Zeitschrift: Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles

Herausgeber: Schweizerische Bibliophilen-Gesellschaft

Band: 20 (1977)

Heft: 2

Artikel: A.M. Remisow und F.M. Dostojewskij : zu einem unveröffentlichten Illustrationswerk aus der Basler "Bibliothek Fritz Lieb"

Autor: Ingold, Felix Philipp

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-388278

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.08.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

FELIX PHILIPP INGOLD (ST. GALLEN/ZÜRICH)

A. M. REMISOW UND F. M. DOSTOJEWSKIJ

Zu einem unveröffentlichten Illustrationswerk aus der Basler «Bibliothek Fritz Lieb»

Vor hundert Jahren, am 24. Juni (alten Stils) 1877, wurde *Aleksej Michajlowitsch Remisow*, den man als den «urrussischsten aller russischen Schriftsteller» bezeichnet hat[1], «im Herzen Moskaus» – einem altertümlichen, vorwiegend von Kaufleuten bewohnten Quartier gegenüber dem Kreml – geboren[2]; am 26. November 1957 starb er, verarmt und fast völlig vergessen, im Pariser Exil, wo er, nach kurzfristigem Aufenthalt in Berlin, seit Ende 1923 gelebt hatte[3]. – Remisow entstammte einer traditionsreichen moskowitischen Familie, deren Mitglieder zumeist im Kleinhandel tätig waren, zu deren ferneren Vorfahren aber auch Maler und Kunsthandwerker gehört hatten. Remisows Vater, dem jegliche Schul- und Fachausbildung versagt geblieben war, verdiente seinen Lebensunterhalt zunächst als Laufbursche, wurde Galanteriewarenhändler, selbständiger Geschäftsführer und Mitglied der Zweiten Kaufmannsgilde seiner Heimatstadt; als er 1883 verstarb, war Aleksej Michajlowitsch sechs Jahre alt.

Mit Kunst und Literatur kam Remisow dennoch sehr früh durch seine Mutter, eine geborene Najdjonow, in Berührung. Als Tochter eines wohlhabenden und gebildeten Fabrikanten, der – nicht zuletzt – über eine bedeutende Privatbibliothek verfügte[4], war sie, im Unterschied zu ihrem um zwanzig Jahre älteren Mann (von dem sie sich übrigens recht bald trennte), eine geistig höchst regsame und anregende Person; sie hatte die deutsche Peter-und-Paul-Schule in Moskau besucht, wo ihr eine sorgfältige Ausbildung zuteil wurde, doch hatte ihr eigenstes Interesse stets der Malerei, der Poesie gegolten, und sie verstand es, dieses Interesse auch in ihrem Sohn Aleksej zu wecken und wachzuhalten. Schon im Vorschulalter vermittelte sie ihm durch gemeinsame Lektüre russischer Märchen und Legenden erste bleibende Leseerfahrungen, bald machte sie ihn auch mit Goethe, E.T.A. Hoffmann und Nikolaj Leskow vertraut, las ihm überdies, da sie auf streng orthodoxe Unterweisung ihrer Kinder bedacht war, aus der Bibel und den Lese-Menäen *(Čet'i-Minei)* des Metropoliten Makarij vor, eröffnete ihm die künstlerische und religiöse Bedeutung der russischen Ikone, brachte ihm das Zeichnen, das Schönschreiben bei. In der Bibliothek des Großvaters bekam Remisow nebst zahlreichen Erstausgaben und Manuskripten russischer Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts auch alte, teils illuminierte Handschriften zu Gesicht, die seine Phantasie ebenso nachhaltig anregten wie die Buchillustrationen zu Swifts *Gulliver*, zu Gogols *Wij* oder zu den Grimmschen Märchen, die er, noch bevor er lesen konnte, genauestens kannte. – Remisows musische Begabungen waren vor seinem Schuleintritt bereits so stark ausgeprägt, daß sie von seinen späteren Lehrern nicht mehr wesentlich beeinflußt werden konnten. Mit großer Selbstdisziplin und autodidaktischer Konsequenz verfolgte er fortan den von seiner Mutter gewiesenen, von einigen wenigen geistigen Verwandten und Freunden zeitlebens begleiteten Weg[5].

Obwohl er sich dem Zeichnen und Kolorieren seit seinen ersten Malversuchen an Bretterverschlägen, Gartenzäunen und Hausmauern regelmäßig und mit aller Intensität gewidmet hatte, nahm Remisow nie den «hohen Titel eines ‹Künstlers›» für sich in Anspruch; vielmehr pflegte er sich selbst als einen «unverbesserlichen Amateur» zu bezeichnen, der «mit ungeschickter Hand – mit den Augen der Hand – seine ‹eigene Natur›» zu erkennen wisse[6]. Und obwohl

sein zeichnerisches Werk schließlich – zumindest quantitativ – hinter der literarischen Arbeit durchaus nicht zurückstand, hielt er stets die Schriftstellerei für seine wahre Berufung: «Nur indem man eine Legende, ein Märchen schafft, kann man das Wesen des Menschen erklären[7].»

Nach einem kurzen Zwischenspiel an diversen Fakultäten der Moskauer Universität wurde Remisow Ende 1897 wegen angeblicher Teilnahme an einer revolutionären Studentendemonstration verhaftet, relegiert und in die Provinz verschickt. Mehrere Jahre verbrachte er – zu Unrecht als Staatsfeind diskriminiert – in der Verbannung, zunächst in Pensa (wo er sich verheiratete), dann in Wologda (wo er mit den ebenfalls verbannten «revolutionären» Aktivisten Berdjajew und Lunatscharskij bekannt wurde[8]), schließlich in Ust-Sysolsk, Charkow, Kiew und Odessa. Noch vor seiner Rückkehr «in die Hauptstädte» Rußlands, die er bis Anfang 1905 nicht mehr aufsuchen durfte, hatte seine literarische Laufbahn mit der Publikation einer kleinen Erzählung (*Bebka*, 1902) begonnen, und in rascher Folge entstanden und erschienen danach so zahlreiche Prosaschriften – phantastische Geschichten, Traumprotokolle, Kunstmärchen, autobiographische Miniaturen und historische Anekdoten –, daß Remisow bereits ab 1910 eine erste, auf acht Bände angelegte Werkausgabe veranstalten konnte[9]. In Petersburg, wo er bis zu seiner Emigration ansässig war, gehörte Remisow schon bald zu den wortführenden Autoren seiner Generation, er befreundete sich mit Aleksandr Blok und Andrej Belyj, verkehrte in Wjatscheslaw Iwanows «Turm», wo sich die liberale Petersburger Intelligenz regelmäßig zusammenfand[10], stand vorübergehend der Avantgarde des russischen Theaters, namentlich Wsewolod Meierhold, nahe[11], hatte starken, auch persönlichen Einfluß auf jüngere, nachmals berühmte Autoren wie Samjatin und Pilnjak, hielt sich im übrigen jedoch vom Literaturbetrieb fern, enthielt sich der Stellungnahme zu dessen rivalisierenden Sekten und entzog sich jeglichem politischem Engagement: So wurde er allmählich zum einzelgängerischen – und einsamen – Außenseiter; er lebte und schrieb bewußt unzeitgemäß, schuf seinen kunstvoll-antiquierten Personalstil und eine wunderliche, an Scheerbart oder Rosanow erinnernde Privatmythologie, welche, aus Traumfiktionen, aus dämonologischen und okkulten Versatzstücken gefügt, der ärmlichen Engnis seines Alltags kosmische Dimensionen verlieh.

Als Schriftsteller führte Remisow (neben Belyj und Pilnjak) die bei Gogol einsetzende, von Leskow zur Vollendung gebrachte Erzähltradition des *skaz* – einer spezifisch russischen, ornamental angelegten Form der *Ich*-Erzählung – fort, dies allerdings in höchst eigenwilliger, zuweilen etwas angestrengter Manier, die der Parodie manche Angriffspunkte bietet und sich jedenfalls nur dem literarisch gebildeten Publikum voll erschließen kann: Remisow selber war, was bei einem hochbegabten Autodidakten kaum überrascht, ungewöhnlich belesen, er kannte sich nicht bloß in der alten und neueren Literatur Rußlands bestens aus, er beherrschte auch – ohne sie indes zu praktizieren – mehrere Sprachen, las Werke französischer, englischer und vor allem deutscher Dichtung im originalen Wortlaut, und er war überdies in abgelegenen Wissens- und Wissenschaftsbereichen – in der Paläographie, der Heraldik, der Biographik, der Folkloristik, dem Okkultismus, der slawischen Mythologie und Dämonologie – weithin bewandert. Seine äußerst umfassenden, meist in privaten Studien angelernten und angeeigneten Kenntnisse hat Remisow großenteils literarisch verarbeitet – am ehesten durchschaubar in seinen Märchen- und Legendendichtungen, am anspruchsvollsten in seiner autobiographischen, essayistischen und dokumentarischen Prosa, die er zu einer eigenständigen – man möchte sagen: pseudofiktionalen – Erzählform ausgestaltet hat[12]. Es ist daher auch keineswegs erstaunlich, daß Remisow zunächst in Ruß-

land, später auch in der Emigration namentlich unter Schriftstellerkollegen (so bei Prischwin und Ehrenburg, bei Thomas Mann und Romain Rolland) Verständnis fand und Förderung erfuhr, in breiteren Leserkreisen jedoch nur auf geringes Interesse stieß und selbst von der zünftigen Literaturkritik kaum beachtet oder aber mit verlegenem Respekt behandelt wurde.

Trotz fehlender Resonanz und mangelnder Anerkennung, trotz widrigsten Lebensumständen, materieller Not und entsprechend ungünstigen Arbeitsbedingungen hielt Remisow an seiner unkonventionellen, allen literarischen Moden resolut sich widersetzenden Schreibweise fest, und obwohl er es sich im Exil – weit mehr noch als zuvor in Rußland – schwer tat, für seine Arbeiten einsatzfreudige Verleger zu finden, konnte er nebst ungezählten Feuilletons, Essays, Anekdoten, Nekrologen, Reminiszenzen und Rezensionen eine imponierende, achtzig bis hundert Einzeltitel umfassende Reihe von Büchern und Broschüren herausbringen, deren vollständige bibliographische Erfassung und Systematisierung zu den vordringlichsten Desiderata der neuerdings wieder auflebenden Remisow-Forschung gehört[13]. – Das formal wie thematisch schwer faßbare schriftstellerische Schaffen Remisows hat – in aller Kürze – Gleb Struve wie folgt charakterisiert: «Die Erzählungen Remisows erinnern mit ihrem Durcheinander und in ihrer Freiheit von den Gesetzen der Logik an Träume; seine Träume haben staunenswerte Ähnlichkeit mit seinen Erzählungen. Soll man übrigens bei Remisow von ‹Erzählungen› oder von ‹Romanen› sprechen? Seine Werke, besonders die im Exil entstandenen (unter den vorrevolutionären gab es noch so etwas wie Romane – *Der Teich, Die Schwestern im Kreuz* – und Erzählungen), lassen sich nicht in der gewohnten Weise klassifizieren. Zwar gibt es darunter eine große Gruppe, welche man als Nacherzählungen von Legenden, Märchen oder altertümlichen Literaturwerken bezeichnen könnte. [Dazu gehören, innerhalb der hier betrachteten Schaffensperiode, *Stern über Sternen* (1928), *Der Sonne nach* (1930), *Drei Sicheln* (I, 1929; II, 1930), *Das Bildnis des wundertätigen Nikolaus* (1931), *Erzählung von den zwei wilden Tieren* (1950), *Die Besessenen* (1951) sowie *Melusine und Brunswick* (1952).] Doch auch in diese Remisowschen Nacherzählungen, welche man wohl richtiger als schöpferische Bearbeitungen bezeichnen sollte, dringt bei ihm stets etwas Neues ein, etwas Reales und Zeitgenössisches. Arbeiten wie *Olja* (1927) oder die Fortsetzung dazu, *Im Rosenglanz* (1952), aber auch *Den Simsen nach* (1929) nannte Remisow ‹Erzählungen›. Doch wenn man von *Olja* und *Im Rosenglanz*, wo S.P. Remisowa-Dowgello als Heldin auftritt, sagen kann, es gebe in diesen Texten noch einen bestimmten Erzählstrang, so fehlt dieser in *Den Simsen nach* völlig, und die in diesen Band aufgenommenen Arbeiten waren ursprünglich als selbständige ‹Erzählungen› gedruckt worden. Und schon gar keiner der gängigen Gattungen lassen sich Bücher wie *Der tanzende Dämon* (1949), *Mit gestutzten Augen* (1951) und *Mäuschens Pfeife* (1953) einordnen, in denen Wirklichkeit und Traum, das Ich und die äußere Welt wundersam vermischt sind. Und gerade dies sind wohl die bezeichnendsten, vielleicht gar die besten Arbeiten Remisows. ... Der Mensch stehe dem Menschen im Weg, hat Remisow einmal gesagt, und das ist auch die verborgene menschliche Thematik seines gesamten Werks. Hier trifft er sich mit Dostojewskij. Von daher kommen seine vorrevolutionären Arbeiten, *Der Teich* und *Die Schwestern im Kreuz*, von daher auch – der noch unveröffentlichte Text *Die Gosse* sowie die ‹Exil›-Erzählungen über A.A. Kornetow mit ihrer traumbildnerischen Transformation des alltäglichen Emigrantendaseins ...[14]»

Nie hat Remisow neben seinem vielfältigen und ausgedehnten literarischen Wirken seine zeichnerische und malerische Arbeit aufgegeben: «Ich kann mich nicht erinnern,

jemals *nicht* gezeichnet zu haben[15]. » Remisows schriftstellerisches Tagewerk war permanent von bildnerischer Tätigkeit begleitet, wurde durch sie ergänzt, bereichert und – nicht selten – materiell abgesichert: Um seine Wohnungsmiete, Arzt- und Steuerrechnungen bezahlen oder einen bibliophilen Privatdruck finanzieren zu können, mußte er gelegentlich mit graphischen Blättern und «Alben» «hausieren gehen», oder er verfertigte, auf Bestellung, Porträts und kalligraphische Schriftstücke[16] – Arbeiten übrigens, die «von den Surrealisten mit Lob bedacht», von Larionow, Puni (Pougny) und Picasso hochgeschätzt, von Jean Paulhan in der *Nouvelle Revue Française* vereinzelt vorgestellt wurden[17].

Nur zweimal hatte Remisow Gelegenheit, mit einer Einzelausstellung an die Öffentlichkeit zu treten: zunächst – im Sommer 1927 – bei Herwarth Walden in Berlin, dann – um die Jahreswende 1933/1934 – in der Prager National-Galerie, zu der ihm der exilrussische Künstler und Kritiker Nikolaj Saretzkij Zugang verschafft hatte und wo in der Folge große Teile seines zeichnerischen Werks – mehr als tausend Blätter – gezeigt werden konnten[18].

In einem für Saretzkij geschriebenen, bisher nur in deutscher Übersetzung veröffentlichten Text schildert Remisow seinen künstlerischen Werdegang wie folgt:

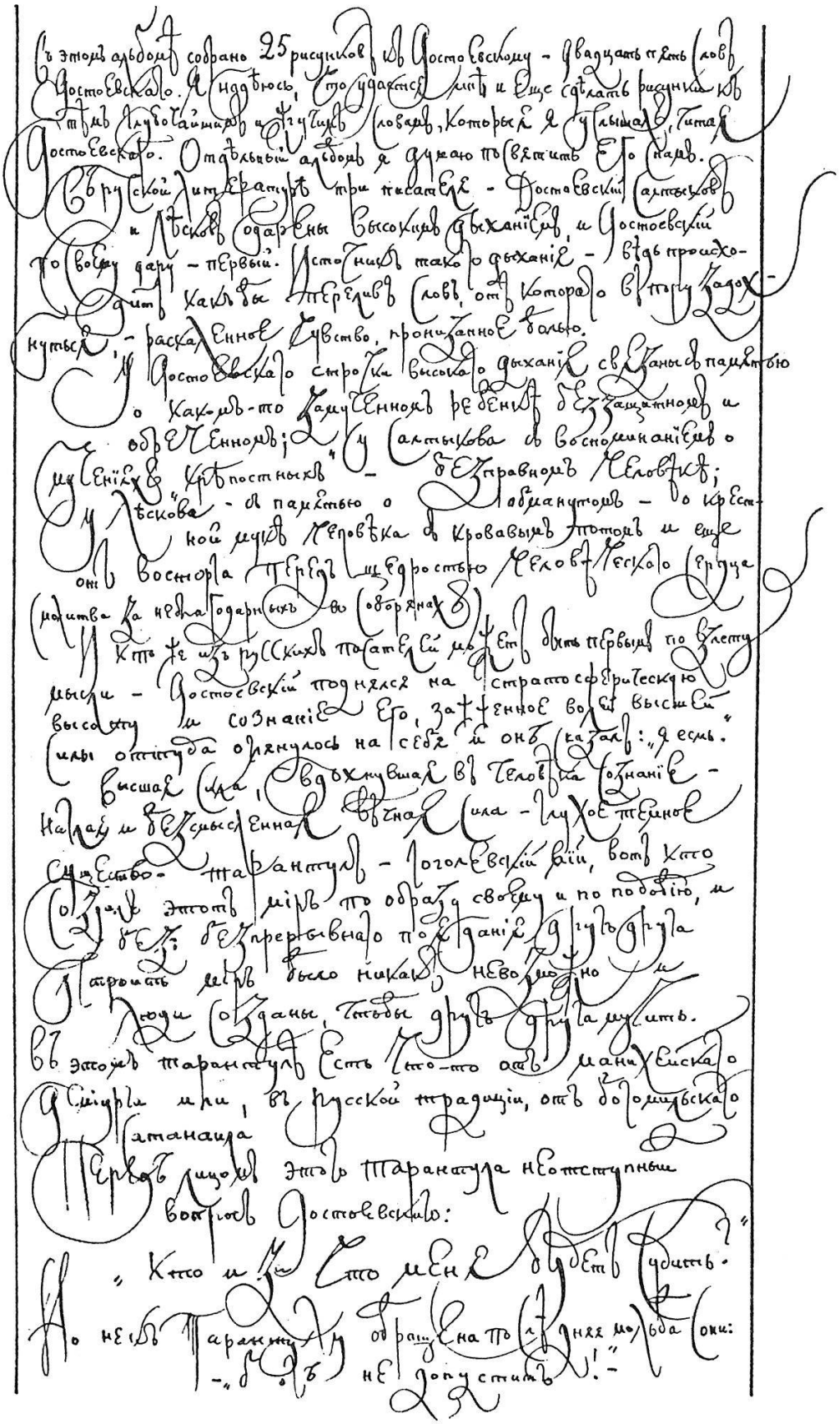
«Zeichnen habe ich nirgends gelernt, aber Zeichnen ist für mich das, was für einen armen Fischersmann das Fischefangen ist, Zeichnen, das ist meine Leidenschaft! Als Kind machte ich meine ersten Versuche mit Kreide auf der Handfläche, die ich dann Passanten auf den Rücken klatschte: Bei einem solchen Versuch hüpfte unter meiner Hand ein gehörntes weißes Teufelchen hervor. Damit fing es an. Dann waren da noch die Zäune: Ich versäumte keine Gelegenheit, mit Kreide oder Kohle eine Fratze darauf zu malen, so groß, wie der Schwung meines Armes gerade reichte. In der Schulpause, wenn die anderen paukten oder wiederholten, stand ich an der Tafel und brauchte die Kreide auf, indem ich die Tafel bis zur letzten Ecke vollmalte. Das Zeichnen war für mich so sehr mit Kreide verbunden, daß ich eine Zeitlang Kreide aß, wie die anderen Konfekt essen ... – Als Kind las ich keine Bücher, sondern sah mir nur Bilder an. Über Bildern konnte ich einen ganzen Tag lang sitzen. Aber ich zeichnete nie Bilder ab. Ich habe mich nie darin geübt, und deshalb konnte ich weder Eigenes noch Fremdes jemals reproduzieren und kann es auch heute nicht. Auch kleine Linien und Quadrate konnte ich nicht übertragen. Jede Beschränkung schreckte mich ab. Und meine Zeichnungen waren immer schief, immer krumm. Von dem grauen Zaun ging ich zu kleinen Zweigen über, die sich von einer weißen Bretterunterlage deutlich abhoben; ich sah in ihnen ‹Geisterfratzen›. Von den Zweigen wandte ich mich ganz allgemein zu Flecken: zu ausgelaufener Tinte, zu Farbe, zu einem Flußufer, das vom Regen oder vom Hochwasser ausgewaschen war. All das waren malerische Möglichkeiten, wie es sie ‹in der Natur› nicht gab. Und dazu bemerkte ich noch, wenn ich eine Tapete berührte, daß schon das Material von sich aus eine Zeichnung ergeben konnte; man mußte nur den Finger naßmachen und mit ihm leicht darüber hinfahren. Und wenn ich Bilder von Pieter Breughel und Hieronymus Bosch und Callot erblickte, mit welchem Entzücken betrachtete ich sie! Ich erblickte in ihnen meinen ganzen Weg von den Zaunlatten bis zur Tapete, auf der aus Flecken zauberhafte Formen von unnatürlicher Kombination entstehen. Und sogar gerade das, was mich bei diesen Künstlern so ergriff, war dargestellt. Von Gegenständen ging ich über zur reinen Idee. Ich machte Fortschritte, dadurch daß ich die Augen schloß, besonders, bevor ich zu träumen anfing, um alle möglichen ‹unnatürlichen› Formen zu sehen, die bei mir in den Traum hinüberglitten und dort wie lebende Personen agierten. Zeichnen aber konnte ich sie nicht. Später, als ich gelernt hatte, mich irgendwie in Schranken zu hal-

ten (denn darin liegt zweifellos das Geheimnis aller Zweige der Kunst), begann ich einige meiner Märchen zu zeichnen, aber gleich darauf schrieb ich auch schon. So verband sich bei mir das Zeichnen mit dem Schreiben (mit der Literatur)[19]. »

Von der Thematik her wie auch stilistisch ist Remisows zeichnerisches Œuvre mit seinem dichterischen Schaffen eng verbunden, und nur in dieser – gleichsam organischen – Verbindung kann es adäquat verstanden und gewürdigt werden. Die Begegnung mit Werken der darstellenden Kunst – russischen Ikonen, illuminierten Manuskripten und zeitgenössischer Buchgraphik – gehörte, wie schon erwähnt, zu Remisows frühsten Bildungserlebnissen. Schon als Kind – und bis ins hohe Alter – pflegte er seine Traum- und Leseerfahrungen nicht bloß schriftlich, sondern auch bildnerisch (meist in Farben) festzuhalten[20]; später wandte er sich, angeleitet von Serafima Pawlowna Dowgello, einer jungen Paläographin, die er in der Verbannung kennengelernt und bald darauf geheiratet hatte, dem Studium handschriftlicher Dokumente und Literaturdenkmäler zu. Mit zähem Einsatz übte er sich in der Kunst der Kalligraphie, er vertiefte sich in die Schriftwerke arabischer und persischer ‹Reinschreiber[21]›, entdeckte einen altrussischen Theologen und Meister der Schreibkunst, Jepifanij Premudryj, als den «ersten Lettristen» in der europäischen Literatur, und aufgrund der russischen Schreibschrift *(skoropis')* des 17. Jahrhunderts entwickelte er schließlich – «nicht als Kopie, sondern als Nachschöpfung[22]» – eine eigene kalligraphische Handschrift (siehe Seite 121), die dann ihrerseits auf seinen Mal- und Zeichenstil (insbesondere auf die «graphischen Tagebücher[23]») einwirkte: «Schon die Art meines Zeichnens ist durch meine Schreibweise bestimmt. Ich halte den Stift wie einen Federhalter, ich kräusele und kratze, als ob ich schriebe. Wenn man nun noch anfinge nachzudenken, würde man vielleicht darüber nicht derartiges Zeug zusammenschwatzen, doch genügt es mir, was ich von mir denke; ich bin doch körperlos geblieben! Und meine ganze Leidenschaft im Zeichnen brennt nur in mir selbst, ohne irgend jemanden anzustecken, versteht ihr? Mit bloßen Händen greift man nicht ins Feuer[24]! » – Die Paläographie wurde somit für Remisow zum Vorbild – und zur Voraussetzung – aller «Schreibweisheit» *(pis'mennaja premudrost'*[25]*)*: «Stets ist die Kalligraphie frei gewesen, und keiner hat sich je in ihr magisches Reich eingemischt, wo die Buchstaben und deren Verzierungen – Menschen, Tiere, Dämonen, Monstren, Bäume, Blumen und Kräuter – zu Spinnweben von Schnörkeln, Linien, Strichen und Schlingen sich verflechten ... Jeder hat seine eigene Handschrift, doch die Kunst – die Kalligraphie – ist *einzig*[26]. »

Als Künstler nähert sich Remisow, obwohl er ausschließlich an Vorbildern der Vergangenheit orientiert bleibt, auch neueren und neusten ästhetischen Positionen an, wie sie etwa durch Wols oder den russischen Dichter-Maler Filonow, durch Henri Michaux oder das heutige *scriptural painting* vertreten sind; die kalligraphische Strichführung verleiht der Handschrift zeichnerische Anschaulichkeit, der Zeichnung handschriftliche Authentizität: Bei Remisow ist das eine vom anderen – die Zeichnung von der Handschrift – oft kaum zu unterscheiden. Vladimir Pozner, einer der verständnisvollsten Kritiker Remisows, hat diesen als «erstrangigen Kalligraphen» gewürdigt, als einen Meister, welcher «der beste Kopist eines beliebigen Moskauer Großfürsten hätte sein können»: «Zum Schreiben bedient er sich verschiedener Tinten, und liebevoll zeichnet er die Lettern, denen er, jeder einzeln, Eigenleben verleiht. Er sammelt alles, was gedruckt oder handgeschrieben ist, er kennt die Publikationsdaten aller raren Editionen, er vermag sämtliche Illuminationen einer berühmten Bibel auswendig nachzumalen[27]. »

Der dekorativen Ausdruckskraft seiner kalligraphischen Schriftstücke, den skrip-

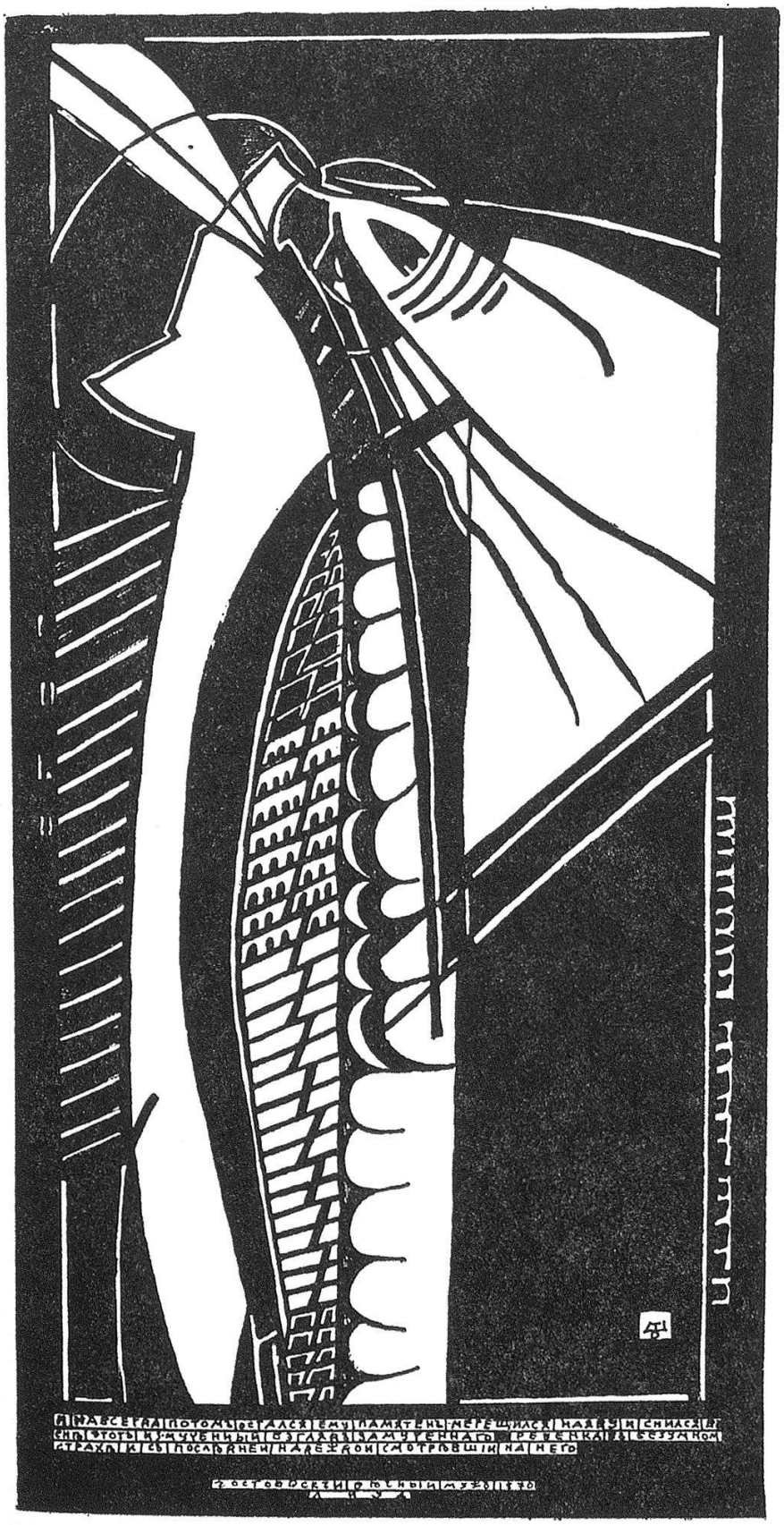


A. M. Remisow: Handschriftlicher Kommentar des Autors zu seinem Dostojewskij-Album (vgl. Hinweis und Teilübersetzung auf S. 125f.).

turalen Windungen, Verflechtungen und Verzierungen seiner Zeichenkunst entspricht in Remisows erzählerischem Werk die strenge ornamentale Stilisierung sprachlichen Materials, ein Verfahren, das bei ihm – durch gezielten Einsatz von Archaismen, Kolloquialismen, mundartlichen Wendungen, archaisierenden Neubildungen, Wortspielen, Assonanzen, Wiederholungen – bis zu orgiastischen Verbalriten gesteigert werden kann[28]. Dabei ist in der Regel davon auszugehen, daß bei Remisow der bildnerische Entwurf – die spontane Objektivierung des Geschauten oder Geträumten – der literarischen Gestaltung vorgreift und diese entscheidend determiniert; sogar sein «mißlungenes Zeichnen» übertrug er bisweilen «ins Wort»; die Komposition seiner Bücher legte er vor der Niederschrift zeichnerisch fest[29].

Innerhalb von Remisows künstlerischem Schaffen nehmen die illustrativen Arbeiten zu eigenen Texten oder zu bedeutenden Werken der Weltliteratur – von der *Tristan*-Sage über die russische Erzählkunst des 19. Jahrhunderts bis hin zu zeitgenössischen Autoren – besonderen Rang ein. Es handelt sich dabei zumeist um zyklisch angelegte Kompositionen, die Remisow gewöhnlich in Alben oder Mappen zusammenfaßte und durch die er jeweils ein literarisches Einzel- oder Gesamtwerk, gelegentlich auch einen Autor zu präsentieren suchte. Im Unterschied zu den kalligraphischen Schrift-Bildern, die gleichsam als Bau- und Ideenskizzen zu geplanten Textarchitekturen gedacht waren, sollten die nach bestehenden literarischen Vorlagen ausgeführten Blätter bereits «Gesagtes» sinnentsprechend ins Bildnerische «übersetzen[30]». Solche bildnerische Exegetik und Essayistik hat Remisow während mehrerer Jahrzehnte konsequent praktiziert; im Lauf der Zeit ist denn auch eine große, heute nicht mehr abschätzbare Anzahl derartiger literarischer Alben- und Illustrationsreihen entstanden, darunter ein Zyklus zu Aleksandr Bloks Revolutionsdichtung *Die Zwölf* (1918), der um 1937 in den Besitz von A.B. Kusikow übergegangen und bislang offenbar unpubliziert geblieben ist; eine Serie von Traumbildern zum erzählerischen Werk Iwan Turgenjews (1933)[31]; Alben zu Schestow und Rosanow (1935/1936); ein für die Schriftstellerin Natalja Kodrjanskaja angefertigtes Album zu Motiven aus der Ideenwelt Fjodor Dostojewskijs (1947); ein 175 Tafeln umfassendes *Tristan*-Album (1951); außerdem ein – möglicherweise unvollendet gebliebenes – Album über Anton Tschechow (1953). – Da Remisow viele seiner graphischen Blätter, Zyklen und Alben an Freunde verschenkt, in den Revolutions- und Kriegswirren verloren oder gegen bescheidene Bezahlung an Sammler und Mäzene veräußert hat, ist deren Gesamtbestand nicht mehr auszumachen: Remisow selber hat einmal beiläufig die Vermutung ausgesprochen, es müsse von seiner Hand «an die 4000 [*sic*]» Alben geben, doch seien diese wohl größtenteils «verschwunden»; in einem späten Brief führt er Klage darüber, daß bei Serge Lifar 15 seiner graphischen Alben – insgesamt 102 Blätter – «vergraben» und nicht mehr auffindbar seien[32].

Wo Remisows bildnerisches Werk heute, soweit es überhaupt erhalten ist, aufbewahrt wird, entzieht sich unserer Kenntnis, da vorerst weder ein Œuvrekatalog noch Aufzeichnungen des Künstlers über den Verbleib seiner literarischen Alben, seiner graphischen Tagebücher und seiner farbig illustrierten Traumprotokolle vorliegen. Vor kurzem sind an einer Ausstellung zeitgenössischer russischer Kunst in Paris – erstmals seit vielen Jahren – wieder Arbeiten von Aleksej Remisow gezeigt worden, wobei die «Aktualität» dieser Werke (Zeichnungen, Schrift-Bilder, Porträts) im Kontext heutiger Beispiele informeller und skripturaler Malerei eindrückliche Bestätigung fand[33]. Noch nachhaltiger wird auf Remisows künstlerische Hinterlassenschaft in dem unlängst erschienenen Sammelwerk *Apollon-77* hingewiesen: Der seit einigen Jahren im französischen Exil wirkende Zeichner und Maler



I [1.] «Lisa» («Der ewige Gatte», 1870). – Text: Bezieht sich auf den Anblick eines «gemarterten Kindes», dessen «irre Angst» dem, der ihr Zeuge geworden ist, unauslöschlich im Gedächtnis bleibt.

Michail Schemjakin, dessen kalligraphische Inventionen und Illustrationsfolgen zu Werken Gogols, Dostojewskijs, Solschenizyns un-

II [2.] «Der Verrotzte» («Der ewige Gatte», 1870). – Text: «Pawel Pawlowitsch Trusotzkij» (Name des Protagonisten). Stark verkleinert.

mittelbar an die Remisowschen (und Filonowschen) Schrift- und Traumbilder anschließen, stellt hier eine repräsentative Reihe graphischer Arbeiten sowie eine Auswahl aphoristisch verknappter Selbstaussagen des um zwei Generationen älteren Künstlers vor[34]. Dem weithin unbemerkt gebliebenen Remisow wird somit, zwanzig Jahre nach seinem Tod, die längst fällige Anerkennung – gewissermaßen seine Rehabilitierung – zuteil.

Nachfolgend sei nun ein bisher unveröffentlichtes, von Aleksej Remisow als bildnerische Dostojewskij-Deutung konzipiertes Album auszugsweise vorgestellt. Das Werk entstammt dem Nachlaß von Prof. Dr. *Fritz (Fjodor) Lieb* (1892–1970), der, soweit sich dies gegenwärtig überprüfen läßt, Ende 1934 in Paris mit Remisow bekannt geworden und dem bald schon «befreundeten Dichter» bis zu dessen Tod verbunden geblieben ist[35]; das Album gehört heute zu den Beständen der Handschriftenabteilung der Öffentlichen Bibliothek der Universität Basel[36]. Der früheste Hinweis darauf findet sich in einem vom 28. Februar 1935 («7 Rue Boileau / Paris XVI») datierten Brief Remisows an Fritz Lieb; aus dem Schreiben geht hervor, daß Remisow das Album – vermutlich auf Bestellung, jedenfalls nach Vorauszahlung von 100 francs – zu jenem Zeitpunkt bereits abgeschlossen und mit einer Widmung versehen hatte[37].

Das Album trägt eine Reihennummer («No. 109 meiner handschriftlichen Ausgaben») sowie das Datum der Fertigstellung (15. Januar 1935) und der Übergabe an Fritz Lieb (5. März 1935). Das Werk ist vierfach vom Autor signiert – dreimal mit Remisows Namenszug in jeweils verschiedener, teils kalligraphisch verzierter Schreibung und einmal (auf dem letzten Blatt) mit einem jener «Affensignale», die Remisow als Vorsitzender der «Großen und Freien Affenkammer» unter eigene Schriftstücke – Erlasse, Sendschreiben, Urkunden – zu setzen pflegte[38]. Die von ihm verwendeten Blätter (etwa 39 × 31 cm) sind, einmal gefaltet, in schwarzen Halbkarton eingeschlagen und werden durch eine feine rote Schnur zusammengehalten; das Konvolut ist zusätzlich durch einen Umschlag aus Packpapier geschützt, der in Remisows Handschrift den Vermerk «aus Dostojewskij» sowie das Monogramm des Künstlers (auf kleinem blauem Dreieckkleber) trägt. Nebst dem aus 25 numerierten Tafeln bestehenden Bildteil enthält das Album 6 unpaginierte, kalligraphisch gestaltete Seiten, nämlich: 1. das Widmungsblatt (als Vorsatz); 2. das Titelblatt («Iz Dostoevskago»); 3. das Inhaltsverzeichnis (mit Quellenangaben); 4. (im Anschluß an die Tafeln) einen kommentierenden Text des Autors; 5. eine kalligraphische Komposition mit Remisows Namenszug («Alexëi Remizoff»); 6. ein Blatt mit

dem von einem «Affensignal» gefolgten Hinweis (in russischer Sprache): «Dieses Album ist Dostojewskij gewidmet – 25 Zeichnungen – abgeschlossen zu Weihnachten 1935[39]».

Das bildnerische Korpus des Albums besteht teils aus schwarzweißen, teils aus kolorierten oder mit farbiger Tinte ausgeführten Federzeichnungen zu bestimmten (vom Autor akkurat nachgewiesenen) Textstellen aus dem erzählerischen Werk Dostojewskijs. Die entsprechenden Titel und Zitate – Remisow hat sie, nach dem Vorbild von Lubok- und Ikonen-«Aufschriften» *(nadpisi)*, bald als großflächige Texttafeln, bald als skripturale Ornamentation gestaltet – sind in die Zeichnungen integriert; sie beziehen sich auf die folgenden Schriften Dostojewskijs: *Der ewige Gatte* (Nrn. 1–2); *Erniedrigte und Beleidigte* (Nrn. 3–7); *Eine üble Anekdote* (Nr. 8); *Der Idiot* (Nrn. 9–12); *Verbrechen und Strafe* (Nrn. 13–16); *Die Teufel* (Nrn. 17–18); *Die Brüder Karamasow* (Nrn. 19–22); *Das Dorf Stepantschikowo* (Nr. 23); *Der Spieler* (Nrn. 24–25).

III [5.] «Das trockene Herz» («Erniedrigte und Beleidigte», 1861). – Text: Ein «trockenes» (verhärtetes) Herz hindere einen daran, das Gute zu erkennen, und es verstärke zugleich die Neigung zu Mißtrauen [Kapitel II, 2]. Stark verkleinert.

In den eher malerisch als zeichnerisch ausgeführten Illustrationen verbinden sich Remisows «abstrakte Farbkonstruktionen» (aus den graphischen Traum- und Tagebüchern) mit der dekorativen Linearität seiner Kalligramme und «Affensignale»: «Das feine Netzwerk der Wellen verband die Gegenstände miteinander, und die Gesichter umgab ein ausstrahlendes Leuchten (die Aura). Die leuchtenden Wellen und das Strahlen der Gegenstände gebe ich durch feine schräggeführte Linien wieder, welche parallel zwischen den geometrischen Figuren und Spiralformen verlaufen. Ich nannte sie gegenstandslos. Diese meine graphischen Ergänzungen verliehen, wie mir scheint, der Zeichnung zusätzliche Tiefe[40].» Eine weitere – literarische – Dimension gewinnen Remisows Illustrationen dadurch, daß ihnen mehr oder minder umfängliche Texte zugeordnet sind, Zitate, die sie einerseits bildnerisch darstellen und die anderseits selbst wieder bildnerische Funktion zu übernehmen haben; die so entstehenden Text-Bilder können als Bilder zum Lesen oder aber – umgekehrt – als Texte zum Betrachten aufgefaßt werden[41].

In einem separaten, dem Album als Anhang beigegebenen Kommentar (vgl. die Reproduktion auf S. 121) versucht Remisow deutlich zu machen, daß die von ihm angeführten und zeichnerisch interpretierten Worte Dostojewskijs durch ein «glühendes, schmerzdurchsetztes Gefühl» gewissermaßen leitmotivisch miteinander koordiniert sind; er schreibt:

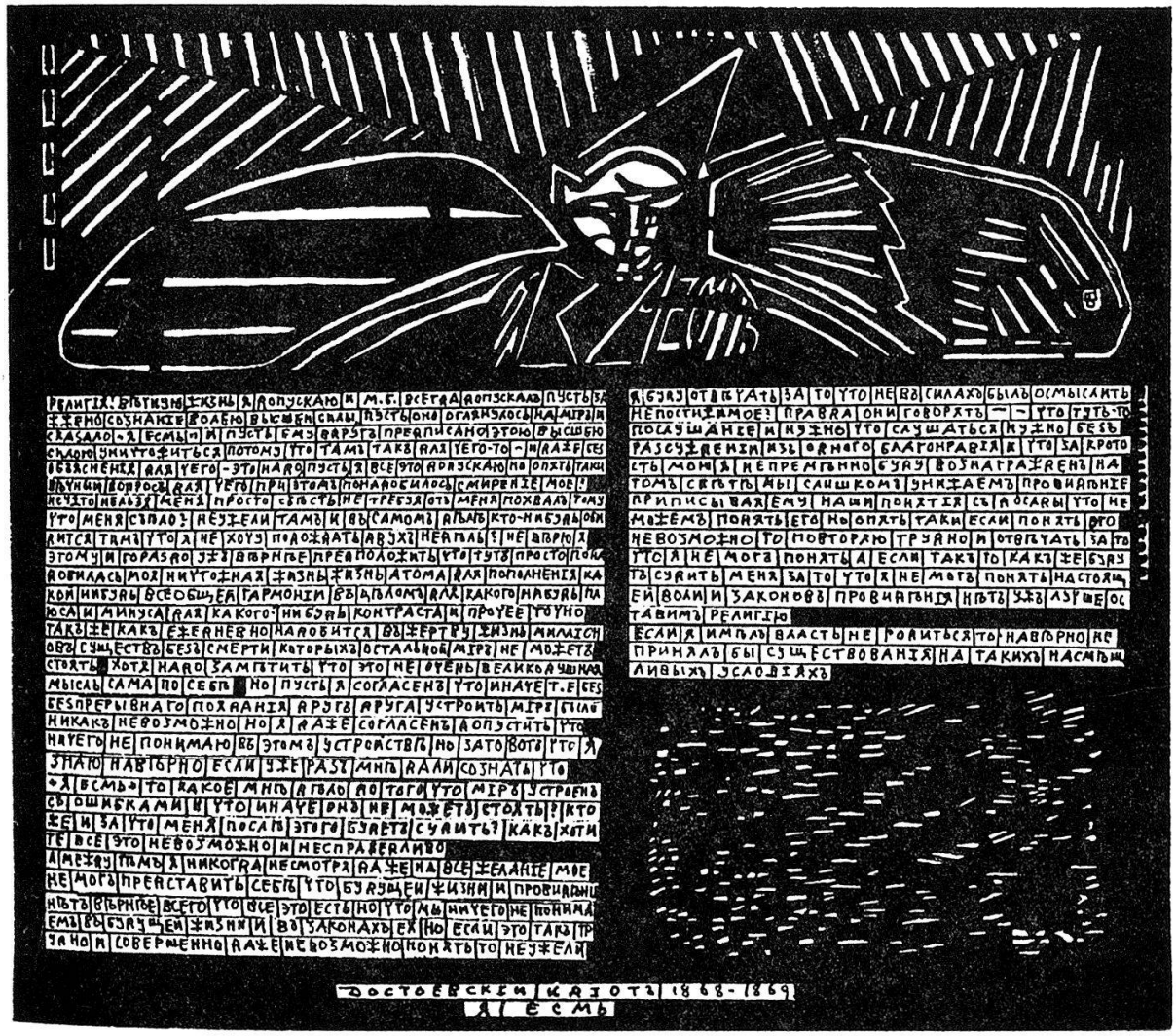
«Bei Dostojewskij sind die Zeilen hohen Atems verbunden mit dem Gedenken an ein gemartertes – ein schutzloses, vom Schicksal vorbestimmtes – Kind ... – Und wer unter den russischen Schriftstellern wäre, nach der Höhe des Gedankenflugs, der erste – Dostojewskij hat sich zu stratosphärischer Höhe erhoben, und sein Bewußtsein, angefacht vom Wollen einer höheren Macht, blickte von dort oben auf sich selbst zurück, und er

sprach: ‹Ich bin.› – Die höhere Macht, welche dem Menschen das Bewußtsein eingehaucht hat, ist eine anmaßende und sinnleere ewige Kraft, ein dumpfes düsteres Wesen, eine Tarantel, ein Gogolscher Wij[42] ist es, der diese Welt nach seinem Ebenbild geschaffen hat, und unmöglich wär's, eine Welt zu erschaffen, in der nicht unaufhörlich einer den andern auffräße, und die Menschen sind dafür gemacht, einander Schmerz zu bereiten. In dieser Tarantel steckt etwas von einem manichäischen Demiurgen oder, gemäß russischer Tradition, vom bogomilischen Satan. – Angesichts dieser Tarantel stellt sich unweigerlich Dostojewskijs Frage: ‹Wer wird mich– und wofür? – einst richten?› – Doch nicht an die Tarantel ist Sonjas letzter flehentlicher Ruf gerichtet: ‹Gott wird es nicht zulassen!›»

In diesem Mikroessay sind jene Kardinalfragen und -worte Dostojewskijs resümiert, welche Remisow in seinem Album bildhaft zur Darstellung bringt.

Daß Fritz Lieb bei Remisow eine Illustrationsfolge zu Motiven von Dostojewskij hat zeichnen lassen, ist für den Besteller ebenso bezeichnend wie für den Autor. Als Theologe, als Exeget russischer Religionsphilosophie, aber auch als Erzieher und aktiver Politiker hat sich Lieb permanent mit Dostojewskijs Werk und Wirkung auseinandergesetzt; mehrere bedeutsame Veröffentlichungen sind – nebst Vorlesungen und Vorträgen – aus dieser lebenslangen Beschäftigung hervorgegangen[43]. Dem Vorbild Dostojewskijs fühlte sich, anderseits, auch Remisow zutiefst verpflichtet: *Die Erniedrigten und Beleidigten*, *Verbrechen und Strafe*, *Die Brüder Karamasow* gehörten (wie er selbst mehrfach festhielt) zu seinen «heiligen Schriften». Er hat dem Schaffen, dem Leben, den Träumen und Ideen Dostojewskijs zahlreiche literarische Arbeiten gewidmet, unter denen ein bekenntnishafter Essay, in dem der «fiebrige» Dostojewskij als Inkarnation des «feurigen» Rußland herausgestellt wird, besondere Erwähnung verdient; es heißt dort: «Dostojewskij – das ist Rußland. – Das wohlklingende, in meiner kummervollen ‹Mär› gerügte [alte Rußland] und das neue, welches sich noch nicht zum Ausdruck gebracht hat und das nun ungestüm, unaufhaltsam aus der Asche steigt – – – Und es gibt kein Rußland ohne Dostojewskij. – Das kärgliche, kalte, hungrige Rußland loht als feuriges Wort. – Das Feuer, uneindämmbar, flammt aus dem Herzen empor –[44].»

Bei Dostojewskij hat Remisow die Rechtfertigung seiner dichterischen Berufung gesucht, bei ihm hat er seine wesentlichen Anliegen erstmals – und gültig – artikuliert gefunden, ihm hat er zeitlebens, in enger künstlerischer und intellektueller Übereinkunft, nahegestanden. – Vladimir Pozner bestätigt: «Das Erbarmen mit den Erniedrigten und Beleidigten, die Angst vor dem menschlichen Los, die Liebe zu jenem Leid, das von Sünde befreit, und vor allem die tödliche Ungewißheit eines Wesens, das sich in eine anmaßende und gefühllose Welt geworfen sieht, vor ihr aber unmöglich Augen, Ohren und Sinne verschließen kann – darin ist Remisow dem Autor von *Der Idiot* verwandt. Außerdem gibt es zwischen diesen beiden Schriftstellern noch eine andere, eine verborgenere Affinität: die sadistische Liebe zum Schmerz als Schmerz, die selbstgenügsame Besichtigung jener Übel, an denen der Mensch leidet ... Nicht die großen philosophischen Probleme sind es, die ihn interessieren, sondern das Warum eines jeden Schmerzes. Er versenkt sich nicht in die Abstraktion, sondern erleidet jeden einzelnen Fall: das Gebrechen eines Kindes, die Krankheit eines Mädchens. Der Tod eines Einzelwesens rührt einen unmittelbarer an als der Tod von hunderttausend Menschen; statt über das Ende der Menschheit schlechthin zu räsonieren, ist Remisow erschüttert beim Anblick einer einzigen Träne, eines einzigen Blutstropfens. Und so ist er mit Dostojewskij enger verbunden als jeder andere Schriftsteller seiner Generation: ihre Sensibilität ist die gleiche[45].»



IV [10.] «Ich bin» («Der Idiot», 1868–1869). – Text: Religionsphilosophische Reflexion über den Sinn der menschlichen Existenz; über die «ewige Frage», wozu es der Demut vor einer höheren Macht bedürfe, die sich der Erkenntnis entzieht; über das Problem des Glaubens und der Vorsehung, der Verantwortung und der Schuld: «...kann ich denn wirklich dafür verantwortlich gemacht werden, daß ich nicht in der Lage war, das Unergründliche zu ergründen?» [Kapitel III, 7].

Auch diese innere, ein halbes Jahrhundert überbrückende und überdauernde Verwandtschaft zweier bedeutender Autoren – *nicht* bloß Remisows Arbeit als eigenwilliger Zeichner und Illustrator – soll hier durch eine Bildauswahl (10 von 25 Tafeln) sowie ein kalligraphisches Blatt vergegenwärtigt werden. Daß die Illustrationen, im Gegensatz zu den meist abstrakten Konstrukten der Remisowschen Traumbilder, fast durchweg figürlich (als imaginierte Porträts oder Skizzen literarischer Gestalten) gegeben sind, hängt wohl mit der spezifischen bildnerischen Aufgabe zusammen, die sich der Künstler in diesem Fall gestellt hat: Die bald grotesk, bald dämonisch verfremdeten, immer jedenfalls outrierten menschlichen Physiognomien (vgl. Abb. I, V und VII) sind nicht als bildhafte Übertragung deskriptiver Personendarstellung gedacht, vielmehr sollen sie jenen alles umgreifenden, alles durchdringenden Schmerz zum Ausdruck bringen, der den Menschen, in Dostojewskijs Verständnis, letztlich des Menschseins beraubt, ihn zum Tier werden läßt – zum Raubtier, zum Reptil, zum Insekt[46].

Diesen angst- und schmerzbedingten, Angst und Schmerz verursachenden Prozeß

der Vertierung, der Verelendung und Verzweiflung des Menschen hat Remisow – wie Dostojewskij – an manch einer seiner literarischen Figuren beispielhaft aufgezeigt, er hat ihn in parabolischer, oft tragikomischer Überhöhung nachgezeichnet, hat ihn sogar als dramaturgischen Faktor auf archaische Märchen- und Sagenstoffe übertragen, um deren stereotype Erzählstruktur zu dynamisieren, sie durch «verstärkende» Nacherzählung zu verfremden, wobei vorzugsweise jene Momente eine «Verstärkung» erfahren, welche ohnehin – man denke an die unverblümte Darstellung von Körperstrafen, Krankheit, Verbrechen in der Volksdichtung – als brutal zu gelten haben. Die Potenzierung des menschlichen Leids wird somit *auch* zum poetischen Verfahren; die von Remisow in Dostojewskijs Nachfolge entwickelte Ästhetik des Schmerzes ist nicht zuletzt als ein Versuch einer Sinngebung – und Rechtfertigung – des Lebens aufzufassen: «Die Wirklichkeit ist um so wahrscheinlicher, je unwirklicher sie ist. Und Inspiration stellt sich ein, die eigene Lüge wird glaubwürdiger, wofern man nur geschickt das nicht ganz Gewöhnliche einsetzt, etwas Überscharfes oder etwas, das es überhaupt nicht gibt und nicht geben kann[47].»

ANMERKUNGEN

1 Ilja Ehrenburg, *Menschen Jahre Leben*, Bd. II, München o.J., S. 54.

2 Aleksej Remisow, *Mit gestutzten Augen* (Podstrižennymi glazami), Paris 1951, S. 6.

3 Zu Remisows Biographie siehe u.a. Natalja Kodrjanskaja, *Aleksej Remisow* (Aleksej Remizov), Paris 1959; vgl. auch Katharina Geib, *Aleksej Michajlovič Remizov*, München 1970, S. 171–185 («Literaturverzeichnis»).

4 Natalja Kodrjanskaja, a.a.O., S. 67.

5 Aleksej Remisow, a.a.O., S. 49–51, 54–59, 110–112.

6 Zitiert bei Natalja Kodrjanskaja, a.a.O., S. 97.

7 A.a.O., S. 89.

8 Vgl. dazu Nikolaj Berdjajew, *Selbsterkenntnis (Versuch einer philosophischen Autobiographie)*, Darmstadt/Genf 1953, Kapitel V.

9 Aleksej Remisow, *Gesammelte Werke in acht Bänden* (Sobranie sočinenij v 8-i tomach), Petersburg 1910–1912.

10 Vgl. dazu die Erinnerungsbücher von Andrej Belyj, *Jahrhundertbeginn* (Načalo veka), Moskau/Leningrad 1933, S. 438, sowie Mstislaw Dobuschinskij, *Erinnerungen* (Vospominanija), Bd. I, New York 1976, S. 375 ff. – Siehe dazu auch Remisows «Petersburger Erzählung» *Feuer* (Achru), Berlin 1922, sowie die autobiographischen Petersburger Reminiszenzen in Aleksej Remisow, *Feuchtigkeit* (Kukcha), Berlin 1923, und *Rußland im Wirbelsturm* (Vzvichrennaja Rus'), Paris 1927.

11 Siehe Mstislaw Dobuschinskij, a.a.O., S. 335–341.

12 Vgl. dazu etwa Remisows fiktionale Dokumentensammlung *Rußland im Schrifttum* (Rossija v pis'menach), Bd. I, Moskau/Berlin 1922; au-

---

ZU DEN FOLGENDEN ABBILDUNGEN V BIS VIII

V [8.] «Stepan Nikiforowitsch Nikiforow, Semjon Iwanowitsch Schipulenko, Iwan Iljitsch Pralinskij» («Eine üble Anekdote», 1862). – Text: Entspricht dem Titel (Wiederholung).

VI [12.] «Die Tarantel» («Der Idiot», 1868–1869). – Text: Über die Tarantel als Verkörperung einer höheren, dem Menschen unbegreiflichen Macht [links am Rand, von oben nach unten]: «Ein dumpfes, dunkles und stummes Wesen, eine unverschämte und sinnlos ewige Kraft, der alles untergeordnet ist, eine Tarantel» [Kapitel III, 6].

VII [14.] «Sonja Marmeladowa» («Verbrechen und Strafe», 1866). – Text: Dialog zwischen Rodion Raskolnikow und Sonja Marmeladowa über die Frage, ob es einen Gott gebe und worin der Sinn menschlichen Leidens beschlossen sei: «‹Ja, aber vielleicht gibt es gar keinen Gott›, antwortete Raskolnikow mit einer gewissen Schadenfreude... Sonjas Gesicht veränderte sich plötzlich aufs furchtbarste und verzog sich krampfartig. Mit einem unaussprechlichen Vorwurf sah sie ihn an, wollte etwas sagen, brachte aber kein Wort über die Lippen...» [Kapitel IV, 4].

VIII [15.] «Die lebendige Seele» («Verbrechen und Strafe», 1866). – Text: Aus dem polemischen Exkurs Rasumichins über den Sozialismus und dessen menschenfeindliche «Abneigung gegen den organischen Prozeß des Lebens» (und der Geschichte): «... eine lebendige Seele können sie [die Sozialisten] eben nicht brauchen! Eine lebendige Seele will leben, eine lebendige Seele läßt sich in keinen Mechanismus einspannen, eine lebendige Seele ist verdächtig, eine lebendige Seele ist etwas Reaktionäres!...» [Kapitel III, 5].

Sämtliche Aufnahmen: Repro-Photographie der Universitätsbibliothek Basel.

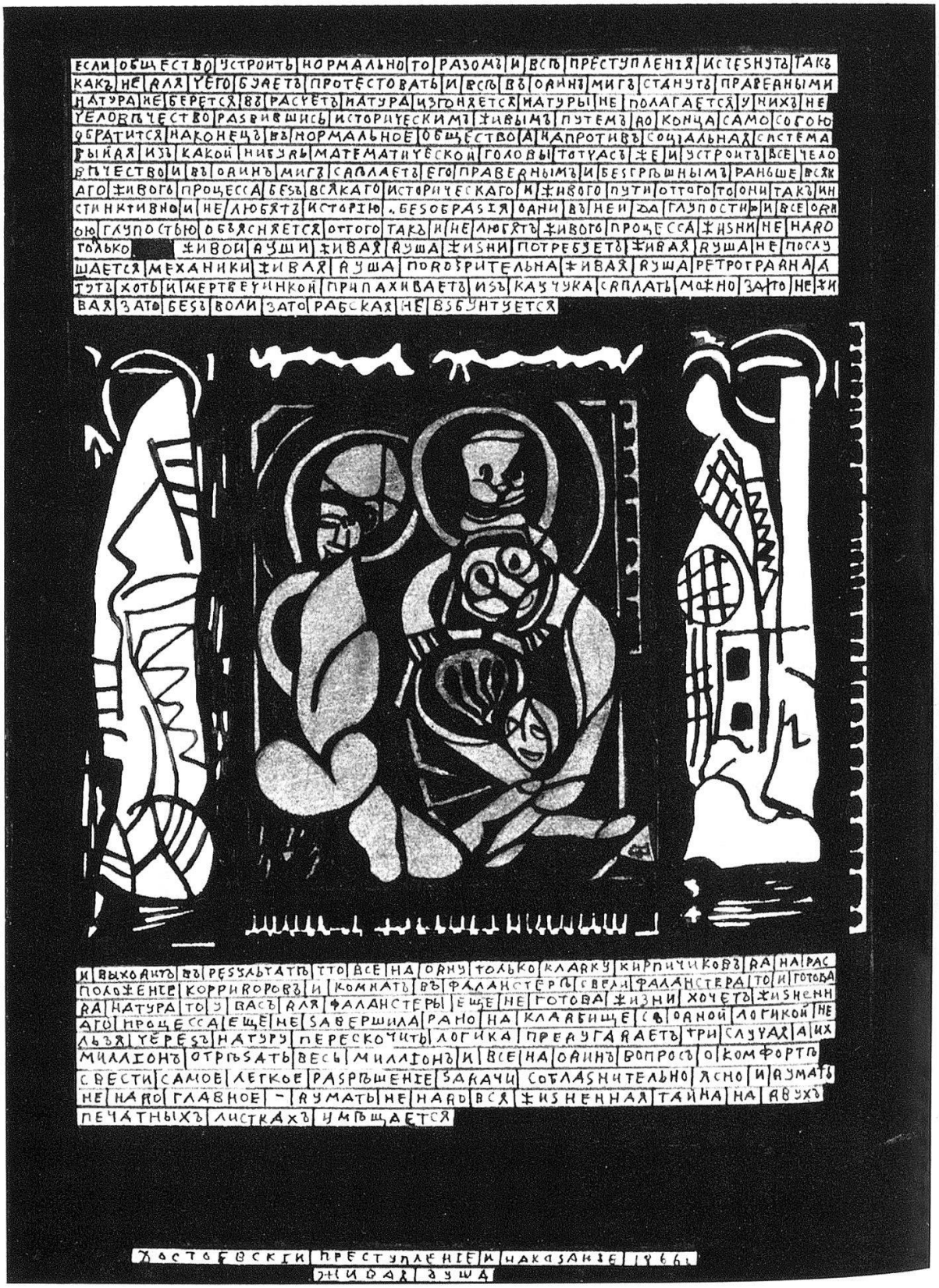
Достоевскій скверный анекдотъ 1862 г.
Степанъ Никифоровичъ Никифоровъ Семенъ Ивановичъ Шипуленко Иванъ Ильичъ Пралинскій

V

Я помню что кто-то повелъ меня за руку
со свѣтковѣтящимъ факъ
Глухое темное и нѣмое существо лагая и бессмысленно вѣтая сила
которое мое порѣшнего тарантуля
показалъ мнѣ какого-то огромнаго
тарантула и сталъ учвѣрять меня что это то самое
и потерратитъ дѣнь
темное глухое
Достоевскій Идіотъ 1868-1869
Тарантулъ

VI

Достоевскій Преступленіе и наказаніе 1866
Соня Мармеладова


ЕСЛИ ОБЩЕСТВО УСТРОИТЬ НОРМАЛЬНО ТО РАЗОМЪ И ВСЪ ПРЕСТУПЛЕНІЯ ИСЧЕЗНУТЪ ТАКЪ КАКЪ НЕ ДЛЯ ЧЕГО БУДЕТЪ ПРОТЕСТОВАТЬ И ВСЪ ВЪ ОДИНЪ МИГЪ СТАНУТЪ ПРАВЕДНЫМИ НАТУРА НЕ БЕРЕТСЯ ВЪ РАСЧЕТЪ НАТУРА ИЗГОНЯЕТСЯ НАТУРЫ НЕ ПОЛАГАЕТСЯ У НИХЪ НЕ ЧЕЛОВѢЧЕСТВО РАЗВИВШИСЬ ИСТОРИЧЕСКИМЪ ЖИВЫМЪ ПУТЕМЪ ДО КОНЦА САМО СОБОЮ ОБРАТИТСЯ НАКОНЕЦЪ ВЪ НОРМАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО А НАПРОТИВЪ СОЦІАЛЬНАЯ СИСТЕМА ВЫКАЯ ИЗЪ КАКОЙ НИБУДЬ МАТЕМАТИЧЕСКОЙ ГОЛОВЫ ТОТЧАСЪ ЖЕ И УСТРОИТЪ ВСЕ ЧЕЛОВѢЧЕСТВО И ВЪ ОДИНЪ МИГЪ САДЛАЕТЪ ЕГО ПРАВЕДНЫМЪ И БЕЗГРѢШНЫМЪ РАНЬШЕ ВСЯКАГО ЖИВОГО ПРОЦЕССА БЕЗЪ ВСЯКАГО ИСТОРИЧЕСКАГО И ЖИВОГО ПУТИ ОТТОГО ТО ОНИ ТАКЪ ИНСТИНКТИВНО И НЕ ЛЮБЯТЪ ИСТОРІЮ „БЕЗОБРАЗІЯ ОДНИ ВЪ НЕЙ ДА ГЛУПОСТИ" И ВСЕ ОДНОЮ ГЛУПОСТЬЮ ОБЪЯСНЯЕТСЯ ОТТОГО ТАКЪ И НЕ ЛЮБЯТЪ ЖИВОГО ПРОЦЕССА ЖИЗНИ НЕ НАДО ТОЛЬКО ЖИВОЙ ДУШИ ЖИВАЯ ДУША ЖИЗНИ ПОТРЕБУЕТЪ ЖИВАЯ ДУША НЕ ПОСЛУШАЕТСЯ МЕХАНИКИ ЖИВАЯ ДУША ПОДОЗРИТЕЛЬНА ЖИВАЯ ДУША РЕТРОГРАДНА А ТУТЪ ХОТЬ И МЕРТВЕЦЫНКОЙ ПРИПАХИВАЕТЪ ИЗЪ КАУЧУКА СДѢЛАТЬ МОЖНО ЗАТО НЕ ЖИВАЯ ЗАТО БЕЗЪ ВОЛИ ЗАТО РАБСКАЯ НЕ ВЗБУНТУЕТСЯ
И ВЫХОДИТЪ ВЪ РЕЗУЛЬТАТЪ ТТО ВСЕ НА ОДНУ ТОЛЬКО КЛАДКУ КИРПИЧИКОВЪ ДА НА РАСПОЛОЖЕНІЕ КОРРИДОРОВЪ И КОМНАТЪ ВЪ ФАЛАНСТЕРѢ СВЕЛИ ФАЛАНСТЕРА ТО И ГОТОВА ДА НАТУРА ТОЖ ВАСЪ ДЛЯ ФАЛАНСТЕРЫ ЕЩЕ НЕ ГОТОВА ЖИЗНИ ХОЧЕТЪ ЖИЗНЕННАГО ПРОЦЕССА ЕЩЕ НЕ ЗАВЕРШИЛА РАНО НА КЛАДБИЩЕ СЪ ОДНОЙ ЛОГИКОЙ НЕЛЬЗЯ ЧЕРЕЗЪ НАТУРУ ПЕРЕСКОЧИТЬ ЛОГИКА ПРЕДУГАДАЕТЪ ТРИ СЛУЧАЯ ДА ИХ МИЛЛІОНЪ ОТРѢЗАТЬ ВЕСЬ МИЛЛІОНЪ И ВСЕ НА ОДИНЪ ВОПРОСЪ О КОМФОРТѢ СВЕСТИ САМОЕ ЛЕГКОЕ РАЗРѢШЕНІЕ ЗАКАЧЕ СОБЛАЗНИТЕЛЬНО ЯСНО И ДУМАТЬ НЕ НАДО ГЛАВНОЕ — ДУМАТЬ НЕ НАДО ВСЯ ЖИЗНЕННАЯ ТАЙНА НА ДВУХЪ ПЕЧАТНЫХЪ ЛИСТКАХЪ УМѢЩАЕТСЯ
ДОСТОЕВСКІЙ ПРЕСТУПЛЕНІЕ И НАКАЗАНІЕ 1866 г.
ЖИВАЯ ДУША

IX [17.] «Die rote Spinne» («Die Teufel», 1872–1873). – Text: Reflexion aus Stawrogins Beichte [Kapitel «Bei Tichon», II].

ßerdem: *Der tanzende Dämon* (Pljašuščij demon), Paris 1949 [eine Sammlung von «Vermutungen aus Büchern und Einbildungen aus dem Gedächtnis und aus Träumen» (A.R.)]; *Das Feuer der Dinge* (Ogon' veščej), Paris 1954 [fiktional-essayistische Kommentare über Träume aus der russischen Literatur].

[13] Die bisher umfassendste (allerdings unsachgemäß und ungenau ausgearbeitete) Remisow-Bibliographie hat Katharina Geib (a.a.O.) vorgelegt. – Aus der neueren Remisow-Literatur seien zumindest einige Titel erwähnt: Katharina Oestreich-Geib, «Vorwort [zu *Posolon'*]», in: A.M. Remisow, *Der Sonne nach*, [Reprint] München 1971, S. V–XV; Horst Lampl, «Aleksej Remizovs Beitrag zum russischen Theater», in: *Wiener Slavistisches Jahrbuch*, Bd. XVII, 1972, S. 136–183; Carin Tschöpl, «A.M. Remizovs *Choždenie Bogorodicy po mukam*», in: *Die Welt der Slaven*, Bd. XVIII, 1973, S. 342–360; Friedrich Scholz, «Vom Volksmärchen zum volkstümlichen Kunstmärchen (Aleksej Michajlovič Remizov als Märchenerzähler)», in: A.M. Remisow, *Russische Märchen* (Dokuka i balagur'e), [Reprint] München 1976, S. V–XLV.

[14] Gleb Struve, *Russische Literatur im Exil* (Russkaja literatura v izgnanii), New York 1956, S. 260–261; siehe auch a.a.O., S. 104–107.

[15] Aleksej Remisow, *Mit gestutzten Augen*, S. 49.

[16] Remisow hat sich über die Ungelegenheit, mit eigenen künstlerischen Arbeiten «Handel treiben zu müssen», des öftern beklagt (so in einem unveröffentlichten Schreiben vom 31. Januar 1936 an Fritz Lieb, dessen Privatarchiv mir Frau R. Lieb-Stähelin, Basel, freundlicherweise zugänglich gemacht hat. F.P.I.).

[17] Vgl. Natalja Kodrjanskaja, a.a.O., S. 98–99, 247, 288.

[18] Zu Remisows künstlerischer Tätigkeit in Berlin siehe die summarischen (und ungenauen) Hinweise bei Eberhard Steneberg, *Russische Kunst Berlin 1919–1923*, Berlin 1969, S. 28–29; außerdem: Natalja Kodrjanskaja, a.a.O., S. 98, Anm. 1.

[19] Nikolaj Saretzkij (N. V. Zaretzky), *Russische Dichter als Maler und Zeichner*, Recklinghausen 1960, S. 72–75; vgl. zu Remisows künstlerischen Anfängen auch dens., *Mit gestutzten Augen*, S. 42–59.

[20] Aleksej Remisow, a.a.O., S. 53, 57.

[21] A.a.O., S. 40.

[22] Zitiert bei Natalja Kodrjanskaja, a.a.O., S. 97.

[23] Vgl. diverse Abb. bei Kodrjanskaja, a.a.O.

[24] Zitiert bei Nikolaj Saretzkij, a.a.O., S. 77.

[25] Zitiert bei Natalja Kodrjanskaja, a.a.O., S. 294.

[26] Aleksej Remisow, a.a.O., S. 41.

[27] Vladimir Pozner, *Littérature russe*, Paris 1929, S. 193.

[28] Zur sprachlich-stilistischen Ornamentalisierung in der modernen (anglo-amerikanischen und russischen) Prosa siehe die Abhandlung von Patricia Carden, «Ornamentalism and Modernism», in George Gibian/H. W. Tjalsma (Hg.), *Russian Modernism*, Ithaca/London 1976, S. 49–64.

[29] Natalja Kodrjanskaja, a.a.O., S. 97, 99. – Vgl. auch Remisows aufschlußreiche Notiz zu den Wechselbeziehungen zwischen Zeichnung und Handschrift in den Manuskripten F. M. Dostojewskijs (a.a.O., S. 48).

[30] Natalja Kodrjanskaja, a.a.O., S. 255.

[31] A[leksej] Remizov, *Tourguéniev – poète du rêve*, Paris 1933, mit 12 Illustrationen des Autors.

[32] Zitiert bei Natalja Kodrjanskaja, a.a.O., S. 247–248.

[33] Siehe das Katalogwerk *La peinture russe contemporaine*, Palais des Congrès, Paris 1976, S. 56–57 (8 Abb.); ausgestellt waren insgesamt 21 Werke Remisows.

[34] Michail Schemjakin (Hg.), *Apollon-77*, Paris 1977, S. 274–280 (mit 8 Abb.). – Vgl. dazu Felix Philipp Ingold, «Apollon-77 (Ein exilrussischer Almanach für Literatur und Kunst)», in *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 96, 26. April 1977.

[35] Fritz Lieb, *Sophia und Historie*, Zürich 1962, S. 24 (§ 2). – Die frühsten Belege für die Freundschaft zwischen Lieb und Remisow finden sich – in der Form von kalligraphischen Zueignungen – in zwei Buchpublikationen Remisows (*Rußland im Wirbelsturm*, 1927; *Tourguéniev – poète du rêve*, 1933) aus der Liebschen Bibliothek (Basel); beide Widmungen sind vom 13. Dezember 1934 (Paris) datiert.

X [22.] «Der Philosoph Diderot» («Die Brüder Karamasow», 1879–1880). – Text: Über die Taufe des atheistischen «Toren» Diderot [Buch I, Kapitel ii, 2]. Stark verkleinert.

[36] Vgl. die «Beschreibung der Alben mit den Zeichnungen A. M. Remizovs aus dem Besitz F. Liebs» von Dmitrij Tschižewskij (D. I. Čiževskij), in Fritz Lieb, a.a.O., S. 27–30; das von Tschižewskij ebenfalls beschriebene Belyj-Album Remisows ist in der Bibliothek als vermißt registriert.

[37] Der erwähnte Brief wird im Liebschen Privatarchiv (vgl. oben, Anm. 16) aufbewahrt. – Mit wiederholten Hinweisen auf seine materielle Bedrängnis bot Remisow schon wenig später (21. Juni 1935) auch seltene Erstausgaben seiner gedruckten Schriften sowie (am 31. Januar 1936) zwei weitere Alben bei Fritz Lieb zum Verkauf an.

[38] Über die Gründung, die Statuten und die ersten Mitglieder der «Affenkammer» berichtet Remisow in *Rußland im Wirbelsturm*, S. 272–297 (vgl. Anm. 10); siehe auch (u. a.) Ilja Ehrenburg, a.a.O., Bd. II, S. 53 ff.

[39] Der Widerspruch zwischen dem Datum (15. Januar 1935) und dem Hinweis auf «Weih-

nachten» (*svjatki*, die Feiertage zwischen der Heiligen Nacht und dem Dreikönigsfest) ergibt sich aus der zeitlichen Differenz zwischen dem Kalender alten und neuen Stils (julianisch/gregorianisch).

[40] Zitiert bei Natalja Kodrjanskaja, a.a.O., S. 99.

[41] Vgl. zur Text–Bild-Beziehung in der Ikonenkunst die Untersuchung von Konrad Onasch, *Die Ikonenmalerei*, Leipzig 1968, Kapitel V; siehe außerdem: Klaus Peter Dencker, *Text-Bilder*, Köln 1972.

[42] Vgl. Nikolaj Gogols Erzählung *Der Wij* (Vij, 1835); außerdem: Aleksej Remisow, *Mit gestutzten Augen*, S. 45–47.

[43] Vgl. Fritz Lieb, «Die Anthropologie Dostojewskijs», in: Fritz Lieb, a.a.O., S. 145–180; siehe auch a.a.O., S. 356ff. («Bibliographie»).

[44] Aleksej Remisow, *Rußland im Wirbelsturm*, S. 479.

[45] Vladimir Pozner, a.a.O., S. 190–191.

[46] Siehe dazu Aleksej Remisow, *Das Feuer der Dinge*, S. 187–224 (vgl. Anm. 12).

[47] Aleksej Remisow, a.a.O., S. 213.

BRUNO WEBER (ZÜRICH)

ZEUGEN DER ZEIT

Kommentare zu Einblattillustrationen des 17. Jahrhunderts

Die farbige Sensation im journalistischen Einblattdruck des 16. Jahrhunderts wandelt sich mit der Zeitenwende zur schwarzweißen Welt-Anschauung. Den kräftigen, oft phantastischen Holzschnitt verdrängt die exakt-spitzfindige, gründlich ablesbare Radierung; Bild und Text werden immer deutlicher zusammengespannt. In den Titelzeilen erscheint nun statt des kundgebenden Stichworts «Anzeigung, Bericht, Beschreibung, Geschicht, Newe Zeitung, Verzeichnis[1]» häufiger, dann fast ausschließlich das jetzt moderne, bildbezogene Signalement: «Abbildung, Abriß, Contrafactur, Delineation, Entwurf, Grundriß, Vorbildung, Vorstellung.» Inhaltlich verlagert sich die Berichterstattung von den lokal herrschenden Wunderzeichen und Moritaten zu den Staatshandlungen der kontinentalen Politik, auf die Schauplätze der Schlachten und Zeremonien. Im Text verflüchtigt sich der theologische, angstmachende Ton, verfestigt sich der publizistische, kolportierende Akzent. Noch kaum erforscht (wenngleich verschiedentlich behandelt) ist der Gebrauch der aktuellen Information durch das Bild, den hier die folgenden zehn Reproduktionen vergegenwärtigen mögen*.

Die vulgäre, populäre Mundart der gewöhnlichen Bildzeitung spricht ein Bericht über die Mordtaten des Blasius Endras in Wangen (Allgäu) am 14. August 1585 (Abb. 1[2]). Dieser Mann tötete seine Frau (weil sie ihm heimlich Geld genommen), dann seinen jungen Sohn, zwei Mägde, einen Knecht und die beiden kleinen Töchter, schnitt allen sieben die Gurgel durch und ritt nach Biberach. Dort wurde er vier Tage danach gerichtet, mit glühenden Eisen gefoltert, gerädert und aufgespießt; zuvor hatte man ihm noch die rechte Hand abgehackt. Im szenisch unterteilten Bildraum erscheint der Unheimliche fünfmal, giftig lila und dunkelblau koloriert; der Knecht ist grün, die unschuldigen Kinder und Mägde ganz blaß, die Frau aber schreiend orange gefärbt. Der Holzschnitt illustriert den Wortlaut des

* Abb. 1, 3, 8 nach Originalen in der Graphischen Sammlung der Zentralbibliothek Zürich. Alle übrigen Abbildungen dank dem freundlichen Entgegenkommen des Antiquariats Hellmut Schumann AG, Zürich, aus dessen Katalog 503, [1975]: Newe Zeitungen, Deutscher Bild-Journalismus des 17. Jahrhunderts in Mitteleuropa, Einblattdrucke und Flugblätter von 1593 bis 1680, Nr. 33, 69, 97, 155, 276, 337, 345.