u. Städtke 2001.

Körper, eine neue Seele« (Merežkovskij 1897; 1995, 353) gebe und sie auf diese Weise stets Vorboten des Künftigen seien:

Sie leben, folgen uns, als ob sie uns zu einem geheimnisvollen Ziel führen; sie lieben und leiden in unseren Herzen weiter, wie ein Teil unserer eigenen Seele, sich ewig wandelnd, auf ewig eine Blutsverwandtschaft mit dem menschlichen Geist bewahrend. Für jedes Volk sind sie – Verwandte, für jede Zeit – Zeitgenossen, ja mehr noch – Vorboten des Künftigen. (Ebd.)

Merežkovskij setzt sich sodann selbst als alleinigen Vermittler einer solchen Aktualisierung der Großen für die eigene Generation ein, ohne die geringsten Zweifel an der Berechtigung des universalen Geltungsanspruchs seiner Deutungsmuster der verschiedenen Lebens-bzw. Kunsttexte zu hegen. Ihre Legitimität beziehen diese apodiktisch vorgetragenen Relektüren für Merežkovskij aus ihrer Verpflichtung auf das vorgeprägte kulturmythologische Konzept. Zentraler Fluchtpunkt aller Beobachtungen und Urteile ist daher nicht die Individualität des jeweils porträtierten Autors (im Hinblick auf Lebensgeschichte, Charakter, Habitus oder Schreibweise). Vielmehr sucht Merežkovskij stets nach Anknüpfungspunkten, um über das jeweils individuell Biographische hinaus oder, genauer gesagt, über dieses hinweg das - in seinem religiös-mystischen Sinne verstandene - Unendliche ins Bild zu rücken. Mit dieser Intention zieht Merežkovskij äußerst heterogene Phänomene in seine Konstruktion symbolischer Autoritäten hinein, ohne prinzipielle Unterschiede zwischen ihnen zu machen, ganz gleich, ob es sich dabei um Bauwerke wie die Akropolis, Lebensgeschichten realer Personen, fiktive Gestalten oder fiktionale Texte handelt.23

Im Schreibgestus eines jeden Porträts manifestiert sich die von Blok erkannte Pose eines Wächters im Tempel des Herrns, mit deren Hilfe Merežkovskij die unsicher gewordene Position des modernen Autors stabilisieren will. Merežkovskij bedient sich, mit anderen Worten, eines bestimmten Spektrums mythographischer Stilisierungspraktiken, um eine möglichst effektvolle Inszenierung des von ihm aufgebauten und in sich geschlossenen Kulturraumes zu erreichen. Innerhalb dieses Raumes gruppiert er dann seine Ewigen Gefährten zu einem spannungsreichen Figurenensemble, indem er jeden Großens auf den ihm zugedachten Platz verweist.

Marc Aurel beispielsweise, der Philosophenkaiser aus dem 2. Jahrhundert, in dessen Endzeitstimmung Merežkovskij Analogien zu seiner Epoche erblickt, wird zum Symbol eines an der Welt Leidenden, der sich nach einer Befreiung der menschlichen Seele von allem Irdischen sehnt. Die Mysterien des Spaniers Calderón faszinieren Merežkovskij durch ihr Pathos des Willens und der Tat, dem sie auch Jahr-

²³ Ein Indiz für die Behandlung heterogener Phänomene als gleichrangige Elemente eines mythologischen Raumes sind solche häufig wiederkehrenden Sätze wie: »Bücher sind lebendige Menschen« (»Книги – живые люди« [Merežkovskij 1893; 1995, 530]).

hunderte später, »über die Abgründe der Kultur hinweg« (Merežkovskij 1897; 1995, 385), ihre Wirkung verdankten. Den Skeptiker Montaigne stellt Merežkovskij über Rousseau, da er in seiner Selbstanalyse alle eigenen negativen Seiten aufdekke, ohne daraus ein strenges philosophisches System zu entwickeln. Vielmehr vertraue er allein seinem instinktiven Gespür dafür, daß sich hinter der äußeren Unordnung »eine höhere Ordnung und Einheit« (ebd., 416) verberge. Auf diese Weise wird Montaigne zu einem Verbündeten in der eigenen Sache stilisiert, sowohl in bezug auf die eigene kulturkritische Diagnose²⁴ als auch in dem Versuch, aus dem Geist des Zweifels bei Montaigne (den Merežkovskij als einen lebensfreudigen bezeichnet) einen Weg zum verlorengegangenen Natürlichen abzuleiten. Das Porträt endet in einer Zitatensammlung, wobei die als emphatischer Schlußpunkt gedachten Sätze Montaignes das gesamte Porträt ins Kitschige kippen: »Sich der Natur auf die einfältigste Weise überlassen, heißt sich ihr auf die weiseste Art überlassen. O, welch ein weiches, sanftes, gesundes Kissen ist die Unwissenheit und Unneugierigkeit, um einen wohlgeordneten Kopf darauf zu ruhen!« (Mereschkowski 1915, 148.)25

Ibsen verkörpert in der Porträtgalerie den fortwährenden inneren und aus Merežkovskijs Sicht letztlich unentscheidbaren Kampf zwischen Wissen und Glauben, zwischen Realismus und Idealismus. Es ist die eigene innere Zerrissenheit, die eigene Sehnsucht nach einer Synthese, die Merežkovskij in Ibsens Dramen bestätigt sieht und die den Dramatiker für ihn zu einem der »machtvollen Wegbereiter jener großen geistigen Wende von den zerstörerischen Theorien zur schöpferischen philosophischen und künstlerischen Arbeit« macht (ebd., 447). Mit der Figur der Hedda Gabler habe Ibsen den radikalen Nihilismus in seinem äußersten Extrem vorgeführt und dem Leser das Gefühl vermittelt, so könne man nicht mehr lange weiterleben:

Wir verstehen das tragische Schicksal von Generationen, die dazu verurteilt sind, in diesen dämmrigen, schrecklichen Abendstunden geboren zu werden und zu sterben, da der letzte Strahl des Abendrots verloschen und noch kein einziger Stern aufgegangen ist, da die alten Götter gestorben und die neuen noch nicht geboren sind. ²⁶ (Ebd., 452.)

²⁴ Vgl. u. a. folgende Stelle: »Der Skeptiker des 16. Jahrhunderts geht von der Annahme aus, daß eine extreme Entwicklung des kulturellen Lebens jedes Land in eine innere Auflösung und einen sittlichen Niedergang stürzt« (Merežkovskij 1897; 1995, 426).

²⁵ In der russischen Fassung bei Merežkovskij wird die Fähigkeit zur weisen Einfalte nicht »einem wohlgeordneten Kopf«, sondern »Auserwählten« zugeschrieben: »Самое мудрое – в полной простоте отдаться природе. О, какое сладостное, благодатное и мягкое изголовье для избранных – незнание и простота сердца!« (Merežkovskij 1897; 1995, 430.)

²⁶ »Мы понимаем трагическую судьбу поколений, обреченных рождаться и умирать в эти смутные, страшные сумерки, когда последний луч зари потух и ни одна звезда еще не зажглась, когда старые боги умерли и новые не родились.«

Es ist die eigene Epoche der Moderne, die Merežkovskij als eine Zeit des Übergangs, der Dämmerung charakterisiert, da »die alten Götter gestorben und die neuen noch nicht geboren sind«. Und aufgrund eben dieser Zwischenstellung ist sie aus seiner Perspektive besonders prädestiniert dafür, die Rückkehr zu einer den Menschen umgreifenden Einheit nicht nur notwendig erscheinen zu lassen, sondern auch zu ermöglichen.

Die wenigen bisher schon genannten Beispiele demonstrieren, daß Merežkovskij die Figuren bewiger Gefährtens, ogroßer Menschens konstruiert, um sie als eine Art Projektionsfläche zu nutzen, auf der er seine zentrale Idee in monumentalen oder melodramatischen Szenarien durchspielen kann. Zu den bevorzugten darstellerischen Verfahren gehört ein spezifischer Umgang mit (auto-)biographischen Dokumenten (wie Briefen, Tagebuchnotizen, Erinnerungen u. ä.), bei dem er die fremden biographischen Quellentexte in die eigene mythographische Konstruktion hineinzieht.27 Viele der porträtierten Autoren werden aus der Perspektive anderer Biographen eingeführt, so z. B. Marc Aurel aus der Perspektive von Renan, Puškin aus der Sicht von Aleksandra Smirnova oder Goethe aus der Perspektive Eckermanns, Manche Porträts bestehen seitenlang aus einer geschickten Montage langer Zitate aus unterschiedlichsten Quellen (von Briefen und ähnlichen Selbstzeugnissen bis zu Roman-Biographien). Mit Hilfe einer subtilen Technik des Zitierens, die sich durch eine »Geschicklichkeit der rhetorischen Suggestion« (Spengler 1972, 154) auszeichnet, werden die jeweils zitierten (auto-)biographischen Konzepte auf eine Art und Weise in Merežkovskijs Denken inkorporiert, daß es dem Leser in manchen Fällen schwerfällt, zu unterscheiden, wer jeweils spricht.

Als markantes Beispiel seien die ersten Sätze des Goethe-Porträts angeführt, in denen Goethe unter Berufung auf Eckermann als ein gottgleicher Mann eingeführt wird:

Er betritt das Empfangszimmer, einen kalten hellen Raum mit kalten Prunkmöbeln und kalten weißen Gipsabdrücken nach antiken Marmorbildwerken. Auch ihm selbst scheint ein kalter Hauch zu entströmen: er ist ja der berühmte Mann und der Herr Geheime Rat an einem kleinen deutschen Hof. Euer Exzellenz sprechen große Dinge aus, und ich bin glücklich, Ihnen zuzuhören, sagt Doktor Eckermann zu ihm, indem er sich ehrfurchtsvoll wie ein Lakai vor seinem Herrn oder wie ein Priester vor seinem Gott verbeugt. 28 (Mereschkowski 1915, 151.)

²⁷ Bisweilen unternommene Versuche, Übergänge von einem realistischen psychologischen Interesse zu einem mythologischen Interesse zu konstatieren, verkennen die von Anfang an in allen Porträts klare Dominanz mythopoetischer Stilisierungspraktiken (vgl. Prichod'ko 1999, 202).

²⁸ »Он вошел в приемною, холодною, светлую комнату, с холодную парадною мебелью, с холодными белыми гипсами, снимками с древних мраморов. И от него самого веяло холодом; великий человек и господин тайный советник малень-

Die gesamte Szenerie hat etwas Kulissenhaftes. Zentrales Attribut in dieser Beschreibung, die an eine Bühnendekoration erinnert, ist die Kälte: »ein kalter heller Raum«, »kalte Prunkmöbel«, »kalte weiße Gipsabdrücke« antiker Bildwerke, und selbst von Goethe gehe »ein kalter Hauch« aus. Diese vorherrschende Attribuierung betrifft zwar zunächst die Ausstattung des privaten Wohnhauses des Dichters, verweist aber zugleich auf das zeitentrückte Monumentalbild, das Merežkovskij hier von Goethe zeichnet. Trotz des hohen Alters, heißt es dann auch weiter, wirke Goethes Erscheinung in einer Weise majestätisch, daß er beinahe wie sein eigenes Denkmal aussehe. Einzig seine Augen seien fast bis zur Unheimlichkeit jung geblieben, schwarz, klar und scharf. Dieser Eindruck ewiger Jugend, ein nahezu »physisches Gefühl der Unsterblichkeit«, so Merežkovskijs Fazit der physiognomischen Porträtskizze, verleihe seiner ganzen Gestalt etwas »Göttliches«, »Dämonisches«, Ȇbermenschliches« (Merežkovskij 1897; 1995, 408). Entsprechend ist auch die Rollenverteilung der Protagonisten: Eckermann wird von Anfang an gegenüber Goethe nur die Position eines Lakaien vor seinem Herrn oder bestenfalls die eines Priesters vor seinem Gotte zugestanden.

Ein Vergleich mit dem Prätext, d. h. mit Eckermanns Schilderung seines ersten Besuchs im Hause Goethes, erhellt, auf welche Art und Weise Merežkovskij eine literarisch bereits durchgeformte Szene zum Ausgangspunkt einer Neuinszenierung macht. Bei Eckermann ist davon die Rede, daß das Innere des Hauses einen »sehr angenehmenen Eindruck« auf ihn mache, »ohne glänzend zu seyn war alles höchst edel und einfach«, die verschiedenen Abgüsse antiker Statuen deuteten »auf Goethe's besondere Neigung zur bildenden Kunst und dem griechischen Alterthum« (Eckermann 1948, 29). Das Zimmer, in welches er sodann von einem Bediensteten geführt wurde, beschreibt Eckermann mit folgenden Worten:

Hier war die kühlste erquicklichste Luft, auf dem Boden lag ein Teppich gebreitet, auch war es durch ein rothes Kanapee und Stühle von gleicher Farbe überaus heiter meublirt; gleich zur Seite stand ein Flügel, und an den Wänden sah man Handzeichnungen und Gemälde verschiedener Art und Größe. (Ebd.)

Eckermann will mit seinem Bericht eine Atmosphäre der Wohnlichkeit, Behaglichkeit und Wärme (allein schon durch die rote Farbe der Möbel) vermitteln. Dabei spielt nicht zuletzt das Bestreben eine Rolle, die Distanz zwischen der eigenen Person und Goethe nicht zu groß werden zu lassen. Dieser Intention gemäß habe Goethes Erscheinen beim Ich-Erzähler zwar Befangenheit ausgelöst, die der große Dichter aber sofort zu vertreiben gewußt habe:

кого немецкого дворика, напыщенного и напудренного во вкусе Людовика XV. – Ваше превосходительство высказываете великие мысли, и я счастлив, что слышу их, – говорит ему собеседник, доктор Эккерман, изгибаясь почтительно, не то как лакей своего барина, не то как жрец своего бога.« (Merežkovskij 1897; 1995, 408.)

Es währte nicht lange so kam *Goethe*, in einem blauen Oberrock und in Schuhen; eine erhabene Gestalt! Der Eindruck war überraschend. Doch verscheuchte er sogleich jede Befangenheit durch die freundlichsten Worte. Wir setzten uns auf das Sopha. Ich war glücklich verwirrt in seinem Anblick und seiner Nähe. (Ebd., 29f.)

Das Szenario der Figurenkonstellation ist ein deutlich anderes: Eckermann zielt darauf ab, vom ersten Augenblick seiner Begegnung mit dem zuroßen Goethe (vgl. den hervorgehobenen Namen) den Eindruck einer nahezu familiär vertrauten Umgangsweise zwischen beiden zu erwecken (»Wir setzten uns auf das Sopha«). Der zkleine Eckermann wird in den Bannkreis des Ehrfurcht erweckenden zuroßen Dichters gezogen und auf diese Weise selber erhöht. In Merežkovskijs Neuinszenierung dieses Szenarios liegt der Akzent auf einer sekundären Monumentalisierung der Eckermannschen Goethe-Verehrung in einem ganz anderen Koordinatensystem.

Merežkovskij zieht Eckermanns Goethe-Bild bedenkenlos in das eigene Konzept hinein, wenn er postuliert, der Schlüssel zur außerordentlichen Wirkung des 'großen Dichters' auf Eckermann liege in Goethes 'synthetischem', "vereinendem' Wissen: Goethe, der "große Heide", habe als erster und einziger den Zerfall zwischen Natur und Geist, zwischen Glaube und Wissen überwunden, da jede wissenschaftliche Entdeckung für ihn zugleich auch eine religiöse Offenbarung sei (Merežkovskij 1897; 1995, 412). In Merežkovskijs mythologischem Kulturraum wird Goethe zum prophetischen Zeichen einer unweigerlichen Rückkehr des "religiösen Geistes", zum Symbol einer neuen "Erleuchtung der Welt" (ebd.). Durch eine derartige Anverwandlung Goethes innerhalb der eigenen Symbolwelt baut Merežkovskij Goethe zu einer zentralen Argumentationsfigur auf gegen die in der russischen Kultur verbreitete Tendenz einer Ablehnung der westeuropäischen Zivilisation:

Wir zweiseln zuweilen an der Erleuchtung der Welt, d. h. an der europäischen Aufklärung (denn eine andere Erleuchtung gibt es für uns gar nicht); wir zweiseln, ob diese Ausklärung gut oder schlecht ist, ob sie von Gott oder vom Teusel kommt; wir fragen uns sogar manchmal: >Sollen wir nicht in den Urzustand zurückkehren, die ganze europäische Zivilisation zum Teusel jagen und wie die Bauern zu leben anfangen? Daß dieser Gedanke nicht nur unsinnig, sondern auch gottlos ist, haben wir noch immer nicht recht begriffen. Das beste Gegengist gegen dieses russische Gist ist Goethe. Er wußte besser als irgendwer, daß die Ausklärung von Gott kommt; er, der Heide, könnte mit größerem Recht als mancher Christ sagen: >Christus ist das wahrhaftige Licht, welches alle Menschen erleuchtet, er könnte uns besser als irgendwer daran erinnern, daß auch Europa ein heiliges Land ist. 29 (Mereschkowski 1915, 167.)

²⁹ »Нет-нет, да и усомнимся в самой сути просвещения вселенского, т. е. европейского, ибо иного взять негде, – усомнимся, добро оно или эло, от Бога или от

Ungenannter Adressat der Polemik gegen die russische Neigung, einen Ausweg aus der Zerrissenheit in der Rückkehr zu einer Art prä-kulturellem Urzustand zu suchen, ist Lev Tolstoj. Das geht aus den folgenden abschließenden Sätzen des Porträts hervor, in denen Tolstoj und Goethe als »zwei gemeißelte Wächter« an der Schwelle zu zwei verschiedenen Welten erscheinen. Für die Russen, betont Merežkovskij, lägen in Tolstoj unendliche Versuchungen, die einzig durch Goethe besiegt werden könnten (Merežkovskij 1897; 1995, 415). Goethe wird durch Merežkovskij damit aber nicht nur zum »beste[n] Gegengift«, d. h. zum ›Heilmittel« gegen die russische Trägheit und den russischen Müßiggang erklärt, sondern auch als eine Herausforderung an die russische Kultur gedeutet. Am Ende des Bandes wird Merežkovskij in der Figur Aleksandr Puškins seine Version einer ebenbürtigen russischen Antwort auf diese Herausforderung entwerfen.

Zuvor allerdings ordnet er andere russische Autoren des 19. Jahrhunderts in sein Welt-Bild ein, dem eine antinomische Grundstruktur zugrunde liegt und dessen beherrschendes Merkmal der bereits skizzierte fortwährende Kampf zwischen zwei Polen darstellt – in Merežkovskijs Metaphorik der Kampf zwischen Heidentum« und Christentum«, zwischen Fleisch« (plot') und Geist« (duch).

An erster Stelle plaziert er den Essay über Fedor Dostoevskij, durch dessen Gespür für die innere Zwiespältigkeit des Menschen und für den Krisenzustand der Welt Merežkovskij sich in der eigenen eschatologischen Grundstimmung bestärkt fühlt (zu Merežkovskijs Dostoevskij-Bild vgl. auch Keldyš 1999). Dostoevskij setze den Leser einem psychologischen Experiment aus, das in seiner Seele die Erfahrung

дъявола; нет-нет, да и подумаем: не опроститься ли, не отправить ли всю европейскую цивилизацию к черту и не начать ли сызнова, по-мужицки, по-дурацки, по Божьему? Что это не только нелепая, но и нечестивая мысль, – мы все еще не поняли как следует.

Вот от этого-то русского яда лучшее противоядие Гете. Лучше, чем кто-либо, знает он, что просвещение – от Бога; хотя и эзычник, с большим правом, чем иные христиане, мог бы сказать: свет Христов просвещает всех; лучше, чем ктолибо, мог бы напомнить нам, что и Европа – Святая Земля.« (Merežkovskij 1897; 1995, 415.)

³⁰ Textstellen wie diese erklären vielleicht, warum Lev Tolstoj als einzigem der großen russischen Realisten des 19. Jahrhunderts in den Ewigen Gefährten kein gesonderter Essay gewidmet ist. Innerhalb von Merežkovskijs Konzept wird Tolstoj zum Repräsentanten einer totalen Ablehnung der Kultur. Er verkörpere zwar die ursprüngliche Kraft des Lebens, heißt es an anderer Stelle, bei ihm sei aber die Harmonie gestört, denn er betrachte alles vom Standpunkt einer abstrakten Moral. In nahezu allen Porträts – speziell in denen über russische Autoren – kommt Tolstoj aber als eine zentrale Konstrastfigur vor (vgl. Merežkovskij 1897; 1995, 453). Zur Entstehungszeit der Ewigen Gefährten war Merežkovskijs umfangreiche Arbeit L. Tolstoj und Dostoewskij noch nicht geschrieben (sie entstand zwischen 1900 und 1902). Die in dieser Monographie vorgenommene Applikation des eigenen religiös-mystischen Weltbildes auf beide, Dostoevskij und Tolstoj, ist in die vorliegende Darstellung daher nicht einbezogen worden.

einer Grenzüberschreitung³¹ hinterlasse, denn er entdecke den ewigen Kampf des Engels mit dem Dämon in der eigenen Seele (vgl. Merežkovskij 1897; 1995, 461). Diesen psychologischen Grenzsituationen, in die Dostoevskij seine literarischen Figuren stellt, unterlegt Merežkovskij anschließend dann die eigenen Deutungsschemata und löst sie in Richtung einer die Figuren erlösenden Rückbindung an Gott auf. Merežkovskij zufolge hat Dostoevskij das stolze und »einsame Individuum« in der Figur Raskol'nikovs bis zu jener äußersten Grenze geführt, hinter der »entweder der Untergang oder der Übergang zu einer anderen Weltanschauung« (»ili gibel' ili perechod k drugomu mirosocerzaniju« [ebd., 459f.]) folge. Angesichts dieses Abgrunds erwache in Raskol'nikov das tot geglaubte religiöse Gefühl. Dostoevskij erscheint daher in diesem Porträt nicht als großer Realist, der die »geheimnisvolle, schicksalhafte Vermischung im Leben von Gut und Böse« (ebd., 461) ergründet, sondern als »der größte Poet einer evangelischen Liebe« (ebd., 464).

Allerdings fehle Dostoevskij nach Merežkovskijs Ansicht die Harmonie, das antike Gleichmaß der Teile, das für den Kritiker das »Erbe der Puškinschen Schönheit« (ebd., 453) ausmacht. Diese Position in seinem Pantheon »ewiger Gefährten« weist Merežkovskij Ivan Turgenev zu. Turgenev sei das vielleicht einzige »Genie des Maßes« nach Puškin. Und als ein solches »Genie der Kultur« sei Turgenev Europa vertraut, denn Europa habe in ihm erstmals gespürt, daß Rußland auch Europa sei (ebd., 475). Der Dichter Apollon Majkov repräsentiert für Merežkovskij die aus der Ablehnung einer utilitaristischen Ethik geborene Abkehr von der Gegenwart und konsequente Rückwendung zur Antike. Auf seiner stets vordergründigen Suche nach Textspuren, die seine These einer künftigen Verflechtung von Christentum und Heidentum stützen könnten, legt Merežkovskij in diesem Porträt den Akzent primär auf den Nachweis, daß Majkov auch in seinem Christentum zeitlebens ein unbewußter Heide geblieben sei.

Merežkovskijs innere Dramaturgie verlangt in der Abfolge der Porträts russischer Autoren – vom Auftakt, dem Bild Dostoevskijs als Symbol für die größte Zerrissenheit des Menschen und der Welt, über verschiedene Varianten der Suche nach einer neuen Harmonie von Turgenev bis Majkov – zum Abschluß hin nach dem Bild eines Autors, der die Überwindung dieser Abgründe symbolisieren würde. Zu einer solchen Figur des russischen Vorboten einer künftigen Synthese wird, wie bereits erwähnt, Aleksandr Puškin.

Auch im Falle des Puškin-Porträts greift Merežkovskij zu dem bereits erwähnten Darstellungsverfahren, seinen Protagonisten über fremde biographische Zeugnisse einzuführen. Hier nutzt er die Erinnerungen von Aleksandra Smirnova-Ros-

³¹ Das an dieser Stelle stehende russische Adjektiv »prestupnyj« (»prestupnyj opyt duši« [Merežkovskij 1897; 1995, 454]) ist hier semantisch nicht im Sinne von »verbrecherisch« verwendet, sondern meint Transgression, die Übertretung einer Schwelle, hinter der sich der Leser verändere, da er die erschreckenden neuen Erfahrungen nicht mehr loswerden könne.

set, einer Freundin des Dichters, um Puškin vom Ruf des reinen Dichters zu befreien und ihn als einen Denker (myslitel') zu zeigen, als Bahnbrecher der russischen Aufklärung (vgl. Merežkovskij 1897; 1995, 489).

Innerhalb des umfangreichen Puškin-Porträts kehrt Merežkovskij in einer Art spiralförmigen Bewegung mehrfach zurück zu seiner Lieblingsthese von einer (für jede Kreativität unentbehrlichen) harmonischen Wechselwirkung zweier Prinzipien, »des neuen Mystizismus – der Lossagung von seinem Ich in Gott, und des Heidentums – der Vergöttlichung seines Ich im Heroismus«³² (Mereschkowski 1915, 356). Im Verspoem *Der eherne Reiter* und generell in Puškins Bild Peters I. sucht Merežkovskij nach Spuren für seine These, daß Puškin die beiden Prinzipien« zwar nicht versöhnt, aber doch den Boden für ihre zukünftige Versöhnung bereitet habe. Aleksandr Puškin wird zum Symbol einer wegweisenden Harmonie erklätt, auch wenn sich der Dichter, so Merežkovskij, dessen nicht bewußt gewesen sei. Puškin, postuliert Merežkovskij, lege damit die Fundamente für die künftige russische Kultur.

Merežkovskij steigert sich zum Ende seines Porträts regelrecht hinein in eine emphatische Beschwörung Puškins als prophetischem Zeichen für die Versöhnung der Welt und kleidet dies in die Form einer rhetorischen Frage:

Wer weiß, vielleicht hätte der russische Dichter, wenn sein Genie zur vollen Entwicklung gelangt wäre, der Welt neue, noch unbekannte Wege zum künstlerischen Ideal der Zukunft, zu einer höheren Synthese Shakespeares und Goethes gezeigt?³³ (Mereschkowski 1915, 361.)

IV

Läßt man alle Porträts Revue passieren, so fällt auf, daß Merežkovskij in seinem Streben nach einer Erneuerung der Welt nicht wie Nietzsche auf die bewußte schöpferische Kraft des autonomen Subjekts setzt. In Nietzsche fand Merežkovskij zwar die eigenen Diagnosen bestätigt, jedoch ging er bei seiner Suche nach einem Ausweg aus dem Gegensatz zwischen Gut und Böse, zwischen Wissen und Glaube, zwischen Christus und Antichristus auf Vladimir Solov'ev zurück. Der Synthesegedanke in Merežkovskijs religiös-mystischen Konstruktionen birgt daher ein an-

³² Vgl. im Original: »[...] взаимодействие двух начал – нового мистицизма, как отречения от своего Я в боге, и язычества, как обожествления своего Я в героизме» (Merežkovskij 1897; 1995, 514).

³³ »Если бы его гений достиг полного развития, – кто знает? – не указал бы русский поэт до сих пор неоткрытые пути к художественному идеалу будущего – к высшему синтезу Шекспира и Гете.« (Merežkovskij 1897; 1995, 516.)

deres Denkmuster: Merežkovskij bleibt der Solov'evschen Sobornost'-Idee verpflichtet, sein Individuum ist bei allem Insistieren auf dem Wert des Individuums immer ein in der Gemeinschaft aufgehobenes. Einen hohen Stellenwert besitzt für Merežkovskij, wie am Beispiel des Montaigne-Porträts gezeigt, die weise Einfalt, ein unbewußtes, intuitives Gespür für jene höhere Einheit, die hinter dem äußerlich sichtbaren Zerfall verborgen sei. Goethe, den Merežkovskij – neben Puškin – zu seinem wichtigsten Gewährsmann für die Möglichkeit einer Synthese aus Wissen und Glaube, Kultur und Natur macht, erscheint in diesem Konzept als Gegenfigur zu Montaigne. Und Puškin wiederum überragt Goethe sogar noch in der postulierten hellenischen Klarheit und Einfachheit: Obgleich »weniger bewußt«, stehe Puškin, so Merežkovskij, »aber dem Herzen der Natur näher« (Merežkovskij 1897; 1995, 516) und bleibe doch zugleich ein Sohn seiner Epoche.

Innerhalb von Merežkovskijs Argumentationslogik ist es kein Zufall, daß am Ende des Puškin-Porträts ein Überblick über das 19. Jahrhundert nach Goethe und Puškin steht. Denn das 19. Jahrhundert ist nach Merežkovskij nicht den hoffnungsvollen Zeichen für eine neue Renaissance gefolgt, die ihm in diesen beiden »außerordentlich harmonischen Erscheinungen« gegeben waren. Vielmehr vertiefte sich der Zerfall und »steigerte sich schließlich zur äußersten Spannung – bis zum nie dagewesenen, häßlichen Widerspruch beider Prinzipien in Gestalt des wahnsinnigen Heiden Friedrich Nietzsche und des vielleicht nicht minder wahnsinnigen Galiläers Leo Tolstoj« 34 (Mereschkowski 1915, 361).

Angesichts der im ausgehenden 19. Jahrhundert gemachten Erfahrungen ist die Autorität des modernen Autors für Merežkovskij nicht aus der Literatur zu gewinnen. Flaubert wird zum symptomatischen Beispiel, an dem Merežkovskij den Prozeß eines »langsamen Selbstmordes« (Merežkovskij 1897; 1995, 432) durchspielt, dem sich seiner Ansicht nach ein Autor bei einem solchen Versuch zwangsläufig ausliefert. Mit Hilfe einer Montage von langen Flaubert-Zitaten (vornehmlich aus Briefen) entwirft Merežkovskij ein als Warnung gedachtes Bild der zerstörerischen Kraft einer übersteigerten analytischen Fähigkeit. Als Künstler, der die Kunst höher als das Leben stellte, habe Flaubert sich selbst unentwegt erbarmungslos seziert und folglich dieses zerstörerische Potential an der eigenen Person

³⁴ Vgl. im russ. Original: »XIX век все обострял, все углублял разлад, чтобы дойти, наконец, до последних пределов напряжения – до небывалого, безобразного противоречия двух начал в лице безумного язычника Фридриха Ницше и, быть может, не менее безумного галилеянина Льва Толстого.« (Мегеžkovskij 1897; 1995, 516.)

³⁵ Das Flaubert-Bild verweist daher auf komplexere Ursachen für Merežkovskijs polemische Auseinandersetzung mit der Kunst des *l'art pour l'art*, als dies in der Forschung meist vermerkt wird. Auch in der Arbeit von Ute Spengler wird vorwiegend Merežkovskijs Abwehr des Positivismus und einer utilitaristischen Literaturauffassung untersucht (vgl. Spengler 1972, bes. 129–138).

zu spüren bekommen. Die melodramatische Inszenierung Merežkovskijs kulminiert in einer kitschigen Todeszene: »Der Tod, ebenso plötzlich wie ein Donnerschlag, überraschte ihn an seinem Schreibtisch. Die Feder entglitt seiner Hand, und er fiel entseelt zu Boden, von seiner großen und einzigen Leidenschaft – der Liebe zur Kunst getötet« (Mereschkowski 1915, 215). 36

Das entworfene Flaubert-Bild entspricht Merežkovskijs Überzeugung, daß das schreibende Ich allein aus der »Selbstsetzung der einsamen Persönlichkeit« heraus den Gestus eines weltordnenden und weltdeutenden Schreibens nicht zurückzugewinnen vermag. Merežkovskijs Kompensationsstrategie besteht darin, historische Figuren auszuwählen, die im literarischen Kanon bereits Gewicht haben, ihnen eine metaphysische Dimension einzubauen und sie auf diese Weise in das eigene Kulturmodell einzupassen. Die Porträts der Ewigen Gefährten dokumentieren zugleich, daß die auktorialen Beschwörungsformeln jeweils ins Triviale kippen, sobald Merežkovskij bereits vorhandene Autoritäten umkodiert.

Unter diesem Gesichtspunkt bildet die Konstruktion symbolischer Autoritäten in den Ewigen Gefährten eine Art Vorstufe zu den späteren, im Exil entstandenen biographischen Romanen, die zu Recht als »religionsphilosophische Deutungen unter der Maske hagiographischer Literatur« (Pachmuss 1999, 72) bezeichnet werden können.

Merežkovskij wird damit als ein Autor der Moderne erkennbar, bei dem Diagnose und Auswegsuche deutlich auseinanderbrechen: Das von ihm skizzierte Bild eines europaweiten Krisenbewußtseins in der Kultur deckt sich in entscheidenden Punkten mit der Bestandsaufnahme zahlreicher anderer Vertreter der künstlerischen Moderne. Die Schritte aber, die er der Literatur als Ausweg verordnet, erweisen sich als Rückgriff auf Legitimationsmuster, mit deren Hilfe eine metaphysische Neu-Verortung des literarischen Autors unter den veränderten soziokulturellen Bedingungen erzielt werden soll. Die mit diesem Zwiespalt verbundene Sonderstellung Merežkovskijs innerhalb des russischen Silbernen Zeitalters macht ihn zugleich zu einer symptomatischen Figur für die Widersprüchlichkeit des russischen Symbolismus.

³⁶ »Смерть застала его за рабочим столом, внезапная, как громовой удар. Выронив перо из рук, он упал бездыханный, убитый своей великой, единственной страстью – любовью к искусству. « (Merežkovskij 1897; 1995, 437.)

Literatur

- Block, Alexander (1909; 1978): Mereshkowski, in: ders., Ausgewählte Werke, Bd. 2: Stücke. Essays. Reden, hg. v. Fritz Mierau, Berlin, 351–358.
- Breuer, Stefan (1995): Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus, Darmstadt.
- Carlyle, Thomas (31898): Über Helden, Heldenverehrung und das Heldenthümliche in der Geschichte. Sechs Vorlesungen, übers. v. I. Neuberg, Berlin.
- Eckermann, Johann Peter (1948): Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, Leipzig.
- Gasparov, Boris/Hughes, Robert P./Paperno, Irina (1992): Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden to the Silver Age, Berkeley/Los Angeles/Oxford.
- Goerdt, Wilhelm (1984): Russische Philosophie. Zugänge und Durchblicke, Freiburg i. Br./ München.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1897): Maximen und Reflexionen über Kunst, in: Goethes Werke, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Erste Abteilung, Bd. 48, Weimar.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1898): Philostrats Gemählde. Nachträgliches, in: Goethes Werke, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Erste Abteilung, Bd. 49.1, Weimar.
- Groys, Boris (1995): Weisheit als weibliches Weltprinzip: die Sophiologie von Wladimir Solowjew, in: ders., Die Erfindung Rußlands, 37–49.
- Hansen-Löve, Aage (1989): Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive, Bd. I: Diabolischer Symbolismus, Wien.
- Ivanov, Vjačeslav (1908; 1995): Dve stichii v sovremennom simvolizme [Zwei Urkräfte im zeitgenössischen Symbolismus], in: ders., Lik i ličiny Rossii. Estetika i literaturnaja teorija [Antlitz und Masken Rußlands. Ästhetik und Literaturtheorie], Moskau, 106–134.
- Keldyš, Vsevolod A. (1999): F. M. Dostoevskij v kritike Merežkovskogo [F. M. Dostoevskij in der Kritik Merežkovskijs], in: ders. u. a. (Hg.), D. S. Merežkovskij: Mysl' i slovo [D. S. Merežkovskij: Denken und Wort], Moskau, 207–223.
- Kissel, Wolfgang Stephan (1999): Der Kult des toten Dichters in Rußland. Begräbnisrituale und Erinnerungsschrift von A. S. Puškin zu V. F. Chodasevič (Habilitationsschrift), Bremen.
- Kondakov, I. V. (1999): K fenomenologii »Grjaduščego chamstva« [Zur Phänomenologie des »Kommenden Pöbels«], in: Vsevolod A. Keldyš u. a. (Hg.), D. S. Merežkovskij: Mysl' i slovo [D. S. Merežkovskij: Denken und Wort], Moskau, 150–163.
- Kray, Ralph (2000): Au(k)toritäten. Thomas Carlyle im kulturellen Pandämonium, in: Poetica 32.1, 69–98.
- Lotman, Jurij (1981): Der individuelle Schaffensweg und die Typologie der kulturellen Codes, in: ders., Kunst als Sprache. Untersuchungen zum Zeichencharakter von Literatur und Kunst, hg. v. Klaus Städtke, Leipzig, 350–352.
- Matlaw, Ralph E. (1957; 1972): Introduction, in: Dmitrij S. Merežkovskij, Ausgewählte Aufsätze. Symbolismus, Gogol', Lermontov, München, VII–XIX.
- Mereschkowski, Dmitri (1915): Ewige Gefährten, München.
- Merežkovskij, Dmitrij (1893; 1991): Mističeskoe dviženie našego veka [Die mystische Bewegung unseres Jahrhunderts], in: dets., Akropol'. Izbrannye literaturno-kritičeskie stat'i [Akropolis. Ausgewählte literaturkritische Aufsätze], hg. v. Sergej N. Povarcov, Moskau, 172–178.

- Merežkovskij, Dmitrij (1893; 1995): O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj russkoj literatury [Über die Ursachen des Niedergangs und über neue Strömungen in der zeitgenössischen russischen Literatur], in: ders., L. Tolstoj i Dostoevskij. Večnye sputniki [L. Tolstoj und Dostoevskij. Ewige Gefährten], hg. v. M. Ermolaev, Moskau, 522–560.
- Merežkovskij, Dmitrij (1897; 1995): Večnye sputniki [Ewige Gefährten], in: ders., L. Tolstoj i Dostoevskij. Večnye sputniki [L. Tolstoj und Dostoevskij. Ewige Gefährten], hg. v. M. Ermolaev, Moskau.
- Merežkovskij, Dmitrij (1905; 1991): Grjaduščij cham [Der Anmarsch des Pöbels], in: ders., 14 dekabrja [Der 14. Dezember] / Zinaida N. Gippius-Merežkovskaja, Dmitrij Merežkovskij. Roman / Vospominanija [Erinnerungen], hg. v. Oleg N. Michajlov, Moskau, 524–543.
- Merežkovskij, Dmitrij (1913; 1915): O černych kolodcach [Über schwarze Brunnen], in: ders., Bylo i budet. Dnevnik 1910–1914 [Es war und wird sein. Tagebuch 1910–1914], Petrograd, 311–323.
- Pachmuss, Temira (1999): D. S. Merežkovskij v ėmigracii: romany-biografii i scenarii [D. S. Merežkovskij in der Emigration: Die Roman-Biographien und Szenarien], in: Vsevolod A. Keldyš u. a. (Hg.), D. S. Merežkovskij: Mysl' i slovo [D. S. Merežkovskij: Denken und Wort], Moskau, 72–81.
- Pančenko, Aleksandr (1991): Russkij poet, ili mirskaja svjatost' kak religiozno-kul'turnaja problema [Der russische Dichter oder Weltliche Heiligkeit als religiös-kulturelles Problem], in: Novyj Jurnal 1, 11–25.
- Paperno, Irina/Grossman, Joan D., Hg. (1994): Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism, Stanford.
- Príchod'ko, I. S. (1999): »Večnye sputniki« Merežkovskogo (K probleme mifologizacii kul'tury) [Merežkovskijs »Ewige Gefährten« (Zum Problem der Mythologisierung der Kultur)], in: Vsevolod A. Keldyš u. a. (Hg.), D. S. Merežkovskij: Mysl' i slovo [D. S. Merežkovskij: Denken und Wort], Moskau, 198--206.
- Rosenthal, Bernice G., Hg. (1986): Nietzsche in Russia, Princeton.
- Rozental', Bernis G. [Rosenthal, Bernice G.] (1999): Merežkovskij i Nicše (Kistorii zaimstvovanij) [Merežkovskij und Nietzsche (Zur Geschichte der Entlehnungen)], in: Vsevolod A. Keldyš u. a. (Hg.), D. S. Merežkovskij: Mysl' i slovo [D. S. Merežkovskij: Denken und Wort], Moskau, 119–135.
- Scheuer, Helmut (1994): Biographie, in: Gert Ueding (Hg.), Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 2, Tübingen.
- Solowjew, Władimir (1954): L'idée russe, in: ders., Deutsche Gesamtausgabe, hg. v. Władimir Szyłkarski, Bd. 3: Una sancta. Schriften zur Vereinigung der Kirchen und zur Grundlegung der universalen Theokratie, Bd. 2, Freiburg i. Br., 28–91.
- Spengler, Ute (1972): D. S. Merežkovskij als Literaturkritiker. Versuch einer religiösen Begründung der Kunst, Luzern/Frankfurt a. M.
- Städtke, Klaus (1992): Staatliche Autorität contra personale Identität. Zu einer fatalen Dialektik in der Geschichte des osteuropäischen Sozialismus, in: Ralph Kray/K. Ludwig Pfeiffer/Thomas Studer (Hg.), Autorität. Spektren harter Kommunikation, Opladen, 211–232.
- Städtke, Klaus (1998): Einleitung, in: ders. (Hg.), Welt hinter dem Spiegel. Zum Status des Autors in der russischen Literatur der 1920er bis 1950er Jahre, Berlin, VII–XX.
- Städtke, Klaus (2001): Nietzsche in Rußland. Anmerkungen zu einem weitreichenden Thema, in: Rüdiger Schmidt-Grépály/Steffen Dietzsch (Hg.), Nietzsche im Exil. Übergänge im gegenwärtigen Denken, Weimar, 115–127.
- Zen'kovskij, Vasilij (1948; 1991): Istorija russkoj filosofii [Geschichte der russischen Philosophie], Bd. II.1, Leningrad.