

Aage A. Hansen-Löve

VOM EROS ZUM THANATOS.
DREI REZENSIONEN

I.

Olga Matich, *The Decadent Imagination in Russia's Fin de Siècle*, Madison, Wisconsin 2005.

Es gehört zum festen Bestand der Stereotypen des Fin de Siècle in Ost wie West, dass Eros und Thanatos auf untrennbare Weise ineinander übergehen – oder aber, dass der Eros todgeweiht ist und der Tod erotisiert erscheint. Im russischen Fin de Siècle, also der frühsymbolistischen Formation des *dekadentstvo* der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts, lassen sich beide Tendenzen unschwer ausmachen und in einer Thanato- wie Erotopoetik dichterisch wie diskursiv vorfinden.

Olga Matich geht es in ihrem Buch – nicht zum ersten Mal in ihren Studien zur russischen Moderne¹ – um genau diese Koppelung zwischen Eros und Thanatos, und zwar um das Vorspiel dazu im 19. Jahrhundert bei Tolstoj und Solov'ev und die volle Entfaltung der hier zugrunde gelegten „erotischen Utopien“ im 'Lebensschaffen'² der Symbolisten, der Religionsphilosophen und zuletzt Vasilij Rozanovs. Wie diese Aufzählung schon zeigt, bezieht sich der Titel auf ein durchaus engeres Feld – *The Decadent Imagination in Russia's Fin de Siècle*, denn hierher gehört eigentlich nur partiell die Ästhetik Solov'evs und das Kunstdenken der Zinaida Gippius, während „the Case of Alexander Blok“, dem zwei ausführliche Kapitel gewidmet sind, mit der Dekadenz ebenso wenig zu tun hat wie mit dem Fin de Siècle im engeren Sinne; gleiches gilt für die

¹ Vgl. etwa O. Matich, „The Symbolist Meaning of Love: Theory and Practice“, I. Paperno / J. Delaney Grossman (Hg.), *Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*, Stanford 1994 (hier der entsprechende Artikel von O. Matich, 24-50); dies., „Remaking the Bed: Utopia in Daily Life“, J. Bowl / O. Matich (Hg.), *Laboratory of Dreams: The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment*, Stanford 1996, 59-78; dies., „Pokrovy Salomei: Eros, smert', istorija“, M.M. Pavlova (Hg.), *Ėroticizm bez beregov*, M. 2004, 90-121.

² Einfache 'Anführungszeichen' oben markieren Ausdrücke, die vom Rezensenten selbst stammen, während die doppelten „Anführungszeichen“ immer Zitate (zumeist des rezensierten Autors) kennzeichnen.

Religionsphilosophie oder – auch partiell – für Rozanov. Dies tut der Gesamtkonzeption des Buches keinen Abbruch; die Verwendung der Begriffe ‘Dekadenz’ und ‘Fin de Siècle’ scheint eher werbetechisch motiviert, da beide Termini nach wie vor über ein – wenn auch nicht eben originelles – Reizpotential verfügen. Es kann aber auch sein, dass die Begriffswahl nicht ganz zufällig war und eine Auffassung von ‘Symbolismus’ und ‘Moderne’ impliziert wird, die den Teil (noch dazu den initialen, frühen eines ‘avantgardistischen’ und skandalösen Frühsymbolismus) für das Ganze setzt, also für die Entfaltung dieses hochkomplexen Denk- und Lebensmodells in eine mythopoetische, religionskünstlerische Phase der ersten Jahre nach 1900 und eine darüber hinaus gehende Spätphase unter dem Zeichen der Karnevalisierung und grotesken oder ironischen Dissoziation.³

Im Falle des Begriffs „(erotic) utopia“ liegen die Dinge noch etwas komplizierter, da hier der Utopiebegriff nicht historisch eingeschränkt ist auf post-symbolistische Zukunftsprojekte oder die eschatologischen Utopien der Sekten oder aber die französischen Utopisten des frühen 19. Jahrhunderts, die russischen der 60er Jahre im Černyševskij, um nur einige zu nennen: Utopie als Bestandteil der russischen Moderne um 1900 bzw. ihrer Vorgeschichte bei Tolstoj oder Solov’ev bezeichnet eher eine generelle Tendenz zur phantastischen Vorwegnahme und Projektion, die sich im Rahmen des Symbolismus und seiner ‘Lebenskunst’ gerade auf dem Gebiet der Erotik (und eben auch der Sexual- und Körperpolitik bis hin zu den brennenden Gender-Fragen der Epoche) etabliert hatte.⁴

Der gemeinsame Nenner der hier untersuchten Formen der ‘Lebenskunst’⁵ überschreitet somit von Anfang an die Grenzen zwischen einer fundamentalen

³ Zu dieser typologischen Dreiteilung vgl. A. H.-L., *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. Bd. I: Diabolischer Symbolismus*, Wien 1987 (Einleitung); zur Gliederung des Symbolismus und der Avantgarde vgl. auch G. Langer, *Kunst – Wissenschaft – Utopie. Die „Überwindung der Kulturkrise“ bei V. Ivanov, A. Blok, A. Belyj und V. Chlebnikov*, Frankfurt a. M. 1990.

⁴ Vgl. D. Rippl, *Žiznetvorčestvo oder die Vor-Schrift des Textes. Eine Untersuchung zur Geschlechter-Ethik und Geschlechts-Ästhetik in der russischen Moderne*, München 1999.

⁵ Typisch für den amerikanischen Kontext der Studien von O. Matich zum Fin de Siècle sind Sammelbände wie: I. Paperno / J. Delaney Grossman (Hg.), *Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*, Stanford 1994; vgl. auch die Studie zum Kreis um Vološin: B. Walker, *Maximilian Voloshin and the Russian Literary Circle. Culture and Survival in Revolutionary Times*, Bloomington / Indianapolis 2005. Das symbolistische Konzept der Lebenskunst bzw. des *žiznetvorčestvo* behandeln paradigmatisch A. Êtkind, *Sodom i Psicheja. Očerki intellektual’noj istorii Serebrjanogo veka*, M. 1996; Sch. Schahadat (Hg.), *Lebenskunst – Kunstleben. Žiznetvorčestvo v russkoj kul’ture XVIII – XX vv.*, München 1998; dies., *Das Leben zur Kunst machen. Lebenskunst in Russland vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*, München 2004 (hier 279ff.); A. H.-L., *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive, III. Band: Mythopoetischer Symbolismus, 2. Lebenssymbolik*, Wien (im Druck).

Dekadenz-Phase bzw. des Fin de Siècle, die in anderen Kontexten als Jugendstil, als *décadence* im engeren Sinne, als *mir-iskusstva*-Bewegung im Russland um 1900 oder eben als „Russian spiritual renaissance“ (3) bezeichnet wird – oder gar als Silbernes Zeitalter.⁶ Der Begriff Symbolismus wird in diesem Begriffsfeld eher vermieden, würde er doch die sehr divergenten Kunst-Lebens-Entwürfe und ihre stringente Phasenbildung betreffen – und nicht ein generelles ‘Lebensgefühl’, das sich unter dieser allgemeinen Perspektive fast ein halbes Jahrhundert um die Achsenzeit 1900 ausbreitete. Für Matich währte das russische Fin de Siècle aufgrund der generellen „belatedness“ der russischen Kultur von den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts bis an die Schwelle des Ersten Weltkriegs, woraus sich eben die Grundthese des Buches ergibt, nämlich „the fusion of decadent and utopian thinking into one“ (4).

Eine solche Sicht verzichtet freilich nicht nur auf die erwähnten fundamentalen Periodendifferenzen innerhalb des Symbolismus, sondern übergeht auch jene postsymbolistischen Avantgarden, die schon seit Beginn der 10er Jahre – durchaus nicht im Geiste der „belatedness“ gegenüber dem Westen – mit einer enormen Zeitbeschleunigung auftreten sollten. Gerade die Synchronizität von spätem karnevalesken Symbolismus seit 1904 und Avantgarden ermöglicht auch eine differenzierte Sicht beider Gegenströmungen – und zwar gerade in Hinblick auf ihre antigenerischen, antifamiliaren, antipatriarchalen erotischen Projekte.⁷

Das Gemeinsame aller hierunter subsumierbaren „utopian dreams“ war die große Erwartung einer Apokalypse der alten Lebens- und Geschlechterverhältnisse⁸ und ihre Ersetzung durch eine postsexuelle Erotik, die – ganz im Sinne der sektantischen Auflösung der generischen wie familiären Bindungen – nicht auf Nachkommenschaft, ja nicht einmal auf gegengeschlechtliche Trieberfüllung aus war, sondern auf eine Liebes-Ästhetik, wie sie gerade Vladimir Solov’ev unter Rückgriff auf mystisch-erotische Traditionen der westlichen Christentümer und im neognostischen, hermetischen Geist der Zeit entwickelt hatte.⁹ Über diese sublimale Erotik hinaus ging es aber auch um die Überwindung des Todes¹⁰ und der Schwerkraft des Daseins, die nur durch eine „paradoxical erotic economy“ des Verlangens aufhebbar schien (4).

⁶ B. Gasparov, „The ‘Golden Age’ and its Role in the Cultural Mythology of Russian Modernism“, B. Gasparov / R.P. Hughes / I. Paperno (Hg.), *Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden to the Silver Age*, Berkeley / Los Angeles / Oxford 1992, 1-19.

⁷ Vgl. A. H.-L., „Generische und demiurgische Poetiken: geborene, gezeugte oder erzeugte Texte“ (im Druck).

⁸ A. Ètkind, *Chlyst, Sekty, literatura I revolvucija*, M. 1998, 11ff.; ders., *Sodom i Psicheja*, 59ff.

⁹ Vgl. A. H.-L., „Hermetik vs. Häretik: Heterodoxien“, E. Greber / B. Menke (Hg.), *Manier – Manieren – Manierismen*, Tübingen 2003, 261-282.

¹⁰ Zu Solov’evs Thanatologien vgl. I. Masing-Delic, *Abolishing Death. A Salvation Myth of Russian Twentieth-Century Literature*, Stanford 1992, 105-122.

Das 'Utopische' besteht hier nicht bloß in der schwer vorstellbaren Realisierbarkeit dieses Unternehmens, das im positivsten Falle eine gewisse homoerotische Erfüllung versprechen mochte. Utopisch war das Projekt vor allem durch seinen Universalitätsanspruch und das Prinzip der Vorwegnahme einer ansonsten nur denk- und wünschbaren Idealität, deren Realisierung an den Grundfesten der Welt der 'Ananke' (Freud) rüttelte, ja diese für überwunden ausgab.¹¹ Jene „Liebe“, die den Tod überwindet, kann nur eine unkörperliche, dematerialisierte, sublimierte Liebe sein (ebd.), die den Körper transfiguriert unter dem Zeichen einer 'Ästhetik', die im weiteren Sinne (Solov'evs) eine vollkommene Sphäre der kosmischen Schönheit und Harmonie umfasst und im engeren – die Welt der Kunst, die sich im Artefakt wie im Leben gleichermaßen manifestiert. Ganz anders als in der ausschließlich maskulinen Welt Nikolaj Fedorovs¹² war dies die Domäne der weiblichen Hypostase(n), also der Sophiologie, wie sie in der russischen Religionsphilosophie wie im Symbolismus gedacht und gedichtet wurde – ganz anders als im Fin de Siècle oder im frühsymbolistischen *dekadentstvo* der 90er Jahre, wo das weibliche Prinzip in der diabolisierten Gestalt der *femme fatale* in Erscheinung trat.¹³

Für Matich besteht nun der Hauptunterschied zwischen den „dekadenten Utopisten“ in West und Ost darin, dass erstere die Triebdynamik im Individuum festmachten (bzw. in seinem Unterbewusstsein), während sie im Osten transindividuelle, kollektive Verbände bildeten, in denen sich das Drama einer neuen Erotik und eines Neuen Menschen erfüllen sollte (5). Übrigens galt ähnliches für die russische Deutung des 'Übermenschen'¹⁴ (gerade bei V. Ivanov, aber auch den Vertretern der *bogostroitel'stvo*),¹⁵ der nicht als Individuum, sondern als kollektives Überwesen dem Grundprinzip der *sobornost'* entsprechen sollte. Freilich – nicht in allen Fällen, und besonders nicht im Falle des *dekadentstvo* der frühen Symbolisten der 90er Jahre (v.a. bei Brjusov, Sologub – aber auch der Gippius).

So liegt denn auch – nach Matich – der Hauptunterschied der russischen „erotic utopia“ zu Freuds Sexuallehre in der dominant religiösen wie utopischen Vision des Lebens (ebd.), die „Dekadenten“ verlagerten den Eros insgesamt in

¹¹ Vgl. S. Freud zur 'Ananke' als „reale Not“ (wendigkeit), *Das Unbehagen in der Kultur, Gesammelte Werke*. XIV, 421-506, hier: 499 u.a.a.O.

¹² Zu Nikolaj Fedorov vgl. zuletzt die Auswahl bei M. Hagemester / B. Groys (Hg.), und in Bezug auf den Immortalismus I. Masing-Delic, *Abolishing Death*, 76-104.

¹³ Vgl. A. H.-L., *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*. Bd. I: *Diabolischer Symbolismus*, Wien 1989, 395ff. („Thanatos und Eros“).

¹⁴ Zum Übermenschen bei Nietzsche und in der russischen Avantgarde vgl. V. Belentschikov, „Novočelovečestvo“ – „sverščelovečestvo“: Zur Semantik des Übermenschen in der russischen Avantgarde“, U. Heftrich / G. Ressel (Hg.), *Vladimir Solov'ev und Friedrich Nietzsche. Eine deutsch-russische kulturelle Jahrhundertbilanz*, Frankfurt a.M. etc. 2003, 9-26.

¹⁵ R. Sesterhenn, *Das Bogostroitel'stvo bei Gor'kij und Lunačarskij bis 1909. Zur ideologischen und literarischen Vorgeschichte der Parteschule von Capri*, München 1982.

eine metaphysische Sphäre (5). Diese war freilich gerade in der Konzeption der *svjataja plot'* bei Merežkovskij¹⁶ (und somit auch parallel zur Gippius) rückgebunden an eine Körperlichkeit, die dann auch und gerade Vasilij Rozanov für das Religiös-Sexuelle einfordern sollte.

Eben diese spezifisch russische „challenge to individualism, procreation, and genealogy“ (5) macht sich auch in Tolstojs radikaler Kritik an einer Sexualität bemerkbar, die ohne Fortpflanzungsziel in sich amoralisch wäre, mit diesem aber in einer idealen Welt unnötig und schädlich erscheinen muss. Genau im Zentrum dieser „antiprocreative challenge“ stand Vladimir Solov'evs erotische Philosophie (übrigens in deutlicher Abhängigkeit von Franz von Baaders mystischer Erotik),¹⁷ aber auch die entsprechenden Partnerexperimente der Gippius und ihres Partners Merežkovskij oder die berüchtigten Dreiecksverhältnisse¹⁸ zwischen Blok – Belyj und Ljubov' Dmitrievna Mendeleva.

Gerade diese „erotic celibacy“ basierte für Matich auf einer Art „oxymoronalen Sexualpraxis“ (7), deren Nichtrealisierung als Unterpfand für eine totale Revolution aller Lebensverhältnisse gelten sollte. Auf der einen Seite erhielt die Sexualität solchermaßen ex negativo eine zentrale, ja die dominante Rolle im Umbau zum Neuen Menschen, auf der anderen Seite handelte es sich dabei aber eben um eine antigenerische Erotik, die eben nicht im Koitus resultierte, sondern in der Vision einer kommenden, jenseitigen kollektiven Vereinigung aller Menschen in einem finalen kosmischen Geschlechtsakt. Bis dahin aber musste das sexuelle Verlangen „sublimiert“ bleiben – jedenfalls was die heterosexuellen Beziehungen anlangte: Die erwähnten homosexuellen Potenzen verharteten dabei in einer schwer durchschaubaren Grauzone, die auch ihre Schatten über die erwähnten Symbolisten-Triangeln warf.

Auf der diskursiven Ebene kam es so zu einem – für das ganze 20. Jahrhundert dann typischen – 'overkill' an Sexualität, der freilich keine Finalität beschieden sein sollte: Weder was die Vereinigung der Geschlechter anlangt, noch was für ihre Differenz gilt, die solchermaßen neutralisiert, ja ins 'Bisexuelle' verschoben wird. Daher auch das große Interesse jener Epoche an den Androgynen¹⁹ (9), an der Homosexualität – oder an anderen Formen des 'gender shift', der nicht nur für die Sphäre der Sexualität, sondern auch für jene des 'Gattungssystems' der Kunst, der Ästhetik, ja der Kultur insgesamt gelten sollte:

¹⁶ Die erotischen Konzepte Merežkovskijs werden bei Matich so gut wie gar nicht erwähnt, vielleicht deshalb, weil es dazu entsprechende Literatur schon gibt (vgl. B. Glatzer Rosenthal, *Dmitri Sergeevich Merezhkovsky and the Silver Age*, The Hague 1975).

¹⁷ F. von Baader, *Sätze aus der erotischen Philosophie*, Hg. und eingel. von G.K. Kaltenbrunner, Frankf. a.M. 1966. Solov'evs Baader-Rezeption kann übrigens kaum überschätzt werden.

¹⁸ Zu den Liebedreiecken vgl. auch A. Lavrov, *Andrej Belyj v 1900-e gody: Žizn' i dejatel'nost'*, M. 1995, 196ff.

¹⁹ Vgl. dazu auch O. Matich, „Androgyny and the Russian Religious Renaissance“, *Western Philosophical Systems in Russian Literature*, Los Angeles 1979, 165-176.

Und natürlich – oder anti-natural – für die Wechselwirtschaft zwischen Thanatos und Eros.

Es stellt sich dabei die Frage, ob die bei Matich klar herausgearbeitete kulturkritische Konzeptualisierung von Entartung, Dekadenz, Untergang (Spengler) (9ff.) so ohne weiteres mit den Kunst- und Lebensentwürfen des *dekadentstvo* der 90er Jahre gleichzusetzen sei. Denn während für die Spenglers, Leont'evs u.a. die 'Dekadenz' ein zutiefst negatives Geschehen darstellte, postulierten die Dichter der *décadence* eine Positivierung eben dieses Niederganges,²⁰ ja kultivierten in West wie Ost die provokante Gestik eines elitären, ja solitären Absinkens, das sich in der gesamten Bewegungssemantik und Antidynamik jener Periode niederschlagen sollte. Alle negativen Kategorien der gesellschaftspolitischen Dekadenzkonzepte²¹ wurden so in der Ästhetik der 'Dekadenten' zu positiven Markenzeichen einer selbstbewussten, ja egozentrischen Kunst-Lebenshaltung, die aus dem Mangel (Isolation, Kommunikationslosigkeit, Todgeweihtheit, Erschöpfung, Entfremdung, Schweigen etc.) die Fülle einer 'negativen Ästhetik' schöpfte. Die viel zitierte 'Lust am Untergang', wie sie vornehmlich in Mittel- und Westeuropa kultiviert wurde, erhielt bei den russischen Dekadenten der 90er Jahre eine paradoxe Dynamik, ja Vitalität und Expansionskraft, die sich keineswegs im Nostalgischen oder Melancholischen erschöpfte, wie dies noch für die Lyrik der 80er Jahre des 19. Jahrhunderts typisch war.

Worum es Matich dagegen geht, ist eine historisch durchaus relevante Dekadenz-Vorstellung, die auf die bedrohlichen Phänomene einer kollektiven „Degeneration“²² (10ff.) unter dem Aspekt der 'Entartung' und der auch physischen, ja rassischen oder geschlechtlichen Erschöpfung fixiert war. Was bei Baudelaire noch als „pessimistische“ Sicht einer immer weiter degenerierenden Kultur sagbar wird (11), was schon bei Nietzsche den Übermenschen notwendig macht, wurde auch in Russland zweifellos 'kulturmedizinisch' gedeutet und so in den generellen Diskurs der Entartung (Max Nordau) eingespeist (13f.).²³ Zweifellos gibt es Wirkungen davon in der zeitgenössischen Literatur auch auf der Ebene des „Textganzen“, das zunehmend zur Synekdoche²⁴ und zur Dissoziierung tendiert (17), zu einer „rhetorischen Fragmentierung“ (18) der Arte-

²⁰ A. H.-L., *Der russische Symbolismus. Band 1*, 123f., 174ff.

²¹ D. Uffelmann, *Die russische Kulturosofophie. Logik und Axologie der Argumentation*, Frankfurt a. M. u.a. 1999.

²² Vgl. dazu zuletzt die Habilschrift von R. Nicolosi, *Der Degenerationsroman. Wissen und Erzählen im Russland der 1880er Jahre*, Konstanz 2008 (im Druck).

²³ Gerade Rozanovs Obsession mit „Bildern des gesunden Blutes“ (14) passt in diesen Kontext. Zur Rolle Max Nordaus für die Diskussion in Russland gibt es seit einiger Zeit reichlich Literatur – so etwa: F.Ph. Ingold, „Der Autor am Ende. Nordau und Tolstoi; Lenin und Beuys“, F.Ph. Ingold, *Der Autor am Werk. Versuche über literarische Kreativität*, München 1992, 107-144.

²⁴ Zur zentralen Rolle der Synekdoche bei Rozanov vgl. unten, 542f, 560f, 573ff.

fakte ebenso wie der Körperbilder. Und auch der Hinweis auf eine damit einhergehende Fixierung auf Perversion und Fetischismus (ebd.) passt scheinbar bruchlos in eine generelle Tendenz der „Dekadenz als eine Revolte des Teils gegen das Ganze“ (so Nietzsche), wobei die „Teile“ nach Matich mit einer „fetishizing aura“ (19) ausgestattet werden.²⁵ Wie all dies aber im gewaltigen Korpus der dekadenten Dichtung im Russland der 90er Jahre verarbeitet wurde, bleibt unerwähnt.

Mehr erfahren wir da schon von der Wirkung dieser Detail-Fetischisierung im Rahmen eines sich neu etablierenden Gender-Systems, das die Rolle des Mannes gegenüber der Frau massiv in Frage stellt und – das ist eines der Leit-motive der Monographie – in Richtung „Androgynie“ verschiebt. Dabei zeigt sich aber eine wachsende Unklarheit in der Abgrenzung von Homoerotik, Homosexualität und Bisexualität – bis hin zur Idealisierung einer ‘postsexuellen Erotik’, die das Generische des Geschlechts vom kulturellen und vor allem kunstreligiösen ‘Gender’ löst, ja zu diesem in einen Zustand der Dauerspannung versetzt: „In the context of the epoch’s obsession with pathology, however, the androgyne – a trope of homosexuality – represented a degenerate, unnatural gender. But in the context of universal theory of bisexuality, the androgyne was that whole which reunited the fragmentation of gender into male and female.“ (20)

Vielleicht hilft es hier doch, die Rolle des ‘Ästhetischen’ bei der Regulierung dieser ‘fließenden Grenzen’ intensiver zu bedenken, vor allem in Hinblick auf die enorme Ausweitung, die das Erotische in jener Periode erfahren hatte. Entsprechend der gerade bei Solov’ev und dann bei den Symbolisten postulierten mystisch-erotischen Ambivalenz des Ästhetischen – gemäß der vielzitierten von Dostoevskij entlehnten Formel: „krasota spaset mir“ – übersteigt das Ästhetische die Sphäre der Kunst einerseits ins Kosmische, Ewige, Göttliche – und unterwandert sie auf der Ebene des Sensitiven und der Körperlichkeit. Dies gilt ja nicht nur für die mystischen, hermetischen Sublimierungskonzepte der elitären Hochkultur, sondern auch für die Körperfixierung der subkulturellen Sektenwelt, deren ‘religiöser Realismus’ des ‘paradise now’ in den Körperutopien eines Nikolaj Fedorov wiederkehren (ausführlicher dazu 21f.). Wesentlich ist hier der Hinweis darauf, dass einige Repräsentanten der Moderne (bzw. der „Dekadenz“) wie vor allem die Gippius das Vätererbe des Utopismus eines Čer-nyševskij²⁶ – wenn auch unter einer gänzlich entgegengesetzten Motivation – übernahmen (23) und in ihr Lebensexperiment einer *marriage à trois* über-

²⁵ Die Bedeutung des Fetischismus für die Moderne (bis hin zur Stalinära) untersucht zuletzt H. Böhme, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek / Hamburg 2006, 254ff., 373ff. (zum psychoanalytischen Sexualfetisch).

²⁶ Entscheidende Vorarbeiten zur Bedeutung Čerňyševskijs für die Symbolisten und ihre erotischen Utopien lieferte I. Paperno, *Chernyshevsky and the Age of Realism: A Study in the Semiotics of Behaviour*, Stanford 1988.

setzten. Genau diese erotische „triangulation“ war es, die auch Rozanovs gesteigertes Interesse erregte (ebd.) – so vor allem in seiner Schrift *Ljudi lunnago sveta* (1911).

Aus dieser Sicht plädiert Matich für eine Neuordnung der – wie sie kritisiert – üblicherweise strengen Abgrenzung zwischen Dekadenten, Symbolisten und Naturalisten (24f.) und favorisiert das alle Perioden durchquerende „Palimpsest“ einer kulturellen Unterströmung von religiös (man müßte sagen: sektantisch) geprägten utopischen Diskursen und Lebensentwürfen. Hier herrschen als „master tropes“ Motive des „fetishism, dissection, castration, blood, vampirism, the androgyne, and veiled women [...] decollation and triangular desire“ (25) – und all das „subkutan“, während an der Oberfläche heterogene Programme den Eindruck fundamental einander entgegengesetzter Systeme und Perioden erwecken.

In einem ersten Durchgang wird die Wirksamkeit einer solchen kulturellen ‘Unterströmung’ am Beispiel Tolstojs demonstriert, der hier als ein „early modernist“ vorgeführt wird (27ff.) und zwar gerade in Bezug auf sein gespaltenes Verhältnis zum ‘Generischen’, das sich sowohl auf Fortpflanzung und Familie als auch auf das Roman-Genre bezog. Während gerade der Autor von *Vojna i mir* als d e r Vertreter des Familienromans und damit einer „biologischen Kontinuität“ zwischen den Geschlechtern figuriert, verweist Matich auf den späten Tolstoj und seiner asketischen Periode, die wesentlich unter dem Fin-de-siècle-Interesse der „Degenerierung“ stand und mit seiner massiven Kritik der Sexualität zugleich auch die anderen ‘generischen’ Mechanismen der Kultur – vor allem die Religion, die Ökonomie und die gesamte repräsentative Kultursphäre – in Frage stellte. Schon in diesem Abschnitt zeigt sich freilich die Tendenz der Autorin, die häretischen, sektantischen Aspekte der innerrussischen Heterodoxien (zumal der Chlysten bzw. Skopzen, aber auch anderer ‘rationalistischer’ Sekten wie der Molokanen) für die hier untersuchten „erotischen Utopien“ zu unterschätzen.²⁷ Vielleicht liegt das auch daran, dass man allzulange in der Tolstoj-Literatur gerade die religiösen und politischen Positionen des Tolstojanertums überbetont hatte als eine sozialkritische politische Bewegung, während es Matich eher um die kulturellen Tiefenstrukturen geht. Dafür bedient sie sich Tolstoj-Deutungen des Fin de Siècle – zumal Merežkovskijs –, die den Realisten Tolstoj zum Visionär hochstilisieren (Tolstoj als *tajnovidec ploti*) und damit genau jenes Potential dominant setzen, das den ‘Generiker’ Tolstoj bzw. den von Dostoevskij ironisierten Autor des ‘Familienromans’ (Epilog zu *Podrostok*)

²⁷ A. H.-L., „Allgemeine Häretik, russische Sekten und ihre Literarisierung in der Moderne“, Rolf Fieguth (Hrg.), *Orthodoxien und Häresien in den slavischen Literaturen* (Wiener Slavistischer Almanach, Sonderband 41), Wien 1995, 171-294.

dementiert und das Gegenbild des Anti-Generikers sichtbar macht.²⁸ Deutlicher als bei Tolstoj hätte man diese Tradition in der Gestalt Dostoevskijs machen können, dessen Affinität zu den französischen Utopikern des frühen 19. Jahrhunderts die Brücke schlägt zu den „erotischen Utopien“ des Fin de Siècle.

Nichtsdestoweniger ist die Tolstoj-Deutung Merežkovskijs ideal für die Argumentationslinie von Matich – so vor allem die Rolle des grotesken Details, die dann später in der formalistischen Tolstoj-Deutung zum Angelpunkt der frühen Verfremdungstheorie werden sollte. Hier aber geht es eher um eine psychoanalytische Sicht der ‘Detail-Verliebtheit’ als Ausdruck eines Fetischismus, der in der Pathopoetik des Realismus – nicht nur bei Tolstoj – eine zentrale Rolle spielen sollte. Aus der Sicht des Postrealismus und damit der grotesken Welt Gogol’s ‘steckt der Teufel im Detail’ – eine Idee, die von Merežkovskij ausgehend auch in die grotesk-karnevaleske Phase des Symbolismus tief hineingewirkt hatte. Ähnliches gilt für die Verknüpfung der Metapher der „Zerstückelung des Körpers“ mit Vorstellung einer „Vivisektion“ (36ff.), die im übrigen das Stereotyp des Realisten bzw. Naturalisten als Chirurg am Operationstisch (so eine vielzitierte Karikatur Flauberts, 45) nachhaltig prägen sollte. Matich nimmt diese Metapher wörtlich und demonstriert das Interesse Tolstoj’s – schon in seinem Frühwerk – an den ‘disiecta membra’ des Körpers unter der Einwirkung des Krieges. Genau diese Metapher wird dann metonymisch totalisiert im postsymbolistischen Interesse (der Futuristen zumal) an einer Sprache, die in ihre Elemente dissoziiert und sodann neu zusammengesetzt wird.²⁹

Eben dieses dionysische Prinzip des ‘divide et impera’ dominiert von Gogol’ aufsteigend auch den spezifisch russischen Typ des Logozentrismus, in dem das Wort in seine verbalen Glieder zerlegt werden muss, um dann in den Erd-Körper der Muttersprache einzugehen und schließlich dionynisch wieder aufzuerstehen. Diese christologische Konzeption der ‘Auferstehung’ (*voskresenie*) wird freilich konkurriert durch die heterodoxe Idee einer vom Menschen bewerkstelligten ‘Auferweckung des Wortes’ – man denke an Šklovskijs von Fedorov inspirierte Formel des *Voskrešenie slova* (SPb. 1914). Vielleicht könnte man hier eine Brücke schlagen zwischen der thanatopoetischen Dissoziation des Körpers im Krieg – und der erotopoetischen Dissoziation im Frieden: Beides versuchte Tolstoj im Doppelbild von *Krieg und Frieden* zusammen zu denken.

Über die Deutung des „recurrent detail“ als Fetisch (und als Phallusersatz) findet Matich (41) auch die Verbindung zu einer sektantischen (Selbst-)Kastration

²⁸ Vgl. die Parodie des Tolstoj’schen Familienromans im Epilog von Dostoevskijs *Podrostok* (A. H.-L., „Zum Diskurs des End- und Nullspiels bei Dostoevskij“, *Die Welt der Slaven* XLI, 1996, 299-324).

²⁹ Vgl. die futuristische Vorliebe für die Zerstückelung und das *rasčlenenie* – etwa in: A. Kručnych / V. Chlebnikov, „Slovo kak takovoe“, dt. Übers. In: F.Ph. Ingold, *Der große Bruch. Rußland im Epochenjahr 1913. Kultur. Gesellschaft. Politik*, München 2000, 324-325.

tion (zumal bei den Skopzen), ohne freilich diese heterodoxe Spur allzu weit zu verfolgen. Dafür liefert sie eine sehr anregende Gedankenlinie von der Auflösung des Körpers von Anna Karenina (42ff.) in der Sphäre des Thanatos ebenso wie in jener des Eros und seiner wachsenden Degradierung ins Pathologisch-Sexuelle (43). Dem entspricht auch eine pathopoetische Literatur-Medizin, die im russischen Realismus von Turgenew über Gercen, Dostoevskij, Černyševskij zu Gončarov und eben auch Tolstoj führt.³⁰ Dabei insistiert permanent die alte Frage, ob die Literatur nur ein Instrument der Diagnose oder auch eines der Therapie sein kann.

Ein Blick auf Tolstoj's *Kreuzersonate* kann in diesem Zusammenhang nicht fehlen (46ff.), war sie doch der skandalöse Beginn einer russischen Debatte zur „Sexuellen Frage“ im Fin de Siècle. Für Tolstoj geht es hier um die radikale Entsorgung der Sexualität – exekutiert als Liquidierung ihrer Hauptprotagonistin: der Frau, deren Ermordung zugleich auch einen Sieg über die Musik und eine autonome Kunstidee herbeiführen sollte. Dieses altrussische bzw. mittelalterliche Ideal der Kunstfeindlichkeit, das in Tolstoj's Pamphlet *Čto takoe iskusstvo?* seinen vielzitierten programmatischen Höhepunkt erreichte, bindet sich hier quasi ex negativo an die Gynaiophobie, deren tiefenpsychologische Abgründe bei Dostoevskij (man denke etwa an die entsprechenden Passagen in *Podrostok*)³¹ weit über das Programmatische hinaus ins Werk gesetzt erscheinen – so auch in der Gestalt des Kirillov aus den *Besy* (49). Dessen Aufforderung zur „Beendigung des Gebärens“ korrespondiert freilich mit den erwähnten sektantischen Apokalyptiken mindestens ebenso sehr wie mit den „erotischen Utopien“ um 1900.

Der Unterschied zwischen der Antigenerik Dostoevskijs und Tolstoj's, auf den Matich mit Recht verweist (50f.), besteht jedenfalls darin, dass Tolstoj eine rationalistische, quasi protestantische Heterodoxie vorschwebte, während Dostoevskij im Gegenteil den altgläubigen wie sektantischen Fundamentalismus (und seine monastischen Reflexe) favorisierte.

Zu bedenken bleibt in diesem Zusammenhang auch die oft fehlgeleitete Einschätzung des Antisexismus der Orthodoxien, die sich eher an Fragen der Sündhaftigkeit der Trieb-sphäre entzündet, während die unterschiedlichsten Heterodoxien und Sekten nicht so sehr sexualasketisch dachten, sondern wesentlich die antigenerische Vermeidung von Nachkommenschaft bzw. Fortpflanzung im Auge hatten und damit die Beschleunigung des Weltendes bzw. jenes der Alten Welt und des Alten Menschen. Nach dem Ende der Geschichte, die ja immer – wie auch Dostoevskij meint – eine 'Familiengeschichte' ist, kommt es

³⁰ S. Merten, *Die Entstehung des Realismus aus der Poetik der Medizin. Die russische Literatur der 40er bis 60er Jahre des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 2003.

³¹ Vgl. hier den kurzen Hinweis bei Matich (55), die freilich die Schlüsselrolle des *Podrostok*-Epilogs für die Diskussion um das Anti-Generische nicht eigens herausstreicht.

aus dieser Sicht zum Anbruch des apokalyptischen Reiches des Geistes und der Freiheit, wo es keiner Fortsetzung der generischen Kette bedarf: Der Fortsetzungsroman der Menschheitsgeschichte ist zu Ende erzählt.

Bei Tolstoj spielt die 'moralische' Dimension seiner Sexkritik – gerade vor dem Hintergrund seines inkonsequenten persönlichen Verhaltens auf diesem Gebiet – eine zentrale Rolle, während dieser Schuldaspekt der Körperlichkeit bei Dostoevskij weniger als Präpotenz denn als Impotenzproblem in Erscheinung tritt. Gerade vor diesem Hintergrund sind Matichs Ausführungen zu den psychopathologischen Interessen Tolstoj's sehr aufschlussreich (52f.), ebenso wie seine Beschäftigung mit der erwähnten 'Entartung' im Sinne Nordaus (53), der seinerseits auf Tolstoj's *Kreuzersonate* Bezug nimmt und vor allem hell-sichtig das „unbewußte“ Skopzentrum ihres Haupthelden diagnostiziert (53).

Parallel zu Tolstoj war es aber vor allem die 'Erotische Philosophie' Vladimir Solov'evs, die im Weiteren den Gang der Darstellung dominiert und für die Entfaltung der „erotischen Utopien“ der nachfolgenden Generationen von grundlegender Bedeutung war (57ff.). Matich versucht nun, diese immer wieder erzählte Philosophie-Geschichte in ein neues, für ihre Argumentation förderliches Licht zu setzen. Sie beginnt mit Solov'evs Sophia-Visionen, wie er sie in seinen *Tri svidanija* rückblickend schildert – und zwar mit einer gehörigen Portion ironischer Ambivalenz, die dann gerade im Symbolismus Belyjs oder Bloks eine entscheidende Rolle spielen sollte. Eben diese für die Literarisierung der religionsphilosophischen Konzepte so zentrale paradoxe Ambivalenz wird hier weniger beachtet, geht es doch um die Rekonstruktion jener Grundideen einer erotischen Philosophie, wie sie Solov'ev vor allem in seiner epochalen Schrift *Smysl ljubvi* (1892/94) formuliert hatte (59ff.) – und das in klarer Opposition zu Tolstoj's *Kreuzersonate*.

Für Solov'ev zentral war die Idee einer sublimen, nicht-generischen und asexuellen Erotik, die konsequenterweise auch alle Aspekte der Fortpflanzung auszuschließen hatte. Anders als Tolstoj setzte Solov'ev nicht auf eine moralische Kritik des Sexus, sondern auf seine erotische Aufhebung. Die aus der mystisch-erotischen Tradition des Katholizismus ins Russische transplantierte Ambivalenz fand bei Solov'ev eine besonders durch Franz von Baaders 'Erotische Philosophie' inspirierte neognostische Ausprägung, die mit der innerorthodoxen Tradition – bei allen Bemühungen um Ausgleich (so bei Hans Urs von Balthasar)³² – in einem unauflöselichen Streitzustand verharrte. Ähnliches gilt für viele Aspekte des russischen religionsphilosophischen Denkens auch um und nach 1900, dessen heterodoxe Dimension späterhin bei Matich (im Kapitel 6) ausführlicher dargelegt wird.

³² Vgl. dessen mehrbändiges Hauptwerk: H. U. von Balthasar, *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*, 2. Bd., Einsiedeln 1962 (Synthese einer Mystik der Ost- und Westkirche, gipfelnd bei Solov'ev, 747-716).

Zweifellos besteht für Solov'ev ein Zusammenhang mit seinem „immortalization myth“ (im Geistes Fedorovs)³³ und der Ablehnung von Fortpflanzung: Kein Sex, kein Tod – lautet die lapidare Zauberformel, wobei auffällt, dass bei Solov'ev – anders als bei Tolstoj – der erotisch-mystische Diskurs durchaus geprägt ist von der Übernahme sexueller Motive auf der Ebene der Signifikanten und der Tonfälle, was ja auch Matich bestätigt, wenn sie schreibt, dass Solov'ev „problematizes sex without stigmatizing [sic!] it“ (59) – eine wahrlich hintergründige Formulierung, die den Sex – nicht den Körper – kreuzigt, um ihn als Eros wiederauferstehen zu lassen. Denn Solov'evs 'Körper' trägt – anders als jener des platonischen Dualismus – das Potential seiner Vergeistigung in sich. In diesem Sinne war die spezifisch russische Antwort auf Freuds „Todestrieb“ das Bekenntnis zum Eros, der zumindest in seiner utopischen Vorwegnahme den Sieg davon trägt.

Umgekehrt unterstreicht die Autorin die auffällige Fixierung des *Fin de Siècle* auf die Partialisierung jeglicher Ganzheit und damit die Bevorzugung von Figuren der Synekdoche – d e r Trope des Fetischismus (61), die ja auch im Schreiben Rozanovs eine zentrale Rolle spielen wird. Solov'evs erotische Philosophie in all ihrer Hybridität und ihrem Eklektizismus trägt von Anfang an eine autoparodistische Tendenz in sich, die als Sollbruchstelle nach 1900 gerade im Lebens-Schaffen der Symbolisten (zumal bei Blok und Belyj) eine ebenso fatale wie kreative Rolle spielen sollte. Auch Solov'evs ironische Lyrik weist genau in diese Richtung, während die entsprechende Inkonsistenz in den philosophischen Schriften eher auf der Diskursebene und im synthetischen Mix von gegenläufigen Konzeptionen in Erscheinung tritt. Dies gilt besonders auch für die Mischung darwinistischer, okkultistischer und christlicher Motive im Denken Solov'evs, das in diesem Sinne mit den synthetischen Phantasmen Fedorovs vergleichbar wird, wenn auch der Immortalismus von letzterem auf der Wiedererweckung der Väter basiert (ohne den Frauen eine nennenswerte Rolle zuzugestehen), wogegen Solov'ev genau dies in seiner Sophiologie tut.

Die gnostische Idee der Sophia impliziert ja eben eine antigenerische Kinderlosigkeit, während das marianische Bild auf der Mutterschaft aufbaut, zugleich aber deren Körperlichkeit löscht. Im hermetischen Denken Solov'evs ist diese Körperlichkeit freilich ein Mittelding, eine Art „Medium“ zwischen Stofflichkeit und Vergeistigung, zu dem er – ganz im Geiste der westlichen Individualmystik – ein personales Verhältnis pflegt (64). Gerade der parawissenschaftliche, 'physische' Zugang zur spirituellen Sphäre kennzeichnete das hermetisch-

³³ Vgl. I. Masing-Delic, *Abolishing Death. A Salvation Myth of Russian Twentieth-Century Literature*, Stanford 1992, 105-122 (zu Solov'ev).

okkultistische Denken der Epoche besonders in Russland, das damals zweifellos eines der führenden Länder der 'okkultistischen Internationale' war.³⁴

Gerade in diesem Zusammenhang wird die Feststellung von Olga Matich relevant, dass es eben die antipsychologische Einstellung des russischen Religionsphilosophie um 1900 war, die den Hauptunterschied zur westlichen (und damit auch freudianischen) Sexualtheorie ausmacht: „divinity and religious teleology are given precedence over the grounding of desire in the individual unconscious.“ (66) Wie sehr diese Sicht aber auch das Produkt einer Selbstmythisierung sein könnte, zeigt der nachfolgende Abschnitt über die Selbststilisierung Solov'evs als „homeless wanderer“, dessen biographische Persönlichkeit mit dem Liebhaber der göttlichen Sophia und ihren Inkarnationen nur schwerlich in Einklang zu bringen ist. Nicht dass wir in diesem Abschnitt etwas grundlegend Neues zum „Porträt Solov'evs“ hinzugefügt bekämen – der Hinweis auf dekadente Züge im 'Image' des Religionsphilosophen belegt überzeugend die Diskrepanzen zur 'Imago', also einer ikonischen 'theosis', die das Ideal einer orthodoxen Theologie der Ebenbildlichkeit von *lik* und *lico* bilden würde.³⁵ So aber kommt unter den Zügen des Märtyrer und der 'imitatio Christi' die erschreckende Fratze eines Vampirs zum Vorschein – oder die komische eines ‚Narren in Christo‘, wie wir sie gerade aus der Perspektive Belyjs so treffend wie verletzend vorgeführt bekommen (70): Solov'ev als Dracula.

Die im 19. Jahrhundert auch in Russland so leidenschaftlich diskutierte 'Frauenfrage' fand für Solov'ev eine Antwort im platonischen Teilungsmythos, der die Geschlechtertrennung von einer bloß biologischen in eine theurgische Sphäre verlagert. Aus einer heutigen Gender-Position könnte man diesen Vorgang auch als eine Aufhebung der biologischen Geschlechtlichkeit in einer spirituellen Gender-Konzeption von Männlichkeit und Weiblichkeit verstehen. Anstelle einer hier üblicherweise postulierten gesellschaftlichen Konstruktion der Geschlechterdifferenz geht es aber bei Solov'ev eher um eine kosmische wie heilsgeschichtliche Perspektive. Umgekehrt ließen sich gerade unter diesem Aspekt die religiös-hermetischen Untergründe der heutigen Gender-Studies erkennen, wofür die vorliegende Studie wichtige Anhaltspunkte liefert.

Solov'ev betont jedenfalls im neoplatonischen Geist die androgyne Ausgangsnatur des Menschen bei seiner Erschaffung, die jener seines Schöpfers durchaus entspricht (73). Und eben diese wechselseitige Austauschbarkeit kennzeichnet für Matich auch die Vorstellung von Mann und Frau im *Fin de Siècle*, wobei diese „interchangeability“ durchaus spannungsreich und auch missverständlich sein konnte, war doch nicht immer klar zu unterscheiden, ob man es

³⁴ B. Glatzer Rosenthal (Hg.), *The Occult in Russian and Soviet Culture*, Ithaca / London 1997; N.A. Bogomolov, *Russkaja literatura načala XX veka i okkul'tizm. Issledovanija i materialy*, M. 2000.

³⁵ Dazu unten, 596, 600ff.

im Falle des Androgynen mit einem Homosexuellen, einem schlichtweg effeminierten Mann oder mit einem anatomischen Hermaphroditen zu tun hatte (73). Für Matich beweist Solov'evs Idealisierung des Androgynen eine „Affinität zur Dekadenz“ (ebd.) und weniger eine zu den religiösen Bestrebungen nach einer Rückkehr ins allumfassende Ganze. Diese Rückkehr wird immerhin als eine finale sexuelle Ekstase kosmischen Ausmaßes gedacht (74), als eine „universelle Syzygie“, wie wir sie in alle gnostisch-hermetischen System finden.³⁶ Bei Solov'ev – wie auch bei Fedorov – wird die Sexualität als eine prokreative Dynamik inversiv rückgängig gemacht (Matich spricht von „sexual inversion“), wobei der erwähnte finale Akt in einer allumfassenden Autoerotik gipfelt („in an act of self-love and self-impregnation“, 75).

Zu ergänzen wäre, dass dieses Modell der Inversion in den postsymbolistischen Konzepten im futuristischen *mirskonca*-Prinzip wiederkehrt und schließlich am Ende der Avantgarde in den autoerotischen Phantasien der Obëriuty gipfelt:³⁷ Das freudianische Konzept der 'Perversion' bildet hier ein heilsgeschichtlich neutrales Gegenbild zur „Inversion“. Während bei Freud etwa die Kastrationsangst die Geschlechter- und Generationsbeziehungen prägt, könnte man Solov'evs 'Origenes-Komplex' in der Weise fortdenken, dass er für die russische Tendenz zur Selbst-Kastration – dominant so bei den erwähnten Skopzen – traditionsbildend war (78). Offen bleibt die Frage auch für Matich, ob wir diesen Selbstkastrationskomplex ernst und wörtlich nehmen sollen, oder bloß symbolisch und damit letztlich 'unernst' (76).

Genau diese Ambivalenz prägte aber auch das Solov'ev-Bild als *rycar'-monach* (77) für Blok, Belyj und die jungen Symbolisten nach 1900. Die Fragwürdigkeit eines Wörtlichnehmens von Solov'evs asketischem Doppelmythos (seiner „virginity“ und seiner „self-castration“) belegt Matich mit dem Hinweis auf den Briefwechsel zwischen Solov'ev und dem Philosophen Sergej N. Trubezkoi (78f.) sowie auf Solov'evs obszöne Gedichte im Stile Barkovs. Wesentlich ist diese Juxtaposition zwischen dem Erhabenen und Niedrigen aber nicht nur für eine adäquate Einschätzung unseres Solov'ev-Bildes, sondern vielmehr für seine Vorbildwirkung auf die späteren Symbolisten, die in ihren Kunsttexten gar nicht anders konnten als die Paradoxa der erotischen Mystik und Sophiologie in ihre Lebens-Kunsttexte zu übersetzen. Ob freilich ein Blick in die Privatkorrespondenz des Sophiologen dessen Heilslehre dementiert, bleibe dahingestellt; der Status solcher Aussagen mag sich doch wesentlich unterscheiden von jenem seiner sonstigen Schriften. Dass gerade die private Seite Solov'evs ihn

³⁶ Vgl. die *coniunctio Solis et Lunae* als zentraler Mythos des Symbolismus nach 1900 (A. H.-L., *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. Band II: Mythopoetischer Symbolismus, Kosmische Symbolik*, Wien 1998, 147ff).

³⁷ Ausführlich zu Sexualität bei den Obëriuty vgl. A. H.-L., „Der absurde Körper und seine Totgeburt: Verbale Brachialitäten bei Daniil Charms“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 57, 2006, 151-230.

zum Dekadenten machen sollte (81), kann nicht wirklich überzeugen, hat doch die Selbstparodie (wie die Selbstkastration) nicht nur die Aufgabe einer Selbstentlarvung (*obličenie*), sondern einer Selbstentblößung (*obnaženie*), ohne die – im Sinne der Formalisten – kein Kunsttext denkbar wäre. Der symbolistische Lebenskunsttext steht und fällt mit dieser Unbestimmbarkeit.

Wie sehr Solov'ev aber auch ein 'Kind seiner Zeit' war, zeigt Matich anhand jener Degenerierungsangst, die sich bei ihm mit der Eschatologie der Dekadenten des Fin de Siècle verband (82ff.). Ob die damals modischen psychopathologischen (und zum Teil schlicht rassistischen) Gesellschaftsdiagnosen und die *decadence*-Literatur „virtually indistinguishable“ waren (ebd.), kann auch hier bezweifelt werden. Während für die frühsymbolistischen Dichter der Weltuntergang wenn schon nicht fröhlich, so doch lustvoll durchexerziert wurde, während die symbolistischen Apokalyptiker um 1900 – zumal Belyj und seine 'Argonauten' – ihren großen Adventismus praktizierten, entfaltete sich die Degenerierungsangst der demographischen Katastrophisten der Epoche doch in einem völlig anderen Diskursfeld.

Die enorme Ausstrahlung von Krafft-Ebings *Psychopathia Sexualis* (1886) – auch auf Solov'evs Liebesphilosophie (83f.) – lieferte jedenfalls eine physiologische Begründung für den psychosomatischen Komplex der Sexualität und des Fetischismus, der solchermaßen auch in die Tiefenstruktur von religionsphilosophischen Apokalyptiken und ihren „erotischen Utopien“ eindringen konnte. Dabei ging es immer um die „Fixierung auf den Teil anstelle des Ganzen“ (83) und damit um jenes synekdochische Prinzip, dessen psychopathologischem Pol (als spezifisch maskuline, reduzierte Sichtweise des Weiblichen) durchaus auch ein psycho- und mythopoetischer in der symbolistischen Poetik entsprechen konnte. Gerade für den „dekadenten Symbolismus“ der Gippius, Brjusovs, Sologubs u.a. Dichter der 90er Jahre würde Solov'evs Fetischismus-These ein durchaus produktives Modell auch für die antigenerische Konstruktion des Artefakts – vor allem in seiner kristallinen Strukturiertheit – hergeben: das Gedicht – wie das 'Weibsbild' – als Prostituierte und zugleich als Leichnam: dieses thanatologische Simulakrum der Dichtung passt perfekt in die Fetischisierung des Objekts im psychopathologischen Kontext der 'Sexologie'³⁸ und seiner Umdeutung zur „erotischen Utopie“ bei Solov'ev (85). Matich konstatiert dagegen eher eine Wirkung dieses Fetischismus auf Genres einer „fragmented narrative“ als

³⁸ Die von Solov'ev behandelte „kopflose Fotografie“ (Matich, 86) korrespondiert mit dem abgeschlagenen Haupt Johannes des Täufers: Das weibliche Pendant dazu bildet das skandalöse Courbet-Bild mit dem totalisierenden Titel „La création du monde“, das einen kopflosen Frauenakt als totales Fragment der reinen Geschlechtlichkeit vorführt. Dem Fetisch des Frauenkörpers (ohne Kopf) entspricht jener des körperlosen Johannes: beide finden – wie zu ergänzen wäre – zusammen in dem bei den Dekadenten so beliebten *Salome*-Motiv (vgl. Oscar Wildes auch in Russland bekanntes Stück oder späterhin die Oper von Richard Strauß). Zur Rolle von Wildes *Salome* auf den russischen Bühnen vgl. Matich, 149f.

der „key rhetorical strategy“, womit wir uns wieder diesseits des hier ausgeblendeten Reichs der Dichtung befinden.

Dorthin – jedenfalls in die Sphäre eines hochkomplizierten *žiznetvorčestvo* – gelangen wir im nächsten Kapitel, das sich dem „Fall von Aleksandr Blok“ widmet und damit seiner vielfach nacherzählten Dreiecksbeziehung zu seiner Frau sowie im Rahmen des erwähnten Liebesdreiecks mit Andrej Belyj. Matich stellt Bloks „epochale Heirat“ (so Belyj) in den nun schon bekannten Kontext der antigenerischen Utopien um 1900 (91), und schildert das Scheitern dieser triangularen Sophia-Projektionen an den psychophysischen Tatsachen des Privatlebens: alles „turned into a nasty triangular entanglement.“ (93)

Wie nicht anders zu erwarten, erfahren wir in diesem Abschnitt nicht viel Neues, die Darstellung ist fair und ausgewogen und letztlich unverzichtbar, rekonstruiert sie doch – neben Brjusovs Triangel mit Nina Petrovskaja³⁹ und Belyj – das berühmteste Dreiecksdrama in der Tradition der erotischen Utopien seit Aleksandr Gercens Zeiten. Einen besonderen Akzent setzt Matich aber doch, wenn sie Bloks private Angst vor Sexualität und Degenerierung in den Vordergrund rückt (101f.) und damit auch hier den Physiologismus bzw. Biologismus jener Periode unterstreicht.⁴⁰ Bloks Angst vor Nachkommenschaft passt aber nicht nur in die Degenerations-Angst jener Zeit, sondern ebenso in eine Generations-Angst und damit eine ‘Pädophilie’,⁴¹ deren erwähnte apokalyptisch-sektantische Dynamik vom Symbolismus bis zur Spätavantgarde bei Daniil Charms reichen sollte. Aus der Sicht von Matich diente Blok dieser „apocalyptic discourse“ nur zur Verschleierung seiner „crisis of masculinity“ (103), die – wenn man ihrer eigenen Darstellung und den historischen Quellen glauben darf – nicht viel später in einer ganzen Reihe realisierter Frauengeschichten ihren, wenn auch nicht immer für alle Beteiligten glücklichen Ausweg fand.

Im weiteren rekapituliert Matich dann die Ehegeschichte aus der Sicht Ljubov’ Dmitrievnas (103ff.), die darüber lange nach dem Ende des Symbolismus 1929 reichlich Auskunft gegeben hatte. Die Tendenz, die gesunde Vitalität dieser – jedenfalls in den ersten Ehejahren – um ihre Sexualität betrogenen Gattin Bloks herauszustreichen, impliziert im Umkehrschluss eine gewisse Abwertung Bloks auf der persönlichen Ebene, wie wir sie – wenn auch aus ganz anderen Motivationen – aus den widersprüchlichen Blok-Memoiren Belyjs kennen. Jedenfalls unterstreicht Matich den prinzipiellen Charakter von Bloks „erotophobia“, die er mit vielen seiner Zeitgenossen teilte (107). Bedenkenswert, wenn auch relativ naheliegend, ist die Beobachtung, dass Bloks Position

³⁹ J.D. Grossman, „Valery Briusov and Nina Petrovskaja: Clashing Models of Life in Art“, *Creating Life*, 122-150. Vgl. auch Grečiškin, A. Lavrov, „Biografičeskie istočniki romana Brjusova *Ognennyj Angel* (1. Teil), *Wiener Slawistischer Almanach*, 1, 1978, 79-108; 2. Teil, *Wiener Slawistischer Almanach*, 2, 1978, 73-96.

⁴⁰ A. Ètkind, *Sodom i Psicheja*, 59ff., 214ff.

⁴¹ A. H.-L., „Der absurde Körper und seine Totgeburt“, 201ff.

im Dreieck auch die Funktion hatte, zu Belyj eine – wenn auch keineswegs realisierte – homoerotische Relation aufzubauen (108). Auch Belyjs Tendenzen in diese Richtung sind ja nicht zu übersehen. Bloks Syphilis-Erkrankung ebenso wie seine Angst vor Degeneration wirft jedenfalls für Matich auf Bloks Lebenskunst-Programm ein ganz „anderes Licht“ (109), wodurch letztlich dessen Einbettung in den ideellen Kontext der „erotischen Utopien“ in ein gänzlich anderes Fahrwasser gerät. Unter anderem auch in jenes trivialer Massenmythen wie Bram Stokers *Dracula* (1897; russ. 1908), dessen Wirkung – nicht nur auf Blok – hier nachgegangen wird. So kann dessen Assoziation Pobedonoscevs mit einem „Blutsauger“ auch in Belyjs *Peterburg* gefunden werden. Auch die früh-symbolistische Dekadenz-Dichtung war ja geprägt von einer vampiristischen Ästhetik, deren interne Nullität jenes Vakuum bildete, das nolens volens alles, was den Anschein von Seinshaftigkeit erweckte, in sich aufsaugen musste. Aber genau diesen Vampirismus meint Matich nicht, wenn sie von Bloks sadistischen Blutsauger-Anwandlungen in Richtung Ljubov' schreibt und darüber hinaus auf die dem Zeitgeist entsprechende Antigenerik und dem Streben nach „decadent immortality“ spricht (113f.). Auch der Bezug zu Blutrache und Blutsaugertum der Bejlis-Affäre darf hier nicht fehlen (vgl. dazu auch Rozanov Haltung unten, 556f, 574ff), wie ihn Blok in der Einleitung zu seinem *Vozmezdie* herstellt (115). Durchaus einleuchtend sind hier jedenfalls die Hinweise auf jene „body culture“, die gerade in diesem geheimnisvollen Werk wirksam ist (117).

Im weiteren stellt Matich einen faszinierenden Zusammenhang her zwischen den Liebesdreiecken von Blok-Belyj-Ljubov' und jenem berühmten Fall aus dem 19. Jahrhundert, der mit den Namen Aleksandr Gercen – seiner Frau und dem Dichter Georg Herwegh verbunden ist (122ff.). Im Fluchtpunkt dieser Tradition steht in der Folge Bloks Kunstfigur einer *femme fatale*, die unter den Schichten einer als „Palimpsest“ verstandenen Geschichte zum Vorschein kommt (126ff.). Gemeint ist damit Merežkovskijs Idee des „synkretistischen Eklektizismus“ seiner Epoche, die ihm nur archäologisch oder palimpsestisch deutbar erscheint (so einleitend in seinem Roman *Leonardo da Vinci*, 1901 hier auch im Vergleich mit Andre Gides *Immoralist* aus demselben Jahr). Eine andere Inkarnation dieser weiblichen Fatalität entdeckt Blok im ägyptischen Bild der Kleopatra (ebd.), inspiriert durch ein „Faiyum portrait of a young Egyptian woman“ im Archäologischen Museum von Florenz (133).⁴² Die Beschreibung dieses Porträts in Bloks Reiseessays *Molnii iskusstva* (SS V, 387ff.) nimmt Matich zum Ausgangspunkt für eine subtile Rekonstruktion der Kulturarchäologie Bloks in Verbindung mit seinen ambivalenten Projektionen einer

⁴² Zum Florenz-Bild in diesem Kontext vgl. zuletzt V.E. Bagno, „Florencija v perepiske i esseistike D.S. Merežkovskogo i P.P. Percova“, V.E. Bagno, *Russkaja počezija serebrjanogo veka i romanskij mir*, 2005, 59-67.

‘schönen Unbekannten’ in Gestalt der *Kleopatra*, so der Titel eines Gedichts des Jahres 1907 (135f.).

Auch hier stellt sich die Frage, ob Matichs Deutung dieses Gedichts als typisch „dekadent“ (138) wirklich zutrifft und nicht eher jene Karnevalisierung und Ironisierung des Symbolismus am Werke ist, die um 1907 längst entschieden war. Wichtiger aber noch für den Fortgang der Argumentation sind die Bezüge zwischen diesem Kleopatra-Bild als „einbalsamierter Leichnam“ und Fedorovs Kult des Museums als Ort der Wiedererweckung (138). Vielleicht passt hier die gespenstische Szene des ‘Wachsfigurenkabinetts’⁴³ als Zerrbild der zeitgenössischen Spätkultur, die den Dichter als „prostitute-poet“ (139) vorführt – als lächerliches Double der „Prostituierten-Königin“ Kleopatra. Die „dekadenten Topoi“ dienen in jener Periode jedenfalls schon als Stereotypen einer abgeschlossenen Epoche, die Blok – ebenso wie Belyj und die anderen – als abgestorbenes semantisches Feld in ihre neosymbolistischen Stadtlandschaften ausrollten.

Neben Kleopatra eignet sich die Gestalt der Salome ideal für eine fetischisierte Frauengestalt, die Eros und Thanatos – ebenso wie die umgebende Szenerie Venedigs in Bloks *Italienischen Gedichten* – in sich vereinigt (142f.). Salome ist es, die in diesem Rahmen den Dichter-Propheten selbst „zerstückelt“ (ebd.) und damit seine Kastrationsangst auf grausige Weise ebenso bestätigt wie das hier leitmotivisch wiederauftretende Prinzip einer „generalisierten Synekdoche“ (144). Im Radikalfall verselbständigt sich hier das ‘Haupt’ – also das Werk, die Dichtung – von den ‘Gliedern’ und wird zu eben jenem freischwebenden Inbild, als welches das Haupt des Johannes in Gustave Moreaus berühmtem Bild „Die Erscheinung“ in der Luft hängt (1876) und so auch in J.-K. Huysmans Roman *A rebours* (1884): Auf paradoxale Weise – so sieht es Matich mit Blok – wird das Werk des Dichters erst durch Salomes Schwert zum Leben befördert, während die ‘Glieder’ – und damit der Dichter selbst – sterben müssen, wie man ergänzen könnte. Das Haupt in Bloks Salome-Gedicht „symbolizes the poet’s transcendence, not his failure.“ (ebd.) und bestätigt damit den „Sieg des Fragments“ und der fetischistischen Natur des Gedichts. Über die von Matich angeführten Beispiele hinaus spielt die ‘Enthauptung’ eine keineswegs zufällige Rolle immer dann, wenn es um die konfliktreiche Selbstbehauptung der auktorialen Dominanz in der Dichtung geht, wie dies gerade in den Romanen Vladimir Nabokovs fast zur Regel wird:⁴⁴ Hier wird nicht der auktoriale

⁴³ Vgl. auch A. Bljumbaum, *Konstrukcija mnimosti. K poëtike «Voskovoju personju» Jurija Tynjanova*, SPb. 2002.

⁴⁴ F.Ph. Ingold, „Der Autor als Despot. Vladimir Nabokov“, F.Ph. Ingold, *Der Autor am Werk*, 216-247. Vgl. auch A. H.-L., „Eine Ästhetik der «Kalypitik». Apollinische Motive bei Vladimir Nabokov“, S. Frank, E. Geber et al. (Hg.), *Gedächtnis und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann*, München 2001, 524-555, hier: 538f.

Dichter enthauptet, sondern jene Romanfigur, die schreibend dessen Position als Schöpfer seiner Romanwelt zu usurpieren trachtet.

Bei Blok dagegen geht es nicht um den hinrichtenden Dichter, sondern um dessen 'Selbstopfer' (151), für welches das Schicksal Johannes des Täufers paradigmatisch erscheint: Haupt und Stimme des Dichters werden erst dann frei zu vollem Schöpfertum, wenn sie vom Körper separiert sind (ebd.): Dazu verhilft Salome, die bei Blok somit eine „phallische“ Rolle spielt: „Instead of the subject, she becomes the mediator of poetry“ (ebd.). Dies gilt freilich nur für eine Dichtung, die – wie bei Blok – die Enthauptung und das Blut als „Metapher für die Dichtung“ (ebd.) ansieht, worin sich eben seine „fetischistische Einstellung zur Sprache“ manifestiere, die ihrerseits eingebettet ist als „generalisierende Kastrations-Trope“ in der Schreibvorstellung der Dekadenz. Hier schließt sich wieder einmal der Kreis und die Argumentationsbewegung – so trefflich sie auch sein mochte – hat jenen Punkt wieder erreicht, von dem sie ausgegangen ist. Dabei reflektiert diese Zirkularität nicht so sehr einen Mangel in der Darstellung als vielmehr die Fülle ihres Objekts der Begierde, das/die sich selbst verzehrt.⁴⁵

Nicht zufällig postiert die Autorin das Kapitel über Zinaida Gippius (sie nennt es treffend „Transcending Gender“, 162ff.) n a c h jenem über Blok, von dem eben die Rede war: Wodurch wohl ein weiteres Mal die Fortdauer des dekadenten *Fin de Siècle* weit über 1900 hinaus dokumentiert werden sollte. Umgekehrt gerät dadurch der „Fall Blok“ in eine Perspektive, die weitgehend von den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts bestimmt erscheint. Ausgangspunkt der Darstellung bildet auch hier ein erotisch-utopisches Dreieck – diesmal zwischen der Gippius, Merežkovskij und Filosofov, wobei – deutlicher als im Fall des vorher behandelten Dreiecks – die spezifische Gender-Politik der Gippius den Ton angab. Was bei Blok nur unter der Oberfläche brodelte, war bei Gippius und ihrer „ménage à trois“ ganz explizit und öffentlich Programm: kein Sex, keine Fortpflanzung und eine Erotik, die in Permanenz auf der verbalen bzw. diskursiven Ebene kontrolliert und dokumentiert sein sollte. Es bestehen also erhebliche Unterschiede zwischen den 'Triaden' (übrigens auch gegenüber dem erwähnten Dreieck zwischen Brjusov – Nina Petrovskaja und Belyj), die auch einer Überlegung wert wären. So aber geht es vor allem um die gemeinsame erotische „Utopie“, die gerade im Falle der Gippius und Merežkovskij ebenfalls einen „Chernyshevskian subtext“ erkennen lässt (164f.), der seinerseits über einen religiösen bzw. hermetischen Subtext verfügt wie ihn auch I. Paperno in ihrer Monographie maßgeblich beschrieben hat.

Anders als in den anderen Triaden hatte die Ehe der Gippius und Merežkovskijs etwas Demonstratives (166) um nicht zu sagen Exhibitionistisches oder

⁴⁵ Als weiteres Beispiel dafür untersucht Matich Bloks *Vozmezdje* (152ff.) und dessen Enthauptungsszenarie als Metapher für Dichtung.

jedenfalls Modisches. Die Gippius figurierte als „Fin-de-Siècle Cleopatra or Female Dandy“ (171) und personifizierte auf diese Weise gleichfalls das vielfach beglaubigte Prinzip der „fetischistischen Privilegierung der Teile anstelle der Ganzheiten“. In diesem Falle waren es aber komplementäre, wenn nicht kontradiktorische Aspekte wie Weiblichkeit / Männlichkeit, Religiosität / Physiologie, Kunst / Leben etc. Hinzu kam noch das reduzierte sexuelle Interesse Merežkovskijs, was das Beziehungsspiel offenbar nur scheinbar erleichterte. Die Selbstinszenierungen der Gippius – zumal in der Hosenrolle – waren legendär, wobei sich Matich mehr auf die öffentlichen Reaktionen auf ihr Erscheinungsbild konzentriert als auf die poetischen Verbalisierungen in ihren überaus effektvollen Gedichten (vor allem der Frühzeit). Sie erscheint so konsequent weniger als maskulinisierte Frauengestalt, als vielmehr in ihrer „phallischen“ Funktion als „fetish object“ (177). An dieser Stelle wäre ein Vergleich mit der Gender-Poetik der bisexuellen Cvetaeva von großem Interesse gewesen.

Kompliziert werden die an und für sich turbulenten Trianden jener Zeit noch dadurch, dass sie nicht isoliert jeweils für sich bestanden, sondern einander diachron aber auch synchron „überlappten“ (179ff.). Gemeint sind hier die unausgesetzten Neukonfigurationen, die sich um die Gippius bildeten (Minskij, Volynskij, Zinaida Vengerova etc.) und nicht so sehr jene Fälle, wo ein und dasselbe Glied einer Triangel gleichzeitig oder in kurzer Folge Mitglied einer anderen Triangel wird, wie etwa Belyj in Bezug auf Blok bzw. zu Brjusov. Dabei ließe sich vielleicht doch auch eine Differenz zwischen den im engeren Sinne „dekadenten“ Dreiecken des Fin de Siècle und jenen der religionskünstlerischen Generation nach 1900 konstatieren und konzeptuell begründen.

Hinzu kommt die Tatsache, dass die Gippius ja nicht nur als Femme-fatale-Medium und damit als Muse in die triangulären Projektionen eintritt, sondern selbst zweifellos auch eine hoch bedeutende Autorin war, deren generisches Verhältnis zur Kreation (von Kunsttexten) ein antigenerisches Verhalten auf der Ebene ihres *žiznetvorčestvo* duplizierte. Neben bzw. 'unter' diesen lyrischen Genres entfaltet sich aber auch ein gewaltiges Netzwerk privater Briefe, Aufzeichnungen, Memoiren, die insgesamt eben jenes Beziehungsfeld diskursiv zugänglich machen, das in solcher Dokumentation selbst ein ästhetischer Lebens-text sein mochte. Anders als bei Blok oder Belyj – man denke an deren berühmten Briefwechsel – irritiert bei der Gippius der hoch manipulative Charakter ihrer graphomanischen Korrespondenz, die ihre Adressaten vollends versklavt.

Die dabei frei werdenden Energien sollten in der Etablierung einer „Kirche des Dritten Bundes“ resultieren (191), wodurch die mystisch-erotische Dreiheit auch eine Entsprechung in der Trinitätstheologie finden sollte – ebenso wie in der Drei-Reiche-Lehre des Joachim von Fiore: Der das Paar ergänzende bzw. mediierende Dritte ermöglicht überhaupt erst die Sublimierung und Spiritualisierung der Zweierbeziehung, also des dualen Prinzips (der Christologie). In der

Tradition der Dreiecksbeziehungen bei Černyševskij diente diese Position der Drittheit „as the mediator of homosocial desire“ (192). Lange Jahre war diese dritte Person bekanntlich Dmitrij Filosofov (193ff.), der parallel dazu auch in einer bewegten homosexuellen Beziehung mit Sergej Džigilev und seinem Kreis stand.

Zweifellos bemühte sich die Gippius mit erstaunlicher Konsequenz, die „erotischen Utopien“ Solov'evs in ihre Beziehungspraxis zu verlängern: Der Unterschied zu den anderen Dreiecken bestand nur darin, dass sie trotz aller Ambivalenz aus der weiblichen Position heraus agi(tie)rte, die sonst nicht nur das Objekt maskuliner Begierde, sondern auch ihr Medium (ihre Muse) darstellte. Im Falle der Gippius war sie nicht nur der aktive Teil, sondern auch Priester(in) eines Geheimkults, der die Rituale der herrschenden Kirche hinter sich lassen sollte (197). Die Turmgesellschaften um Vjačeslav Ivanov und seine Frau trugen dagegen einen eher dionysischen Charakter, der auch dort eine ganzen Reihe von Triaden prägte.

Die über mehrere Seiten diskutierte Frage, ob Zinaida Gippius' sexuelle Projektionen nicht doch bestimmt waren durch konkrete anatomische Merkmale eines Hermaphroditentums (210), bringen freilich das gesamte utopische Modell an die Grenze des Absurden. Vergleichbar problematisch waren etwa die Bemühungen Lev Šestovs, Kierkegaards (Nicht-)Verhältnis zu seiner Verlobten bzw. allgemein zum weiblichen Geschlecht auf nackte Potenzprobleme zu reduzieren, die vielleicht etwas über seine sexuellen Nöte aussagen mögen, kaum aber etwas zu seiner Existenzphilosophie beitragen.⁴⁶

Gerade diese philosophischen Aspekte unserer Fragestellung behandelt das Kapitel zu den „Religionsphilosophischen Treffen“, die von 1901 an wenige Jahre Gelegenheit dazu boten, die z.T. heterodoxen religiösen Ideen Merežkovskijs, der Gippius, Rozanovs, Berdjaevs, Florenskijs, ja Bloks und Brjusovs sowie anderer Vertreter der zeitgenössischen Moderne mit dem fortschrittlichen Klerus zu diskutieren. Die Stimmung ebenso wie die komplexen Meinungs-bilder dieser denkwürdigen Versammlungen liefern den bisher geschilderten mystisch-erotischen Konzepten einen Resonanzraum, der auf sehr anschauliche Weise demonstriert, wie weit man von 'orthodoxer' Seite – auch bei größter Weltoffenheit – in der Lage war, der heterodoxen Seite entgegenzukommen. Kurios war schon der Widerspruch zwischen der massiv zölibatären oder jedenfalls 'asketischen' Einstellung der 'Utopisten' angesichts der Einrichtung der Ehe – und der auch in der russischen Orthodoxie (ebenso wie bei Katholiken und Protestanten) gepredigte Fixierung auf Fruchtbarkeit und Nachkommen-

⁴⁶ L. Šestov, *Kirkegard i ekzistencial'naja filosofija (glas vopijuščago v pustyne)*, Paris 1939 (Neuausgabe M. 1992), 35ff.

schaft einer sakramental geheiligten Ehetheologie.⁴⁷ Welche hoch polemische Position Rozanov in dieser paradoxalen Wechselseitigkeit gespielt hatte, wird uns abschließend noch beschäftigen, zumal sein Zwei-Fronten-Krieg sowohl gegen die Utopisten wie die Orthodoxen, von seiner radikal fortpflanzungsorientierten Position eines lebensreligiösen Physiologismus diktiert war (214ff.).

Auffällig ist jedenfalls, dass die Treffen sich primär um die Relation von Sexualität und Religion drehten (217) – und nicht etwa um die damals so drängenden und letztlich in die Revolutionen 1905 und 1917 mündenden sozialen bzw. politischen Katastrophen. Dies ist nicht zuletzt auf die wenig bekannte zentrale Rolle zurückzuführen, die Zinaida Gippius in den religionsphilosophischen Treffen spielte (218ff.), für die es aber keine schriftlichen Belege gibt. Diese habe die Gippius – so die These Matichs – eigenhändig aus den gedruckten Protokollen eliminiert, um ihre Funktion als Drahtzieherin der gesamten Veranstaltung zu verschleiern und solchermaßen manipulativ zu übersteigern: „Spinning invisible webs around people was one of Gippius’s favorite pastimes.“ (ebd.) Ziel dieser Bestrebungen war die Etablierung jener neuen Kirche des ‘Dritten Bundes’, den die Gippius – zusammen mit Merežkovskij und Filosofov – unter der katalysatorischen Wirkung der Religionsphilosophischen Treffen zu schaffen trachtete. Auf diese Weise entfaltete sich unter der Oberfläche der theologischen Diskussionen eine Sphäre von privaten, ja intimen Motivationen; dazu zählte zweifellos auch Rozanovs Scheidungs-drama mit der Suslova und das daraus abgeleitete Problem der Ehescheidung allgemein (220f.). Dabei geht es hier nicht nur um dieses ‘Doppelspiel’ zwischen einer offiziellen und einer inoffiziellen Ebene, sondern auch zwischen zwei entsprechenden Diskursformen eines öffentlichen wie intimen Sprechens. Eben diese skandalöse Überlagerung beider „Masken“ beherrschte Rozanov meisterhaft, während die Gippius aus den erwähnten manipulativen Gründen die Sphären von Intimität und Publizität permanent mystifizierte, verschleierte. Diese gegenläufigen Strategien dienten aber nicht nur der Erreichung kaschierter Ziele, sondern auch dem Ausdruck entgegengesetzter Positionen – einer apollinischen im Gewande der dekadenten Religionskunst (Gippius, Merežkovskij u.a.) und einer dionysischen Körperlichkeit bei Rozanov – bis hin zur Verehrung eines imaginären Blutkultes der Juden des Alten Testaments (224).

Es gehört zu den spannendsten Phasen dieser Auseinandersetzung, auf welche Weise beide Seiten – die ästhetisch-utopische wie die orthodoxe – auf den Einfluss des (katholischen) erotisch-mystischen Komplexes aus der Trouba-

⁴⁷ Gerade die Vertreter des „schwarzen Klerus“ – also der unverheirateten Elite der Bischöfe und Archimandriten – begründeten die Ehe als Fortpflanzungsinstitution (226f.) und bedienten sich dabei der bekanntesten Argumente Nordaus gegen die Degenerierung und speziell der Skopzen in der russischen Kultur (227), die gerade zu jener Zeit vermehrten Verfolgungen ausgesetzt waren.

durdichtung zu sprechen kommen (229ff.), die ja gerade für die symbolistische Sophia-Dichtung (samt ihren Peripetien bei Belyj oder vor allem Blok) so prägend gewesen war. Gerade für die russische Tradition der „erotischen Utopien“ ist diese hier nur angedeutete Rezeption der katholisch geprägten Individualmystik und ihre hysterische, sado-masochistische Pathologisierung im 19. Jahrhundert von größtem Interesse.

Das abschließende Kapitel ist – wie könnte es anders sein – Vasilij Rozanov gewidmet – und zwar dem Denken eines „amoral procreationist“ (236ff.), der in seiner erwähnten Fixierung auf das Generative – Zeugung und Geburtlichkeit⁴⁸ – den Grundideen einer utopischen Überwindung alles Prokreativen am radikalsten zu widersprechen scheint. Es sind ja eben die Körperfunktionen des Ausscheidens, die – vom Blut über Schweiß bis zum Samen und den Exkrementen – das physiologische Sprach-Körper-Bild Rozanovs prägen: seine „whisered intimacy“ (238) kann dafür als überzeugendes Beispiel dienen, wobei auf kuriose Weise Rozanovs groteskes, geiferndes, speiendes „Flüstern“ Rücken an Rücken zur leeren, körperlosen Flüstersprache der Dichter des russischen *dekadentstvo* der 90er Jahre steht:⁴⁹ Matich sieht hier Rozanov im Kontext der aus ihrer Sicht für die gesamte Ordnung des Fin de Siècle geltende Verkörper(lich)ung der Sprache. Während es den Dichtern des Frühsymbolismus um eine Autonomisierung der Dichtersprache durch ihre Entgegenständlichung zu tun war, haben wir hier die radikal entgegengesetzte Tendenz vor Augen. Wesentlich problemloser erscheint dagegen der für Rozanov konstatierte, epochenspezifische Fetischismus, also die Lust am (De-)Teil, am Fragment (ebd.), die sich gerade auch in seinen *Opavšie list'ja* entfaltet hatte und an eine „obsession with the part-whole correlation“ (239) denken lässt. Eben diese war ja auch im Einleitungskapitel an Tolstoj konstatiert worden.

Zuletzt geht es um den Versuch, Rozanovs Schrift *Ljudi lunnago sveta*⁵⁰ (1911/13) nach einer Theorie der Homosexualität zu befragen und darüber hinaus seine diskursiven Verfahren, zumal die Lust an Fußnoten und Marginalien

⁴⁸ Zum Begriff der 'Geburtlichkeit' vgl. zusammenfassend: L. Lütkehaus, *Natalität. Philosophie der Geburt*, Zug 2006; P. Sloterdijk, „Poetik der Entbindung“, *Zur Welt kommen – Zur Sprache kommen, Frankfurter Vorlesungen*, Frankf. a. M. 1988, 99-143; A. Koschorke, „Inseminationen. Empfängnislehre, Rhetorik und christliche Verkündigung“, Ch. Begemann / D.E. Wellbery (Hg.), *Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*, Freiburg 2002, 89-110).

⁴⁹ Vgl. dazu die zahlreichen Beispiele zum Motiv des *šepat'* im Frühsymbolismus (A. H.-L. *Der russische Symbolismus*, Bd. I, 205-215).

⁵⁰ Es ist kein Zufall, dass sich Rozanov hier des frühsymbolistischen *luna*-Motivs bedient, das für die diabolische Seite des Kosmos – alles Weiblich-Verführerische, Scheinhafte, Sekundäre, Uneigentliche – steht (vgl. A. H.-L., *Der russische Symbolismus*, Bd. I, 223ff.). Ähnliches gilt für Belyjs Romantitel *Serebrjanyj golub'*, der das Silber-Motiv des *dekadentstvo* (das ja auch mit dem der *luna* korrespondiert) auf die Bezeichnung der Chlysten als 'Weiße Tauben' projiziert und damit dem Komplex des *sektantstvo* eine 'dekadente' Färbung verleiht.

zu erforschen (242). Auch hier übertrifft der Teil das Ganze, die Nebensache wird zur Hauptsache. Darüber hinaus geht es aber um die Kritik am immanenten Asketismus und der Leibfeindlichkeit des Christentums, zumal in seiner monastischen Tradition, an deren Ende die Selbstkastrationen der Skopzen stehen (243). Hinzu kommt aber auch ein durchaus überzeugender Einfluß Otto Weiningers auf Rozanovs „Mondmenschen“, deren homoerotische Natur ihren für das *Fin de Siècle* typischen androgynen Charakter (245) komplettiert und zu einem „dritten Geschlecht“ (im Sinne Weiningers) aufwertet. Freilich ist deren Einschätzung – wie so oft bei Rozanov – durchaus ambivalent. Offen bleibt dabei auch für Rozanov die Frage, ob Homosexualität nun Ausdruck einer vererbten Dekadenz ist – oder ein natürliches Geschlecht darstellt. Wenn Homo- und Bisexualität zusammenhängen, dann sind beide bezogen auf den Urzustand der Ganzheit des Menschen als etwas Positives, bezogen auf spätere Entwicklungsstadien dagegen treten die ambivalenten Züge in den Vordergrund. Wenn aber der archaische Urzustand der Zweigeschlechtlichkeit fortpflanzungsfeindlich war, musste er Rozanov durchaus negativ erscheinen (247), was im übrigen auch für alle anderen apokalyptischen wie utopischen Projektionen gilt. Gerade darin unterschied er sich ja auch von den anderen „symbolist contemporaries“ (ebd.), die den idalen Urzustand ans Ende und als Ziel ihrer Eschatologie stellten.

Dass es aber in Rozanovs Schriften – je nach Gattung unterschiedlich – nie um eine Direktvermittlung von Botschaften und Ideen geht, wird deutlich, wenn Matich jenes dialogische Prinzip im Sinne Bachtins mit Rozanovs Provokationen im Stile des „Untergrundmenschen“ deutet (248). Diese Dimension seiner Schriften, also ihre grundsätzliche Ambivalenz, kompliziert eine vornehmlich konzeptuell orientierte Nutzung seiner Texte, die über eben jenes Merkmal der olfaktorischen „Flüssigkeit“ verfügen, die der weiblichen Körperlichkeit für Rozanov ebenso eignet, wie später bei Charms.⁵¹ Vergleichbare Blicke über die Grenzen des *Fin de siècle* hinaus können jedenfalls nicht schaden. Der Rückblick in seine Vorgeschichte, vor allem auf die enorme Wirkung Černyševskijs durchzieht leitmotivisch die gesamte Darstellung und gewinnt auch hier im Falle Rozanovs eine Bedeutung, die sich eben nicht auf die Utopien der radikalen 60er Jahre des 19. Jahrhunderts beschränken lässt (249f.). In gewisser Weise modernisiert Rozanov das Bild Černyševskijs, wenn er seine spezifisch homosexuellen Tendenzen betont und vor allem sein Interesse an einer Neuordnung der Geschlechtsverhältnisse – vor allem in seinem Roman *Čto delat?* Was liegt näher, als die dort exponierten Triangeln mit jenen des *Fin de Siècle* in Verbindung zu setzen? (252) Innovativ war dabei Rozanovs Entdeckung der homosexuellen Qualität jener Relationen, die in solchen Dreiecken zwischen

⁵¹ Zur lustvollen Schilderung von weiblichen Körpergerüchen bei Charms vgl. A. H.-L., „Der absurde Körper und seine Tot-Geburt“, 188ff.

den männlichen Polen entstehen, mehr noch: die für die sexuelle Revolution der Generation Černyševskijs insgesamt typisch sind. Für Rozanov war Černyševskij – noch vor Tolstoj oder Solov'ev – der erste bedeutende und zukunftsweisende Vertreter der „Russian utopian antiprocreationists“ (253).

Es nimmt immer wieder Wunder, wie sehr Rozanov eben diese Tendenz (ja die gesamte Frage der gleichgeschlechtlichen Sexualität) durchaus mit seinem explizit 'prokreationistischen' Fruchtbarkeitskult in Einklang bringen konnte; ähnliches gilt ja für sein Interesse an den prinzipiell fortpflanzungsfeindlichen Sekten und ihren Kastrationspraktiken. Es wäre immerhin lohnend, sich in diese Widersprüche noch mehr zu vertiefen, da es gerade sie sind, die den besonderen Reiz, aber auch das Aufreizende der Schriften Rozanovs ausmachen. Für Matich dominiert bei Rozanov eine „invertierte Kastrationsangst“ (ebd.), trotz oder gerade wegen seiner massiv phallischen Fixierung – und zwar in Gestalt eines männlich gepolten „vagina envy“ (in umgekehrter Entsprechung zu Freuds „Penisneid“). Darin manifestiert sich am deutlichsten Rozanovs feminine, ja – nach eigenen Worten – „weibische Natur“ (ebd.) einerseits, andererseits aber auch eine Verwendung des Homosexuellen als „rhetorische Trope“ (ebd.), die sich nicht über ihre gegenständliche Referenz erklärt. Vielmehr kommt hier jenes „fetischistische Verhältnis zur Sprache“ zum Vorschein (254), worin sich das homosexuelle Moment seiner Schriften – zumal der *Ljudi lunnago sveta* – zeigt. Das „Ausstreuen des Samens“ gehört in eben dieses semantische Feld, aus dem sich die Texte speisen, vergleichbar dem „Blutfetisch“ in der Poetik Bloks (zumal in seinen Enthauptungsphantasien). Bei Rozanov geht es freilich weitaus „exzessiver“ zu, ja der rhetorische Exzess ersetzt geradezu die Fortpflanzung selbst. Die Nähe eines solchen 'disseminierenden' Schreibens zur postmodernen Schriftbewegung ist hier nicht zu übersehen.⁵² Bei Rozanov siegt freilich zuletzt immer noch die Heterosexualität und die familiäre Fortpflanzung, welche letztendlich die „reproduktive Unsterblichkeit“ (ebd.) garantiert.

Ein nicht unwesentliches Moment jener 'Mondwelt', die Rozanov vor uns ausbreitet, ist das der Pornographie, welcher sich Matich im weiteren widmet (254ff.), wobei es hier nicht so sehr um Pornographie selbst geht, als um den „symbolischen Aspekt“ jener Diskurse, in denen Rozanov die Sexualorgane in ihrer physiologischen Funktion als Fortpflanzungsfetische präsentiert (256). Dieser Fetischismus wird aber dann bei Rozanov mit dem „jüdischen Blutfetisch“ (besonders der Beschneidung) verknüpft, ja überhaupt mit einem religiös geprägten Fortpflanzungskult in eins gesetzt. Gerade aber der fetischistische Charakter dieser Verehrung des schwangeren Frauenkörpers, des Bauches und der Brüste, macht wohl auch den hier nicht weiter diskutierten Unterschied

⁵² Matich beschränkt sich in diesem Zusammenhang auf mehrfache Hinweise auf Foucaults Sexualtheorie, nicht aber auf die Konzeption einer postmodernen *écriture*, für die Rozanovs Diskurs-Poetik reichlich vorgeschort hat.

aus zum 'grotesken Körperkanon' Bachtins, der sich im übrigen weitgehend am Männerleib oder maximal an dessen dionysischer Bisexualität misst. Jenes private Moment, das den Exhibitionismus Rozanovs ausmacht, kann es in einem kollektiven Karnevalskörper gar nicht geben: Dieser reproduziert sich aus selbst heraus, ohne dabei die heterosexuellen Zeugungsvoraussetzungen besonders zu markieren. Er hat die Schamgrenzen immer schon überschritten, während sich Rozanov an diesen lustvoll (auf)reibt.

Wie nicht anders zu erwarten, gilt dies auch für Rozanovs viel diskutierten Antisemitismus, der sich parallel zu seinen philosemitischen Preisschriften zum alttestamentarischen Judentum (eben in *Ljudi lunnago sveta*) praktisch zeitgleich im Rahmen der Bejlis-Affäre entlädt (259ff.).⁵³ Dabei konnte Rozanov, auf wahrhaft skandalöse Weise, die „Judenfrage“ mit jener nach der Sexualität verknüpfen, wenn nicht vermengen und solchermaßen Thanatos und Eros unter dem Zeichen des Blutes verschmelzen. Eben darin sieht Matich die frappante Verbindung zwischen Rozanovs unsäglicher Schrift zur Rolle des Blutes im Judentum (1914) und der „erotischen Utopie“ seiner Zeit (260f.).

Rozanovs Leser kommt erst gar nicht in die Lage, den Autor begütigend vor sich selbst zu schützen, da dieser am allerwenigsten sein eigener Gläubiger sein will. Rozanovs Sucht nach Autophagie korrespondiert mit jener der Autoerotik: in beiden Fällen verzehrt sich das Eigene nach dem Fremden in sich selbst, 'an und für mich'. Die 'Lust am Text' gipfelt und wurzelt in seiner permanenten Selbstgeburt: Autor und Matrix regredieren in jene Ureinheit, jene totale Auto-genität, die den externen Kreislauf der Geschlechter, Generationen und Nationen überflüssig machen sollte. Zu Papier gebracht hinterlässt diese Zirkulation von Blut und Samen, Speichel und Tränen fragmentierte Sprachkörperabdrücke, die ein im Müll landender Haufen Toilettenpapier notiert hat. Der Fetisch der Schrift triumphiert hier als Abdruck, als totale Metonymie – im Aufstand gegen die zur Metapher geronnene Druck- und Buchwelt. Dabei muss man sich – Rozanov war davon überzeugt, ja begeistert – die Finger schmutzig machen. *Non olet* hieß es von den Geldstücken, die im alten Rom in den Pissoirs eingehoben wurden: Bei Rozanov dem Numismatiker haben auch die kostbarsten Goldmünzen ihren eigenen Geruch. Sind sie doch durch zahllose Hände gegangen, die Gott weiß wo gesteckt hatten – womöglich in jener „inarticulate sphere of human genitalia, bodily excretions, and smells“ (273).

⁵³ S. dazu L. Kacis, „«Delo Bejlisa» v kontekste «Serebrjanogo veka», L.K., *Russkaja èschatologija i russkaja literatura*, M. 2000, 34-61.