

Brigitte Flickinger (Heidelberg)

FAUST - DER KÜNSTLER, INSPIRATION UND RATIONALITÄT IM SYMBOLISMUS VALERIJ BRJUSOV

"Ich besuchte Berlin, Köln, Aachen, Bonn und noch einige rheinische Städte [...]. Köln und Aachen blendeten mich durch die grelle, goldene Pracht ihrer mittelalterlichen Kirchen. Zum ersten Mal 'durch den magischen Kristall' erstanden mir die Bilder des 'Feurigen Engels'" - dies schrieb der Dichter und Begründer des russischen Symbolismus Valerij Brjusov (1873-1924) von seiner ersten Deutschlandreise 1897.¹

Die Reise, unternommen in einer frühen Krisenphase seiner künstlerischen Karriere, geriet für Brjusov zur Spurensuche in der deutschen Geschichte des frühen 16. Jahrhunderts. Seine unmittelbaren Reiseeindrücke ergänzte er durch umfassende historische Studien zum Leben und Denken jener Zeit, die er mit dem ihm eigenen Fleiß und Drang zu Systematisierung und Präzision mit Gelehrsamkeit zusammentrug. Im Archiv Brjusovs in Moskau finden sich seine Skizzen deutscher Trachten,² angefertigt nach Vorlagen von Hottenroth (Deutsche Volkstrachten vom 16. Jahrhundert an [...], 1900). Brjusovs Bibliothek weist umfangreiche Bestände aus der Geschichte des 16. Jahrhunderts, besonders den Okkulten Wissenschaften auf.³ Er studierte 'Das häusliche Leben' (Alwin Schultz,

1903) ebenso wie Eikens 'Geschichte und System mittelalterlicher Weltanschauung'; las und verarbeitete die einschlägigen Werke über Magie von Jean Bodin, Michelet, Del-Rio, Scheible, Heppe-Soldan, Roskoff u.a.; verfaßte selbst eine Abhandlung über Agrippa von Nettesheim, weitere über die Geschichte des Spiritismus⁴ und beteiligte sich aktiv an spiritistischen Sitzungen - eine Mode um die Jahrhundertwende in russischen Intellektuellenkreisen.

Solchermaßen fundiert entstand 1906/07 Brjusovs erster großer Roman 'Der Feurige Engel'.⁵ Als Schauplatz wählte er Köln im Jahre 1534, die Epoche der großen Magier, Faust und Agrippa von Nettesheim, der fanatischen Hexenverfolgungen, Folterungen und Inquisitionsprozesse, zugleich des beginnenden Humanismus, der Reformation und moderner naturwissenschaftlicher Erkenntnisse. All diese geschichtlichen Erscheinungen werden im Roman mit wissenschaftlicher Akribie thematisiert. Ein umfangreicher Anmerkungsapparat zur zweiten russischen Ausgabe 1909 unterstreicht die historische Authentizität des Dargestellten. Nicht genug der wissenschaftlichen Absicherung, stellte Brjusov die gesamte Erzählung noch in den Horizont einer fiktiven Gestalt des 16. Jahrhunderts. Ruprecht, der humanistisch gebildete ehemalige Landsknecht, fungiert als zeitgenössischer Erzähler des 'Feurigen Engels'. Seine Wahrnehmung und

sein Bewußtsein von 1534 bilden ungebrochen den Rahmen der gestalteten Wirklichkeit. Diese Konzeption eröffnet interessante Möglichkeiten der Darstellung wie der Interpretation. Doch zunächst etwas zum Handlungsverlauf.

Ruprecht, ein nüchtern-realistischer, von logischem Denken geleiteter junger Mann ist eben aus dem fernen 'West-Indien' ins heimatliche Rheinland zurückgekehrt, als er der von Engelserscheinungen und bösen Geistern heimgesuchten Renata begegnet und alsbald ihrer Faszination erliegt. Er wird Zeuge ihrer 'Besessenheit', lauscht mit ihr den Klopfzeichen der 'kleinen Dämonen'. Um ihretwillen unternimmt er einen 'Flug zum Hexensabbat' und verirrt sich zeitweilig in den geheimnisvollen Sphären der 'magia diabolica'. Das nunmehr geweckte eigene Interesse an magischen Erscheinungen führt ihn zum Studium der Okkulta Philosophia des Agrippa von Nettesheim und zu einem Besuch bei diesem Gelehrten. Ruprecht sympathisiert mit Agrippas 'magia naturalis', einer Art mittelalterlicher Naturbetrachtung, die auch das Übernatürliche mit umfaßt. Sie liegt seiner rationalen Denkweise immer noch näher als der mysteriöse Teufelsglaube Renatas. Geradezu befreit fühlt Ruprecht sich jedoch angesichts der Auffassung von Agrippas Schüler, dem - ebenfalls historischen - späteren Arzt Johann Weyer (Wier), der, ganz auf

dem Boden moderner naturwissenschaftlicher Erkenntnis, alle geheimnisvollen Erscheinungen um Renata als Ausdruck seelischer Krankheit, als Melancholie und Hysterie, diagnostiziert. Doch zu Renata zurückgekehrt, steht Ruprecht wieder in ihrem Bann. Ihre geheimnisvolle Suggestion erweist sich als stärker denn alle vernunftgemäße Betrachtung. Als Renata schließlich von ihm flieht, macht Ruprecht in Köln die Bekanntschaft des Doktor Faust und seines Begleiters Mephistopheles. Er schließt sich den beiden als Reisegefährte an und wird so mit einer neuen Spielart von Magie konfrontiert.

Was für ein Faust wird hier gestaltet? "[...] er mochte vielleicht 35 Jahre zählen - trug ein Gewand, wie es die Doktoren gewöhnlich zu tragen pflegen, hatte einen kurzen, krausen Bart - und machte auf mich den Eindruck eines Königs. Sein Gebaren war vornehm, seine Bewegungen voller Selbstbewußtsein, und auf seinem Gesicht lag ein Zug von Ermüdung, wie ihn Menschen haben, die des Befehlens müde sind. Sein Gefährte trug eine Mönchskutte; er war groß und hager, doch schien sich sein äußeres Wesen allaugenblicklich zu verändern, just wie sein Mienenspiel [...]. Die Stimme des Mönchs hatte etwas Bestrickendes - sie übte eine magische Wirkung auf die Seele aus, denn ich glaubte plötzlich im Netz seiner Worte gefangen zu sein [...]" (214 ff. / 340 ff.) - so schildert Ruprecht seinen ersten Eindruck. Der

Mönch stellt dann seinen Begleiter als gelehrten Herrn, Doktor der Philosophie und Medizin, Forscher der Elemente Johann Faust vor, sich selbst als bescheidenen Scholaren, mit Scherznamen Mephistopheles. Faust, der Würdige und Bedächtige überläßt es seinem Gefährten, mit Zauberkunststücken und boshaften Scherzen die Aufmerksamkeit der Umgebung zu wecken. Ruprecht wird Augenzeuge von Mephistopheles' Traubenzauberei im Gasthaus, meint gesehen zu haben, wie dieser in einer Herberge den Schankburschen fraß (der sich dann zitternd unter der Treppe wiederfindet) - und er erlebt in einer spiritistischen Sitzung die Evokation der Helena. Auch bei diesem letzten 'Experiment' ist der eigentliche Ausführende Mephistopheles, der Doktor sein Auftraggeber, der selbst lebhaften Anteil an der Erscheinung nimmt. In der Folge deutet sich das Paktverhältnis zwischen Faust und Mephistopheles als mögliche Beziehung an. Die teuflische Dienerschaft des Mephistopheles wird für Ruprecht mindestens vorstellbar, wenn auch nicht sicher erwiesen, wie alles Übernatürliche im Roman seine Realität nur als subjektive Wahrnehmung Ruprechts hat. Ruprecht trennt sich von seinen Weggenossen, um in die Neue Welt zurückzukehren - jedoch nicht ohne zuvor seine "wahrhafte Erzählung" dem "geneigten Leser" anheimgegeben zu haben.

Die Darstellung Fausts orientiert sich ebenfalls weitgehend an den historischen Quellen; hinsichtlich seiner äußeren Erscheinung an Widmans 'Wahrhaftiger Historie' (1599), hinsichtlich der Episoden aus seinem Leben an das von Spies edierte Faustbuch (1587). Letzteres wird in den Anmerkungen Brjusovs auch zum Beleg für die Richtigkeit des von Ruprecht Erzählten angeführt.

Allerdings nimmt Brjusov - wie Goethe - eine entscheidende Abwandlung vor. Aus dem höllischen Geist Mephistopheles, der Faust zwar übermenschliche Kräfte verleiht, für die Umwelt aber unsichtbar bleibt, wird eine menschliche Gestalt, der ständige Begleiter Fausts, Mephistopheles. Während bei Goethe dieser, nicht mehr unsichtbar zwar, aber mehr im Verborgenen wirkt, steht Brjusovs Teufelsgestalt ganz im Vordergrund, wird zum eigentlichen Akteur der magischen Kunst. Faust als deren geistiger Urheber bleibt erhaben im Hintergrund, kann sich gar gelegentlich von den groben Scherzen Mephistopheles' distanzieren. Die dunklen Gerüchte über seine wahren Lebensumstände können so Ruprechts Hochachtung für den Magier keinen Abbruch tun. Was den Erzähler an Faust eigentlich interessiert, sind die Wirkungsmechanismen seiner Magie; und in dieser Frage spürt Ruprecht, jenseits aller rationalen Einsicht, eine Seelenverwandtschaft zwischen sich und dem Magier (249 / 396). Es ist bezeichnend, daß bei der hier vorliegenden Konzeption

die religiöse Problematik der historischen Fausttradition überhaupt keine Rolle spielt. Es ist unerheblich, ob Faust seine Seele dem Teufel verschrieben hat, ob ihn nach Ablauf einer gewissen Frist die Hölle erwartet. Hier erweist sich der Erzähler als modern und aufgeklärt - sein Interesse an der Magie aber bleibt!

Ruprechts Erlebnisse mit Faust ordnen sich ein in seine bisherigen Magieerfahrungen: die volkstümlichen Beschwörungsrituale, mit denen die 'Hexe' Renata vergeblich versuchte, ihres früheren Geliebten habhaft zu werden; die 'wissenschaftliche' Behandlung der Magie durch Agrippa, der vergeblich durch bloße Systematisierung des theoretischen Wissens über Magie zu neuen Erkenntnissen gelangen wollte; und nun Faust. Im Gespräch kritisiert Faust Agrippa als strebsam aber unbegabt. Er wirft ihm vor, er habe sich mit Magie beschäftigt wie mit einer beliebigen anderen Wissenschaft. "Es ist dasselbe, als wenn jemand meinte, durch Strebsamkeit die Vollendung Homers oder den tiefen Geist Platons zu erreichen. Die Werke Agrippas fußen nicht auf dem magischen Experiment - das allein der Schlüssel zum Tor ist - sondern bloß auf gewissenhaftem Studium von Büchern." (218 /347) Bei Faust sind Studium und Wissen nicht mehr als eine Voraussetzung, technisches Rüstzeug für den eigentlichen Zweck der Magie: die Evokation des Ästhetischen.

Im magischen Experiment wird der Magier selbst zum Schöpfer. Er schafft, was "nicht nur dem eigenen Glück dient". Der Magier, so bringt Brjusovs Faust es auf den Begriff - opfert manchmal seine unsterbliche Seele, indem er dem Schöpfer gleich wird. (248 / 396) Hier wächst der Roman aus der Enge der historischen Bezüglichkeit heraus und gerät zur Allegorie für das dichterische Credo des Symbolisten Brjusov. Kunst, das ist für ihn "Erkenntnis der Welt", jedoch außerhalb des kausalen Denkens, außerhalb der rationalen Erkenntnis der Wissenschaften. Kunst, das ist "Offenbarung", "Lichtschimmer, Momente der Ekstase, der übersinnlichen Intuition".⁶

Kunst wird zur Magie: "Ziel des Symbolismus ist, durch eine Reihe von nebeneinander gestellten Bildern den Leser sozusagen zu hypnotisieren, in ihm eine gewisse Stimmung hervorzurufen."⁷ In seinen theoretischen Schriften spricht Brjusov von Suggestion der Kunst, Mysterium der Worte, Beschwörungen. Brjusov, der seine Kindheit in der realistisch-materialistischen Atmosphäre einer aufstrebenden Moskauer Kaufmannsfamilie verbracht hat, entwickelte primär seine Dichtkunst aus Kenntnisreichtum, seinem Hang zu Systematisierung und technischer Perfektion. Früh machte er sich mit den Varianten des dichterischen Handwerks vertraut und beherrschte sein Handwerk wie kaum ein russischer Dichter seiner Zeit. Aber die technische Perfektion

konnte ihm nur eine, wenn auch notwendige Voraussetzung dichterischen Schaffens sein, ihr Kern war die künstlerische Intuition, jene in ihrer Wirkungsweise der Magie verwandte inspirative Kraft, durch die Kunst allererst zum ästhetischen Erleben wird. Damit rückt der Künstler als Individuum, in seiner Funktion als vermittelndes Bewußtsein, ins Zentrum. Der Künstler - wie der Magier - ist Medium der Evokation des Ästhetischen.

Mit einer solch egozentrischen Auffassung von Kunst stieß Brjusov zu seiner Zeit bei Dichterkollegen wie Literaturkritikern auf heftige Ablehnung. Er blieb ein Einzelgänger und er wurde - vielleicht auch gerade deswegen - der Vorkämpfer für die Weiterentwicklung der russischen Literatur.⁸ Denn in seiner Auffassung von Kunst, so individuell auch immer seine künstlerische Weltsicht sein mochte, kündigte er gerade nicht seinen Bezug zu der ihn umgebenden Wirklichkeit auf; seine Magie ist künstlerische Methode, nicht Zweck der Kunst. Im Unterschied zu jener Gruppe Petersburger Symbolisten um Merežkovskij und Zinaida Gippius, die mit ihrer Kunst ein 'Gottesbauertum' anstrebte, neue, positive religiöse Mythen schaffen wollte, lag in Brjusovs Magie des dichterischen Wortes und 'ihrem Gegenstand, der Seele des Künstlers', keine Flucht vor der Depression und dem Chaos des eigenen Lebenszusammenhanges - dem Rußland der gescheiterten Revo-

lution von 1905! - in eine andere, selbstgeschaffene religiöse Welt. Brjusovs dichterische Beschwörungen dienen der Erkenntnis des Hier und Jetzt 'auf anderen als verstandesmäßigen Wegen' - soweit der individuelle Erfahrungshorizont des Künstlers reicht. In dem Sinnbild der Magie Fausts liegt so bereits Progression und Alternation begründet.

* * *

Zahlreiche Übersetzungen in verschiedene europäische Sprachen (lettisch, deutsch, englisch, tschechisch, bulgarisch, spanisch) sicherten dem 'Feurigen Engel' internationale Publizität. 1919 wurde der damals in Amerika lebende russische Komponist Sergej Prokof'ev auf den Roman aufmerksam. Ihn regte die "wilde, leidenschaftliche Renata, die mittelalterliche Szenerie mit dem wandernden Faust, dem polternden Erzbischof"⁹ zur Komposition einer Oper an, für die er selbst das Libretto nach dem Romantext verfaßte. Sieben Jahre arbeitete Prokof'ev an seinem Werk, ohne viel Glück allerdings. Die Szenen, auf äußere Effekte ausgerichtet, wirken zusammenhanglos. Das gilt auch für den Auftritt von Faust und Mephistopheles im IV. Akt. Erst nach dem Tod des Komponisten wurde die Oper zum ersten Mal aufgeführt: 1954 im Pariser Theater auf den Champs-Élysées unter dem Titel 'L'ange du feu'; dann 1955 auf dem Festival di Venezia unter Giorgio Strehler, 1960 in Köln, 1966 in der Berliner Staatsoper, 1969 in Frankfurt.

Das Thema Faust hat Brjusov auch über den 'Feurigen Engel' hinaus mehrfach in seiner Dichtung beschäftigt. Von 1920 datiert sein Gedicht 'Klassische Walpurgisnacht' (mit deutschem Titel!) 'nach Goethes Faust Teil II': "[...] Stadt oder Meer? / Troja oder die RSFSR? / wir messen uns mit Faust / in der Destillation der Sphären [...]" - geschrieben nach der Oktoberrevolution und während seiner Übersetzungsarbeit an Goethes Faust.

Brjusovs Übertragung des 'Faust', Teil I (posthum ediert 1928) weist besondere Gegebenheiten in der Reproduktion des Goetheschen Versbaus auf, wobei er zugleich bemüht war, auch sinngemäß genau zu übersetzen. Stilistisch ist dabei der Symbolismus nicht zu übersehen: komplizierte, ausgefallene Bilder und Redewendungen bei allen auftretenden Personen verwischen die bei Goethe wirksame sprachliche Differenzierung der auftretenden Charaktere. Von Brjusovs Übersetzung des II. Teils von Goethes 'Faust' ist bislang nur der 5. Akt veröffentlicht.¹⁰

Anmerkungen

- 1 N.V. Ašukin, V. Brjusov v avtobiografičeskich zapisjach, pis'mach [...], Moskau 1929, S. 257.
- 2 Vgl. den Abdruck bei B. Flickinger, V. Brjusov: Dichtung als Magie, München 1976, S. 226 f.
- 3 Puriševa, Biblioteka v. Brjusova, in Literaturnoe Nasledstvo 27/28, Moskau 1937.

- 4 in Russkaja mysl' 2, 1911, S. 234-237 und in Rebus 7, 11, 14, 18, 29, 1902.
- 5 Der Roman wurde mehrfach in russischer Sprache herausgegeben, zuletzt in V. Brjusov, Sobr. soč., Bd. 4, Moskau 1974. - Eine deutsche Übersetzung von Reinhold von Walter gab es: 'Der Feurige Engel', München 1909 und Ostberlin 1981. Beide wurden allerdings ohne Brjusovs historische Anmerkungen ediert. Die den Zitaten aus dem Roman beigefügten Seitenzahlen betreffen die russische Ausgabe von 1909 (seitenidentisch mit dem Nachdruck Ognennyj angel, München 1974).
- 6 V. Brjusov, Ključiči tajn', in Vesny 1, 1904, S. 20 f.
- 7 V. Brjusov, Russkie simvolisty I, Moskau 1894.
- 8 Vgl. M.P. Rice, Briusov and the rise of russian symbolism, Ann Arbor 1975.
- 9 S. Prokof'ev, Autobiography, articles, reminiscences, Moskau 1959.
- 10 Abgedruckt in Literaturnoe Nasledstvo 4-6, Moskau 1932.



Totentanzmotiv aus Brjusovs Vorstudien für seinen Roman "Der feurige Engel" (16. Jh.).