

Elvira Högemann-Ledwohn

Studien zur Geschichte
der russischen Verserzählung
in der zweiten Hälfte
des 19. Jahrhunderts

Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“
der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch
den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und Abbildungen,
insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages
unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH

00048921
Z 60.523 - 65

Elvira Högemann-Ledwohn

Studien zur Geschichte der russischen Verserzählung
in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

BEGRÜNDET VON ALOIS SCHMAUS

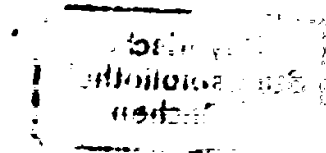
HERAUSGEGEBEN VON HENRIK BIRNBAUM UND JOHANNES HOLTHUSEN

REDAKTION: PETER REHDER

Band 65

ELVIRA HÖGEMANN-LEDWOHN

STUDIEN ZUR GESCHICHTE DER RUSSISCHEN
VERSERZÄHLUNG IN DER ZWEITEN HÄLFTE DES
19. JAHRHUNDERTS



VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN

1973



ISBN 3 87690 074 3

Copyright by Verlag Otto Sagner, München 1973
Abteilung der Firma Kubon und Sagner, München
Druck: Alexander Großmann
8 München 19, Ysenburgstraße 7^I

Vorbemerkung

Die vorliegende Arbeit wurde im Sommersemester 1971 vom Fachbereich Sprach- und Literaturwissenschaften der Universität Regensburg als Dissertation angenommen.

Ausgangspunkt meiner Untersuchungen war die Absicht, in ein bisher wenig erforschtes Gebiet der russischen Literaturgeschichte - die Entwicklung der Versepiik in der Zeit zwischen den 30er und den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts - einzudringen. Die kritische Prüfung der Gattungsdefinition im Rahmen der gegebenen Literatur erschien für ein solches Vorhaben nützlich.

Fragestellung und Themenabgrenzung dieser Arbeit gehen auf die Anregung meines verehrten Lehrers, Herrn Prof. Dr. A. Schmaus, zurück. Für sein Interesse am hier behandelten Problem und für viele wertvolle Hinweise werde ich ihm immer zu großem Dank verpflichtet sein. Herr Prof. Dr. E. Wedel hat nach dem Tode von Professor Schmaus die Fertigstellung meiner Arbeit ermöglicht und durch hilfreiche Ratschläge unterstützt. Ich danke ihm sehr herzlich.

Weiterhin möchte ich mich bei den Bibliotheken der Bundesrepublik Deutschland, der DDR und der Sowjetunion, vor allem aber bei den Münchener Bibliotheken bedanken, die mir bei der Beschaffung der teilweise schwer zugänglichen Literatur behilflich waren.

München, im Dez. 1972

E. H.-L.

I n h a l t

	Seite
I. Der Gattungsbegriff als terminologisches und literaturwissenschaftliches Problem	11
1. Der Terminus Poem als Kennzeichen für die Besonderheit der Gattung in der russischen Literatur	11
2. Versuch einer näheren Bestimmung der Gattung aus der Entwicklung der Terminologie bzw. des Sprachgebrauchs	12
3. Neuere Bemühungen um eine genauere Gattungsdefinition	17
4. Der besondere Charakter des Verses als Erzählmedium gegenüber der Prosa	23
5. Das innere Spannungsverhältnis des Erzählens in Versen. Vorschlag einer neuen Poemdefinition	32
II. Historischer Abriß der Entwicklung des Poems von den klassizistischen Dichtern bis zu Puškin und Lermontov	35
1. Das klassizistische Epos	35
2. Die Auflösung des klassizistischen Epos in dem komischen Gegenbild der Gattung	48
2. 1 Das heroisch-komische Poem	48
2. 2 Das "leichte" Poem	51
3. Die Entwicklung eines nationalen Gattungstyps	55
3. 1 Neue Aufgabenstellung für die Literatur durch die romantische Kunstauffassung	55
3. 2 "Narodnost" als Haupt Gesichtspunkt für das Poem. Die "bogatyrskaja skazka"	59
3. 3 Endgültige Loslösung von der Tradition des scherzhaften Poems. Einwirkung der Idylle und der romantischen Ballade auf das Erzählen in Versen	66
3. 3. 1 Die Ritter- und Heldenballade	68
3. 3. 2 Die psychologische Ballade	73

	Seite
4. Die romantische und die realistische Tradition als Hauptlinien der weiteren Entwicklung des Poems	80
4. 1. Die Herausbildung der romantischen Entwicklungslinie des Poems	80
4. 1. 1 Kritik an der Periodisierung der Gattungsentwicklung durch Sokolov	80
4. 1. 2 Entwicklungszusammenhänge anhand eines anderen Poembegriffs	81
4. 2 Das romantische Poem	85
4. 2. 1 Das romantische Poem in seiner individualistischen Ausprägung	85
4. 2. 2 Das romantische Poem in seiner staatsbürgerlichen Ausprägung	93
4. 2. 3 Immanente Weiterentwicklung des romantischen Poems durch Lermontov (Mcyri)	96
4. 3 Die Typen des realistischen Poems bei Puškin	100
4. 3. 1 Aneignung früherer Formen aus der Tradition der Verserzählung. Die Anfänge des realistischen Autorenpoems	100
4. 3. 2 Reformatorische Überwindung des romantischen Poems (Poltava)	103
4. 3. 3 Weitere Entwicklung des Autorenpoems (Evgenij Onegin)	106
4. 3. 4 Das zur "povest" v stichach" tendierende Poem (Mednyj vsadnik). Die Versmärchen	109
4. 4 Die Weiterführung der romantischen Tradition unter Aufnahme von Elementen des realistischen Poems zur übertragenen Darstellung innerer psychologischer Konflikte (Lermontovs "Demon")	115
III. Die Geschichte des Poems von den 40er bis zu den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts	128
1. Die Poeme der unmittelbaren Nachfolger Puškins und Lermontovs	128

	Seite
1. 1 Zur allgemeinen Situation der Versepeik am Anfang der 40er Jahre	128
1. 2 Die Oneginnachfolge als Haupterscheinung der realistischen Entwicklungslinie	129
1. 2. 1 Das Poem Turgenyevs, in dem die Abhängigkeit vom "Onegin" unmittelbar zum Ausdruck kommt	129
1. 2. 2 Die vom "Onegin" abhängigen Werke Ogarevs	143
1. 2. 3 Entwicklung der Poeme Turgenyevs zur "povest" v stichach"	146
Exkurs: Turgenyevs Poemexperiment in Anlehnung an die romantische Dichtung (Razgovor)	157
1. 3 Die Fortsetzung der romantischen Linie der Poementwicklung. Autoren, die von der Dichtung Lermontovs ausgehen	161
1. 3. 1 Die Poeme Ogarevs	162
3. 1. 1 Die "povest" v stichach"	162
3. 1. 2 Das "Zwischengenre" zwischen lyrischer Dichtung und Poem	167
3. 1. 3 Die literarisch unselbständigen erzählenden Versdichtungen des Spätwerks	181
1. 3. 2 Die Poeme Grigor'evs	182
3. 2. 1 Entwicklung der Methode lyrischen Erzählens und Bemühung um traditionelle Formen des realistischen Poems	182
3. 2. 2 Neue Versuche des lyrischen Erzählens in der "Odyssee". Das Verhältnis von Gedichtzyklus und Poem	204
3. 2. 3 Das Poem der inneren Auseinandersetzung des dichterischen Ich (Vverch po Volge)	209
2. Die Poeme der "reinen Dichter"	228
2. 1. Apollon Nikolaevič Majkov	228
2. 1. 1 Majkovs Poeme der realistischen Tradition: Mašen'ka und Dve sud'by	231

	Seite
2. 1. 2 Das allegorisch-autobiographische Poem "Sny"	237
2. 1. 3 Die lyrischen Dramen Majkovs als eine dem Poem eng benachbarte Gattung	244
2. 1. 4 Die Nachbildung von vorgegebenen Formen der Verserzählung aus verschiedenen Epochen und Literaturen	250
2. 1. 5 Ein Sonderfall der historischen Versdichtun- gen: Poeme, die politische Mechanismen dar- stellen	253
2. 2 Afanasij Afanas'evič Fet	258
2. 2. 1 Fets Neuerungen in der lyrischen Verssprache	258
2. 2. 2 Die Poeme Fets	259
2. 2. 3 Die Tendenz zum symbolischen Poem und die Ballade Fets	274
2. 3 Jakov Petrovič Polonskij	278
2. 3. 1 Erzählelemente in der Lyrik Polonskijs	278
2. 3. 2 Verserzählungen und Romane in Versen	279
2. 3. 3 Poeme nach einer allegorischen Methode	285
2. 4 Aleksej Konstantinovič Tolstoj	292
2. 4. 1 Die Verwendung verschiedener bestehender Poemtypen und Arten der Verserzählung bei Tolstoj	292
2. 4. 2 Die national-historischen literarischen For- men und ihre Beziehung zum Poem	304
3. Poeme als Ergebnis einer Auseinandersetzung mit dem Volksmilieu und der Folklore	310
3. 1. Poem und erzählende Versdichtung Ivan Savvič Nikitins	312
3. 1. 1 Das Erzählelement als bestimmendes Merk- mal der Lyrik Nikitins	312
3. 1. 2 Die Poeme Nikitins	318
3. 2 Die Entwicklung des Poems bei N. A. Nekrasov	334
3. 2. 1 Die "Nekrasovlinie" (nekrasovskaja linija) in der erzählenden Versdichtung der Zeit	334

3.2.2	Das Erzählelement bei Nekrasov und die Frage der Unterscheidung lyrischer und erzählender Dichtungen	336
3.2.3	Die Suche nach dem besonderen dichterischen Ich des Poemautors bei Nekrasov. Von der Trivialliteratur bis zur Auseinandersetzung mit dem traditionellen Poem	337
3.2.4	Die "bäuerlichen Poeme" Nekrasovs	354
3.2.5	Anwendung der traditionellen Poemform und Reformierungsversuche an ihr im späteren Werk Nekrasovs	373
3.2.6	Das Montagepoem Nekrasovs auf der Grundlage der städtischen gesprochenen Sprache	377
IV.	Zusammenfassung der wichtigsten Aspekte der Entwicklung des russischen Poems in dem betrachteten Zeitraum	406
	Literaturverzeichnis	417
	a) Ausgaben literarischer Werke	417
	b) Wissenschaftliche Literatur	419

I. Der Gattungsbegriff als terminologisches und literaturwissenschaftliches Problem

1. Der Terminus Poem als Kennzeichen für die Besonderheit der Gattung in der russischen Literatur

Die vorliegende Untersuchung beschäftigt sich mit der russischen Verse-epik im 19. Jahrhundert. Ohne auf die literaturtheoretische Diskussion um den allgemeinen Gattungs- und Typusbegriff näher einzugehen¹, soll versucht werden, einen Beitrag zur Geschichte der literarischen Form zu schreiben, die im russischen Sprachgebrauch mit "poéma" (Poem) bezeichnet wird. Der allgemeine Begriff der Gattung wird dabei - ebenso wie auch der unbestimmtere Terminus "Genre" - auf den gesamten Traditionszusammenhang der zu untersuchenden Form angewendet. Nach seinem besonderen Inhalt für diese spezielle Form soll im weiteren gefragt werden.

Seit dem 18. Jahrhundert existiert in der russischen Literatur eine zusammenhängende, zu einzelnen Zeitpunkten unterschiedlich reiche und sich wandelnde, aber kontinuierliche und eigenständige Tradition des Erzählens in Versen, die bis heute von dem Terminus "poéma" begleitet wird. Wahrscheinlich weil die Verse-epik in den neueren europäischen Literaturen nur vereinzelt repräsentiert ist², hat sich ein übernational verbindlicher Begriff der Gattung in neuerer Zeit - etwa ähnlich dem des Romans oder der Erzählung - nicht entwickelt. Es erscheint daher berechtigt, allein eine besondere nationale Tradition der Verse-epik zu untersuchen, ohne den Gattungsbegriff gegenüber der Epik anderer Literaturen abzuwägen und auch den ihr eigenen

¹ Wie sie z. B. von Eberhard Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 1955, reflektiert wird.

² Vgl. Hermann Fischer, *Die romantische Verserzählung in England. Versuch einer Gattungsgeschichte*, Tübingen 1964. Heinrich Maiworm, *Neue deutsche Epik*, Berlin 1968.

Terminus (poéma - Poem) zu übernehmen, wobei unter "Poem" gerade die Besonderheit der russischen Tradition der Versepeik verstanden werden soll¹.

2. Versuch einer näheren Bestimmung der Gattung aus der Entwicklung der Terminologie bzw. des Sprachgebrauchs

Světla Mathauserová sieht in der Aufhellung der Geschichte des Terminus "poéma" einen Weg, die Besonderheit der Gattung näher zu bestimmen². In der klassizistischen Poetik des 18. Jahrhunderts hat "poéma" eine neutrale Bedeutung, die erst durch verschiedene Beifügungen näher bestimmt wird. Während die Dichter sich die Epentheorie der französischen klassizistischen Poetik zu eigen machen, verwenden sie für ihre nach diesem Muster geschaffenen Werke Untertitel wie "iroičeskaja piima", "geroičeskaja poéma" (heroisches Poem; so Trediakovskij und Lomonosov) und "épičeskaja poéma" (so Cheraskov) oder für das heroisch-komische Poem, das ebenfalls dem französischen Vorbild folgt, die Bezeichnung "iroi-komičeskaja poéma" (heroisch-komisches Poem)³ bzw. "smešnaja geroičeskaja poéma" (komisches heroisches Poem; so Sumarokov)⁴.

Nachdem eine ganze Literaturepoche hindurch sich der Terminus zur Bezeichnung einer bestimmten Gattung eingebürgert und verfestigt hatte - und damit graduell auch seine ursprünglich neutrale Bedeutung verlor - entwickelte sich mit den epischen Neuschöpfungen Puškins ein neuer Bedeutungsgehalt dieses Wortes, der ohne weiteres neben den alten trat.

1 Zu einem solchen Vorgehen fordert der Artikel von Světla Mathauserová, "K otázce ruské poemy", auf, der die Spezifik der russischen Versepeik ins Zentrum seiner Fragestellung rückt. S. M., K otázce ...; in: Sborník slavistických prací věnovaných IV. mezinárodnímu sjezdu slavistů v Moskvě, Prag 1958, S. 78-88.

2 Ebd., S. 79.

3 Diesen Titel gibt B. V. Tomaševskij einer Sammelausgabe dieser Dichtungen und beruft sich dabei auf den Sprachgebrauch der Zeit; B. V. T. (Hrsg. Iroi-komičeskaja poéma, Leningrad 1933.

4 Ebd., S. 244.

Die Bezeichnung "poéma" erscheint zuerst ohne nähere Bestimmung im Untertitel von "Ruslan i Ljudmila" (1820), um bewußt das neue Genre kenntlich zu machen. Die Dichtung enthält zwar traditionelle Züge wie Widmung und Anrufung der Muse, jedoch trifft keine der herkömmlichen Bezeichnungen auf das ganze Werk zu. Die zeitgenössische Kritik folgte dieser Namensgebung nicht, sondern nannte das Werk nach der für den Ritterroman charakteristischen Mischung phantastischer, heroischer und komischer Elemente "romaničeskaja" oder "romantičeskaja poéma" (romanhaftes oder romantisches Poem)¹.

Dagegen wurden die späteren eigentlichen romantischen Poeme, die "südlichen Poeme" Puškins, von ihm selbst aus Achtung vor der terminologischen Tradition nicht offiziell - wohl aber in Briefen - "poěmy" genannt. Dennoch bahnt sich zu dieser Zeit ein Bedeutungswandel des Terminus an, da damals die Bezeichnung "romantičeskaja poéma" allgemein für jedes nicht-klassizistische Poem angewendet werden konnte. Mit dem Streit der zeitgenössischen Kritik um Puškins erzählende Versdichtung traten die Widersprüche des terminologischen Gebrauchs zwar zutage, wurden jedoch nicht geklärt. Schließlich bezeichnete man doch, trotz aller Versuche, die Gattung durch spezifische Beiwörter zu bestimmen, die von Puškin geschaffene neue Form der Versepike als "poéma", damit der ursprünglichen Namensgebung des Dichters folgend. Seither sieht S. Mathauserová folgende Doppelbedeutung des Terminus voll entwickelt:

"... in der weiten Bedeutung ... ein episches Versgebilde - klassizistisch, romantisch und realistisch, heroisch und komisch, mit historischer und zeitgenössischer Thematik. Aber im engen Gattungssinne bedeutet "poéma" ein heroisches Gedicht, in dem hinlänglich ein verherrlichendes Pathos ausgedrückt ist"².

Diese zwei Bedeutungen wurden nur solange unterschieden, wie man befürchten mußte, daß die konservativen Kritiker der Puškinzeit die neue Gattung mit dem Maß der alten messen wollten. "Später kann man den Untertitel Poem

¹ Vgl. S. Mathauserová, a. a. O., S. 80 ff.

² Ebd., S. 83.

auch einfachen erzählenden Gedichten zuerteilen, aber diese zwei Bedeutungen wurden dem Worte "poëma" belassen, und es hat sie auch bis jetzt."¹ Von der Versepeik Puškins ausgehend, entstand also eine neue breite Verwendung des Begriffs "Poem". Darin wurden so gut wie alle in der damaligen Zeit geschaffenen erzählenden Versdichtungen einbezogen, da - mit Ausnahme der epigonal klassizistischen - die nachfolgenden Dichtungen von den Werken Puškins geprägt wurden oder die Dichter Puškins Werk doch als Ausgangslage des eigenen Schaffens akzeptierten. Gleichzeitig blieb der Ausdruck "poëma" für die Poeme klassizistischer Tradition erhalten. Das Verhältnis von allgemeiner und spezieller Bedeutung des Terminus, wie es bei "Ruslan i Ljudmila" noch galt, wobei dem klassizistischen Werk die allgemeine, der Dichtung Puškins die besondere Bedeutung zukam, hat sich im Laufe des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts dann umgekehrt, so daß die von S. Mathauserová beschriebene Doppelbedeutung in der bis heute gültigen Form entstand.

Die heutige terminologische Unklarheit hat hier ihren Ursprung. Sie entsteht nicht nur aus dem faktischen Wandel der Epochenstile, der dem Begriff zu verschiedenen Zeiten auch verschiedene formale Kennzeichen zuordnet, sondern ebenso aus dem Bedürfnis des literarischen Bewußtseins, über die Epochenbegriffe hinaus ein allgemein verbindliches Verständnis der Gattung zur Verfügung zu haben. Eine Klärung des Verhältnisses von allgemeiner Gattungs- und speziellem Epochenbegriff hat nicht stattgefunden, denn der Akzent in der verallgemeinerten Bedeutung des Terminus verschiebt sich im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts spontan, und Literaturkritik und -theorie schließen sich diesem Prozeß eher an, als daß sie ihn kritisch bewußt machen oder gar klärend in ihn eingreifen.

Selbst V. G. Belinskij verwendet noch in seinem Artikel "Razdelenie literatury na rody i vidy" (1841, Einteilung der Literatur nach Arten und Gattungen) die Termini "épepeja" (Epopöe), "épos" (Epos) und "poëma" synonym, wenn er die Ilias bespricht. (S. Mathauserová wertet dies als einen Reflex der Macht der Tradition). Darüber hinaus orientiert sich Belinskij's Einordnung der Poeme Byrons und Puškins - einschließlich des "Onegin" - als "liričeskie

1 S. Mathauserová, a. a. O., S. 83.

poëmy" (lyrische Poeme) unausgesprochen am gleichen traditionellen Gattungsbegriff, da ihm der Terminus "poëma" zu ihrer Charakterisierung allein nicht genügt. Sehr deutlich zeigt sich diese auf historische Kontinuität bedachte Verwendung der Termini in der Bezeichnung "épopeja smešannaja" (vermischte Epopöe), die ebenfalls auf Puškins epische Versdichtungen gemünzt ist¹. In dem gleichen Artikel verwendet Belinskij aber den Terminus "poëma" ohne Beifügungen und Differenzierungen für Odyssee, Mahabharata, Klopstocks "Messias" und Miltons "Paradise Lost" sowie für Versdichtungen Scotts und Byrons.

In diesem Prozeß des sich entwickelnden Sprachgebrauchs ist einzig für das romantische Poem eine klare terminologische Abgrenzung entstanden. Galt noch im Lexikon Ostolopovs² die Bezeichnung "romaničeskaja ili romantičeskaja poëma" für ein Werk nach dem Beispiel von Puškins "Ruslan i Ljudmila", so setzte sich in den folgenden Jahren, in denen eine Flut von Dichtungen nach dem Muster der "südlichen Poeme" Puškins entstand, ein neuer Sprachgebrauch endgültig durch:

"Die Bezeichnung "romantičeskaja poëma" erhält in der literarischen Kritik der zwanziger Jahre eine neue Bedeutung, indem sie stufenweise zu einem terminus technicus zur Bezeichnung des neuen literarischen Genres wird, das durch Byron und Puškin eingeführt wurde"³.

Eine ähnliche Klärung ist in den anderen Teilgebieten und historisch besonderen Formen der russischen erzählenden Versdichtung nicht erreicht worden. Zwar bilden sich in Analogie zur Erzählprosa Begriffe heraus wie "rasskaz v stichach", "povešt' v stichach", "roman v stichach" (kurze bzw. längere Verserzählung, Versroman), die sich untereinander relativ klar abgrenzen lassen, die jedoch in Forschung und Kritik sowie von den Dichtern selbst häufig und leicht durch den handlicheren Ausdruck "poëma" ersetzt werden. Gleiches gilt

1 V. G. Belinskij, Razdelenie literatury na rody i vidy; in: V. G. B., Polnoe sobranie sočinenij, Bd. V, Moskau 1954, S. 43.

2 N. Ostolopov, Slovar' drevnej i novoj poëzii, 1821; zit. bei V. Žirmunskij, Bajron i Puškin. Iz istorii romantičeskoj poëmy, Leningrad 1924, S. 212.

3 V. Žirmunskij, a. a. O., S. 213.

für die Ausdrücke "skazka" (Märchen) und "byl'" (Begebenheit), die allerdings schon in sich weniger genau bestimmt sind. So wird de facto der Terminus "poëma" als eine Art Sammelbezeichnung für das ganze Gebiet der Versepiik verwandt, was - bei gleichzeitiger innerer Differenzierung der Formen - seiner begrifflichen Schärfe weiter entgegenwirkt. Symptom seiner zerfließenden Bedeutung ist die Übertragung des Terminus in literarische Gattungen jenseits der Versepiik, die seit dem 19. Jahrhundert vorkommt. Gogol¹ nennt den Roman "Mertvyje duši" (Die toten Seelen) im Untertitel ein Poem; den gleichen Ausdruck setzt A. N. Majkov unter den Titel seines Dram "Dva mira" (Zwei Welten). Die breite und unspezifische Anwendung des Terminus setzt sich bis in die Gegenwart fort, so daß B. V. Tomaševskij nur den allgemeinen Sprachgebrauch definatorisch fixiert, wenn er feststellt: "Ein großes Erzählwerk (povestvovanie) in Prosa wird Roman genannt, ein großes Erzählwerk in Versen - Poem"¹.

Noch allgemeiner umschreibt die "Kratkaja literaturnaja énciklopedija" diesen Gegenstand: das Poem sei "ein großes vierteiliges Verswerk, das einem besonderen Autor gehört"².

Die Vermutung S. Mathauserovás, durch eine Betrachtung der Geschichte des Terminus "poëma" ließe sich Genaueres über sein Wesen erfahren, bewahrheitet sich also nicht. Zwar konnte in ihrer Untersuchung der Ursprung der verschwimmenden Bedeutung des Terminus aufgedeckt werden - jedoch weil seit der Puškinzeit der Terminus mehr oder minder unreflektiert tradiert wird, kann seine Geschichte eine sinnvolle Definition der Gattung nicht ersetzen³.

-
- 1 B. V. Tomaševskij, *Stilistika i stichosloženie*, Leningrad 1959, S. 514.
 - 2 E. M. Pul'chritudova, *Poëma*; in: *Kratkaja literaturnaja énciklopedija*, Bd. V, Moskau 1968, Sp. 933 ff.
 - 3 Die Vieldeutigkeit des Sprachgebrauchs von "poëma" zeigte in jüngster Zeit die Debatte, die in der "Literaturnaja gazeta" von einer Reihe sowjetischer Schriftsteller und Kritiker über diese Gattung geführt wurde: *Literaturnaja gazeta*, Moskau, 22. 7. 1965-16. 9. 1965 (Adelina Adalis, Il'ja Sel'vinskij u. a.).

3. Neuere Bemühungen um eine genauere Gattungsdefinition

Da die Situation der historisch entwickelten Terminologie unbefriedigend ist, wurde in der Literaturwissenschaft bereits auf verschiedene Weise versucht, durch neue Definition zu einem genaueren Gebrauch der Gattungsbezeichnung zu kommen. Dabei werden zwei grundsätzlich voneinander unterscheidbare Methoden angewandt. Einerseits wird versucht, den Terminus "poëma" auf eine spezielle Bedeutung einzugrenzen, oder es wird andererseits eine Terminologie entwickelt, die auf gesicherten literaturwissenschaftlichen Begriffen aufbaut, ohne auf den seit langem bestehenden Sprachgebrauch weiter zu achten und z. T. ohne den Terminus "poëma" noch als einen zu klärenden Gegenstand in Betracht zu ziehen. Den ersten Weg beschreitet U. Focht in der älteren sowjetischen Literaturrenziklopädie¹, wenn er die Gültigkeit des Terminus eingrenzt auf die klassischen, nationalen und klassizistischen Epen und die Bezeichnung "poëma" als Übersetzung für "Epos" festlegt, das als Gattungsbezeichnung im Russischen unüblich sei. Das romantische Poem sowie alle folgenden erzählenden Versdichtungen werden - mit Ausnahme von Nekrasovs "Komu na Rusi žit' chorošo" - von dieser Poemdefinition ausgeschlossen. Die Gleichsetzung von Poem und Epos orientiert sich unausgesprochen an der Gattungsauffassung der klassizistischen Poetik und der damaligen terminologischen Situation und umgeht damit die Besonderheit der Entwicklung im 19. Jahrhundert.

Eine andere spezielle Gattungsdefinition, die sich mit der Fochts in manchem berührt, entwickelt A. N. Sokolov. Obwohl auch sein normativer Ausgangspunkt das Epos ist, will er doch die Tradition der Gattung des Poems von Lomonosov über Cheraskov zu Puškin, Lermontov und schließlich Nekrasov aufrechterhalten sehen und schränkt daher den Gattungsbegriff inhaltlich ein. In der Einleitung zu seiner Untersuchung² entscheidet er grundsätzlich, daß zum Poem weder die "povest' v stichach" noch

¹ U. Focht, Poëma; in: Literaturnaja ènciklopedija, Bd. IX, Moskau 1935, Sp. 203 ff.

² A. N. Sokolov, Očerki po istorii russkoj poëmy XVIII i pervoj poloviny XIX veka, Moskau 1955.

der "roman v stichach" noch die Burleske oder die didaktische Verserzählung gehören. Ihnen fehle das eigentliche Gattungsmerkmal des Poems, der "heroische Grundton" (geroičeskoe načalo)¹.

Was aber heißt "heroisch" in den verschiedenen literaturgeschichtlichen Epochen? Sokolov ist gezwungen, diese grundlegende Bestimmung immer wieder neu und anders zu formulieren, damit sie auf die großen Beispiele der Gattung, die er in seinem Poembegriff vereinigen will, anwendbar bleibt.

Die klassizistische Poetik sieht die Ungebrochenheit der Charaktere der Epenhelden, die historische oder allgemeine Bedeutsamkeit des Stoffes und der vom Helden vollbrachten Taten für ihr Epos als verbindlich an. Die in Rußland geschaffenen Muster der Gattung erhärten die Auffassung, daß das dargestellte Ereignis selbst von nationaler bzw. staatlicher Bedeutung sein müsse. Zusammen mit dem von Lomonosov bestätigten Grundsatz, daß das Poem wie die Ode eine Gattung des hohen Stils sei, ergibt sich so eine einheitliche Konzeption des klassizistischen Epos, die einen heroischen Ansatz in Thematik, Handlung und Durchführung sehr wohl erkennen läßt, der sich auch berechtigt in der Gattungsterminologie der Zeit niederschlägt².

Diese Konzeption findet sich, modifiziert durch ein zusätzliches romanhaftes Element, auch in der "Rossijada" Čeraskovs wieder. In den romantischen Poemen jedoch zeigt sich Sokolov der heroische Grundton in wesentlich anderer Gestalt. Er sieht einen thematischen Zusammenhang zu der klassizistischen Form des Heroischen in der "aufrührerischen, freiheitsliebenden Persönlichkeit" des romantischen Helden, dessen "Aureole" dem Dichter die Möglichkeit gebe, seinen Gegenstand zu "besingen". Diese dichterische Haltung des "Besingens" wird von Sokolov als Wesensmerkmal der Heroik des romantischen Poems herausgestellt³. Sokolov räumt ein, daß dem Helden der romantischen Poeme Puškins die "Aureole" fehle, und verändert für diesen Fall seinen gattungskennzeichnenden Begriff des "Besin-

1 Auch hier überschneidet sich Sokolovs Auffassung mit der Fochts, der in der "heroischen Größe als dem Grundton des Poems" (Focht, a. a. O., Sp. 215) ein wichtiges Merkmal der Gattung sieht.

2 Vgl. dazu die Anfangskapitel des Werkes von Sokolov.

3 Sokolov, a. a. O., S. 507.

gens" zu "Poetisierung", ohne jedoch danach zu fragen, ob beide dichterischen Verfahren den gleichen heroischen Grundton im Poem hervorrufen können. Sokolov sieht hier nur ein graduelles Problem: trotz der nicht glorifizierenden Haltung des Puškinautors gegenüber seinem romantischen Helden sei auch den südlichen Poemen Puškins Heroik so weit eigen, wie es die Gattung erfordere¹.

Die besondere dichterische Sprachhaltung, die nach Sokolov das Heroische des romantischen Poems ausmacht, gehört ganz offensichtlich nicht zu den Gattungsmerkmalen des Poems "Ruslan i Ljudmila". Hier sieht Sokolov das Heroische schon in einzelnen gesellschaftlich-nationalen Motiven: in der Schlacht mit den Pečenegen, der Rettung Kievs und dem Einzug Ruslans in die Stadt². Schließlich bemerke man den heroischen Grundton in Lermontovs "Pesnja pro carja Ivana Vasil'eviča, mladogo opričnika i udalogo kupca Kalašnikova" (Lied vom Zaren Ivan Vasil'evič, dem jungen Opričnik und dem kühnen Kaufmann Kalašnikov) sowohl in der Reckengestalt des Kiribeevič als auch in der des Kaufmanns mit ihren positiven nationalen Eigenschaften³.

Das grundlegende Merkmal der Gattungsdefinition bei Sokolov erweist sich im Lauf seiner Untersuchung als ein überaus heterogenes Gebilde, das schließlich nur noch zur Zusammenstellung motivgeschichtlicher Phänomene oder - ohne Verbindung mit dem vorherigen - zur vagen Kennzeichnung einer möglichen dichterischen Sprachhaltung dient. Die Methode, im Heroischen ein einzelnes inhaltliches Merkmal überzeitlich absolut zu setzen und es als Maßstab der Gattungszugehörigkeit zu verwenden, erweist sich zur Aufhellung der ungeklärten Probleme des Poems als nicht fruchtbar.

Beide Versuche einer einengenden Definition, sowohl nach historischen Kriterien, wie bei Focht, als auch nach inhaltlichen, wie bei Sokolov, scheinen uns keinen Weg zu eröffnen, die Besonderheit der russischen Vers-

1 Sokolov, a. a. O., S. 507.

2 Ebd., S. 426 ff.

3 Ebd., S. 479.

epik, die mit dem Terminus "poéma" angesprochen ist, historisch und gattungstheoretisch zu erforschen.

Während sich die Diskussion um den Terminus "poéma" heute in zwei extremen Positionen verfestigt hat - in der fraglosen Akzeptierung des herrschenden Sprachgebrauchs auf der einen, der willkürlichen Einengung des Begriffs auf der anderen Seite - , ist in einigen wissenschaftlichen Arbeiten die Tendenz erkennbar, einen allgemeinen Gattungsbegriff zu formulieren, der die Entwicklung der russischen Verseepik möglichst ganz umfassen und zugleich einen entscheidenden Hinweis auf ihre Besonderheit liefern soll.

Der Terminus "lyrisch-episches Genre", den viele Einzeluntersuchungen über Poeme verwenden, wird in der Literaturtheorie L. I. Timofeevs konsequent benutzt, und es wird der Versuch unternommen, ihn systematisch abzuleiten. Demgegenüber verliert der Terminus "poéma" an Wichtigkeit, er wird gleichgesetzt mit "stichotvornyj rasskaz" und "stichotvornaja povest" (kürzerer und längerer Verserzählung)¹. Der Gedanke, die Begriffe von Lyrik und Epik miteinander zu verbinden, um das Wesen des nachklassizistischen Poems zu erklären, findet sich in Ansätzen schon bei Belinskij. Er schlägt für die Poeme Puškins die Bezeichnung "liričeskie poëmy" (lyrische Poeme) vor und hebt gleichzeitig ihre epische Natur hervor:

"... sie (die Poeme Byrons und Puškins, EHL) sollen, bei dem offenbaren Vorhandensein eines lyrischen Elements in ihnen, auch **l y r i s c h e P o e m e** genannt werden, jedoch nichtsdestoweniger gehören sie zur epischen Gattungsart (russ.: rod), denn Grundlage eines jeden von ihnen ist das **G e s c h e h e n** und auch ihre Form selbst ist rein episch"².

Im Zusammenhang seiner Betrachtungen zur Gattung führt Belinskij jedoch diese Beobachtung nicht weiter aus.

Wenn Belinskij noch die Besonderheit des Puškinpoems durch eine Beifügung zu dem ererbten Poembegriff zu erfassen versuchte, um sich über die zeitgenössische Gattung durch ihre Unterschiede zum Epos klarzuwerden, so ist heute, gerechtfertigt durch den Gang der literarischen Entwicklung seit der Puškinzeit, für L. I. Timofeev die Prosaerzählung der antithetische Begriff, dem er die Gattung des Poems zunächst einmal gegenüberstellt:

1 L. I. Timofeev, *Osnovy teorii literatury*, 2. Aufl., Moskau 1963, S. 347.

2 V. G. Belinskij, *Razdelenie literatury ...*, S. 42.

"Die Tatsache zum Beispiel, daß das Poem in Versen geschrieben ist, grenzt es schon scharf von der Erzählung (povest') ab, macht es zu einer Erscheinung einer anderen Gattung."¹

Timofeev führt diesen gedanklichen Ansatz um so viel weiter, daß er das Problem der prinzipiellen, von der Prosasprache unterschiedenen Funktion der Verssprache in der Erzählung streift. Im Unterschied zur Prosaerzählung werde

"in der lyrisch-epischen Gattung die Darstellung der Charaktere nicht nur auf der Ebene der 'urwüchsigen Handlung' . . . , sondern auch durch die Empfindungen des Erzählenden gegeben, durch seine subjektiv gefärbte Rede, was zum Teil auch die Hinwendung zur Versform bestimmt"².

Das Zitat läßt schon erkennen, daß Timofeevs Interesse nicht eigentlich darauf gerichtet ist, die Funktion der Verssprache in der Erzählung zu klären, sondern daß er diese Frage mit einer anderen - der Frage nach der Rolle der Erzählers - vermischt. Bei seinen systematischen Erläuterungen zur Gattung tritt das Erzählerproblem eindeutig in der Vordergrund. Dies folgt aus seiner Grundthese zur Einteilung der Gattungen überhaupt, nach der sich die literarischen Grundformen, also Epos, Drama und Lyrik, voneinander durch die Art unterscheiden, wie sie den "Charakter"³ darstellen. So zeige das Epos den Charakter, der von sich aus eine Handlung vorantreibe, als Erscheinung einer objektiv beobachteten Welt. Die Lyrik hingegen entfalte den Charakter in seinen subjektiven Gefühlen und in einzelnen Situationen. Die modernen erzählenden Versdichtungen unterscheidet Timofeev daher nach der Breite, in der sie ein Bild des Charakters entwerfen, und kommt so zu der Anordnung "roman v stichach", Poem (gleichbedeutend mit Erzählung in Versen,

1 L. I. Timofeev, Očerki teorii i istorii russkogo sticha, Moskau 1958, S. 19.

2 Ebd., S. 98.

3 Zur Erläuterung dieses Begriffs bei Timofeev und seiner Funktion als Grundbaustein seiner Literaturtheorie vgl. :
 "Wenn die Darstellung des Menschen, d. i. die Schaffung eines Charakters das grundlegende Kennzeichen der besonderen künstlerischen Form der Abbildung (otraženijsa) der Welt ist, dann stellt die Gattung das Mittel der Behandlung der Charaktere und ihrer Entfaltung dar, welches in bedeutendem Maße die Besonderheit von Sujet und Komposition eines Werkes bestimmt." L. I. T., Osnovy teorii literatury, S. 276.

vgl. Anm. 1, S. 20) und Ballade, Fabel und Ode. Ihnen allen gemeinsam soll die entscheidende Rolle des "obraz povestvovatelja" (der zugleich allgemeinen und konkreten Gestaltung des Erzählers) sein, der auch in den Fällen, wo er nicht personifiziert ist, "unzweifelhaft ... eine subjektivwertende Position" einnehme¹.

Es geht aus Timofeevs Darlegungen nicht völlig klar hervor, wie allgemein er seinen Begriff vom Charakter fassen will. Wenn er davon ausgeht, daß die Literatur "vermenschlicht" und daß sich im Charakter diese Vermenschlichung der Wirklichkeit zeige, so kann damit ganz allgemein die menschliche Optik der Literatur gemeint sein; doch in Timofeevs Gattungsdefinition geht dieser sehr weite Begriff des Charakters bruch- und unterschiedslos in die personifizierten Charaktere der Dichtung über. In Bezug auf das lyrisch-epische Genre wird der Charakterbegriff zwar offen gehalten auch für nicht personifizierte Erzähler, jedoch erklärt er dann eigentlich nichts mehr. Timofeevs Begriff des "obraz povestvovatelja", der die Gattung wesentlich bestimmen soll, müßte im Poem zugleich so verschiedene Erscheinungen umfassen wie den allwissenden, nicht personifizierten und auf Reflexionen innerhalb der Geschichte verzichtenden Erzähler als auch die immer wieder über die Geschichte hinausgreifende, individuell oder typenhaft charakterisierte Autorenfigur als auch den Autor, der dem lyrischen Ich eines Einzelgedichts vergleichbar ist. Timofeev verzichtet aber darauf, diese Unterschiede genau zu bewerten und - in Anerkennung ihrer durchaus unterschiedlichen Funktion im lyrisch-epischen Genre - eine gemeinsame begriffliche Grundlage für sie zu finden.

Was die unterschiedlichen Erscheinungsformen der "Erzählergestalt" in dieser Gattung erkennbar miteinander verbindet, ist schließlich nur die Verssprache selbst, derer sie sich - im Unterschied zum Prosaerzähler - bedienen. Daher erscheint es als ein fruchtbarer Weg, wenn man, um den Kriterien der lyrisch-epischen Gattung auf die Spur zu kommen, von der - gegen¹ über anderen Erzählarten unterscheidenden - Tatsache ausgeht, daß hier in Versen erzählt wird. Die Bedeutung und Funktion der Verssprache müßte als⁰ näher untersucht werden, bevor man etwas über die Gattung des Poems und das Erzählen in Versen allgemein sagen will.

¹ L. I. Timofeev, Očerki teorii i istorii ..., S. 98.

4. Der besondere Charakter des Verses als Erzählmedium gegenüber der Prosa

Die russische Literaturwissenschaft hat sich in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts und zunehmend auch in neuester Zeit mit dem Charakter des russischen Verses auseinandergesetzt und versucht, seine entscheidenden Merkmale zu bestimmen. Hier soll in dieser Frage vor allem die russische Literatur berücksichtigt werden, um Fehlerquellen, die in der falschen Verallgemeinerung auf der Grundlage eines anderen sprachlichen Materials liegen können, möglichst auszuschließen.

B. V. Tomaševskij stellt an den Anfang seiner Untersuchung "Stich i jazyk" (Vers und Sprache) die Überlegung, daß Vers und Prosa zwar untereinander keine absolut unvereinbaren Widersprüche aufweisen, daß sie sich jedoch als zwei verschiedene Polaritäten gegenüberstehen, deren Gegensätzlichkeit durch die Übergangsformen zwischen ihnen nicht aufgehoben wird. In diesem Sinn grenzt er beide Formen dichterischer Rede voneinander ab:

"Die Verssprache zerteilt sich in untereinander vergleichbare Einheiten (Verse), die Prosa aber ist eine kontinuierliche (splošnaja) Rede. Der Vers verfügt über ein inneres Maß (das Metrum)"¹.

Beide genannten Unterscheidungsmerkmale sind für Tomaševskij nicht gleich gewichtig. Er erkennt wie Ju. Tynjanov² die Verszeile - nicht das Kolon - als die grundlegende Einheit an, aus der sich die Verssprache aufbaut. Tynjanov macht sogar die Verszeile zum eigentlichen Trennungsstrich zwischen den Übergangsformen:

"... nämlich besteht die raison d'être der 'rhythmisierten Prosa' auf der einen Seite, des vers libre auf der anderen in ihrem Dasein innerhalb der Prosazeile im ersten Fall, innerhalb der Verszeile im zweiten Fall"³.

Ju. M. Lotman vertieft diese Unterscheidung, indem er anführt, daß das Gegensatzpaar Vers-Prosa als gegensätzliche Erscheinung seinen festen Platz im Be-

¹ B. V. Tomaševskij, Stich i jazyk. Filologičeskie očerki, Moskau-Leningrad, 1959, S. 10.

² Ju. Tynjanov, Problema stichotvornogo jazyka, The Hague, 1963 (Photomechanic Reprint).

³ Ebd., S. 39.

wußtsein der Leser hat und daß alle Übergangsformen bzw. auch die Formen, denen einzelne gängige Merkmale des Verses fehlen, auf dem Hintergrund dieses lebendig bewußten Gegensatzes aufgenommen werden¹. Die Verszeile selbst wird von Tynjanov durch ihre innere Einheit und Gedrängtheit (edinstvo i tesnota) näher bestimmt. Aus beiden Eigenschaften entstehe die für den Vers charakteristische "Dynamisierung des sprachlichen Materials"².

Im Vers "zeigen sich die Glieder in einer stärkeren und engeren Verbindung als in der gewöhnlichen Rede; zwischen den Worten entsteht eine Wechselbeziehung nach der Stellung; dabei ist hier eine der hauptsächlichsten Besonderheiten die Dynamisierung des Wortes ... und seine Sukzessivität"³.

Die "Sukzessivität" ist der Dynamisierung eng benachbart, denn sie bedeutet, daß durch den größeren Nachdruck auf dem einzelnen Wort im Vers die Worte nicht mehr - wie annäherungsweise in der gewöhnlichen Rede - simultan, sondern sukzessiv aufgefaßt, also mehr auseinandergehalten werden.

An konkreten Beispielen weist Tynjanov auf das Problem der "Automatisierung" der Verssprache hin, d. h. des relativ raschen Veraltens eines bekannten Systems von poetischen Kunstgriffen, das - gerade um den Grundcharakter der "dynamisierten" Rede zu erhalten - einem neuen System Platz machen muß.

Allerdings wird in Tynjanovs Analyse der Verssprache der Rhythmus zum alles beherrschenden Faktor, dem sich die anderen sprachlichen Momente nur unterordnen⁴. Dadurch nimmt er sich die Möglichkeit, die anderen Faktoren gleichwertig in seine Untersuchung mit einzubeziehen. Dies gilt auch für die semantische Seite des Verses, der in der anfänglichen Fragestellung noch sein Interesse gilt. Ebenso werden auch die im Laufe der Darlegung immer wieder auftauchenden Fragen der klanglichen Seite des Verses nicht ent-

1 Ju. M. Lotman, Lekcii po struktural'noj poëtike, Providence 1968 (Photomechanic Reprint), S. 55 ff.

2 Ju. Tynjanov, a. a. O., S. 42 ff. "Dynamisieren" wird von Tynjanov mit dem deutschen Wort "betonen" verdeutlicht.

3 Ebd., S. 47.

4 Vgl. Tynjanov, a. a. O., S. 41. Diese Idee hängt mit Tynjanovs allgemeinem Konzept der "Deformation" der künstlerischen Sprache zusammen, die hier durch den Rhythmus geschehe.

faltet. Obwohl Tynjanov allgemein den Einfluß von Reim und "instrumentovka" (der klanglichen "Instrumentierung") auf den Vers feststellt, scheinen sie ihm letztlich doch nur als Mittel, die rhythmische Natur des Verses zu konstituieren:

"Die Rolle der Lautwiederholungen, die schwankende Bedeutungszeichen hervorrufen . . . und die Rede in ein zusammenhängendes, aufeinander zu beziehendes Ganzes verwandeln, veranlaßt, sie als eine besondere r h y t h m i s c h e M e t a p h e r anzusehen"¹.

Ju. M. Lotman, der - bei einem veränderten methodischen Ausgangspunkt - in vielem die Gedanken Tynjanovs weiterführt, teilt diese Ansicht nicht. Er unterstreicht mehrfach die "ganzheitliche Struktur" (celostnaja struktura) jedes Kunstwerks, die sich aus der Gesamtheit seiner inneren Beziehungen und Wechselbeziehungen herstellt². Über die Möglichkeiten der gewöhnlichen Rede hinaus werden in dem komplizierteren Bezugssystem der Poesie alle klanglichen und rhythmischen Eigenschaften semantisch organisiert. Die Unterbewertung der semantischen Seite des Verses durch Tynjanov kritisiert auch Timofeev³. Seine Kritik richtet sich ebenfalls gegen andere, seiner Meinung nach "außerliterarische Motivierungen der Versform" bei Roman Jakobson und Boris Ėjchenbaum⁴, aber auch gegen die Ansicht A. Slonimskijs, der eine direkte Entsprechung der Besonderheiten der Verssprache und des Inhalts eines Gedichts vertrete. Timofeev sieht die sprachliche Wurzel und literarische Motivierung des Verses als zentrale Fragen an und weist auf die Notwendigkeit hin, sie im konkreten Zusammenhang eines jeden Kunstwerks zu klären. In die allgemeine Charakterisierung der Verssprache führt Timofeev, über den von der Konstruktion ausgehenden Gesichtspunkt Tynjanovs hinausgehend, eine inhaltliche Festlegung ein:

"Die Wurzeln des Verses gehen auf eine Rede emotionalen Typs zurück, d. h. eine Rede, in der die subjektiv-emotionale Beziehung des Sprechenden zu die-

¹ Ju. Tynjanov, a. a. O., S. 108.

² Ju. M. Lotman, a. a. O., S. 62 ff.

³ L. I. Timofeev, Stich, slovo, obraz; in: Voprosy literatury, Nr. 6, 1962, S. 78.

⁴ Vgl. R. Jakobsons Beitrag in: Poetics, Poetyka. Poëtika, Warschau 1961, S. 397 ff. und B. Ėjchenbaum, Melodika russkogo liričeskogo sticha, 1922.

sen oder jenen Erscheinungen des Lebens maximal angehoben ist. Der Vers stellt eine äußerst verdichtete, konzentrierte, sozusagen hyperbolisierte Form der emotional gefärbten Rede dar, wo jedes Wort, jede Pause, der Klang und das Tempo der Rede usw. höchst wahrnehmbar sind ¹.

Allerdings untergräbt Timofeev das Gewicht seiner Argumente, indem er gleichzeitig den Begriff der Emotion ins Unendliche definiert:

"Denn die Emotion, das ist jede menschliche Idee, die auch ein Gefühl verkörpert, das ist eine Idee, die zur Leidenschaft geworden ist" ².

Auf einen weniger direkten, sprachlich vermittelten Zusammenhang der Verssprache mit der emotionshaltigen Rede weisen auch J. Hrabák und M. Dłuska hin. J. Hrabák betont, daß der Unterschied zwischen Vers und Prosa nicht durch "mechanische Addition von Elementen des Rhythmus und der Euphonie" bestimmt werden könne. Er kommt zu dem Schluß: "Il s'agit cependant de la stylisation du langage affectif" ³.

M. Dłuska untersucht, welche Funktionen die Sprache im Gedicht übernimmt. Sie formuliert als Ausgangsthese, daß hier zu den allgemeinen Funktionen der Sprache noch andere, versbildende hinzutreten. Die Faktoren, aus denen ein Gedicht geschaffen werde, seien in der Sprache selbst, und sie seien auch außerhalb von Versen anzutreffen. Ihr versbildender Charakter liege in ihrem Gebrauch, in "ihrer organisierten Wiederholbarkeit, die auf bestimmte Weise den Text gliedert" ⁴. Nur die Wiederholung solcher Sprach-elemente in gleichen Verbindungen und mit gleichen Funktionen sei versbildend.

Unter diesen versbildenden Faktoren nennt die Autorin die Intonation, Betonung, Pausen, die jedoch außer ihrer grammatischen noch eine andere Funktion aufweisen:

".... sie drücken den subjektiven Unterton (podtekst) einer Äußerung aus, d.h. sie fungieren als e x p r e s s i v e Faktoren" ⁵.

1 L.I. Timofeev, Osnovy . . . , S. 252 f.

2 ders. , Očerki . . . , S. 112.

3 Josef Hrabák, Remarques sur les corrélations entre le vers et la prose, surtout sur les soi-disant formes de transition; in: Poetics, Poetyka. Poétika, S. 245-246.

4 Marie Dłuska, Mesto nauki o stiche v jazykoznanii; in: IV Meždunarodnyj s-ezd slavistov, Bd. I, Moskau 1962, S. 616.

5 Ebd., S. 617.

Gleichfalls haben die Wiederholungen eine expressive Funktion. Wenn also die Hauptfaktoren des Verses aus expressiven Faktoren der Sprache bestehen, dann kann als allgemeines Merkmal der Verssprache ihre besondere Expressivität gelten.

Obwohl von allen genannten Forschern die besondere, von der Prosa unterschiedene Natur der Verssprache unterstrichen wird, bleiben ihre Ansichten darüber, ob dem Vers als solchem ein bestimmter Bedeutungsgehalt zukomme, geteilt. Tynjanov verwehrt sich ausdrücklich dagegen, die Verssprache mit emotionaler Rede in Verbindung zu bringen. Roman Jakobson versucht, in einer Antwort auf den Beitrag M. Džuskas, den engen Konnex zwischen expressiver Rede und der Verssprache wieder aufzulockern¹.

Die Frage nach einem eventuellen historischen Funktionswandel der Verssprache kann möglicherweise über die Gegensätzlichkeit dieser Standpunkte hinausführen, die auf der rein theoretischen Ebene miteinander unvereinbar erscheinen. Diese Fragestellung soll zugleich die Rolle der Verssprache im Poem über die bisher genannten allgemeinen Thesen hinaus von einer anderen Seite her verdeutlichen.

In der russischen Literaturtheorie begründet A. N. Veselovskij die Anschauung, daß sich die künstlerische Rede historisch auf die zwei Grundtypen von Poesie und Prosa reduzieren lasse², die V. V. Kožinov, in Anknüpfung an Veselovskij, "pesnja" und "skaz" nennt³. Beide Formen dichterischer Rede "konnten und mußten" (Veselovskij) in gleich früher Zeit nebeneinander entstehen. Versdichtung habe das Volk allerdings in ihrer fertigen Form auswendig behalten, die prosaischen Formen nicht. Die Poesie nimmt daher eine relativ eigenständige und kontinuierliche Entwicklung, in "einer eigenen stilistischen Überlieferung, in der Nähe und zugleich abseits der Entwicklung der Sachesprache"⁴. Kožinov legt dar, daß das Lied aus dem Arbeitsrhythmus

¹ R. Jakobson, in: Poetics . . . , S. 619.

² A. N. Veselovskij, Tri glavy iz istoričeskoj poëtiki; in: Sobranie sočinenij A. N. Veselovskogo, Bd. I, St. -Peterburg, 1913.

³ V. V. Kožinov, Chudožestvennaja reč' kak forma iskusstva slova; in: Teorija literatury, Bd. III, Moskau 1965.

⁴ A. N. Veselovskij, a. a. O. , S. 479.

entstanden sei¹. Es drücke unmittelbar lautlich und rhythmisch die äußeren und inneren Zustände aus, die es anspricht und besingt.

Nach Kožinov "objektiviert" das Arbeitslied körperliche und seelische Zustände. Die Liedform zeichnet gegenüber der skaz-Form vor allem aus, daß im Lied alles auf eine möglichst intensive unmittelbare Beziehung des und der Singenden zum Gegenstand abzielt. Auch wenn diese Beziehung nicht (mehr) als magisch empfunden wird, bleibt das Streben nach Unmittelbarkeit in der Beziehung zum Gegenstand bei dieser Kunstform erhalten. - Im Gegensatz zum Lied war die Erzählung nicht direkt mit der menschlichen Tätigkeit verbunden. Der "skaz" hatte darstellende, im Wortsinne "wiederholende" Funktion. Kožinov meint, bei dieser Form stehe die kommunikative Funktion der Sprache im Vordergrund, die Mitteilung konkreter Fakten, durch die sich erst der Seelenzustand einzelner Menschen erschließt. Die Funktion der Sprache ist daher eine andere als im Lied.

Da die Prosaform unter den Bedingungen der mündlichen Überlieferung in ihren Entwicklungsmöglichkeiten benachteiligt war, heißt künstlerisch geformte Rede für lange Zeit regelmäßige rhythmische Rede, Versdichtung². In dem so der Vers zur Sprache der Kunst überhaupt und auch zum Maßstab des künstlerischen Anspruchs eines Werkes wurde, nahm die Verssprache, obwohl dem liedhaften, "besingenden" Typ entstammend, auch partiell die darstellende Funktion des anderen Typs in sich auf. Dabei diente in den Volks- und höfischen Epen die Versform Sängern wie Hörern außer als Signal, daß es sich hier um

1 V. V. Kožinov, a. a. O., S. 266.

2 Veselovskij erklärt darüber hinaus diese Verengung des Begriffs von literarischer Kunst soziologisch im Zusammenhang der allgemeinen geschichtlichen Entwicklung, die beim "Übergang vom Volksritus (narodnyj obrjad) zum Tempelkult(us)" eine "Aristokratisierung der Poesie", d. h. eine Beschränkung ihres Gebrauchs auf die Oberschichten, hervorgebracht habe. Auf der Grundlage der Arbeitsteilung finde, mit der Entwicklung der besonderen künstlerischen Berufe, "eine Isolierung des poetischen Stils" statt: "Es tauchten, aus dem Hintergrund des Volkslieds hervortretend, berufsmäßige Sänger und Erzähler auf, die stufenweise zu einem Bewußtsein von der Poesie nicht als einer Ritus- oder Kultusangelegenheit, sondern als eines autonomen Akts erzogen wurden." (Veselovskij, Tri glavy . . . , S. 479).

ein Kunstwerk handelte, auch als mnemotechnisches Mittel: die festliegende rhythmische Form erleichterte das Memorieren, einzelne feste Zeilen, Motive oder Situationen dienten als kompositorisches Hilfsmittel, ebenso wie gegebenenfalls auch Stropheneinteilung und Strophenzahl mithalf, den Text äußerlich merkbar zu gliedern¹.

Kožinov führt außerdem Gesichtspunkte zur inhaltlichen Funktion des Verses dieser frühen Entwicklungsepoche an, die mit seiner "Aristokratisierung" (Veselovskij) einhergehen. Der Vers im Epos betont die Erhabenheit des Gegenstands dieser Gattung, die auf die rühmende Aufzählung der Taten des Helden zurückgeht².

Die europäischen Poetiken der beginnenden Neuzeit sahen in dem nationalen Epos, insbesondere in der Form, die es in der klassischen griechischen Literatur angenommen hat, das Vorbild für die Erzählgattung höchster Würde und höchsten künstlerischen Anspruchs. Die klassizistische Auffassung des alten Epos hat auch in Rußland die Versuche, das Erzählen in Versen in neuer Zeit wieder aufzunehmen, so entscheidend bestimmt, daß wir sie - unabhängig von den vorhergehenden nationalen Dichtungstraditionen - als Ausgangsbasis und ursprüngliche Norm aller neuzeitlichen Formen der Versepiik anzusehen haben.

Die in der petrinischen Zeit einsetzende neuere russische Literatur weist nicht mehr die äußeren Existenzbedingungen auf, die die Versform im Epos auch äußerlich geboten erscheinen ließen. Geblieben aber ist die traditionelle Funktion des Verses als eigentliches Kennzeichen der hohen künstlerischen Form, das gleichsam den Adel eines Kunstwerks ausweist. Für die klassizistische Poetik ist die Krönung der erzählenden Gattungen das nationale, genauer das den zeitgenössischen staatlichen Verhältnissen und seinem Menschenbild angepaßte, modifizierte antike Epos. An der Spitze der Gattungshierarchie stehend, ist es auf den hohen Stil verpflichtet; der Vers wirkt hier als die Vollendung des sprachlichen Glanzes, mit dem das hohe Thema umhüllt

¹ Vgl. E. M. Meletinskij, Narodnyj épos; in: Teorija literatury, Bd. II, Moskau 1964, S. 87 ff.

² Vgl. auch Hermann Fischer, Die romantische Verserzählung . . . , S. 30 ff.

wird. Die Sprache hat in diesem Epos rhetorische Aufgaben zu erfüllen, und die dem Rhetorischen innewohnende Tendenz zu Rhythmisierung und Wiederholung findet im Vers eine sinnvolle Form. Es kennzeichnet die Bedeutung der rhetorischen Überhöhung in der Gattung, daß Kantemir seine "Petrida" eine Lobpreisung (pochvala) nannte. Für Lomonosovs heroisches Poem "Petr Velikij" bestätigt Sokolov, daß der Autor ausgewählte Kunstgriffe der antiken Rhetorik als zulässige Mittel für das Epos ansah¹, daß er seine Erfahrungen aus der Odendichtung, die einige Erzählelemente einschloß, benutzte, um einige Stilmittel der Ode ins Epos zu übernehmen. Sokolovs Bemerkung, daß der Poemstil Lomonosovs weniger prunkvoll als sein Odenstil sei, weist nur auf einen graduellen Unterschied hin.

Gerade gegen die Sprache der klassizistischen Versdichtung, gegen ihre Künstlichkeit und absichtsvolle Äußerlichkeit, erhebt sich im weiteren Widerstand. Die Literatur am Ende des 18. Jahrhunderts erschließt stufenweise neue Mittel, die Darstellung zu verinnerlichen. Zugleich mit dem neu erwachten Interesse für psychologische Motivierungen und mit größerer Intimität der Themen wird im Sentimentalismus das Problem der unverwechselbar individuellen, emotionalen Prägung der Dichtersprache zu einer der zentralen Fragen der Literarentwicklung:

"Das individuell-künstlerische Prinzip in der Verssprache beginnt in den Werken Deržavins, Radiščevs, Karamzins, Dmitrievs und Kapnists auf der Szene des literarischen Kampfes scharf hervorzutreten."²

Die frühen Romantiker, besonders Žukovskij, erschließen mit der wachsenden Innerlichkeit vor allem der Lyrik neue Eigenschaften des Verses. Die emotionalen Wirkungen der Euphonie werden zum Ausdruck von Stimmung und Gefühl nutzbar gemacht. Giršman sieht als Ziel der Verssprache dieser Zeit, konkrete Seelenbewegungen zu erfassen, die jede "mit ihrer Stimme" wiedergegeben werden sollen. "Vers und Lyrik finden schließlich einander, um sich nicht mehr zu trennen"³.

1 A. N. Sokolov, Očerki . . . , S. 118 ff.

2 V. V. Vinogradov, Stilistika, teorija poëtičeskoj reči, poëtika, Moskau 1963, S. 69.

3 M. M. Giršman, Stichotvornaja reč'; in: Teorija literatury, Bd. III, S. 347 f.

Im romantischen Verständnis der Verssprache wird der lyrische Vers zum Medium der individuellsten und emotionalsten Möglichkeit des Sprechens in der Literatur. Die Versepiik, die sich gleichzeitig weiterentwickelt, kann sich den neuen Impulsen, die aus der Umwertung und Umgestaltung der Verssprache durch die Lyrik entstehen, nicht entziehen. Der Prozeß des Eindringens der romantischen Verssprache in das Erzählen in Versen wird noch im einzelnen darzustellen sein. Als er abgeschlossen ist, hat die Gattung ihren Charakter völlig verändert; sie ist zum Poem im neuen terminologischen Sinn geworden. Von nun an schließt das Erzählen in Versen einen Widerspruch ein, den es vorher in dieser entwickelten Schärfe nicht kannte: Während das Erzählen zum Bericht, zur Objektivierung seines Gegenstandes tendiert, dem die Prosaform mit ihrer direkten Beziehung zur informativen Sachprosa entgegenkommt, enthält der Vers konstitutive Elemente, die dieser objektivierenden, rein berichtenden Tendenz der Gattung ständig zuwiderlaufen.

Schon die allgemein über die Literaturepochen hinweg gültige Tatsache, daß sich der Vers auf die systematische Ausnutzung der expressiven Faktoren der Sprache gründet, zeigt, daß "pesnja" und "skaz" sich zwar partiell miteinander verbinden können, jedoch nicht untereinander austauschbar sind. Die Möglichkeiten jeder einzelnen Form führen über die möglichen Synthesen beider hinaus. Noch das klassizistische Epos vereinigt beide Formen gleichsam auf der Grundlage eines Kompromisses, der die immanenten Möglichkeiten beider auf eine heroische und rhetorische Darstellung reduziert. Jedoch mit der Entwicklung des Erzählens zu vertiefter Innerlichkeit, mit den höheren Anforderungen an psychologische Motivierung und Wahrscheinlichkeit der Darstellung auf der einen Seite und mit der Entwicklung der Poesie zum betont individuellen lyrischen Sprechen auf der anderen zerbricht diese Grundlage der erzählenden Versdichtung. Die Literatur der Zeit um 1800 steht vor der Aufgabe, eine neue Basis für das Erzählen in Versen zu schaffen, die den inzwischen entwickelten und unübersehbaren Widerspruch zwischen der objektivierenden Tendenz des Erzählens und dem subjektiv-emotionalen Charakter des Erzählmediums nicht anachronistisch ignoriert, sondern unter bewußter Ausnutzung dieses Widerspruchs einen neuen Ansatz für die erzählende Versdichtung findet.

5. Das innere Spannungsverhältnis des Erzählens in Versen. Vorschlag einer neuen Poemdefinition

Die schöpferische Bewältigung dieses Widerspruchs unterscheidet vor nun an die "lyrisch-epische Gattung" von der sich parallel entwickelnden erzählenden Kunstprosa und gibt ihr - auch wenn sie im Laufe der Zeit auf den hervorragenden Platz unter den Erzählgattungen verzichten muß - ein Lebensrecht neben der Prosaliteratur.

Ein kurzer Blick auf bestimmte Kunstmittel des Erzählens in Prosa soll helfen, diesen immanenten Widerspruch der lyrisch-epischen Gattung aus einer anderen Blickrichtung zu verdeutlichen. V. V. Kožinov erläutert die Entstehung und Entwicklung des Romans, der ursprünglich nicht eine Fortsetzung des alten Epos, sondern eine Antwort auf den Verfall des Epos sei¹. Indem der Roman den Anschein erweckt, daß die dargestellten Ereignisse sich aus den ihnen eigenen, inneren Triebkräften entwickeln, ohne daß der Autor sichtbar in ihren Ablauf eingreift, sei die Sprache des Romans "prosaisch", "eine Sachsprache (delovaja reč') ohne besonderes ästhetisches Kolorit". In dieser Sprache würden Vorgänge des Seins und Bewußtseins "mit Hilfe genauer objektiver und durchsichtiger bildhafter Mittel (obraznych sredstv)"² dargestellt. In einer anderen Studie bestimmt Kožinov genauer die besonderen Merkmale der Verssprache im Unterschied zur Prosa:

"Die zentrale Rolle spielt in ihr (der Poesie- EHL) ein in seiner Art selbständiges sprachliches System - ein System von Tropen, eine "poetische" Phraseologie und Lexik, vielgestaltige rhythmische Formen, die Euphonie usw. ... In der Prosa ... tritt die künstlerische Darstellung der gewöhnlichen menschlichen Rede in den Vordergrund ..."³.

Die Sprache des Romans zeichne sich durch "Vielstimmigkeit" (mnogogolosie) aus:

"In der künstlerischen Prosa stehen ununterbrochen die "Stimmen" des Autors des Erzählers und der Person in Wechselwirkung, sie verschlingen sich und unterbrechen einander"⁴.

1 V. V. Kožinov, Roman - épos novogo vremeni; in: Teorija literatury, Bd. II, a. a. O.

2 Ebd., S. 129.

3 V. V. Kožinov, Chudožestvennaja reč' ..., S. 296.

4 V. V. Kožinov, Roman ..., S. 162.

Die Einheit der sich gegenseitig durchdringenden vielen "Stimmen" des Romans beruht darauf, daß die Kunstprosa zum realen Hintergrund die im Leben eines Volkes alltäglich verwendete Gemeinsprache hat, so daß der Autor unmittelbar die Illusion schaffen kann, seine fiktive Person spreche die ihr eigene gewöhnliche Sprache. Vor dem Hintergrund der Gesamtheit der gesprochenen Sprache kann der Autor die Rede der Personen individualisieren, ohne daß die sprachliche Einheit des Werkes verloren geht¹.

Die Verssprache hat diese direkte Beziehung zur Gemeinsprache nicht, sie existiert nur als jeweils subjektiv geprägtes, in sich geschlossenes und relativ selbständiges künstlerisches Sprachsystem. Daß auch hier eine sprachliche Individualisierung im Hinblick auf verschiedene in der Dichtung auftretende Personen möglich ist, soll nicht grundsätzlich bestritten werden. Dieses Problem ist jedoch nur im Zusammenhang der historischen Entwicklung der Gattung aufzuhellen. Der individuell geprägten Verssprache der Romantik jedenfalls fehlt die Fähigkeit zu einer synthetischen Verarbeitung verschiedener "Stimmen" in einem Werk. Auch die Sprache der erzählenden Versdichtung ist daher zunächst einmal mit Notwendigkeit "einstimmig".

Wodurch sich die lyrisch-epische Gattung auszeichnet, liegt nun klar auf der Hand. In ihr liegt ein Spannungsverhältnis beschlossen zwischen dem Zwang ihres sprachlichen Mediums zur Subjektivität und dem gleichzeitigen Zwang des Erzählens zur Objektivierung. Aus diesem Grund scheint die Bezeichnung "lyrisch-episches Genre" als die einleuchtendste und sinnvollste.

Zweifellos vereinigt auch die Kunstprosa subjektive und objektive Elemente miteinander, die einerseits mit dem epischen Charakter eines Werks und andererseits mit den subjektiven Sprachmöglichkeiten des Autors und seiner besonderen dichterischen Darstellungsperspektive zusammenhängen. Anders jedoch als bei der Verssprache liegt bei der Kunstprosa nicht schon in der angewandten Redeform ein Zwang zur subjektiven Sprachgebung. In der Kunstprosa bleibt die Möglichkeit, einzelne Teile der Rede als lebensecht "prosaische", ohne ästhetische Absicht geformte Äußerungen, die aus der

¹ Dies wäre die sprachliche Seite der von Kožinov so benannten "synthetischen Natur" (sintetičnost¹) des Romans.

objektiv existierenden Gemeinsprache entnommen sind, zu fingieren. Das auch in der Kunstprosa mögliche Spannungsverhältnis zwischen subjektivem und objektivem Element liegt daher nicht auf der gleichen Ebene wie in der lyrisch-epischen Gattung, es wirft andere Darstellungsprobleme auf und führt zu anderen, der versepischen Gattung nicht unbedingt parallelen formalen Lösungen.

Es wäre zu prüfen, ob dieses "lyrisch-epische Genre" nicht genau den gleichen Bereich der Literatur umfaßt, wie der allgemeine Sprachgebrauch des Terminus "poëma".

Die inneren Wandlungen der Gattung und die Differenzierung zwischen den einzelnen Bezeichnungen wie z. B. "povest" und "roman v stichach" müßten allerdings historisch genauer erforscht, und im Hinblick auf das Grundverhältnis der Gattung müßte ihre Beziehung zum Terminus "poëma" näher bestimmt werden. Ein solches Vorgehen erscheint möglich, denn das innere Spannungsverhältnis des Erzählens in Versen ist nicht unveränderlich gegeben. Es ist in seiner entwickelten Form ein Ergebnis historischer Prozesse in der Verssprache und der Erzählliteratur im allgemeinen; es kann in mancher Weise modifiziert und als Widerspruch verschiedener Stärke realisiert werden. Das Spannungsverhältnis selbst soll jedoch als der entscheidende Punkt der Gattungsdefinition des Poems verstanden werden, obwohl diese Definition sich nicht so anwenden läßt, daß ein Kunstwerk an einem Katalog von Eigenschaften gemessen wird, um dann den Titel Poem zuerteilt zu bekommen oder nicht. Jedoch liefert das angegebene Grundverhältnis der Gattung ein Prinzip, nach dem die verschiedenen Ausprägungen des "lyrisch-epischen Genres" zugleich auseinanderzuhalten und auch in ihrer Einheit zu betrachten sind: Diejenigen Dichtungen, in denen der innere Widerspruch des Erzählens in Versen merkbar und spannungsreich ausgespielt wird, erfüllen die Definition des Poems ganz, sie stehen gewissermaßen im Zentrum des Gattungsbegriffes. Diejenigen Formen, in denen diese Spannung beruhigt ist - z. B. durch ein eindeutiges Überwiegen des erzählerischen Moments über das lyrische - rücken als Erzählungen oder Romane in Versen oder verwandte Formen mehr an den Rand des Gattungsbegriffs.

Gleichzeitig bietet dieses Verständnis des Poems auch einen Weg, die Gattung historisch zu erforschen, um weiteren Aufschluß über sie in der konkreten Geschichtsschreibung dieser Form zu finden.

II. Historischer Abriß der Entwicklung des Poems von den klassizistischen Dichtern bis zu Puškin und Lermontov

1. Das klassizistische Epos

Die petrinische Epoche bedeutet für viele Sphären des Lebens in Rußland Umwälzung und Neuanfang. Das gilt auch für die Literatur; die Sprache selbst ändert sich in dieser Zeit¹, ebenso die literarischen Vorbilder und Normen. Die alten Traditionen der russischen Literatur gingen dabei nicht vollständig unter und wurden auch nicht von neuen Formen spurlos abgelöst, jedoch muß es zu unrichtigen Ergebnissen führen, wenn man den Neuanfang, der diese Epoche auch in der Literatur kennzeichnet, zugunsten einer engen nationalen Tradition in den Hintergrund rücken will. Eine solche Tendenz läßt sich bei A. N. Sokolov erkennen:

"Zusammen mit der ganzen neuen russischen Literatur, wie sie sich im 18. Jahrhundert herausbildete, reichte das russische Poem mit seinen Wurzeln tief in den nationalen Boden hinein und verarbeitete auf neue, eigene Weise die Elemente, die es aus diesem Boden erhielt. In der russischen mündlichen Volkspoese und der altrussischen geschriebenen Literatur hatten sich verschiedene epische Gattungen gebildet, die funktional, gemäß der Natur ihrer Gattung, besondere Typen des Poems darstellten"².

Da aber der "Boden" nicht als sachlicher Begriff der Literaturtheorie zu akzeptieren ist, da weiterhin die Spuren dieser nationalen Gattungstradition in der Anfangszeit der neueren russischen Literatur gerade auf dem hier interessierenden Gebiet nicht fruchtbar werden, hat die Darstellung von den Einflüssen des westlichen Klassizismus und eventuell nachweisbarer antiker Vorbilder oder poetischer Theorien der Renaissance auszugehen³.

¹ A. Stender-Petersen, Geschichte der russischen Literatur, Bd. I, München 1957, beleuchtet diesen Aspekt besonders in den Kapiteln "Die Schaffung einer neuen Kulturgrundlage". S. 330 ff. und "Die Schaffung einer neuen Literatursprache, S. 337ff.

² A. N. Sokolov, Očerki po istorii russkoj poëmy XVIII i pervoj poloviny XIX veka, Moskau 1955, S. 39.

³ Die Beziehungen des russischen klassizistischen Poems zu den westeuropäischen Theoretikern und literarischen Vorbildern werden von Sokolov im Hauptteil seines Buches nicht ausführlich gewürdigt, wohl aber in einem längeren Essay im Anmerkungsteil. A. N. Sokolov, a. a. O., S. 632-642 und 644-652.

Im Jahre 1705 hielt der humanistisch gebildete Lehrer an der Kiever Akademie, Feofan Prokopovič, eine Poetikvorlesung. Sokolov weist darauf hin¹, daß Feofans Freund Kantemir diese Vorlesung höchstwahrscheinlich gekannt hat, obwohl sie erst gegen Ende des Jahrhunderts in Buchform erschien². Feofan befaßt sich ausführlich mit dem Epos und gibt als Quellen seiner Anschauungen Aristoteles, Horaz und Scaliger an. Er teilt die in der Zeit der Renaissance vorherrschende Auslegung des Aristoteles in der Frage der poetischen Erfindung: Im Unterschied zum Geschichtsschreiber, der sich an geschehene Fakten halten müsse, solle der Dichter mit seinen Mitteln darstellen, was hätte geschehen können oder sollen. Der Historiker berichte knapp, der Dichter aber "lege sehr breit dar" (*amplissime dilatat*)³; er müsse sich nicht an die Chronologie der Ereignisse halten und habe die Freiheit zu stilistischen Ausschmückungen. Sokolov hebt hervor, daß Feofan den Kern der Anschauung des Aristoteles über die Wechselbeziehung von Historischem und Erfundenem im Epos genauer erfaßt habe als Scaliger, der die poetische Erfindung von der geschichtlichen Grundlage loslöse und zu einer "Zutat zur Wahrheit"⁴ degradiere.

Feofans Theorien blieben ohne große Wirkung. Inwieweit sie sich auf das "Petrida"-Fragment Kantemirs ausgewirkt haben, soll im einzelnen hier nicht untersucht werden. Zwar hält sich Kantemir, wie Sokolov bestätigt, in manchem an die Vorschriften Feofans, in seinen Satiren gibt er jedoch als literarisches Vorbild Boileau an. Außerdem war die "Petrida" von vornherein als eine Dichtung kleinerer Form angelegt, wie aus ihrem vollen Titel hervor geht: "Petrida ili opisanie stichotvornoe smerti Petra Velikogo, Imperatora Vserossijskogo"⁵ (Petrida oder Beschreibung in Versen vom Tode Peters des Großen, Kaiser von ganz Rußland). Bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts blieb

1 Ebd., S. 44.

2 Feofan Prokopovič, *De arte poetica libri III*, Mogilev 1786.

3 ebd.; zit. nach A. N. Sokolov, a. a. O., S. 45 f.

4 A. N. Sokolov, a. a. O., S. 636.

5 Erschienen in: N. S. Tichonravov, *Letopisi ruskoj literatury i drevnostej*, 1859, Bd. I, otd. III.

das Werk ungedruckt, so daß dieser Versuch, der in syllabischen Versen geschrieben ist, keinen nennenswerten Einfluß auf die Entwicklung der Gattung nehmen konnte.

Die Theorien zum Epos von Lomonosov, Sumarokov und Trediakovskij sind entscheidend von den französischen Klassizisten Boileau und Le Bossu bestimmt. Beide vertraten die Ansicht, das Epos behandle keine nur einmaligen historischen Ereignisse, sondern allgemein bedeutsame oder auch allegorische. Im besonderen zeichne das Epos poetische Ausschmückung und Erhöhung aus. Die russischen Dichter übernahmen die stilistischen Prinzipien ihrer Vorbilder, setzten jedoch bei der Beziehung zwischen Geschichte und Erfindung andere Akzente¹. Die russischen Epentheorien halten immer an der geschichtlichen und in den meisten Fällen auch an der nationalen Grundlage des Epenstoffes fest. Die russischen Dichter von Kantemir bis Cherskov bemühen sich in ihren Epen um eine nationale Thematik; eine Ausnahme bildet lediglich die "Iliemachida" Trediakovskijs. Das phantastische Element wie auch die romanhaften Züge, die schon in der westeuropäischen Renaissance - ausgehend von den Ritterpoemen Ariosts und zu einer Synthese gebracht mit dem klassischen Verständnis der Gattung bei Tasso - für das Epos akzeptiert waren, spielen in den anfänglichen russischen Epentheorien und ersten dichterischen Versuchen noch keine Rolle. Die klassizistische Theorie ging über diese, allem Erzählen und Fabulieren zugewandten Beispiele der Gattung hinweg; die formale Strenge fördert die Tendenz der klassizistischen Gattung zum Allgemeinen und Allegorischen, die Boileau - darin konsequent - zu ihrem notwendigen Kennzeichen erklärt. Obwohl in der russischen Literatur diese Konsequenz Boileaus vermieden und die reale nationale Geschichte in den Mittelpunkt des Darstellenswerten gerückt wird, schränken allein die Vorschriften, die auf den durchgängig erhöhten, heroischen Ton des Epos abzielen und das Romanhafte ausschließen, die erzählerische Vielfalt und formale Entwicklungsmöglichkeit der Gattung stark ein. Es ist daher zu erwarten, daß die rein klassizistische Ausprägung der Gattung bald an ihre Grenzen stößt.

¹ Vgl. dazu das Kapitel Sokolovs "Teorija épokei v russkom klassicizme", S. 43-84.

Stellvertretend für das regelstrenge klassizistische Poem soll hier an dem mit "geroičeskaja poëma" bezeichneten einzigen Epenfragment Lomonosovs gezeigt werden, welche Hauptkennzeichen und welche unbewältigten Formprobleme diese Gattung in Rußland aufwies. Zunächst fragen wir nach den erzählerischen Mitteln Lomonosovs, danach, wie es ihm gelingt, den Fluß der Ereignisse in der Dichtung darzustellen. Denn darin lag das eigentlich Neue, das der Dichter mit diesem Werk für die russische Literatur der Zeit leisten wollte. Epos wie Ode sind Gattungen des hohen Stils, des höchsten poetischen wie auch thematischen Anspruchs, dem die Odendichtung Lomonosov schon beispielhaft gerecht wurde. Im Epos mußte er jedoch seinen Gegenstand nicht nur besingen, sondern auch in der Handlung entwickeln. Wie Lomonosov diese neue Aufgabe zu lösen versucht, zeigt sich bereits im ersten Gesang dieser Dichtung.

Den Versen wird eine kurze Zusammenfassung der Ereignisse in Prosa vorangestellt, so daß der Leser auf jeden Fall über den Handlungsablauf dieses Gesanges und seine kausalen Zusammenhänge orientiert ist¹.

Allerdings nehmen die im Vorspruch geschilderten Ereignisse in den 632 Versen des Gesanges unterschiedlich breiten Raum ein. Zunächst wird, immer wieder unterbrochen von Anrufungen Peters, Elisabeths, der Muse, der Weisheit, in 25 Versen die gesamte militärische Lage abgehandelt, wobei der Leser zum genauen Verständnis der Zusammenhänge auf den Prosavorspruch zurückgreifen muß. Das militärische Hauptereignis, die Flucht der Schweden, kommt in der Erzählung nur ganz summarisch zur Sprache: Der Autor schickt einen längeren Satz über den Kriegszug Peters nach Norden voran, in dem er die neuen Schiffe und Festungen der Russen erwähnt und auch die Taktik der Schweden kurz umreißt. Daran fügt er die lakonische Feststellung:

No, vdrug prišestvija Petrova v sever sluchom
Smutjas¹, pustilis¹ vspjat¹ unyly, tomny duchom.²

1 M. V. Lomonosov, Polnoe sobranie sočinenij, Bd. 8, Moskau-Leningrad 1959, S. 698.

2 Ebd.

(Jedoch, plötzlich durch das Gerücht der Ankunft Peters
im Norden verwirrt,
wandten sich die Verzagten ermatteten Geistes zurück.)

Breiter ausgeführt wird die Szene des Sturms, wobei der Erzähler zum Präsens überwechselt. Er fügt ausschmückende Episoden ein, die im Prosavorspruch nicht erwähnt sind. Bei der Meerfahrt tritt der Held des Epos durch den Ausspruch bedeutender Worte in Erscheinung. Während des Sturms feuert er die Mannschaften an und befähigt sie dadurch - wie der Autor herausstellt - die Situation zu bewältigen. Bei ruhigem Wetter spricht Peter, "gen Mitternacht" zeigend, prophetische Worte über den künftigen nördlichen Seeweg Rußlands aus. Typisch für Lomonosovs Art der Darstellung schließt die Episode, die diesen Ausspruch enthält, mit einem unbewegten optischen Bild:

Nadeždy polnyj vzgljad slova ego skončal, ¹
I bodryj duch k trudam na vsem lice sijal.

(Ein Blick voller Hoffnung beendete seine Worte,
und frischer Unternehmungsgeist strahlte auf dem
ganzen Gesicht.)

Daran schließt sich eine ebenfalls unbewegte, sehr eindrucksvolle Landschaftsschilderung. So reiht Lomonosov in dieser Dichtung ein Bild an das andere und entgeht damit seiner eigentlichen Aufgabe als epischer Autor, Vorgänge in Handlung zu entwickeln. Die Übergänge zwischen den Bildern können recht hölzern sein. Zweimal wird die Handlung vorgebracht, indem sich eine neue Szenerie dem Auge darbietet: Beim Einbiegen der Schiffe in die Una-Bucht "erscheinen zwei Hügel und waldige Ufer"², und mit dem gleichen Verb wird das Auftauchen des Soloveckij-Klosters eingeführt. Ruckartig vollzieht sich auch der Übergang des Autors zu Peters Bericht von den Strelitzenaufständen. Zunächst kündigt er die Erzählung Peters an: "Monarch... , vzdohnuv, povestvoval"³ (Aufseufzend erzählte der Monarch...), fügt jedoch dann an diese Ankündigung eine Autorenabschweifung von 30 Zeilen, die mit den Worten schließt: "... poju: dlja pravdy, dlja Petra"⁴ (... ich singe: um der Wahrheit,

¹ Lomonosov, a. a. O., S. 703.

² Ebd., S. 702.

³ Ebd., S. 706.

⁴ Ebd., S. 707.

um Peters willen). Die folgende Zeile bringt dem Leser überraschenden Perspektivenwechsel: "Pjat¹ krat protiv menja, on skazyval, vosstala" (Fünfmal, sagte er, hat sie /Peters Schwester Sophia, - EHL/ sich gegen mich erhoben ...). Damit beginnt Peters Erzählung über die Aufstände, die die Hälfte des Gesangs einnimmt und, als Bericht der Vorgeschichte, seinen eigentlichen erzählerischen Schwerpunkt bildet. Im Unterschied zum ersten Teil des Gesangs, wo der zähe und ruckweise Fortgang der Haupthandlung immer wieder durch Reflexionen oder schmückende Bilder und Episoden unterbrochen wird, reiht der Dichter hier eine Kette dramatischer Ereignisse aneinander, die sich eines aus dem anderen entwickeln. Die knappe und bewegte Erzählweise, die mit der des Botenberichts der klassischen Tragödie übereinstimmt, trägt zwar viel zur Belebung dieses Gesangs bei, ist jedoch nicht geeignet, die Grundlage für die Erzähltechnik eines Epos abzugeben. Die eigentliche Aufgabe, eine Form der hohen epischen Darstellung zu finden wird in diesem Werk nicht gelöst.

Es erscheint zum Verständnis des Gattungscharakters von "Petr Velikij" sinnvoll, den Selbstdarstellungen des Autors in dieser Dichtung nachzugehen. Aus ihnen läßt sich erschließen, wie der Autor über die mit dem Plan dieser Dichtung übernommene Aufgabe denkt, welcher Forderungen er sich bewußt ist, die die Gattung an ihn stellt.

Direkte Aussagen des Autors über die Aufgabe seiner Dichtung und seine Haltung als Autor sind im ersten Teil ziemlich häufig. Für den Anfang eines klassizistischen Epos gelten feste Regeln, an die sich Lomonosov selbst verständlich hält. Er nennt zu Beginn sein Thema, wobei er mit dem obligaten "poju" (ich singe) als Anfangswort auch gleichzeitig die feierliche Tonart seiner Erzählung ankündigt. Es folgt der übliche Anruf an ein höheres Wesen um Beistand bei den Mühen des Dichtens. In den meisten Vorbildern wird an dieser Stelle die Muse angerufen, Lomonosov wendet sich jedoch an die Weisheit (premudrost² beskonečna)². Ein Gegensatz zum traditionellen Musenanruf

1 Lomonosov, a. a. O. , S. 707.

2 Ebd. , S. 698.

entwickelt sich daraus nicht, denn an anderer Stelle beginnt eine Reflexion des Autors mit einer konventionellen rhetorischen Frage an die Musen, wie er als Ependichter singen soll¹. Die ungebrochene Beziehung des Autors zu den festgelegten klassizistischen Requisiten, in deren entpersönlichem Schmuck die Gestalt des Dichters im Epos auftritt, zeigt sich am deutlichsten in dem Abschnitt nach Vers 287, wo Minerva, Apoll und die Musen für den Fortgang der Arbeit verantwortlich gemacht werden. Lomonosov identifiziert sich hier als Autor des Epos mit dem abstrakten Idealbild des klassizistischen Dichters. Nur unfreiwillig kommt seine Distanz zu dieser Rolle zur Sprache: er muß von den genannten höheren Mächten erst "genötigt" werden, das geplante Epos auch pflichtgemäß zu vollenden. Innerhalb des festgelegten klassizistischen Rahmens entsteht ein Widerspruch durch den Nachdruck, mit dem Lomonosov auf der faktisch-historischen Grundlage des Epos besteht: Er will "um der Wahrheit, um Peters willen" singen². An anderer Stelle wird von "istina"³ als dem tragenden Element dieser Dichtung gesprochen, diese "Wahrhaftigkeit" wird den Zierden des klassizistischen Parnaß sogar bewußt entgegengesetzt:

Ključi, istočniki, doliny i cvety
 Ne moguť del ego umnožit' krasoty;⁴
 Sobj oni krasny, soboj oni veliki.

(Quellen, Täler und Blumen
 können nicht die Schönheit seiner Taten vermehren;
 an sich sind sie schön, an sich sind sie groß.)

Den "kastalischen Hain" will der Autor als Ruhepunkt zwischen den Mühen seiner Arbeit benutzen, und die Leser sollen von dem erhöhten dichterischen Standpunkt dieses Hains aus die Größe der Taten des Helden erst richtig sehen lernen. Mit einer solchen Aufgabenverteilung kann Lomonosov die auseinanderstrebenden Tendenzen seiner Auffassung vom Epos, der Rolle des Dichters und dem hohen Stil der Dichtung wieder mit dem klassizistischen Instrumentarium vereinen. Die hier angeführten Verse werden sowohl von Sokolov

¹ Lomonosov, a. a. O., S. 706.

² Ebd., S. 707.

³ Ebd., S. 701.

⁴ Ebd.

als auch von den heutigen Herausgebern des Dichters als Beleg dafür zitiert, daß Lomonosovs Begriff des Poems schon über den Klassizismus hinausweise. In der Tat läßt sich ein programmatischer Widerspruch zur klassizistischen Theorie, der aus dem wiederholten Bezug Lomonosovs auf die "Wahrheit" entsteht, nicht übersehen. Jedoch wird die reale Gestalt der Dichtung "Petr Velikij" dieser Absicht des Autors, die Darstellung auf dem Historisch-Faktischen aufzubauen, nicht gerecht. Wo Spannungen zwischen dieser Absicht des Autors und der zur Verallgemeinerung tendierenden klassizistischen Darstellungsweise überhaupt sichtbar werden, erreichen sie nie eine solche Zuspitzung, daß sie nicht noch auf dem Boden der klassizistischen Kunstauffassung und mit den klassizistischen Kunstmitteln gelöst werden könnten.

Unverbunden mit dem sich zuweilen aussprechenden patriotischen Engagement des Dichters erscheint der Autor von "Petr Velikij" in der abstrakten Gestalt des klassizistischen "Sängers", der in einer ebenfalls abstrakten, durch Musen und gedankliche Allegorien bevölkerten Sphäre heimisch ist und in seiner Rolle als epischer Autor keine besonderen historischen oder individuellen Züge aufweist. Denn die dem Allegorischen entgegengerichtete Auffassung Lomonosovs vom Epos wirkt sich nicht so aus, daß er entgegen der klassizistischen Vorstellung eine konkrete Autorenpersönlichkeit schafft. In dem gleichen Zusammenhang, wo der Autor die schmückenden Elemente des Parnaß ablehnt, zieht er sich angesichts der Größe der zu besingenden Taten mit einer Bescheidenheitsfloskel auf seine klassizistisch allgemeine Position zurück. Man könnte die staatsbürgerliche Haltung des Dichters immerhin als einen Ansatz zur konkreten Zeichnung seiner Person ansehen. Da sie sich vor allem in der begeistert vorgetragenen Bewunderung für den Helden äußert, trifft sie aber auch auf das glücklichste mit dem erhabenen Grundton der Dichtung, den klassizistischen Regeln und Formen zusammen. Über den traditionellen Rahmen hinaus führt nur eine kritische Bemerkung des Dichters gegen die Höflinge, die kein eigenes Verdienst vorzeigen können¹.

Mit diesen Einschränkungen und innerhalb der Grenzen künstlerischer Qualität, die diese aus guten Gründen unvollendete Dichtung sich selber zieht,

1 Lomonosov, a. a. O., S. 707.

läßt sich von dem Beitrag Lomonosovs zur Entwicklung der Versepeik in Rußland sprechen¹.

Als das große, heroische und nationale Epos der Epoche, das auch zu einem Abschluß gebracht wurde und das den Grundsätzen des Klassizismus noch verpflichtet ist, gilt Cheraskovs "Rossijada". Über die nachhaltige Wirkung dieser Dichtung, die 1771 begonnen und zum ersten Mal 1779 veröffentlicht wurde, sind sich die Geschichtsschreiber der russischen Literatur mit Sokolov einig. Gegenüber Lomonosov, der am eigentlich Erzählerischen seiner Aufgabe gescheitert war, werden die Fortschritte in der Beherrschung der Gattung deutlich: Cheraskov bewältigt mühelos die epische Entwicklung seines sowohl heroischen wie nationalen Stoffes, er löst die Haupthandlung in eine Fülle abwechslungsreicher Einzelereignisse auf und führt dazu farbige, erzählerisch ergiebige Nebenhandlungen ein. Im rein Erzählerischen scheint auch Cheraskov selbst den wichtigsten Aspekt seiner Arbeit gesehen zu haben, denn er nennt die Dichtung, von der zweite Auflage an, im Untertitel "épičeskaja poéma" (episches Poem) und gibt damit Lomonosovs Gattungsbezeichnung "heroisches Poem" auf. Die epische Breite und Vielfalt der "Rossijada" wird kompositionell in eine klare Form gebracht:

Die insgesamt zwölf Gesänge erzählen, wie der junge Zar Ioann (Ivan IV.) aus seinem bisherigen Müßiggängerdasein zur nationalen Aktivität aufgerüttelt wird (I), wie er in der Duma die politischen Vorbereitungen für den Feld-

¹ In der jüngsten Gesamtausgabe des Dichters wird über diesen Beitrag wie folgt geurteilt:

"Lomonosov bahnte die Wege zur Schaffung eines neuen epischen Genres: anstelle des legendär-historischen Poems zeichnete sich das Entstehen eines wirklich historischen Poems ab, wo das den französischen Klassizisten eigene Pathos der cartesianischen Rationalität ersetzt wurde durch ein staatsbürgerliches, patriotisches Pathos." (Lomonosov, a. a. O., S. 1130). Mag diese Abgrenzung gegenüber dem französischen Klassizismus berechtigt sein, so erscheint - im Lichte der in dieser Arbeit angestellten Untersuchungen - das Urteil der Herausgeber über Lomonosovs Bedeutung für die weitere Entwicklung der russischen Versepeik zweifelhaft:

"Auf dem von Lomonosov gewiesenen Weg schritt auch die russische epische Poesie weiter. Zwischentappen waren die "Rossijada" Cheraskovs und die Ryleevschen "dumy", aber der abschließende Schritt wurde von Puškin getan, der zuvor - wenn auch nicht den gleichen, aber einen ähnlichen - Weg in seiner epischen Praxis wiederholte: Beginnend mit dem märchenhaften (Werk) "Ruslan i Ljudmila", endete er mit dem auf historischen Materialien aufgebauten "Poltava"". (Lomonosov, a. a. O., S. 707.)

zug gegen die Tataren trifft, wobei er seine Verbündeten und Feinde im eigenen Lager erkennt (II). In Gesang III und IV wird eine komplizierte und an Wechselfällen reiche Liebesintrige im tatarischen Lager entwickelt, deren Zentralgestalt die verwitwete Zarin Sumbeka ist. Genau in der Mitte des Epos^s (VI) findet die erste Feldschlacht statt, jedoch nicht vor Kazan¹, dem Hauptort der Handlung, sondern bei Tula, das von einem tatarischen Heer bedroht wird. Diese den Höhepunkt des Epos vorbereitende Schlacht wird nicht vom Zaren, sondern dem Fürsten Kurbskij geführt. Durch die Parallelität der äußeren Umstände, einschließlich des siegreichen Endes, fungiert sie gleichsam als Generalprobe für den endgültigen Ausgang des Krieges von 1552, der den Stoff des ganzen Epos bildet. Vom VII. Gesang an beginnt der Feldzug gegen das Zentrum der Tataren, Kazan¹. Cheraskov flicht hier einige wunderbare Vorkommnisse in die Handlung ein: Ioann erhält einen Schild mit magischer Kraft (VII), er hat einen allegorischen Traum, der ihm entschlüsselt wird (VIII). Der IX. Gesang nimmt die Intrigen innerhalb Kazan¹s wieder auf, die nun zu einer gegenseitigen Vernichtung der tatarischen Würdenträger führen, vor allem derer, die den Russen feindlich gesonnen sind. Jedoch erscheinen auch die Zarin Sumbeka und ihr russophiler Bräutigam Alej ernsthaft gefährdet. Der Gesang X bringt das Ende der Intrigen um Sumbeka, eine glückliche Lösung für sie und Alej. Danach beginnt der Kampf um die Stadt. Der XI. Gesang führt Ediger, den neuen Anführer der Feinde, in die Handlung ein und verfolgt das Schicksal eines russischen Gefangenen, Paleckij, in Kazan¹. Außerdem wird der Fortgang der Kämpfe beschrieben, die innerhalb des tatarischen Lagers von wachsender Uneinigkeit und gegenseitiger Ausrottung der Führer begleitet sind. Neue Verwicklungen auf tatarischer Seite entstehen aus der Liebe dreier Helden zur Prinzessin Ramida. Deren Vater Nigrin greift im XII. Gesang, mit bösen überirdischen Mächten verbündet, in den Kampf ein. Der Zar besiegt die heidnischen Mächte mit Hilfe einer christlichen Reliquie und gibt den Befehl zum großen Angriff auf die Stadt. Dieser Kampf, der zugleich Höhepunkt und Abschluß des Feldzuges ist, geht für die russische Seite siegreich aus und wird mit einem Dankgottesdienst abgeschlossen, der auch das Epos beendet.

Ohne sich auf Kosten des Epischen an die Darstellungsweise der Ode anzulehnen, bedient die Dichtung sich einer durchaus gehobenen Sprache, die mit Slavismen angereichert ist. Ihre Syntax ist jedoch glatter, die Sätze leichter überschaubar als bei Lomonosov. Sokolov weist mit Recht darauf hin, daß Cheraskov hier versuchte, durch Hineinnahme eines romanhaften Elements die Begrenzungen der klassizistischen Vorschriften zu überschreiten. Insofern handelt es sich bei der "Rossijada" schon um ein Werk des Übergangs zu einer anderen Epoche, das auch zeitlich in den letzten Abschnitt der Aktualität des russischen Klassizismus fällt.

Mit der Aufnahme sowohl eines romanhaften wie eines heroischen und nationalen Moments in seine Dichtung orientierte sich Cheraskov an historisch

verschiedenen Epenmustern. Sein Vorwort zur zweiten Auflage der "Rossijada" nennt als literarische Vorbilder in einem Atemzug klassische und klassizistische Epen, sowie das Epos Tassos und Miltons. Das Problem des Verhältnisses von romanhaftem und heroischem Element zueinander wird damit nur auf die höhere Ebene verschiedener Gattungstypen projiziert. In der Dichtung selbst bleibt es ungelöst. Während einerseits das romanhafte Element zu einer stärkeren Individualisierung der Personen und Geschehnisse drängt und zugleich auf den Leser durch die Erzählung bizarrer, märchenhafter Ereignisse einen unterhaltenden Reiz ausübt, strebt andererseits der heroische Handlungsstrang zu einer klassizistisch generalisierenden, den Leser pathetisch erhebenden Darstellungsweise. Indem Cheraskov diesen Widerspruch allein durch die kompositorische Gegenüberstellung beider Elemente zu bewältigen sucht, ohne neue Lösungen für die Zeichnung der Personen, für die die gesamte Dichtung umfassende Gestalt des Autors und eine einheitliche stimmige Sprache anzustreben, bleibt er weit hinter Tasso zurück, dessen "La Gerusalemme liberata" ihm einen Weg zur Lösung dieser Probleme hätte zeigen können.

Der Auseinanderfall der verschiedenen Elemente dieses Epos wirkt sich am klarsten in der Sprache der Dichtung aus. Aufbauend auf den bisherigen Forschungsergebnissen, kommt Sokolov zu dem Schluß, daß sich Cheraskov hier einerseits an der durch Lomonosov vorgeprägten rhetorischen und heroisierenden Sprache orientiert, auf der anderen Seite aber bewußt für die romanhaften Partien eine ganz andere Sprache verwendet. Cheraskov nennt das ganz offen einen "Wechsel der Saiten auf der Leier"¹.

"Das stilistische Kolorit, das die romanhaften Stellen der "Rossijada" von ihrer heroischen Grundlage unterscheidet, wird vorwiegend durch eine andere Lexik und Phraseologie geschaffen. Hier wird die Zahl der Slavismen merklich herabgesetzt, und ihr Charakter wird selbst ein anderer: Es verschwinden die Wörter des kirchlich-buchmäßigen Kontextes, die slavisierten Formen dienen nicht zur Schaffung eines hohen Stils, sondern treten in ihrer allgemein literarischen Verwendung auf. Dafür erscheinen Wörter und Ausdrücke, die für die leichte Poesie des 18. Jahrhunderts charakteristisch sind ... Dieser "zweite Stil" nimmt in der Epopöe Cheraskovs einen bedeutenden Platz ein und füllt den ganzen romanhaften Strang des Poems aus"².

¹ Angeführt bei Sokolov, *Čerki ...*, S. 176.

² Ebd., S. 176 f.

Auch sonst stellt die Dichtung traditionelle und in die Zukunft weisende Elemente unverbunden nebeneinander. Die Liebesgeschichte um Sumbeka wird zwar breit ausgesponnen, jedoch werden die beteiligten Personen nicht individualisiert, sondern Cheraskov begnügt sich damit, jede Person schematisch zu umreißen, ihre kennzeichnenden Eigenschaften mit dem passenden Abstraktum zu benennen und charakteristische Gefühlsäußerungen durch die Beschreibung geeigneter Gesten klassizistischer Tragödienschauspieler in eine anschauliche Form zu bringen¹.

Auf traditionelle Weise schematisiert erscheint auch die Gestalt des Autors. Cheraskov rüstet sie mit konventionellen Formeln wie "poju" und dem konventionellen Attribut der Leier aus, läßt sie sich in ausreichender Häufigkeit auf den Bund mit den Musen berufen, verzichtet aber auf eine genauere Herausarbeitung dieser Gestalt, die wegen der auseinanderstrebenden Elemente des Poems eine besonders wichtige Funktion zu erfüllen hätte. Der Autor muß die Übergänge von stilistisch höheren nationalen Sphären in die niedere romanhafte und umgekehrt vermitteln. Im vorliegenden Text geschieht dies rein mechanisch, indem der Autor, je nach den wechselnden Erfordernissen seines Sujets, zu Instrumenten unterschiedlichen Klanges greift. Dieser Wechsel spiegelt sich u. a. am Anfang des zehnten Gesanges wider, wo es im Zusammenhang mit dem Schicksal Sumbekas heißt:

S moej svireliju chočú prístat' ja k vam, ²
Pridajte vy moim prijatnosti sticham ...

(Mit meiner Hirtenflöte möchte ich mich euch
anschießen (den Nymphen und Najaden, -EHL),
verleiht ihr meinen Versen Anmut ...)

Wenige Zeilen später geht der Autor mit folgenden Worten auf den erhabeneren Themenkreis um den Zaren Ivan IV. ein:

O praotce tvoem, velikij knjaz'! veščaju,
Voennuju trubu tebe ja posvjaščaju,³
Gerojskie dela pojut stichi moi ...

1 Sokolov, Očerki ..., S. 165.

2 M. M. Cheraskov, Izbrannye proizvedenija, Leningrad 1961, S. 196.
Weitere Beispiele bringt A. N. Sokolov, Očerki ..., S. 176.

3 Sokolov, Očerki ..., S. 178 f.

(Ich künde von deinem Ahnherrn, Großfürst!
 Ich weihe dir die Kriegstrompete,
 meine Verse besingen heroische Taten . . .)

In zweierlei Weise wird auch das Wunderbare in diesem Epos gestaltet. Neben dem allegorischen Traum Ioanns, der inhaltlich mit dem Kampf der beiden Religionen verbunden ist und eine allgemeine, noch über das nationale und historische Element hinausgehende Idee gestaltet - der Sieg der Russen bedeutet den Sieg des wahren Glaubens überhaupt -, stehen die märchenhaften Ereignisse, welche die Handlung im tatarischen Lager voranbringen, die aber im Hinblick auf die gesamte Struktur dieser Dichtung keinen tieferen Sinn haben. Gerade aber diese Einbeziehung märchenhafter Elemente um ihres phantastischen Reizes willen eröffnet der russischen Verseepik neue Wege. Noch sind diese Elemente nicht national geprägt, sondern von westeuropäischen Vorbildern abhängig. Die klassizistische Gattungsauffassung kann durch diese Zwiespältigkeit wohl in Frage gestellt, aber nicht überwunden werden.

Sokolov versucht, eine Verbindung der "Rossijada" mit der altrussischen Literatur und Folklore aufzuzeigen¹. Seine Argumentation kann jedoch in den meisten angeführten Punkten nicht überzeugen. Die Beobachtung, der Zar Ivan Vasil'evič, "umgeben von seinen Helden", habe irgend etwas Gemeinsames mit dem Fürsten Vladimir, um den sich die Kiever Recken scharten", bleibt zu allgemein, um einen realen Zusammenhang mit der Byline nachzuweisen. Auch der Hinweis, daß die heroische Darstellung Ivans IV. bei Cheraskov "in Beziehung stehe"² zu der der historischen Lieder über ihn, ist nicht besonders aussagekräftig, und die Gemeinsamkeit läßt sich - ebenso wie bei dem Motiv, daß mit dem Fall von Kazan¹ der Ruhm des Moskauer Staates aufgeblüht sei - allein aus der Wahl des Themas erklären. Neben vereinzelt sprachlichen Wendungen, die auch in den Augen Sokolovs nur eine "Ausnahme" bilden, sieht er in Cheraskovs Erwähnung einer versunkenen Stadt und der Schilderung des Zauberers Nigrin Zitate aus der altrussischen Folklore und Literatur. Jedoch sind beide Motive nicht ausschließlich russisch, sondern ebenso mit der westlichen epischen Tradition (mit Tasso bei der Schilderung des Nigrin) und übernationalem Sagengut (im Fall der untergegangenen Stadt) verbunden.

¹ Sokolov, Očerki . . . , S. 178.

² Ebd. , S. 179.

2. Die Auflösung des klassizistischen Epos in dem komischen Gegenbild der Gattung

2.1 Das heroisch-komische Poem

Die literarische Tendenz, die die Gültigkeit der Regeln für das klassizistische Epos zuerst unterhöhlte, wurde nicht als eine zerstörerische Gegenströmung erkannt, denn sie ging von einer Form aus, die längst auch in den westeuropäischen Literaturen ihren legitimen Platz neben - bzw. unter - dem Epos einnahm. Das heroisch-komische Poem wird in dem Kanon der klassizistischen Gattungen weder als Alternative noch als Konkurrenz zum Epos aufgefaßt, sondern als seine niedere, komische Entsprechung. Beide Typen der Gattung, die in der klassizistischen Epoche vorkommen, bestimmen sich aus der Umkehrung und teilweisen Umfunktionierung grundlegender Elemente des Epos. Der eine Typ der Gattung geht auf Scarron zurück, der in seinem Werk "Le Vergil travesti" die erhabenen Gestalten des traditionellen Epos in einer ausgesprochen trivialen Weise auf einer niederen Stilebene darstellt. Das genannte Werk lieferte für den Gattungstyp der Travestie zugleich Vorbild und Namen. Da die Werke dieser Art die Tendenz zeigten, die Grenzen des jeweiligen guten Geschmacks eines Zeitalters zu unterschreiten, sah sich Boileau veranlaßt, einen anderen Typ der Gattung zu verbreiten. Die komischen Effekte seiner Dichtung entstehen nicht aus der Herabziehung hoher Gegenstände, sondern umgekehrt aus der Behandlung trivialer Themen nach allen Regeln hoher klassizistischer Epenkunst. Als Muster gilt Boileaus Werk "Le lutrin".

In Rußland wird fast gleichzeitig mit den Versuchen zum klassizistischen Epos auch sein komisches Gegenbild entdeckt und ausprobiert. Die Unterscheidung zwischen dem Boileau- und dem Scarrontyp läßt sich auf die russischen Werke nur gezwungen anwenden; der allgemeine Terminus ist hier der, den Tomaševskij als Titel seiner Edition wählt: "Iroi-komičeskaja poëma"¹ (heroisch-komisches Poem).

Im gleichen Jahr, in dem Cherskov mit seiner Arbeit an der "Rossija" beginnt, erscheint bereits als ausgereiftes Beispiel der heroisch-komischen Gattung

1 B. V. Tomaševskij (Hrsg.), Iroi-komičeskaja poëma, Leningrad 1933.

tung V. I. Majkovs "Elisej, ili Razdražennyj Vakch" (Elisej oder der erzürnte Bacchus). Der Autor bekennt sich in seinem Werk ausdrücklich zu dem literarischen Vorbild Scarron, jedoch wird in der wissenschaftlichen Literatur übereinstimmend darauf hingewiesen, daß sich in der Dichtung Kennzeichen beider Typen des heroisch-komischen Poems mischen.

Erzählerisch ist dieses Werk seinen gleichzeitigen "hohen" Gegenbildern überlegen; seine Fabel wird flüssig und spannungsvoll bis zu Ende erzählt. Der kurzweilige Wechsel von hoher und niederer Handlungsebene ist eng mit der Wahl des Haupthelden verzahnt: der Kutscher Elisej handelt als Werkzeug des durch die Branntweinpächter erzürnten Bacchus, der seine Sache im Olymp in eigener Person, auf der Erde durch Elisej vertritt. Die Sprache des Poems nutzt die große klassizistische Geste parodistisch für eine derbe Fabel aus.

Es wäre zu fragen, ob über die Parodie hinaus diese Dichtung neue Ansatzpunkte für das Erzählen in Versen zeigt. Zwar erscheint die in die Versepik eindringende niedere Sprache neu, jedoch konnte der rüde Umgangston des höchsten Götterehepaars schwerlich ein Vorbild für die weitere literarische Entwicklung sein¹. Tomaševskij weist auf folkloristische Elemente neben den Vulgarismen des "Elisej" hin. Bei einem Thema, das den Autor in die unteren Schichten des Volkes führt, liegt das Aufgreifen solcher Motive nahe. Die tatsächlichen Spuren der Folklore in diesem Werk sind jedoch gering; sprachlich äußern sie sich vor allem durch häufige Diminutiva. Als Requisit der Travestie verwendet Majkov eine Bauernmütze (treuch), mit der er die Göttin Juno ausstattet. Der einzige direkte Hinweis auf Kenntnis eines Werks der Volksdichtung geschieht in sehr distanzierter Weise, als der Dichter ein Volgalied erwähnt, aus dem er die Ausschmückung einer Beschreibung des Bacchus entnimmt:

Iz pesni vzjat ubor ...

Burlaki Volgskie napivšisja pojut, ²

A pesen'kn siju Kamyšenkoj zovut ...

¹ Allerdings läßt sich kaum sagen, ob nicht die Verwendung der Vulgärsprache in einen größeren, literarhistorischen Zusammenhang einzuordnen ist, etwa in Verbindung mit der inoffiziellen, nur in Handschriften verbreiteten satirischen Literatur.

² B. V. Tomaševskij, Iroi-komičeskaja poéma ..., S. 128.

(Aus einem Lied ist der Putz entnommen ...
Die betrunkenen Volgatroidler singen (es)
und nennen dieses Liedchen Kamyŝenka ...)

Soweit man überhaupt von einer Verwendung folkloristischer Elemente im "Elisej" sprechen kann, dienen auch sie dazu, den hohen Gegenstand herabzuziehen und erfüllen eine parodistische Funktion innerhalb des zum klassizistischen Epos entworfenen Gegenbildes.

Trotz der noch sehr engen Bindung an das klassizistische Epos erschließt diese Dichtung mit dem Alltag des einfachen Volkes ein neues Thema für die erzählerische Versdichtung. L. N. Majkov, der erste Herausgeber des Dichters V. I. Majkov¹, sieht hier einen Zusammenhang mit der Entwicklung des Realismus in der russischen Literatur:

"In literarischer Beziehung aber kann man in der einen wie der anderen Gattung (des heroisch-komischen Epos - EHL) einen Protest sehen, wenn auch vielleicht einen nicht ganz bewußten, gegen die einseitige Feierlichkeit der künstlichen Epopöe, für den Realismus in der Kunst"².

Die Berechtigung der Darstellung des niederen, volkstümlichen Milieus in der Versepiik wird auch von M. D. Čulkov in dieser Zeit programmatisch vertreten. In seinem Fragment "Stichi na kačeli" (Verse auf der Schaukel, 1769) setzt er sich kritisch mit den gegebenen literarischen Vorbildern auseinander. Sein eigenes literarisches Programm läuft auf eine nicht mehr parodistische, aber milieutreue, auf Beobachtung beruhende Darstellung des Volkslebens hin³

... i budu zreti prjamo
Na vse te ploščadi, gde strašnyj oborot
I gde vertitsja naš nepudrennyj narod.³

(... und ich werde gerade
auf all die Plätze blicken, wo ein ungeheurer Betrieb ist
und wo sich unser ungepudertes Volk tummelt.)

Čulkov sucht nach einer geeigneten Art, sein Thema vorzutragen. Er findet einen glücklichen Kunstgriff, der in der Entwicklung der russischen Versepiik noch eine große Zukunft hat, indem er einen Monolog des Autors vor einem

1 L. N. Majkov (Hrsg.), Sočinenija i perevody V. N. Majkova, St. -Peterburg 1867.

2 Zit. nach B. V. Tomaševskij, Iroi-komičeskaja poëma, S. 84.

3 Ebd., S. 199.

weiblichen Wesen fingiert, das er familiär mit "kuma" (Gevatterin) anredet. Aus dieser Erzählsituation entsteht ein beständiger Zwang, sich von der komplizierten und veralteten klassizistischen Sprache der Versepeik zu lösen. Trotz des klaren literarischen Programms sind jedoch die "Stichi na kačeli" kein positiver Beitrag zur Entwicklung des russischen Poems, denn die Dichtung gibt nur den Stand der Fragestellung, den Umfang der Erkenntnis der neuen Probleme des Erzählens in Versen wieder. Die Erzählung selbst bricht ab, bevor man erkennen kann, wie Čulkov sein Programm in die Tat umsetzen will.

2.2 Das "leichte" Poem

Weder Majkov noch Čulkov haben in der russischen Literatur eine neue Tradition gestiftet. Den Anstoß für weitere Entwicklungen der Versepeik gab die 1775 fertiggestellte, vom Dichter mit dem Untertitel "Drevnjaja povest' v vol'nych stichach" (Alttertümliche Geschichte in freien Versen) versehene Dichtung "Dušen'ka" von I. F. Bogdanovič, die schnell eine große Popularität erlangte. In "Dušen'ka" wird die Geschichte der Psyche in einem leichten, scherzhaft-ironischen Ton nacherzählt und zugleich - wenn nicht in russische Verhältnisse, so doch in den Vorstellungsbereich des russischen Lesers - übertragen. Beispiele dafür bieten nicht nur die Motive aus russischen Märchen, die der Dichter in den antiken mythologischen Stoff einfügt, sondern auch schon der Titel, der den Namen der Heldin übersetzt und durch seine sehr gebräuchliche, freundliche, aber auch etwas herablassende Verkleinerungsform Bogdanovič' eigene Auffassung der Geschichte anzeigt. In einem Vergleich mit Lafontaines Roman "Amours de Psyché et de Cupidon" zeigt Hildegard Schroeder¹, daß diese Namensgebung mit dem Charakter der Heldin bei Bogdanovič übereinstimmt und Teil der allgemeinen Vereinfachung ist, die der Dichter an seiner anspruchsvolleren literarischen Vorlage vornahm.

Seine literarische Zielsetzung bezeichnet der Autor am Anfang der Dichtung durch den Gegensatz zum klassischen und damit auch zum klassizistischen

¹ Hildegard Schroeder, Psyché in Rußland; in: Der Vergleich. Literatur- und sprachwissenschaftliche Interpretationen. Festgabe für Hellmuth Petriconi, Hamburg 1955, S. 53 ff.

Epos: "Ne Achillesov gnev . . . , no Dušen'ku poju"¹ . (Ich besinge nicht den Zorn des Achill . . . , sondern Dušen'ka). Demonstrativ die klassizistischen Gesetze verletzend, ruft er Dušen'ka um Beistand an und entwickelt aus dem einfachen und angenehmen Vorbild Dušen'kas das Programm seiner ungezwungenen und angenehmen Verse; er nennt "zabava" (Vergnügen) und "vesel'e" (Fröhlichkeit, Unterhaltung) als die Stimmungen, die Dušen'ka in seinem Gedicht herbeiführt. Auch von der formalen Seite her wird der Gegensatz zum klassischen Vorbild ausgesprochen:

O ty, pevec bogov,
 Gomer, otec stichov
 Dvojčatych, ravných, strojnych
 I k peniju pristojnych,
 Prosti vinu moju,
 Kogda ja formoj strok sebja ne bespokoju
 I mernych pesnej zdes' porjadočno ne stroju.
 Čerty, bez ravných stop, po vol'nomu pokroju,
 Na raznyj obrazec kroju,
 I maloj mery, i bol'sie,
 I často rifmy cholostye
 Bez sočetańija zakonnoĝo v stichach
 Svobodno stavlju na koncach . . .²

(O du, Sänger der Götter,
 Homer, Vater von
 gedoppelten, gleichen, wohlgebauten
 und zum Singen geeigneten Versen,
 verzeih meine Schuld,
 wenn ich mich über die Form der Zeilen nicht beunruhige
 und hier nicht ordentlich abgemessene Lieder baue.
 Ich schmiede Zeilen, ohne gleiche Versfüße, nach freiem
 Zuschnitt,
 nach verschiedenem Muster,
 und stelle sowohl das kleine Versmaß als auch
 die großen
 und oft reimlose Zeilen
 ohne gesetzmäßige Verbindung in den Versen
 frei an die Schlüsse.)

Diesem Programm folgend, schafft Bogdanovič eine formal konsequente, in ihren Mitteln souveräne Dichtung, die trotz ihres konventionellen Themas einer

1 I. F. Bogdanovič, Stichotvorenija i poemy, Leningrad 1957, S. 46.

2 Ebd., S. 46 f.

sichtbaren und überzeugenden Schritt nach vorn in der Geschichte der russischen Versepiik und der Herausbildung des Poems bedeutet. Selbst wenn Bogdanovič zuweilen der Vorwurf der "Salonpoesie" gemacht wird - z. B. von A. V. Kokorev: "Ihrem Inhalt nach ist sie ("Dušen'ka" - EHL) nichtig, weit vom wirklichen realen Leben"¹, - so deutet selbst dieser Vorwurf noch auf die neue Haltung des Autors zu seinem poetischen Gegenstand, auf den Gegensatz zur heroischen, den Staat und seine Helden besingenden Zielsetzung des klassizistischen Epos hin. Die heroisch-komischen Poeme kritisierten diese Zielsetzung zwar auch, sie konnten sie aber nicht durch eine wirklich neue Erzählhaltung, die über das parodistische Spiegelbild der alten hinausging, überwinden. Obwohl auch der Grundriß von "Dušen'ka" noch dem des heroisch-komischen Epos nach Boileaus Vorbild entspricht, ist hier doch die Loslösung von der Parodie vollzogen. Damit ist ein Stück des Weges zur Selbständigkeit der nichtheroischen Gattung und ihrer künftigen eigenen, nicht an besondere Inhalte gebundenen Entwicklung geleistet:

" 'Dušen'ka' ist keine Parodie auf ein bestimmtes Werk oder Genre, sondern der Versuch zur Schaffung eines scherzhaften Poems von besonderem Charakter, das nicht nur auf der zahlenmäßigen Vergrößerung Lafontainescher 'plaisanteries' aufgebaut ist, sondern auch auf der Verstärkung der allgemeinen ironischen Beziehung zum Erzählten "².

Bogdanovič wendet in seiner Dichtung souverän eine neue Erzählsprache an. Neu sind nicht nur Wortwahl und Freiheit des Versmaßes, sondern auch die Sprachhaltung des Autors. Im Unterschied zum Autor des heroisch-komischen Epos kommt er hier zu einem einheitlichen Sprachgestus, der trotz seiner Leichtigkeit der anspruchsvollen Literatur angehört. Die Sprache in "Dušen'ka" orientiert sich - was in der damaligen Situation ein Fortschritt war - an der gehobenen Umgangssprache der Salons. Der besondere literarische Vorzug der Sprache Bogdanovič' liegt in der Ungezwungenheit und Biagsamkeit, mit der sich der Rhythmus der einzelnen Sätze dem Versmaß einfügt. Da die Beziehung des Dichters zu seinem Gegenstand weder dem Zwang zum Heroischen

¹ A. V. Kokorev, Chrestomatija po ruskoj literature XVIII veka, Moskau 1961, S. 532.

² Gukovskij/Desnickij (Red.), Istorija ruskoj literatury XVIII veka, Bd. IV, Teil II, Moskau-Leningrad 1947, S. 348.

noch zum Parodistischen unterliegt, entsteht ein gehobener Plauderton des Erzählens, den der Autor allgemein mit "zabava" kennzeichnet. Durch diese neue Sprachhaltung des Erzählens eröffnen sich der Versepeik neue Möglichkeiten. Der Verzicht auf die Darstellung des Milieus zugunsten einer an dem Geschmack der Salons orientierten Poesie, der zunächst als Rückschritt erscheinen mag, erweist sich als eine notwendige Seite der Befreiung der Gattung vom Zwang zur Parodie, als eine Bedingung für die Weiterentwicklung der künstlerischen Mittel der russischen Versepeik.

Die Wirkung dieser Dichtung auf die russische Literatur war groß. Ihre Wirkung auf das Epos, die auch dazu beigetragen hat, die klassizistische Gattung durch andere Formen des Erzählens in Versen abzulösen, läßt sich an der Bemerkung Sokolovs ermessen, daß die romanhaften Partien in der "Rossijada" dem "Stil des leichten Poems, dessen Muster gerade in jenen Jahren durch Bogdanovič "Dušen'ka" gegeben war"¹, nahestehen.

Jedoch haben die zahlreichen Nachfolger und Nachahmer Bogdanovič die literarische Qualität ihres Vorbildes nicht wieder erreicht. Trotzdem führt es die Hauptlinie der Entwicklung des russischen Poems fort, wogegen die Travestien, wie etwa N. P. Osipovs "Virgilieva Ėneida na iznanku"² (Die verkehrte Aeneis Vergils), nur episodisch bleiben. Der Anstoß, den Bogdanovič der Entwicklung der Gattung gegeben hat, setzt sich bis in die späteren Formen des Poems fort; bis zu Puškins "Ruslan und Ljudmila" zeigt sich die scherzhaft plaudernde Erzählhaltung des Autors als ein fruchtbares Formprinzip³: Die Tradition des "leichten Poems" im engeren Sinn erweist sich auch nach Bogdanovič als so lebensfähig, daß sie noch 1811 mit V. L. Puškins "Opasnyj sosed" (Der gefährliche Nachbar) ein spätes, in sich sehr consequentes und geschlossenes Werk hervorbringt.

Am Rande dieser Gattung besteht um die Jahrhundertwende eine verwandte kleinere, erzählerisch weniger entwickelte: die skazki, mit denen be-

1 Sokolov, Očerki . . . , S. 176.

2 Abgedruckt in: B. V. Tomaševskij, Iroi-komičeskaja poéma, S. 272 ff.

3 Vgl. Hildegard Schroeder, a. a. O. , S. 64.

sonders Dmitriev hervortritt. Sie handeln in scherzhaft-ironischem Ton von Vorfällen oder Verhältnissen des täglichen Lebens und weisen mit ihrem Mi-lieuinteresse schon voraus auf eine spätere größere Form des Erzählens in Versen. Dmitriev greift mit seinen skazki auf eine französische Tradition, die von Lafontaine ausgeht, zurück und wendet sie auf russische Verhältnisse an. Voltaires "La Béguéule" wird von ihm als "Pričudnica" übertragen und russifiziert¹.

3. Die Entwicklung eines nationalen Gattungstyps

3.1. Neue Aufgabenstellung für die Literatur durch die romantische Kunstauffassung

Die Entwicklung des Programms für einen neuen nationalen Gattungstyp der Versepiik ist nicht zu verstehen ohne einen Blick auf die neuen Tendenzen, die sich in der Gesamtentwicklung der russischen Literatur der Zeit abzeichneten. Neue Impulse von außen wirken auf sie ein; die Werke des englischen Sentimentalismus werden zunehmend in Rußland bekannt. In den 70er Jahren spielt die Übersetzung von Thomsons "Seasons" im literarischen Leben eine Rolle. Mit dieser längeren, das Naturerlebnis beschreibenden Dichtung, die auch in der englischen Literatur den Übergang zur vorromantischen Periode darstellt² und die hier stellvertretend für viele ähnliche Werke der Zeit genannt werden soll, wird der Boden vorbereitet für eine neue, subjektivere Beziehung des Dichters wie des Lesers zur Natur und für neue literarische Themen, die aus dieser neuen Sensibilität hervorgehen und ihre eigenen künstlerischen Mittel erfordern.

Einen entscheidenden Einfluß auf den Formwandel in der Literatur haben, wie fast in allen europäischen Ländern, die Dichtungen des "Ossian" auch in Rußland ausgeübt. Sie brechen auf dem Gebiet der Verserzählung endgültig die Vorherrschaft des klassizistischen Epos und besonders die Gültig-

¹ Siehe G. P. Makogonenko, einleitende Studie zu I. I. Dmitriev, *Polnoe sobranie stichotvorenij*, Leningrad 1967, S. 20.

² Vgl. W. H. Hudson, *An Outline History of English Literature*, London 1963, S. 166 f.

keit der klassizistischen Gattungsvorschriften. Sie setzen den bisherigen Vorbildern der anspruchsvollsten und würdigsten Erzählgattung ein Vorbild gleichen Ranges entgegen, da in der damaligen Zeit der "Ossian" dem Homer gleichwertig an die Seite gestellt wurde. Der abgewogenen und bewußt mehrfach retardierten Erzählung nach klassischem Vorbild tritt nun das Fragment mit lyrischen Monologen und melancholischen Naturbildern gleichberechtigt gegenüber. Das neue Vorbild romantischer Versdichtung fordert jedoch weniger als die früheren literarischen Muster zur regelrechten Nachahmung als vielmehr zum Suchen nach eigenen, der nationalen Literaturtradition entsprechenden Wegen auf. Für die epische Versdichtung wird dabei eine neuartige Verwendung lyrischer Mittel wichtig.

Die Erfindung eines "Homers des Nordens" und der große Widerhall, den diese literarische Fiktion erlangte, waren selbst schon Ausdruck einer neuen Einstellung zum Nationalen in der Literatur. Entsprechende Ideen waren von den romantischen Theoretikern, zuerst von Herder, formuliert und in den einzelnen Literaturen fruchtbar angewandt worden. Die Vorstellung vom "Volkscharakter" als der prägenden Kraft der Besonderheit der verschiedenen Literaturen nimmt in Herders Theorie eine zentrale Stellung ein. Ihn in der eigenen Geschichte und literarischen Tradition aufzuspüren, erkannten unter dem Einfluß romantischer Ideen auch die russischen Dichter der Zeit für ihre eigene Aufgabe. Das Interesse an der alten Geschichte des Landes und an der Folklore nimmt zu; in der literarischen Öffentlichkeit zeigt sich eine wachsende Aufmerksamkeit für nationale Themen und Formen.

Im Zuge der Entwicklung wird in Rußland der Begriff der "narodnost" im Sinne nationaler Themen, Helden, Lebens-, Denk- und Sprachformen, die in der Literatur ihren adäquaten Ausdruck finden sollen - zu einem zentralen Punkt der literarischen Programmatik und Diskussion.

Die neue literarische Richtung formiert sich ziemlich rasch. Dem russischen Sentimentalismus stellen sich spezifische Probleme, die mit der Entwicklung der russischen Literatursprache zusammenhängen. Hier soll nicht wiederholt werden, was V. V. Vinogradov¹ zum Prozeß der Zerstörung

1 V. V. Vinogradov, Očerki po istorii russkogo literaturnogo jazyka XVII-XIX vv., Leyden 1949; in dem Kapitel "Raspad etich stilej v svjazi s rasskirenien nacional'nych i zapadnoevropejskich elementov v literaturnom jazyke".

der Lehre von den drei Stilen und der Reform Karamzins ausgeführt hat, es soll ein Aspekt aus der Geschichte der Literatursprache herausgegriffen werden, der für die Entwicklung der Versdichtung besonders wichtig erscheint.

Neben seiner neuen Beziehung zur Natur und dem neuen Fragen nach dem nationalen Charakter der Literatur charakterisiert den romantischen Dichter, wie er auf neue Weise das Problem der künstlerischen Individualität erfaßt. Die dichterische Sprache wird zum Mittel des Sich-Aussprechens eines konkreten, lebendigen Subjekts, das - anders als die abstrakte, nur in allgemeinen Umrissen sichtbare Dichterfigur des Klassizismus - als Individuum mit seinen höchst eigenen und privaten Stimmungen und Gefühlen in der Dichtung hervortritt. Diese neue Auffassung der Dichterpersönlichkeit verursacht eine Umwälzung sämtlicher bisheriger literarischer Wertungen und Ziele. Im Hinblick auf die dichterische Sprache läßt sich diese Wende so beschreiben: Während die klassizistische Dichtung zum Aussprechen des Allgemeinen, des allgemein Verbindlichen hinstrebt und es als ihr höchstes Ziel ansieht, ihren Gegenstand auf einen allgemeinen Begriff zu bringen - wofür sie eine Sprache entwickelt hat, in der die begriffliche Klarheit der Worte fest umrissen ist¹ -, lösen die romantischen Dichter gerade diese, von Gukovskij so bezeichnete "terminologičnost" der literarischen Sprache wieder auf; sie erschließen ihr einen größeren Nuancenreichtum, subjektive Unter- und Obertöne, wobei mehr und mehr die euphonischen und assoziativen Möglichkeiten der Sprache entdeckt und genutzt werden.

Ihren vollkommensten Ausdruck finden diese neuen literarischen Bestrebungen in der Lyrik, wo auch die neuen sprachlichen Mittel, Musikalität der Worte und der Komposition, am wirkungsvollsten eingesetzt werden². Die Versform bietet zusätzliche Möglichkeiten der gesteigerten Subjektivität der Sprache durch die Ausnutzung ihrer eigenen Faktoren, wie des organisierten Rhythmus und der organisierten Wiederholung von Klängen. Nicht ganz zufällig

¹ Die weittragende Bedeutung dieses Aspekts der literarischen und sprachlichen Veränderungen von der klassizistischen zur romantischen Epoche ist entwickelt bei G. Gukovskij, Puškin i russkie romantiki, Moskau 1965.

² Als ein Musterbeispiel dieses neuen Stils interpretiert G. Gukovskij das Gedicht Žukovskijs "Nevyrazimoe", G. A. Gukovskij, Puškin . . . , S. 48 ff.

bringt daher die romantische Epoche eine Blütezeit, schließlich sogar eine Inflation der Lyrik. Die von Giršman konstatierte Vermählung des Verses mit der Lyrik (vgl. Teil I dieser Arbeit) konnte nur auf der Grundlage dieses neuen Verständnisses der dichterischen Individualität und ihrer Sprache geschehen.

Man sieht nicht zuletzt an der Einwirkung dieses Prinzips der individualisierten und emotionalisierten Sprache auf die nichtlyrischen Gattungen, wie tiefgreifend sich die gesamte literarische Sprache in dieser Epoche wandelte. Es fällt auf, daß dieser Wandel in anderen Gattungen meistens durch einen Verweis auf die Lyrik verdeutlicht wird. So zeigt sich das Neue der sentimentalistischen Prosa weniger auf epischem Gebiet - etwa in der kunstvollen Entwicklung der Fabel, der psychologisch vertieften Zeichnung der Personen - als vielmehr in dem Bereich, wo sich lyrische Elemente im Erzählen auswirken. Die neue Einheit des emotionalen Tons des Erzählten, das in der Sprache gegenwärtige Mitgefühl des Autors mit seinen Helden führt, wie A. Ja. Kučerov konstatiert, "zu einer Annäherung der Sprache des Verses und der Prosa. Das lyrische Element verstärkte sich"¹. Eine Annäherung und zum Teil auch Durchdringung von Prosa- und Verserzählung zeigt sich u. a. in den Prosaübersetzungen des "Ossian", die weite Verbreitung fanden und "das Eindringen des lyrischen Elements in das Gewebe der erzählerischen Formen selbst förderten"².

Auch andere Neuerungen der sentimentalistischen Erzählung, wie der emotional gefärbte Wortschatz und Satzbau, weisen wieder auf die Lyrik zurück. In der Tat wird im weiteren Prozeß der literarischen Entwicklung die Prosa zunächst von den lyrischen oder der Lyrik enger benachbarten Gattungen in den Hintergrund gedrängt, und auch die erzählerischen Intentionen der Dichter werden vorherrschend in Versform verwirklicht. Die neue versepische Form des Poems bildet sich als die führende Erzählgattung der gesamten russischen Literatur heraus und behält diesen Vorrang vor anderen Erzählformen bis in die späte Schaffenszeit Puškins.

1 V. V. Gippius, V. A. Desnickij, B. S. Mejlach (Red.), Istorija ruskoj literatury, Literatura pervoj poloviny XIX veka, Bd. V Teil I. Moskau-Leningrad 1941, S. 106.

2 Ebd.

Die Voraussetzungen für das Poem als besondere Form der Versepik liegen in dieser Zeit des literarischen Umbruchs, in der das Interesse für nationale Themen und Formen geweckt wird und die eine subjektiv-emotionale Verssprache erarbeitet. Erst dadurch wird die Entfaltung des spezifischen inneren Spannungsverhältnisses des Poems möglich.

Diese Ansicht über das Poem schließt die Position Sokolovs aus, der in die Geschichte des Poems nur die mehr oder minder geradlinigen Fortsetzungen des heroischen Epos aufnehmen will und daher das Neue der sentimentalistischen Epoche für das Poem gar nicht in Betracht zieht:

"Der Sentimentalismus mit seinem Interesse für das private Leben und die intimen Gefühle des Menschen schuf keine günstigen Bedingungen für das Poem, eine in der Hauptsache citizenhaft (graždanskij) heroische Gattung. Es ist bezeichnend, daß die Verserzählung unter der Feder der Schriftsteller der neuen Richtung nicht zum Poem wird, sondern zur Erzählung in Versen, der Versentsprechung zur Prosaerzählung"¹.

Außer in der zu engen Poemdefinition Sokolovs liegt der entscheidende Mangel dieses Urteils in der Unterschätzung des Bedeutungsgehalts der Verssprache gerade in dieser Epoche. Die komplizierten inneren Beziehungen zwischen Vers und Prosa, die in dieser Zeit beginnen, werden von Sokolov zu einer äußeren Entsprechung degradiert und damit abgetan.

3.2 "Narodnost" als Haupt Gesichtspunkt für das Poem.

Die "bogatyrskaja skazka"

Zunächst steht das durch den Einfluß romantischer Theorien und den Ossianismus hervorgerufene Streben nach nationalen Themen und Formen der Literatur selbständig und unvermittelt neben den Bestrebungen zur romantischen Umgestaltung der Verssprache.

"Auf komplizierte Weise ist mit der Vorromantik auch das Suchen nach nationalen Formen für das russische Poem verbunden, das von den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts an zur Schaffung einer ganzen Reihe von Poemen führte, die nach "russischer Weise" (russkim sklodom) geschrieben waren... Das entscheidende Werk schuf diese Bewegung nicht, aber sie trug zur Diskreditierung des alten klassizistischen Poems bei, sie stellte die Frage nach dem nationalen

¹ A. N. Sokolov, Očerki . . . , S. 256.

epischen Stil (wenn auch die Lösung im Stil des eintönigen, rhythmisch armen Verses vom Typ "Ach, ne vse že slezy gor'kie" /Ach, nicht alle Tränen sind ja bitter/ unzureichend war) "1.

Zu dieser erwähnten Strömung zählt L. V. Pumpjanskij die Dichter Karamzin, L'vov, den späteren Cheraskov, A. N. Radiščev sowie dessen Sohn N. A. Radiščev und schließt auch das "Bova"-Fragment Puškins mit ein.

Im Unterschied zur klassizistischen Epoche wird jetzt das Nationale nicht nur in der Gestaltung eines heroischen heimischen Stoffes gesehen, sondern als ein durchgängiges Prinzip der "narodnost" verstanden, das den Stoff die Atmosphäre und die formalen Züge der Dichtung prägen soll. Dazu wird die gegensätzliche Haltung zum klassizistischen Epos noch als so lebendig empfunden, daß sie in die neuen Verserzählungen eingeht, meistens in Gestalt eines bewußt antiheroischen, scherzhaften Tons, der an das "leichte" Poem anknüpft. Trotz dieser Anleihe bei der niederen Form des Epos laufen die neuen Bestrebungen in der Versepik auf die Zielvorstellung einer großen nationalen Versdichtung hin, die in den literarischen Prinzipien zwar nichts mit dem klassizistischen Epos gemeinsam hat, ihm jedoch an poetischem Rang und Tragweite des Themas ebenbürtig ist.

In der Wirklichkeit der Literatur der Jahrhundertwende findet diese Tendenz nur einen beschränkten Ausdruck. Vorherrschend wurde die Spielart der Verserzählung, die sich an Bogdanovič¹ Vorbild anlehnt und die die nationale Atmosphäre in unbestimmt märchenhafter Weise darzustellen versucht. Die neue romantische Verssprache spielt in diesen Dichtungen zunächst keine Rolle. Die Form, in der die oben genannten Dichter die nationale Thematik "in russischer Weise" zu gestalten versuchten, wird als "bogatyrskaja skazka" (Heldenmärchen) bezeichnet. Eine dieser Dichtungen soll hier näher betrachtet werden. Mehr Material ist dargestellt bei Sokolov, der diese Form nur bedingt zur Poemtradition hinzurechnet².

1 Gukovskij/Desnickij (Red.), Istorija ruskoj literatury, literatura XVIII veka, Bd. IV, Teil II, Moskau-Leningrad 1947, S. 435.

2 Die neue Blickrichtung auf ein nationales und zugleich volkstümliches Thema hatte sich schon bei Čulkov angekündigt, ohne jedoch im Poem verwirklicht zu werden. Dennoch sind seine Bemühungen auch außerhalb der erzählenden Versdichtung erwähnenswert. Einerseits gestaltete er seine Ansichten über

Als Beispiel für diesen Abschnitt der Entwicklung des Poems soll hier das "Bova"-Fragment Radiševs dienen. A. N. Radišev schrieb etwa 1798-99, als er aus der Verbannung zurückgekehrt war, eine "povest' bogatyrskaja stichami" (Heldenerzählung in Versen), die 12 Gesänge umfaßte, von der aber bei der erst 1807 möglichen Veröffentlichung nur noch der erste Gesang und die Vorrede erhalten waren. Dieser Teil wie auch die Inhaltsangabe der folgenden Gesänge durch die Söhne Radiševs geben einigen Aufschluß über die poetischen Prinzipien der Dichtung. Der Autor spricht in der Vorrede aus, daß er sich an eine bestimmte vorgegebene Tonart halten will, was er allerdings mit einem hintergründigen Verweis auf die Verbannung begründet. Bei der Charakterisierung der Tonart seiner Dichtung streift er spöttisch das Selbstverständnis des klassizistischen Epos:

Gde javljajutsja vse vešči
 Ispolnny i irojski ...
 Ja iz sich vremen želal by
 Rasskazat' starinnu povest' ...¹

(Wo alle Dinge
 riesenhaft und heroisch erscheinen ...
 Ich möchte aus diesen Zeiten
 eine alte Geschichte erzählen)

"narodnost" in seinem "bytovoj roman", dem Roman aus dem niederen Volksmilieu, zum anderen beginnt er, wenn auch nicht nach einwandfrei wissenschaftlichen Grundsätzen, die russische Folklore - oder was er dafür hielt - einem breiteren Publikum bekanntzumachen. Er verfolgte die Absicht, seine - unhistorische - slavische Mythologie der antiken gleichberechtigt an die Seite zu stellen. Er wie auch L'vov sammeln zum Teil echte Dokumente der Folklore - Sprichwörter, Rätsel und Lieder - und geben sie heraus. L'vov selbst hat versucht, das neue literarische Material in einer eigenen Verserzählung zu gestalten (Dobrynja, 1796), ist jedoch über die Anfänge nicht hinausgekommen. Andere, heute vergessene Dichter wie Levšin und Zadubskij übertrugen die Heldenstoffe der Folklore in gefällige, unterhaltende Verse und machten so das neue Genre populär. Cheraskov nimmt in seinen späteren Werken "Piligrimy" und "Bachariana" die neuen Tendenzen auf und verbindet sie mit der Darlegung freimaurerischen Gedankengutes. Jedoch ahmt er damit eine schon vorhandene erfolgreiche Strömung nur nach, an deren Entstehung er höchstens mit einigen Elementen der "Rossijada" indirekt beteiligt war.

¹ A. N. Radišev, Izbrannye sočinenija, Moskau-Leningrad 1949, S. 306.

Die distanzierte, hier von politisch gefärbter Ironie getragene Beziehung des Autors zum Genre äußert sich in dem formalen Widerspruch der geschraubten Satzperioden zu den ziemlich eintönigen vierhebigen Trochäen ebenso wie in der offenen Selbstironie des Autors, der die gewählte Gattung als vordergründig, seine Jugendaktivität als "sophistisch" denunziert und damit den gewählten literarischen Weg lächerlich macht:

I tak, tol'ko rasskažu vam,
To, čto l'stit' liš' budet sluchu ...
A vse to, čto čut' ne gladko,
To skoree my postavim
V kladovuju ili pogreb. ¹

(Und so werde ich euch nur erzählen,
was dem Gehör nur schmeicheln wird ...
Und alles das, was nicht ganz glatt ist,
das werden wir lieber
in die Vorratskammer oder in den Keller stellen.)

Radiščev nennt hier Voltaires "La Pucelle" als sein literarisches Vorbild.

Die Art, wie der Held des Gedichts vorgestellt wird, kennzeichnet die Methode der lockeren Behandlung des Stoffes, mit dem gespielt wird und in den ganz sachfremde Elemente einbezogen werden. Über einen literarischen Mittelsmann bringt der Autor ein Element des zeitgenössischen alltäglichen Lebens in die Dichtung hinein. Dieser Mittelsmann, der Onkel Petr Suma, dient auch als Vorwand zu einem Ausfall gegen das klassizistische Epos, wobei der Autor sich die Bloßstellung der gehobenen klassizistischen Sprache nicht entgehen läßt:

Vozbrjanči, moja ty garfa ...

und:

Ja poju --- a vas poslušat',
O vozljublenny graždane,
k sebe v gosti prizyvaju.

Na pegasa ja vossevši,
Poleču v strany daleki ... ²

(Klimpere, du meine Harfe ...

1 Radiščev, a. a. O., S. 307.

2 Ebd., S. 309.

Ich singe --- und zum Zuhören,
oh, geliebte Mitbürger,
rufe ich (euch) zu mir zu Gast.

Auf den Pegasus aufgesessen,
werde ich in ferne Länder davonfliegen . . .)

Der Autor nutzt die Vorliebe der Leser für die populäre Gattung der Reisebeschreibung aus und ironisiert sie. Bei dieser "Abschweifung" des Autors, die von fernen Ländern handelt, wird allerdings auch die Möglichkeit eines rühmenden, durchaus ernstesten Poems ausgesprochen, jedoch dann nicht mehr weiter behandelt:

Vozdochnu, čto net už sily,
O Ermak, duša velika,
Pet' dela tvoi!¹

(Ich seufze, daß ich nicht mehr die Kraft habe,
oh, Ermak, große Seele,
deine Taten zu besingen !)

In dem erhaltenen Stück der Erzählung tritt die Person des Autors im Vergleich zu ihrer herausragenden Rolle in der Vorrede wieder zurück. Der scherzhafte, distanzierte Ton wird jedoch gewahrt und sogar durch ein kompositionelles Element verstärkt. Soweit sich erkennen läßt, wirkt die Bekanntschaft des Bova mit der "starucha" (Alten) als Rahmenhandlung, in die verschiedene Erzählungen über märchenhafte und ritterliche Ereignisse eingebaut sind. Diese beiden Ebenen der Erzählung sind in der Skala der zeitgenössischen Begriffe von "hoch" und "niedrig" in der Literatur deutlich unterschieden. Der schönen jungen Prinzessin und ihrer ebenso poetischen wie vorerst unglücklichen Liebe steht die nicht sonderlich sympathische "Alte" der Rahmenhandlung gegenüber, den ritterlichen Turnieren und Festen, der glänzenden Umgebung der Märchenszenerie die ärmliche Lebenslage Bovas, den idealen Beziehungen der Helden in den Rittererzählungen die grobe Frivolität der Rahmenhandlung. Die Rahmenhandlung steht in größerer Nähe des heroisch-komischen Epos als die in der Dichtung vorkommenden Rittererzählungen. Zugespitzt könnte man sagen, daß diese eingebauten Geschichten, aus denen sich die Haupthandlung des ganzen Gedichtes offenbar entwickeln soll, die eigentliche "bogatyrskaja skazka" darstellen, die mit der Rahmenhandlung kontrastiert.

¹ Radiščev, a. a. O., S. 325.

Diese "bogatyrskaja skazka" zeichnet sich durch ihre poetisierende Darstellung einer idealen mittelalterlichen Ritterwelt aus, in die auch folkloristische und Märchenmotive - z. B. Hexen - miteinbezogen sind. Zwar trägt diese Ritterwelt stellenweise nationale Züge, jedoch werden auch, unter anderem durch die Einführung eines Turniers, Traditionen westeuropäischen Rittertums dargestellt. Das Prinzip der "narodnost" ist also schon in der Fabel nicht rein verwirklicht. Gleiches gilt für die mythologische Ebene der Dichtung. Zwar verwendet Radiščev eine slavische Mythologie, jedoch ist sie die künstliche, ausgedachte Götterwelt, die Čulkov für seine Handbücher geschaffen hat. Die Götter entsprechen nicht der nationalen Kulturtradition, sondern es werden nur die antiken Götterfunktionen auf die Namen einer anderen Sprache übertragen. Radiščev spricht von einer "rosenfingrigen (perstoalaja) Zimcerla" und bezieht sich im folgenden Satz ohne weiteres auch auf Apoll¹.

Wie schon in der Vorrede der Dichtung spielt auch im ersten Gesang die literarische Polemik eine bestimmte Rolle. Dabei dringt das bewußt literarische Moment in die eigentliche märchenhafte "bogatyrskaja skazka" ein und stellt innerhalb dieser ein ironisches, dem Wunderbaren entgegenwirkendes Distanzelement dar. Indem sich der Autor bei der Schilderung des einberufenen Turniers auf Don Quijote bezieht, distanziert er sich von seinem märchenhaft-historischen Sujet. Ein weiteres Distanzelement sind die in die Ritterwelt anachronistisch miteinbezogenen Kleinigkeiten des dem Autor gegenwärtigen Lebens wie Schminke, Rouge, bestimmte modische Kleidungsstücke. Auch sie verstärken die ironische, spielerische und absichtlich vordergründige Beziehung des Autors zum Stoff.

Ausgehend von einer literarischen Seitenbemerkung über die Reiseschriftstellerei, leistet sich der Autor eine längere politisch und kritisch gemeinte Abschweifung, die in einer allgemeinen Sentenz endet². Die Gezieltheit dieses Autorenräsonnements wird mit allerlei Bildungsaufwand verschleierte seine Funktion innerhalb der ganzen Erzählung bleibt wegen deren fragmentarischem Charakter ungewiß.

1 Radiščev, a. a. O., S. 325.

2 Ebd., S. 323.

Aus allen diesen Distanzelementen könnte sich eine neue Ebene der Dichtung entwickeln, auf der der Autor als souveräne, über die Fabel hinausgreifende Person redet und eine ironische Haltung einnimmt. Dies entspräche dem Charakter des Autors, wie er in der Vorrede, dort allerdings außerhalb der Erzählung, überzeugend vorgestellt wird.

L. Lotman¹ unternimmt den Versuch, Radiščevs "Bova" eine Sonderstellung gegenüber der Gattung der "bogatyrskaja skazka" zuzuweisen, weil diese Dichtung schon die Parodie des Genres enthalte, die gegen die nichtrevolutionäre, nach den konservativen Idealen des Adels geformte Darstellung der Vergangenheit in den meisten zeitgenössischen skazki gerichtet sei. Dennoch genügt die - sicherlich einzigartige - politische Zielrichtung dieser Dichtung nicht, um "Bova" als einen atypischen Fall der Gattung hinzustellen. Denn der Nachweis fehlt, daß das ironische Erzählen, das auf verschiedene distanzierende Weise das Literarische der erzählten Geschichte bewußt macht, nicht auch zum tragenden Stilelement der übrigen "bogatyrskie skazki" gehört. Selbst bei Karamzin, den Lotman als Gegenpol zu Radiščev betrachtet, lassen sich Belege für eine Haltung des Autors finden, die das Wunderbare der erzählten Geschichte von vornherein ironisch in Frage stellt:

Lož'! s toboju ne učit'sja mne
Nebylicy vydavat' za byl'!²

(Lüge! Mit dir muß ich nicht mehr lernen,
erdichtete Dinge für geschehene auszugeben!)

Lotmans rein stoffliche Kennzeichnung des Genres - ein phantastisch-verwickeltes Sujet und Motivähnlichkeit zu westeuropäischen Ritterepen³ - kann solche Kriterien nicht erfassen und ermöglicht nur daher eine sonst unberechtigte Aufspaltung der Gattung.

Unzureichend im Sinn einer großen nationalen Dichtung wie dieses eine hier besprochene Werk, zu dessen übrigen Mängeln noch eine uneinheitliche

¹ L. Lotman, "Bova" Radiščeva i tradicija žanra poëmy-skazki; in: Učënye zapiski Leningradskogo Gosudarstvennogo universiteta, serija filologičeskich nauk, Nr. 33, vyp. 2, Leningrad 1939, S. 134-147.

² N. M. Karamzin, "Il'ja Muromec", in: Polnoe sobranie stichotvorenij, Moskau-Leningrad 1966, S. 151.

³ L. Lotman, a. a. O., S. 134.

Sprache hinzukommt, sind alle Versuche der Zeit, in der Form der "bogatyrskaja skazka" eine erzählende Versdichtung im nationalen Geist zu schaffen. Unter anderem liegt dies an der ungenügenden Konsequenz, mit der das Prinzip der "narodnost", das für diese Dichtungen nach ihrem Selbstverständnis wesentlich sein sollte, verwirklicht wurde. Faktisch lehnte sich die Gattung immer noch an die Tradition des leichten, z. T. des heroisch-komischen Poems an. Radiščev fand seinen Versuch einer "bogatyrskaja skazka" so wenig überzeugend, daß er die restlichen zehn Gesänge unterdrückte¹.

In seinem folgenden fragmentarischen Werk, "Pesni petye na sostjazanijach v čest' drevnim slavjanskim božestvam" (Lieder, die bei Wettkämpfen zu Ehren der alten slavischen Gottheiten gesungen wurden), das etwa 1800-1802 - nach Veröffentlichung des Igorliedes 1800 - geschrieben und 1807 publiziert wurde, schlägt Radiščev einen anderen Weg ein, der jedes scherzhaft¹ Element ausschließt und den Anregungen des "Ossian" nachgeht. Hier wird ausschließlich die slavische Mythologie verwandt und, ungeachtet ihrer Künstlichkeit, sehr ernst genommen. Distanzelemente kommen in diesem Werk gar nicht mehr vor. Der Dichter wählt sich einen konkreten historischen Bezugspunkt in der nationalen Literaturtradition, indem er programmatisch und zugleich stimmungsschaffend ein Motto aus dem Igorlied an den Anfang des Werkes setzt. Neu ist der hymnische Ton, in dem Mythologie und altertümliche Szenerie entfaltet werden. Jedoch kommt das Fragment über die Andeutung einer möglichen Handlung nicht hinaus. Dieser Versuch hat in der russischen Literatur nicht weiter nachgewirkt.

3. 3. Endgültige Loslösung von der Tradition des scherzhaften Poems. Einwirkung¹ der Idylle und der romantischen Ballade auf das Erzählen in Versen

Zwei literarische Formen, die als fertige Gattungen in die russische Literatur übertragen wurden, haben an der Überwindung des scherzhaften Tons der Verserzählung und damit an der endgültigen Loslösung von der Tradition des "leichten" Poems mitgewirkt und so zur selbständigen Entwicklung der Gat¹

¹ Sokolov, Očerki . . . , S. 303.

tung des Poems in Rußland beigetragen. Beide Gattungen, die Idylle und die romantische Ballade, gingen mehr oder weniger rasch in der weiteren Entwicklung des russischen Poems auf.

Die antike Gattung der Idylle hatte in Westeuropa weite Verbreitung gefunden und im Laufe des 18. Jahrhunderts eine nicht unbeträchtliche Erweiterung über das traditionelle bukolische Thema hinaus erfahren, zu der die einzelnen Literaturen Unterschiedliches beitrugen. Am Anfang des 19. Jahrhunderts existiert daher ein sehr breiter und etwas verschwommener Begriff der Gattung:

Die Idylle ist "am häufigsten ein kleines abgeschlossenes Genrebild, das elementare menschliche Beziehungen beschreibt, die nicht durch die Darstellung politischer und sozialer Konflikte kompliziert werden. Die Auswahl der positiven handelnden Personen geht einher mit zahlreichen Beschreibungen der Natur und des ein wenig idealisierten Milieus (byt); die langsame Bewegung der Fabel führt zu einer glücklichen Lösung; in der Darstellung überwiegen oft lyrische und humoristische Noten; die Form der Darstellung ist beliebig, obwohl man ziemlich häufig den Dialog in epischer Umrahmung antrifft; oft werden in den Text lyrische Formen und folkloristisches Material eingeführt"¹.

Lomonosovs Bemühungen hatten der Idylle nach antikem Vorbild gegolten; erst Karamzin brachte die zitierte breitere Auffassung von der Gattung in die russische Literatur ein. Sein literarisches Debüt war die Nachdichtung einer Geßner-Idylle, und diesem dichterischen Vorbild blieb er auch später noch treu. Er schätzte Geßner als "zärtlichen Sänger" und "Lehrer der Tugend und Unschuld"². Die bürgerliche rührende Idylle nach dem Vorbild Voß³ widersprach dieser Geschmacksrichtung nicht, sie förderte die schon vorhandene Tendenz, in der Idylle ein reales bürgerliches oder ein anderes einfaches zeitgenössisches Milieu zu zeichnen. Diese Tendenz war so wirksam, daß Gnedič, der eine russische Idylle schaffen wollte und sich unmittelbar mit dem antiken Vorbild Theokrit auseinandersetzte, das Stadtmilieu in seiner Idylle als dem dörflichen Milieu gleichberechtigt ansah. Dabei kam er zu ähnlichen Lösungen wie Voß³. Das einzige feste Gattungskennzeichen der Idylle in dieser Zeit ist in den Augen des

¹ Literaturnaja enciklopedija, Bd. IV, 1930, Sp. 428.

² D. D. Blagoj, Istorija ruskoj literatury XVIII veka, Moskau 1960, S. 528.

³ Vgl. Mara Kazoknieks, Studien zur Rezeption der Antike bei russischen Dichtern zu Beginn des XIX. Jahrhunderts, München 1968, S. 193-198.

zeitgenössischen Vertheoretikers Ostolopov ihre weitgehend problemlose Behandlung der menschlichen Beziehungen. Die Idylle begnügt sich nach seiner Meinung "mit Empfindung, Zartheit und Erzählen". Er fügt hinzu, daß sie sich bemühe, die "Natur selbst" zu beschreiben. Leidenschaften seien nur in äußer gemäßigter Form zugelassen¹. In dieser Form bewies das Genre eine gewisse Lebensfähigkeit in den niederen Schichten der Literatur, in manchen verbreiteten Zeitschriften, es verschwand jedoch "mit der Entwicklung der realistischen Literatur"². Die Auflösung der Gattung scheint durch die Entwicklungstendenzen innerhalb ihrer selbst vorbereitet gewesen zu sein, denn mit dem breiten Gattungsbegriff nähert sich die Idylle der Verserzählung. Prinzipiell gibt es keinen Widerspruch zwischen dem breiten Idyllenbegriff, wie er um die Jahrhundertwende bestand, und dem künstlerischen Programm einer "povest' v stichach" (Erzählung in Versen). Gerade unter Einwirkung der Idylle konnte ein literarisches Programm bestärkt werden, das auf die Schilderung der niederen, einfachen Wirklichkeit ohne parodistische Absicht zielte. Die Idylle wies hier den Weg, dem das benachbarte Genre weiterschritt.

Leichter noch als die Idylle ist die Gattung der romantischen Ballade in der russischen Versepeik, vor allem im Poem, aufgegangen. Schon als die Gattung in Rußland aufkommt, hat man Mühe, sie von der Entwicklung des Poems zu trennen.

3. 3. 1 Die Ritter- und Heldenballade

Ein frühes Beispiel der Gattung bildet I. I. Dmitrievs "Ermak" (1794). Die typischerweise noch vorhandene einleitende Anrede des Autors an ein Abstraktum richtet sich an einen geschichtlichen Begriff (drevnost') und gibt zugleich den feierlichen Ton an, in dem die ganze Dichtung gehalten ist:

Kakoe zrelišče pred oči
Predstavila ty, drevnost', mne!³

1 Literaturnaja enciklopedija, Bd. IV, 1930, Sp. 428.

2 Ebd.

3 I. I. Dmitriev, Ermak; in: A. V. Kokorev, Chrestomatija po ruskoj literature XVIII veka, Moskau 1961, S. 805.

(Welch ein Schauspiel hast du,
Vorzeit, mir vor Augen geführt!)

Danach wird die Szenerie geschildert: das schroffe Ufer des schäumenden Irtyš, im ossianischen Geschmack nächtlich und wolkenverhangen. Dieser Natureingang nimmt die Stimmung und Atmosphäre der Handlung vorweg. Anschließend beschreibt der Autor zwei sibirische Ureinwohner, ihre Ausrüstung und Kleidung, wodurch die Dichtung ein historisch-lokales Kolorit erhält. Der Lakonismus der Darstellungsweise läßt epische Partien nur schwer aufkommen. Das Erzählerische tritt zurück zugunsten eines Dialogs zwischen den Sibiriern, den der Autor knapp einleitet: "I ich slova vnimaju ja"¹ (und ich vernehme ihre Worte). Der Sieg des Ermak über die Bewohner Sibiriens wird in diesem Dialog mitgeteilt, wobei die Erinnerung an den Zweikampf Ermaks mit einem sibirischen Helden den Höhepunkt der geschilderten Ereignisse bildet. Als Hauptgegenstand der Ballade erscheint die Beschreibung der Schlacht, deren Darstellung im Dialog der beiden Besiegten an manchen Stellen gekünstelt wirkt, da der rühmende Ton, in dem von Ermak gesprochen wird, vom Standpunkt der Redenden aus nicht überzeugt. Der Schluß enthält in mehreren Zeilen eine Erzählung aus der Perspektive des Autors: die Sibirier nehmen ihre Waffen und gehen in den Nebel davon. Dmitriev läßt dann einen längeren Schlußabsatz folgen, in dem er den Ruhm und die Größe Ermaks direkt, ohne Einkleidung in eine Fabel, besingt. Obwohl er sich dabei eines traditionellen feierlichen Wortschatzes bedient, bemüht sich der Autor, seiner Rede das Ansehen einer spontanen emotionalen Aufwallung zu geben. Er gebraucht statt wohlüberlegter Perioden kurze Ausrufe oder Fragen, unterbricht schließlich seinen Redefluß mit "No čto ja rek, o ten' zabvenna! Čto rek v userdii moem?"² (Aber was habe ich gesagt, oh, vergessener Schatten? Was habe ich in meinem Eifer gesagt?), als habe er sich von seiner Emotion forttragen lassen und müsse nun seine Rede wieder unter Kontrolle bringen.

Die Erörterungen über das fehlende Grabmal Ermaks erfüllen die Funktion eines Epilogs. Weit von der Ballade entfernt liegt der abschließende Kunst-

¹ I. I. Dmitriev, a. a. O., S. 805.

² Ebd., S. 807.

griff, den Genius der Versdichtung ein ewiges Lied für Ermak singen zu lassen, das mit der Anrede "Velikij!" (Großer) beginnt und nun doch eine wohlgeordnete Periode in archaisierendem Stil zustandebringt. Mit Ausnahme dieses Schlußhymnus, der Berührungspunkte mit dem älteren Odenstil aufweist, läßt sich aus der Dichtung deutlich erkennen, daß der Verfasser die neue literarische Richtung und Gattung kennt und ihr nacheifert. Das ossianische Naturmotiv in seiner atmosphäreschaffenden Funktion zu Anfang, das lokale und nationale Kolorit bei der Zeichnung der Sibirier und die Wahl des Helden zeigen diese romantische Blickrichtung des Dichters.

Verglichen mit den vorhergehenden Formen des Erzählens in Versen wird durch die skizzenhafte Knappheit der Handlung und durch den Synkretismus der Darstellungsweise aus Naturbild, Dialog und verbindenden Bemerkungen des Autors das eigentlich epische Moment der Dichtung weitgehend zerstört¹. Jedoch erwirbt die Ballade durch die Einschmelzung lyrischer und dramatischer Elemente eine neue Unmittelbarkeit der Darstellung der Handlung und des Charakters, die später der Versepiik zugute kommt.

In "Ermak" tritt das epische Element sozusagen maskiert auf, da die zu erzählende Geschichte Ermaks in dem Dialog der besiegten Sibirier wiedergegeben wird. Daraus folgt eine gewisse innere Unlogik der Motivierung und Künstlichkeit in der Abfolge der geschilderten Ereignisse. Das lyrische Element steht deutlich abgesondert neben dem Dialog, es hat zwar im einführenden Naturbild eine wichtige und überzeugende Funktion, in dem odenhaften Schluß jedoch kommt der Bruch in der Motivierung der Erzählung endgültig zum Vorschein. Damit der Autor am Schluß seine eigene Haltung zu den Taten Ermaks bekanntgeben kann, muß er sich von den Sibiriern und ihrer Darstellungsweise trennen und einen ganz anderen Ton anschlagen als den, der bis zu diesem Punkt den Charakter der Dichtung bestimmte. Die düstere nördliche Szenerie wird unversehens ausgewechselt durch das luzide Reich klassizistischer Abstrakta wie

1 William James Entwistle, *European Balladry*, Oxford² 1951, S. 17 ff., gibt Auskunft über die national verschiedenen Ausprägungen der Ballade, über das lyrische und dramatische Element in ihr.
Wolfgang Kayser, *Geschichte der deutschen Ballade*, Berlin 1936, zitiert einleitend als Grundlage seiner Balladentheorie die Stelle aus dem Briefwechsel Goethes und Schillers, wo Goethe über den Balladendichter sagt, er bediene sich aller drei Grundarten der Poesie.

des "Genius der Poesie" und der "Strahlen des Ruhms", die von Trauer überlagerte Redeweise der Einheimischen wird abgelöst vom triumphierenden Gesang des Dichters. Während also der lyrische Schluß der Dichtung zurückweist in eine vergangene Epoche, kommen die lyrischen Möglichkeiten der romantischen Richtung nur in dem einleitenden Naturbild zum Ausdruck.

Die Balladenform schreibt für die Komposition eine gewisse Knappheit vor, Konzentration auf das Hauptereignis, am besten nur auf die Höhepunkte des Geschehens, und Weglassen alles nur schmückenden Beiwerks¹. In Rußland wirkt der unumschränkten Gültigkeit dieser Vorschrift die schon bestehende Tradition der Verserzählung entgegen, die eine breitere Darstellung anstrebt und allgemein einen größeren Bogen von Ereignissen umfaßt als die Ballade. Gleichzeitig war die russische Entwicklung des Erzählens in Versen an einem Punkt angekommen, an dem sie von sich aus einige Berührungspunkte mit der romantischen Ritter- und Heldenballade aufwies. Die Dichter der "bogatyrskie skazki" bearbeiteten einen Themenbereich, zu dem auch die romantische Ballade bevorzugt hinneigte. Beide Gattungen, die fremde wie die einheimische, stehen so vor der gleichen Aufgabe, das Prinzip der "narodnost" konsequent und überzeugend zu gestalten.

Im literarischen Bewußtsein der Zeit konnten beide Gattungen leicht miteinander verschmelzen. Schon einer der bedeutendsten Entwürfe für eine "bogatyrskaja skazka", Karamzins Fragment "Il'ja Muromec" (1794), wäre seinem tatsächlichen erzählerischen Umfang nach eher eine Ballade zu nennen. Lediglich die in der Dichtung auftretende Autorenperson kündigt ein viel breiteres Erzählprogramm an. Neben der stimmungschaffenden Verwendung von Naturbildern hat dieses Fragment mit der Ballade auch einzelne formale Züge gemeinsam: syntaktische Parallelismen, die das Bemühen um eine nationale Form erkennen lassen, rhetorische Fragen, die den Leser unmittelbar an das Geschehen heranzuführen sollen. Die Fiktion eines mehr oder minder volkstümlichen Sängers, der seinem Publikum vorträgt, entspricht der Intention beider Gattungen. In diesem Sinn gestaltet Karamzin den Auftritt seines Helden in der Dichtung:

¹ W. Kayser, Geschichte der deutschen Ballade, S. 158, nennt diese Erscheinung die balladeske "Verkürzung sowohl in der Darstellung der Gestalten wie des Geschehens."

Kto ž sim utrom naslaždaetsja?
 Kto na statnom solovom kone ... usw.
 Kto sej vitjaz', bogatyr' mladoj? ¹
 Kto sej rycar'? - Il'ja Muromec
 (Wer ergötzt sich denn an diesem Morgen?
 Wer (reitet) auf dem stattlichen falben Roß? ... usw.
 Wer ist dieser Recke, der junge Held?
 Wer ist dieser Ritter? - Il'ja Muromec ...)

Kann man die Nähe des "Il'ja Muromec" zur Ballade noch als unbeabsichtigtes Ergebnis der Tatsache ansehen, daß Karamzin dieses Werk vorzeitig abbrach, so liegt in "Gromval" (1803) G. P. Kamenevs eine bewußte Verschmelzung von Ballade und Heldenmärchen vor. In der wissenschaftlichen Literatur drückt sich der Doppelcharakter des Werks in widersprüchlichen Einschätzungen aus. Während R. Šor in der "Literaturnaja ěnciklopedija"² das Werk als die erste russische Ballade überhaupt bezeichnet, lautet die - historisch etwas unscharfe - einleitende Bemerkung zum Abdruck der Dichtung bei Gajdenkov:

" 'Gromval' vereinigt in sich Züge der Gattung des klassizistischen Märchen- und Heldenpoems mit der frühen romantischen Ballade "³.

Noch entschiedener wird in der bisher jüngsten zusammenfassenden Darstellung der Geschichte der russischen Dichtung geurteilt:

"Kamenevs 'Gromval', der nicht selten als erste romantische Ballade in der russischen Poesie bestimmt wird, steht in Wirklichkeit dem Märchen- und Heldenpoem vom Cheraskovschen Typ näher als der Ballade und hat in sich nichts Romantisches "⁴.

Mindestens hinsichtlich der Motive der Dichtung stimmt dieses letzte Urteil nicht ganz. In der Geschichte vom tapferen Ritter, der einsam durch die Welt reitet, in einem verfallenen Spukschloß übernachtet und durch einen Kampf mit einem Ungeheuer seine Geliebte befreit, sind beliebte Schemata beider Gattungen enthalten. Während aber bei Karamzin die Autorenperson sich mit

1 N. M. Karamzin, Polnoe sobranie stichotvorenij, Moskau-Leningrad 1966, S. 152.

2 Literaturnaja ěnciklopedija, Bd. I, 1929, Sp. 311.

3 N. M. Gajdenkov (Hrsg.), Russkie poëty XIX veka, Moskau 1960, S. 70.

4 N. V. Izmajlov, V. A. Žukovskij; in: Istorija ruskoj poëzii (Red. B. V. Gorodeckij), Leningrad 1968, Bd. I, S. 244. Die Verfasser sehen das eigentlich Romantische erst in den sprachlichen Kunstmitteln der Balladen Žukovskijs.

scherzhafter Distanziertheit in die Erzählung einmischt und Bemerkungen einfließt, die über die sagenhafte Zeit hinausweisen und die literarische Illusion relativieren, beschränkt sich hier die Rolle des Autors als Person auf eine einleitende Geste, die den ernsten Ton des ganzen Gedichts unterstreicht: "Podnimaju zavesu sedoj stariny"¹ (Ich hebe den Vorhang der grauen Vorzeit). Der mit wenigen Strichen gezeichnete Charakter des Ritters Gromval, die Konzentration auf die Abfolge der Ereignisse ohne alle Abschweifungen folgen dem Muster der Ballade. Darüber hinaus fördert und unterstreicht die vierzeilige Strophenform, die in der Regel jeweils einen Satz mit dem Strophenende abschließt, die balladenhafte Knappheit der Darstellung. Andererseits jedoch bildet die Fabel des "Gromval" eine fortlaufende Geschichte, deren Einzelheiten nicht auf einen dramatischen Höhepunkt hin organisiert sind, sondern in der sich die Ereignisse nacheinander und in mehrfachen dramatischen Wendungen entwickeln. Das Wiedersehen des Helden mit der Geliebten wird, in dem Bemühen um psychologische Vertiefung, verhältnismäßig breit ausgeführt. Solche epischen Tendenzen machen es schwer, hier die Trennungslinie zur "bogatyrskaja skazka" zu ziehen.

3.3.2 Die psychologische Ballade

Außer der Ritter- und Heldenballade entsteht in dieser Zeit noch ein anderer Typ der Gattung, der für eine kurze Dauer seine Selbständigkeit behält, schließlich aber auch in das Poem eingeht. Diesen Gattungstyp könnte man die "psychologische Ballade" nennen. Die äußeren Ereignisse treten zurück, und der Gang der Handlung zeichnet die Seelenbewegungen des Helden - meistens einer Heldin - nach. In der auf psychologische Vorgänge gerichteten Darstellung werden die neuen romantischen Sprachmittel für das Erzählen in Versen zuerst erarbeitet.

Karamzins Ballade "Alina" ist Teil der "Pis'ma russkogo putešestvennika" (1797-1801) (Briefe eines russischen Reisenden) und erzählt die Geschich-

¹ G. P. Kamenev, Gromval; in: N. M. Gajdenkov, a. a. O., S. 71.

te einer unglücklich, durch Untreue des Ehemanns, endenden Liebe. Die Darstellung konzentriert sich völlig auf innere Vorgänge. Der Vorspruch des Autors gibt klar zu erkennen, woran ihm bei der Erzählung gelegen ist:

O dar, dostojnejšij nebes,
Istočnik radosti i slez,
Čuvstvitel'nost'! skol' ty prekrasna,
Mila, - no v dejstvijach nesčastna! ...
Vnimajte, nežnye serdca!¹

(Oh, Gabe, höchst würdig des Himmels,
Quelle von Freude und Tränen,
Empfindsamkeit! wie bist du schön,
lieb, - aber in den Wirkungen unglücklich! ...
Gebt acht, zärtliche Herzen!)

Hinter der erklärten Absicht des Autors, empfindsame Seelen zu rühren, treten die historischen und lokalen Umstände der Geschichte zurück. Der Leser erfährt gerade noch, daß die Handlung in Frankreich spielt. Selbst bei den entscheidenden psychologischen Wendepunkten werden alle Äußerlichkeiten weggelassen, so daß der Leser kein Bild von den Ereignissen, sondern nur von ihren Ergebnissen bekommt. An die psychologisch eingehende Schilderung der Liebeserklärung der Helden fügt der Autor eine allgemeine Betrachtung über das Wort "ewig": "Čto kljatva? Iskrennij obman!"² (Was ist ein Schwur? Ein aufrichtiger Betrug!) Diese Betrachtung führt den Stimmungsumschwung Milons ein. Das Erkalten seiner Liebe wird zwar nicht motiviert, aber mit dem Streben nach psychologischer Genauigkeit beschrieben. Bei der Darstellung der Reaktion Alinas, dem psychologischen Höhepunkt der Erzählung, wird ein bedeutungstragendes Requisit in die Erzählung eingeführt. Alina flieht in den Wald und meditiert bei einer alten Ruine über ihre Lage. Auch hier ist für Karamzin die Echtheit des Lokalkolorits nebensächlich, wichtig erscheint ihm, daß in dieser romantischen Kulisse schon früher ein Liebespaar den Tod fand. Nach einem inneren Monolog Alinas bewegt sich die Darstellung geradlinig auf ihren Tod zu, die Reue und Verzweiflung Milons werden zitiert und auch der Autor kommt abschließend zu Wort, um seine Hauptabsicht - die Leser an der Geschichte gefühlvoll Anteil nehmen zu lassen - noch einmal herauszustreichen:

1 N. M. Karamzin, a. a. O. , S. 84.

2 Ebd. , S. 85.

Nikto ne mog ponjat¹ pričiny
 Sego vnezapnogo konca;
 No vy, o nežnye serdca,
 Ee, konečno, ugadali!¹

(Niemand konnte den Grund
 dieses plötzlichen Endes begreifen;
 aber ihr, oh zärtliche Herzen,
 habt ihn gewiß erraten!)

Im Hinblick auf die Handlung haben diese Verse kaum einen Sinn, wohl aber im Hinblick auf die Wirkung der Dichtung beim Leser. Der Autor beschwört ein schweigendes, konkret nicht aussprechbares Einverständnis der "zärtlichen Herzen", womit er das ohnehin schon geknüpft emotionale Band zwischen Autor, Leser und Helden noch verstärkt.

Konsequent in seiner Abkehr von der Darstellung der äußeren Welt und seiner Konzentration auf die inneren Vorgänge, führt der Dichter eine Mitteilung, die zum Verständnis des äußeren Zusammenhangs der Ereignisse wichtig wäre, nur in einer Fußnote an. Im Gedicht wird allein aus der Perspektive der ahnungsvollen Alina erzählt, daß Milon sich einer anderen Frau zugewandt hat; daß er aber abgewiesen wurde, scheint dem Dichter für die Schilderung der Seelenqualen der Heldin entbehrlich und würde vielleicht sogar ihr unausweichliches und trauriges Ende mildern. Dabei motiviert diese Zurückweisung durch die Unbekannte, die Karamzin nur in der Fußnote erwähnt, rein äußerlich - abgesehen von der tiefen Reue des Helden, auf die es dem Autor allein ankommt, - Milons spätere Rückkehr zu der sterbenden Alina. Karamzin mag bei dieser wie auch bei der zweiten Fußnote zu dem Gedicht bestrebt gewesen sein, die Authentizität des Geschilderten durch Berufung auf Augenzeugen bzw. ein Dokument zu erhöhen, jedoch zeigen diese Stellen unfreiwillig, daß der Dichter noch nicht in der Lage ist, die Darstellung der Ereignisse in die Seelenbewegungen der Helden zu integrieren oder gar die Fabel des Gedichts als eine psychologisch motivierte Folge von Ereignissen aufzubauen.

Trotz der erzählerischen Nachteile bestand der literarische Fortschritt durch diese Art der Ballade gerade in der völlig neuen Sichtweise, die sich ganz auf die Psychologie der Helden konzentrierte und den Dichter zwang, aus den

¹ N. M. Karamzin, a. a. O., S. 88.

inneren, subjektiven Vorgängen allein eine Handlung zu bauen. In dem zitierten frühen und unvollkommenen Beispiel der Gattung werden dazu charakteristische Wörter aus dem sentimentalistischen Vokabular aufgeboten, am häufigsten die Ausdrücke "nežnyj" und "nežnost'", (zart/Zartheit), aber auch mehrfach "čuvstvitel'nyj" (gefühlvoll), "ljubeznyj" (liebenswert) und "milyj", "nemilyj" (lieb/unlieb).

Die neue, nach innen gerichtete literarische Perspektive zwingt auch zu einer Umwertung der bisherigen dichterischen Sprache. Karamzin bemüht sich um eine selbständige Lösung im Sinne seines Ideals der poetischen Sprache, das sein Herausgeber Lotman so zusammenfaßt:

"Die Besonderheit des Dichters Karamzin . . . kann man definieren als ein unentwegtes Streben nach poetischer Einfachheit, als kühne Prosaisierung des Verses"¹.

Diese Einfachheit der Sprache, die gemessen ist am Zustand der vorherigen poetischen Sprache, entspricht dem privaten, nicht weltbewegenden Thema der Dichtung. Karamzin selbst sagte über seine Ballade, es gebe in ihr keine "Aus schmückungen" (ukrašeniija)². Seine Darstellungsweise enthält jedoch die Möglichkeit der erzählerischen Leere und einer neuen Art von Abstraktheit, in der die Beschreibung konkreter Seelenbewegungen durch allgemeine Ausrufe, Seufzer und Erörterungen über die Natur allgemeiner Gefühle ersetzt wird.

Die Ballade "Alina" entgeht dieser Gefahr nicht. Eine solche Tendenz zur Leere zeigt sich in allen ähnlichen lyrisch-erzählerischen Werken dieser Zeit. Sie hat jedoch die weitere Entwicklung dieses Balladentyps nicht aufgehalten; Karamzin hat das Schaffen anderer Dichter in dieser Richtung angeregt.

Im frühen Werk Žukovskijs findet dieser Typ der Ballade seine formale Vollendung und größte Popularität. Žukovskij entwickelt die sprachlichen Mittel, die in sich den emotionalen Gehalt der Ballade zum Ausdruck bringen. Eine selbständige Autorenfigur kennt seine Ballade nicht. Der Leser wird in die Atmosphäre der Dichtung vor allem durch die Klangsuggestion hineingezogen, die von den Versen selbst ausgeht.

1 Ju. Lotman, einleitende Studie zu N. M. Karamzin, Polnoe sobranie stichotvorenij . . . , S. 27.

2 Ebd., S. 38.

Die Ballade "Éolova arfa" (1814) (Die Aeolsharfe) nennt nicht einfach die Namen der Helden, sondern schlägt sie an wie ein musikalisches Motiv. Aus dem Klang dieser Namen, der sowohl Element des Lokalkolorits wie in jedem einzelnen Fall Träger eines bestimmten emotionalen Gehalts ist, entwickeln sich die Stimmung und die einzelnen Vorstellungskomplexe der Dichtung. So erwächst der "ossianische" Schauplatz der Handlung aus der Verwendung des Königsnamens Ordál, den Žukovskij in jeder der vier ersten Strophen als Reimwort benutzt. Um ihn werden gleichgestimmte Lautkomplexe gruppiert, wobei unter den Vokalen a-o vorherrschen, von den Konsonanten r und das dunkle l häufiger auftreten. Die Auswahl der lexikalischen Elemente wird diesem Klangprinzip untergeordnet. Aus den Klängen entsteht der zugleich finstere und majestätische Hintergrund der erzählten Geschichte:

I veprej i lanej mogučij Ordál
 S otvažnymi psami
 Gonjal po cholmam;
 I doly s cholmami
 Šumja, otvečali zovuščim rogam.¹

(Und der mächtige Ordál jagte auf den Hügeln
 mit kühnen Hunden
 Eber und Hirschkühe;
 und die Täler mit den Hügeln
 antworteten rauschend den rufenden Hörnern.)

In gleicher Weise wird der Name der weiblichen Heldin Minvána für den Klangaufbau der Dichtung genutzt; der Name ihres Geliebten, Arminij, wird nicht als Ausgangspunkt verwandter Klänge beschworen, sondern seine Berufsbezeichnung "pevec". Zusammen mit den von Žukovskij gewählten zugehörigen Adjektiven tritt der sorgfältig gegeneinander abgewogene lautlich-rhythmische Charakter der einzelnen Namensmotive deutlich hervor: mogučij Ordál, mladaja Minvána, bednyj pevec. Bei dem Motiv der Harfe, für die Žukovskij die Bezeichnung "struny" (Saiten) vorzieht, tritt die Lautgruppe r oder l nach konsonantischem Anlaut besonders in den Vordergrund, so daß in Verszeilen wie

¹ V. A. Žukovskij, *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*, Moskau-Leningrad 1959 ff., Bd. II, S. 72.

O vernye struny,
 V vas s prežnej ljubov'ju duša perejdet.
 Kak prežde, vzygraet
 Veselie v vas,
 I drug moj uznaet
 Privyčnyj, zovuščij k svidaniju glas.¹

(Oh, treue Saiten,
 in euch wird die Seele mit früherer Liebe übergehen.
 Wie früher wird die Heiterkeit
 in euch spielen,
 und meine Freundin wird die gewohnte,
 zum Wiedersehen rufende Stimme erkennen)

lautmalerisch der Klang der Harfe nachgeschaffen wird.

Eine eingehendere Analyse könnte die besondere bedeutungstragende Klangstruktur jeder einzelnen Strophe aufweisen, die durch ihre Lautung, durch ihre rhythmisch-syntaktische und lexikalische Besonderheit jeweils einen nuancierten Stimmungsgehalt ausdrückt. Enjambements und Zäsuren können das Strophenschema abwandeln, und die Wahl der tragenden Worte kann sich entweder dem amphibrachischen Metrum harmonisch anpassen (wie "mladaja Minvána") oder in einen Gegensatz dazu treten (am auffälligsten: "bednyj pevec"). Die Genauigkeit der Beschreibung der Umstände und die Dramatik des tragischen Geschehens treten demgegenüber in den Hintergrund. Die Dichtung gewinnt ihre Wirksamkeit durch die Intensität der dargestellten Situationen und die bewegte gestaltete Stimmung, wodurch eine unmittelbare emotionale Brücke zum Mitgefühl des Lesers geschlagen wird. Die Identifikation des Lesers mit dem dargestellten Vorgang geschieht über die sprachlichen Mittel; sie muß nicht gesondert ausgesprochen werden.

In der Entwicklung dieser neuen Sprachmittel ist der hauptsächliche Beitrag Žukovskijs zur erzählenden Versdichtung in Rußland zu sehen. Daneben wird an seiner Ballade "Svetlana" die Verwendung volkstümlicher Motive gerühmt. Der Versuch des Dichters, eine größere erzählende Versdichtung zu schaffen, "12 spjaščich dev" (12 schlafende Jungfrauen), ist für die weitere Entwicklung weniger bedeutend². Sowohl im ersten Teil dieser Dichtung,

1 V. A. Žukovskij, a. a. O., S. 76.

2 Gleiches läßt sich auch von der bei Sokolov hoch gerühmten patriotischen Dichtung "Pelec vo stane russkich voinov" (Der Sänger im Lager der russischen Krieger) sagen. Vgl. dazu die Wertung Izmaajlovs, *Istorija russkoj poézii ...*, S. 256.

"Gromoboj", als auch im zweiten, "Vadim", zeigt sich, daß die Beherrschung der stimmungschaffenden sprachlichen Mittel zur erzählerischen Bewältigung einer ritterlichen Abenteuergeschichte nicht ausreicht. Dazu kommt, daß die Charakterzeichnung des Helden Vadim zu keiner überzeugenden Einheit gelangt; Žukovskij schwankt hier zwischen der heimischen mittelalterlichen und der abendländischen ritterlichen Kulturtradition.

Einen echten Beitrag zur Entwicklung der erzählenden Versdichtung leisteten Žukovskijs Übersetzungen ausländischer Versepen, wie z. B. einiger romantischer Poeme Scotts und Byrons ("The Prisoner of Chillon" - "Šil'onskij uzbek", 1822; das zweite Kapitel von Scotts "Marmion, a Tale of Floddenfield" - "Sud v podzemel'e", 1831-32), die jedoch nicht mehr, wie seine romantischen Balladen, dem romantischen Poem in Rußland vorausgehen.

Abschließend läßt sich feststellen, daß vor allem die Ereignisarmut den Typ der "psychologischen Ballade" vom Poem trennt, so daß sich im Unterschied zur romantischen Ritter- und Heldenballade kein Ineinanderfließen mit der benachbarten epischen Gattung ergibt. Trotzdem steht diese Ballade in enger Beziehung zum künftigen romantischen Poem: Die euphonisch wirksame emotionale Stimmungseinheit der Verssprache, die Konzentration auf die Seelenvorgänge der Helden, die - allerdings sparsame - Darstellung objektiver Gegebenheiten, wie des Handlungsorts, aus der psychologischen Perspektive der Helden, sind Kunstmittel, die unverändert in die künftige Form des romantischen Poems eingehen. Ihre Erarbeitung in der Ballade leistete eine wichtige Vorarbeit für das rasche Aufblühen des romantischen Poems in der russischen Literatur.

4. Die romantische und die realistische Tradition als Hauptlinien der weiteren Entwicklung des Poems

4.1 Die Herausbildung der romantischen Entwicklungslinie des Poems

4.1.1 Kritik an der Periodisierung der Gattungsentwicklung durch Sokolov

Es folgt aus dem weitergefaßten Begriff von "poéma", der in dieser Arbeit im Unterschied zu dem von Sokolov vertreten wird, daß sich auch die Einteilung der Entwicklungsstadien der Gattung von der Sokolovs unterscheidet. Für den Zeitraum vom 18. bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts nimmt Sokolov drei Hauptabschnitte an, die er benennt: 1. "die klassizistische Epopöe", 2. "die romantische Epopöe", 3. "das romantische Poem". Über die Berechtigung des ersten Punktes gibt es keinen Zweifel. Wir haben uns jedoch schon in dem unmittelbar auf den Klassizismus folgenden Zeitabschnitt über die Eingrenzung Sokolovs hinweggesetzt, als in die Untersuchung auch das heroisch-komische und das scherzhafte Poem einbezogen wurden, aus denen wichtige formale Impulse zur Weiterentwicklung der epischen Versdichtung kamen. Die Berechtigung des zweiten Hauptpunktes ist jedoch selbst dann kaum einzusehen, wenn man Sokolovs Begriff vom Poem als einer im Prinzip heroischen Gattung teilt. Zunächst einmal verdient das, was von den realen Erscheinungen der russischen Literatur der Vorromantik unter diesen Punkt eingeordnet wird, die anspruchsvolle Bezeichnung "Epopöe" nicht. Sokolov faßt in seinem Begriff der romantischen Epopöe drei Typen des Poems zusammen: die Poeme L'vovs, die Bemühungen des Arzamaskreises und die Dichtung "Ruslan und Ljudmila" von Puškin. In seiner Darlegung werden auch die Poeme Radischev Karamzins "Il'ja Muromec" und andere "bogatyrskie skazki" angeführt. Da Sokolov sich der Mühe unterzieht, das Material wirklich zu prüfen, kommt er in den meisten Fällen zu dem Schluß, daß die besprochenen Werke dem Programm einer Epopöe nicht gerecht werden. Sie genügen auch nicht seinem eigenen Poembegriff, der vom Heroischen bestimmt bleibt und so dem Grundton fast aller bedeutenden "bogatyrskie skazki" widerspricht. Aus der Gesamtkonzeption Sokolovs ist verständlich, daß er aus den vorhandenen Werken eines von L'vov auswählt, um es als typisch für die Entwicklung des Poems in dieser Zeit hinzustellen. Es handelt sich um die Dichtung "Dobrynja", die den Untertitel "bogatyrskaja pesnja

trägt. Die Darlegungen Sokolovs lassen Zweifel aufkommen, daß es sich hier um ein repräsentatives Beispiel handelt. Der Oberbegriff der "romantischen Epopöe" erweist sich letztlich als eine idealtypische Vorstellung Sokolovs, die durch die Wirklichkeit der russischen Literatur der von ihm untersuchten Zeit nicht erfüllt wird, und die sich auch aus den zeitgenössischen literarischen Programmen nur durch sehr großzügige Auslegung unter dem vorgefaßten Gesichtspunkt des Heroischen konstruieren läßt. In Sokolovs Darlegung führt die Handhabung des Oberbegriffs zu Widersprüchen. Einerseits wird klar gesagt, daß es ein sentimentalistisches Poem nicht gebe (vgl. Anm. 1 auf S. 59 dieser Arbeit) andererseits versucht Sokolov, seinen Oberbegriff, der für das Poem eben dieser Epoche gelten soll, mit Leben zu erfüllen, indem er, ausgehend von der These, daß die Beschäftigung mit der Folklore wenigstens eine günstige Bedingung für das Poem in dieser Zeit bietet, die verschiedensten patriotischen "poëmy" der napoleonischen Kriege, wenn sie nur ein national-russisches Thema haben, unter seinen Begriff bringt. Als literarisch anspruchsvolle Beispiele fügt er daran Puškins "Ruslan i Ljudmila" und Lermontovs "Pesnja pro carja Ivana Vasil'eviča .." (1838 entstanden). In dieser Reihe wird am Auswahlprinzip der national-folkloristischen Thematik konsequent festgehalten, jedoch ohne daß Sokolov tiefer nach der literarischen Formentwicklung fragt. Da er das Kriterium der "narodnost" unter rein inhaltlichen Gesichtspunkten behandelt, verliert Sokolov die tatsächliche Kontinuität der Gattung aus den Augen, die sich nicht anders als im Kontext der allgemeinen Literaturentwicklung vollzieht und sich als Formwandel äußert. Die Entstehung des romantischen Poems kann in dieser Betrachtungsweise aus der Entwicklung der Literatur wie der Gattung nicht eingesehen und nur rein faktisch konstatiert werden.

4.1.2 Entwicklungszusammenhänge anhand eines anderen Poembegriffs

Im Unterschied zu Sokolov wollen wir von einem Poembegriff ausgehen, bei dem als Grundprinzip der Gattung die Spannung zwischen objektivierender Erzählung und subjektivem Erzählmedium angesehen wird. Von einem solchen Ausgangspunkt aus kann man eine kontinuierliche, wenn auch nicht eingleisige Entwicklung dieser literarischen Form feststellen. In der ersten Epoche der neueren russischen Literatur ist der Widerspruch noch nicht entwickelt. Aus-

gehend von ihrem antiken Vorbild behandeln die klassizistischen Dichter die Versform der Erzählung als ein objektiv gegebenes oder existierendes Musterⁿ nachzuschaffendes Ausdrucksmittel. Die Charaktere und die Person des Dichters erscheinen in den Werken in allgemeinen, bereits vorgegebenen Zügen. Obwohl sie an sich Ansatzpunkte zu einer Individualisierung der Dichtung bietenⁿ könnten, sind sie hier noch fraglos der Aufgabe untergeordnet, der Würde und Größe des Gegenstandes zu dienen.

Schon die parodistische Zerstörung der klassizistischen Form bringt einⁿ gewisse Selbstherrlichkeit des Autors hervor, der nun dem Gegenstand überlegen ist, ihn ironisch kommentiert, nach Gutdünken mit ihm umgeht und außerhalb der Erzählung mit dem Leser Gespräche anknüpft. Diese Sprechhaltungⁿ des Autors wird bestimmend für das "leichte" Poem, das den nächsten wichtigen Schritt in der Entwicklung der russischen Versepeik bedeutet.

Mit der Epoche der Vorromantik beginnt eine totale Umwertung des Systems der dichterischen Sprache, ihrer Ausdrucksmittel und literarischen Absichten. Die neuen Ausdrucksformen einer an Bedeutungsnuancen reichen Sprache, die Möglichkeiten ihrer klanglichen Organisation gewinnen zuerst in der Lyrik dichterische Gestalt. In ihr wird zum ersten Mal die Psychologie eines konkreten Individuums - des Autors oder einer stilisierten Autorenpersönlichkeit - mit den neuen Mitteln ausgedrückt. Was an objektiver Welt - Natur oder Geschichte - in die Gedichte einfließt, geht zunächst in der ausschließlich individuellen Darstellungsperspektive des romantischen Dichters unter. Die Entwicklung der neuen Verssprache und damit eines neuen Verständnisses der Lyrik nimmt einen ganzen Zeitabschnitt in Anspruch und setzt sich nicht unmittelbar in der Verserzählung fort. Von den romantischen Impulsen erscheint in dieser Gattung zuerst die neue Auffassung der "narodnost", die auch in formaler Hinsicht neue Bemühungen hervorruft, nationale, vor allem folkloristisch-historische Stoffe zu gestalten. Dies geschieht am Anfang in der Tradition des "leichten Poems" mit der ironischen Distanz des Autors zu seinem Gegenstand, wobei sich diese Haltung noch fundamental von der des romantischen lyrischen Dichters unterscheidet. Nicht zuletzt durch die Einflüsse der Idylle und besonders der romantischen Ballade wird das Eindringen des ernstesten, subjektiv-emotionalen Tons in die Verserzählung gefördert. Damit werden die ganz spezifischen

romantischen Kunstmittel der atmosphäreschaffenden "Landschaft der Seele" und der emotionalen Vieldeutigkeit der Worte in die Gestaltungsmittel der Gattung aufgenommen. Es kennzeichnet jedoch die Übergangssituation, daß in dieser Zeit der frühen Romantik keine überzeugenden Beispiele des Poems geschaffen werden. Für alle Widersprüche dieser Entwicklungsphase ist das "Muromec"-Fragment Karamzins typisch, nicht nur wegen der Naturstimmungen und der ausgemalten gefühlvollen Situation, sondern auch wegen der erzählerischen Leere, die durch die Abstraktheit des erdachten empfindsamen Ritterhelden bedingt ist, eines Helden, dem eine reale Beziehung zur nationalen Geschichte und zur Tradition der Volksdichtung fehlt. In den Poemversuchen und Balladen dieser Zeit stehen die neuen romantischen Kunstmittel mit ihren Möglichkeiten und Ansätzen zur Individualisierung und das Bemühen um eine nationale Thematik also noch unverbunden nebeneinander. Da jedoch das Kunstverständnis der Romantik beide Ansprüche programmatisch faßt - die Darstellung konkreter Subjektivität und narodnost¹ -, stellt sich auch immer neu die Aufgabe, beides in der Dichtung zu vereinen. Daß die beiden Momente sich zunächst, während der Herausbildung der romantischen Kunstmittel, nicht harmonisch Hand in Hand, sondern in verschiedenen Bereichen der Literatur relativ selbständig entwickeln, erzwingt auf dem Gebiet der erzählenden Versdichtung die Suche nach neuen Lösungen zur Integration dieser Momente. Hierin scheint eine der Vorbedingungen für die außergewöhnliche Produktivität der Gattung in der Folgezeit zu bestehen.

Dabei zeigen sich im Prozeß der Weiterentwicklung des russischen Poems zwei Hauptlinien, die sich zum Teil wechselseitig beeinflussen, die aber nicht in ein eindeutiges Nacheinander gebracht werden können und die wir verallgemeinernd die Linie des romantischen und des realistischen Poems nennen wollen. Realismus wird hier allerdings nicht als überzeitlicher Begriff verstanden, auch nicht als eine Grundkategorie der Literaturtheorie (wie er häufig in Diskussionen um das Selbstverständnis der sowjetischen Literatur angewandt wird). In Anlehnung an das Verständnis von Realismus bei Gukovskij¹ soll der Begriff vielmehr streng historisch begrenzt verwendet werden. Gukovskij entwickelt sein Verständ

¹ G. Gukovskij, Puškin i russkie romantiki, Moskau 1965, S. 17.

nis des Realismus aus der Literaturgeschichte, wozu ihm als Ansatzpunkt die ungelösten Widersprüche der romantischen Epoche dienen. Die romantische Literatur habe das Individuum als ihren alleinigen Gegenstand entdeckt, die ganze objektive Welt in ihn hineinprojiziert, sie zu einem Reflex in der Seele des Helden gemacht und dadurch, gleichzeitig mit der ungeheuren Bereicherung der Literatur um die differenzierte psychologische Analyse des Helden, den Kreis ihrer möglichen Gegenstände beschränkt. Die so entstandene thematische Leere wurde erst durch das auf größere Zusammenhänge gerichtete Verfahren der sich anschließenden literarischen Epoche ausgefüllt, wobei die Konkretheit der Schilderung des Menschen samt den dazu ausgearbeiteten Kunstmitteln erhalten blieb, die Besonderheit des Helden aber begründet wurde in den besonderen Zügen der ihn umgebenden Welt:

"... die objektive Welt erwies sich als Grundlage sowohl des Menschen der Romantik als auch seiner Seele und auch dessen, wie sich in ihr die ganze Welt widerspiegelte. Er (der Realismus - EHL) erklärte sogar den Romantiker selbst durch die Geschichte und die Gesellschaft. Er objektivierte das Subjekt der Romantik, indem er das Prinzip der Konkretheit beibehielt und auf Idealismus und Individualismus verzichtete, aber Psychologie und Individualität bewahrte"¹.

Puškins "Ruslan i Ljudmila" (1820) stellt nach vielen zweitrangigen Versuchen und nach theoretisch vertieften Ansätzen vor allem im "Arzamas"-Kreis, ein "russisches Poem" (russkaja poéma) zu schaffen, Höhepunkt und zugleich Abschluß der Tradition der "bogatyrskaja skazka" dar. Der romantische Individualismus des Dichters und des Helden wird noch nicht für die Gestaltung konstitutiv; die Geschichte wird in scherzhaftem und distanzierendem Ton erzählt, wobei die selbständig auftretende Autorenperson eine kommentierende und die Erzählung arrangierende Rolle spielt. In ihrem frühromantischen Verständnis von narodnost² und ihrer noch merkbaren Verbindung zur Tradition des "leichten Poems" geht diese Dichtung nicht über ihre weniger glanzvollen Vorgänger hinaus. Dementsprechend sind die Charaktere innerhalb der farbenreichen Gescelte flächig, als Märchentypen ohne psychologische Individualisierung dargestellt. Gesehen auf die innere Entwicklung der romantischen Literatur, in der die Gesamtheit der neuen Kunstmittel auf eine vertiefte psychologische Darstellung

1 G. Gukovskij, Puškin . . . , S. 88 f.

drängte, eröffnet dieses Werk keine neuen Wege. Es enthält allerdings in der souveränen Autorengestalt, deren Rede außerhalb der Wiedergabe der Fabel hier eine eigene Ebene der Dichtung bildet, ein formales Element, das für die Entwicklung des realistischen Poems wichtig und wirksam werden sollte. Wenn im weiteren die Entwicklung des realistischen Poems im Zusammenhang dargestellt wird, kommen wir daher auf dieses Werk, das der vösepischen Tradition der frühen Romantik angehört, noch einmal zurück.

4.2 Das romantische Poem

4.2.1 Das romantische Poem in seiner individualistischen Ausprägung

Mit seinem auf "Ruslan i Ljudmila" folgenden Poem wandte sich Puškin der innerhalb der romantischen Literaturentwicklung herausgebildeten Möglichkeit zu, die neue Rolle der Individualität in einem Poem erzählerisch zu gestalten. Es ist bekannt, daß Puškin sich auf das Vorbild der östlichen Poeme (oriental tales) Byrons stützte und ihnen seine "südlichen Poeme" (južnye poëmy) nachschuf. Allerdings hat er diese Gattung in der russischen Literatur nicht allein entwickelt. Die "južnye poëmy" als die ersten Beispiele des romantischen Poems in Rußland waren vorbereitet durch die Entfaltung der romantischen Literatur insgesamt und der erzählerischen Genres, vor allem der Ballade, im besonderen. Wie eng die Beziehung zwischen beiden Gattungen im Bewußtsein eines der führenden Romantiker ist, zeigt Žukovskijs vösepische Dichtung "12 spjaščich dev", die den Untertitel "starinnaja povest' v dvuch balladach" (Erzählung aus alten Zeiten in zwei Balladen) trägt. Sokolov sieht in dem Werk ein "romantisches Poem"¹.

Trotz aller literarischen Vorarbeit, die Übergänge zu dieser Form schafft, ist mit dem romantischen Poem ein neuer Abschnitt in der Entwicklung der russischen Vösepik erreicht. Nun werden die Mittel der romantischen Poesie im Poem konsequenter und ungleich wirkungsvoller als bisher entfaltet. Die "individualistische" Perspektive als durchgängiges Darstellungsprinzip ermöglicht eine bisher nicht erreichte Einheitlichkeit und Eindringlichkeit der Dichtung.

¹ Sokolov, Očerki . . . , S. 388.

Wie sehr die individualistische Perspektive die Art des Erzählens verändert, ist am deutlichsten an der Rolle des Autors zu sehen. Er steht nicht mehr über der erzählten Geschichte als derjenige, der sie in ihrem märchenhaften Reiz oder auch in ihrer erhabenen Bedeutsamkeit dem Leser vorzuführen hat, sondern er geht im Charakter des romantischen Helden auf. Hauptziel der Erzählung soll die Darstellung des Charakters des Helden sein, seiner Stimmungen und Leidenschaften, und der Leser soll sich mit ihm identifizieren. Eine Autorenperson, die als Mittler und Verknüpfer der Geschichte erkennbar wäre, wird daher überflüssig.

Dieses Aufgehen des Autors im Charakter des Helden entspricht der Hauptabsicht der romantischen Literatur konsequenter als der auch auf Identifikation abzielende gefühlvoll kommentierende Autor der sentimentalistischen psychologischen Ballade. Das Maß der Einfühlung wird nicht gestört, wenn der Leser nicht mehr alle Verästelungen der Handlung mitgeteilt bekommt und nur noch bruchstückhaft über die Höhepunkte des Erlebens der Hauptgestalt informiert wird. Hier wird zum systematisch angewandten Kunstgriff, was in der psychologischen Ballade noch ein Mangel der Erzählung des allwissenden Autors war: angesichts der breiten Darstellung der Gefühle ließen sich dort die simplen aber für den Zusammenhang im Verlauf der Fabel wichtigen Tatsachen nicht mehr alle in der Dichtung unterbringen, so daß auch einmal eine Fußnote das Fehlende erklären mußte.

"Otryvočnost" (Bruchstückhaftigkeit) nennt Žirmunskij¹ das Kompositionsprinzip des romantischen Poems. Im Laufe seiner Untersuchung bestimmt er die kompositorischen Grundzüge im einzelnen. Das romantische Poem besteht aus aneinandergesetzten "veršiny" (Gipfeln), zwischen denen das Unausgesprochene die Phantasie des Lesers fessele und dadurch die Identifikation mit dem Helden vergrößere.

Als Modell innerhalb der russischen Literatur für diese Art des Poems gilt Puškins "Kavkazskij plennik" (Der Gefangene im Kaukasus), der 1822 als einer der "južnye poëmy" mit dem Untertitel "povest'" (Erzählung) erschien. Die

1 V. Žirmunskij, Bajron i Puškin, Iz istorii romantičeskoj poëmy, Leningrad 1924.

"veršinnost" (Aneinanderreihung von Gipfelpunkten) der Komposition ist gerade in diesem Werk besonders deutlich.

Wie die neue individualistische Perspektive in der Dichtung Gestalt annimmt, läßt sich an der Funktion eines wiederkehrenden Naturbildes zeigen. Schon der Anfangs-"Gipfel" der Erzählung enthält eine atmosphäreschaffende Erwähnung der Nacht:

Luna plyvet v nočnom tumane ...¹

(Der Mond schwimmt im nächtlichen Nebel ...)

Dem entspricht die Verfassung des soeben in den Aul gebrachten, offenbar bewußtlosen Gefangenen, über den ein "tödlicher Traum fliegt"². Ganz anders erscheint die Nacht in dem Abschnitt, der den ersten Besuch der Tscherkessin schildert. Der Dichter beschreibt die abendlichen Vorgänge im Dorf, um dann mit dem lyrischen Bild einer verschwiegenen Nacht das erste Zusammentreffen der beiden Helden einzuführen:

... vse v nočnoj teni
Ob-jato negoju spokojnoj;

...
Odelis' pelenoju tuč
Kavkaza spjaščie veršiny ...³

(... alles (liegt) in nächtlichem Schatten,
umfaßt von stiller Zärtlichkeit;

...
die schlafenden Gipfel des Kaukasus
haben sich in einen Wolkenschleier eingehüllt ...)

Am deutlichsten nimmt das Wort "nega" den emotionalen Gehalt der dann folgenden Szene vorweg.

Im direkten Gegensatz zueinander komponiert sind die Beschreibung der Nacht unmittelbar vor der Flucht des Helden, die die düstere Einsamkeit des Gefangenen widerspiegelt, und die Wiedergabe des Tagesanbruchs nach dem Gelingen der Flucht. Dieses Bild stellt zugleich das Schlußtableau des Poems dar:

¹ A. S. Puškin, Izbrannye proizvedenija (Red. B. V. Tomaševskij), Bd. I, Leningrad 1961, S. 417.

² Ebd., S. 420.

³ Ebd.

Redel na nebe mrak glubokij,
 Ložilsja den' na temnyj dol,
 Vzošla zarja. Tropoj dalekoj
 Osvoboždennyj plennik ŝel; ...¹

(Am Himmel lichtete sich das tiefe Dunkel,
 der Tag legte sich auf das dunkle Tal,
 die Morgenröte kam herauf. Auf fernem Pfad
 ging der befreite Gefangene ...)

Neben diesem nach der Stimmung wandelbaren Bild der Nacht wird auch die Landschaft zum Hintergrund und gleichzeitig als dichterisches Medium für die Beschreibung der Einsamkeit des Gefangenen benutzt. In der Tirade, die mit "Za sakljami ležit"² beginnt, wird die Stimmung des Gefangenen durch Naturbilder ausgemalt. Von der sachlichen Mitteilung, daß im Aul alles still ist, wird übergangslos zum lyrisch bedeutsamen Naturbild übergewechselt: "Pred nim pustynnye ravniny ..." usw. (vor ihm liegen öde Ebenen ...). Nach der Landschaftsschilderung wird ebenso unmittelbar der Zusammenhang dieses Eindrucks mit der Gefühlslage des Gefangenen ausgesprochen:

Mež nich uedinennyj put'
 V dali terjaetsja ugrjumoj:
 I plennika mladogo grud'
 Tjaželoj vzvolnovalas' dumoj ...³

(Zwischen ihnen verliert sich ein einsamer Weg
 in die düstere Ferne:
 Und die Brust des jungen Gefangenen
 erbebte von dem schweren Gedanken ...)

Mehr noch als das anknüpfende "und" drückt der Doppelpunkt den inneren Zusammenhang von Held und Umgebung aus.

Indem der Dichter die individualistische Perspektive konsequent durchführt, setzt er auch alle Mittel ein, um den Leser emotional anzusprechen und ihm den Helden möglichst nahezubringen. Dabei werden nicht mehr nur erzählerische Mittel angewandt. Žirmunskij spricht vom romantischen Poem auch als vom lyrischen Poem und weist auf den ihm eigenen Synkretismus hin⁴, den er

1 A. S. Puškin, a. a. O., S. 435.

2 Ebd., S. 418.

3 Ebd., S. 418 f.

4 Žirmunskij, Bajron ..., S. 22.

aus der Vorgeschichte der Gattung, dem Synkretismus der Volkspoesie, besonders aus dem formalen Bau der Ballade, ableitet:

"... das lyrische Poem vereinigt die Besonderheiten der Lyrik, des Epos und des Dramas - bei vorherrschender Bedeutung der lyrischen Färbung"¹.

Außer lyrischen Mitteln, deren Anwendung am Beispiel des Bildes der Nacht im "Kavkazskij plennik" gezeigt worden ist, und dem dramatischen Mittel des Dialogs bringt der Synkretismus neue Formen hervor, die in der gleichen Weise in keiner der drei Grundarten der Poesie vorkommen, die aber eine Folge ihres Zusammenwirkens sind. Das gilt besonders für die Einwirkung des dramatischen Elements. Der Autor selbst bedient sich dramatischer Redeweise. Dabei erzeugen direkte Fragen und Anreden an die Helden und auch an die Leser eine neue Unmittelbarkeit der Erzählung, die das vorhergehende Poem nicht kannte. Die Schilderung des ersten Zusammentreffens des Gefangenen und der Tscherkessin bietet dafür ein Beispiel. Nachdem durch das lyrische Eingangsbild der Nacht der Leser "eingestimmt" ist, deutet der Autor die Fortdauer dieser Stimmung durch die Punkte an, die er hinter die letzte Zeile des Naturbildes setzt. Das nächste Ereignis wird in Form einer Frage berichtet:

No kto, v sijanii lunny,
Sredi glubokoj tišiny²
Idet, ukradkoju stupaja?

(Aber wer geht da beim Schein des Mondes,
inmitten der tiefen Stille,
verstohlen auftretend?)

Durch das Präsens dieser Frage wird auch beim Leser die Illusion erzeugt, mitten in der Geschichte zu sein. Gleichzeitig enthebt die Frage den Autor der Notwendigkeit, die Handlung der Tscherkessin irgendwie zu motivieren. Die Frage, obwohl vom Autor gestellt, fällt völlig mit dem Wahrnehmungsbereich des Helden zusammen und drückt auf diese Weise die subjektive Perspektive der ganzen Dichtung aus.

Ein anderes Mittel der Identifikation ist das Aussprechen "ewiger" Wahrheiten, in die der Leser miteinbezogen wird, wie "Ne vdrug uvjanet naša mladost"³ (Nicht auf einmal welkt unsere Jugend dahin ...). Die Einbeziehung des

¹ Žirmunskij, Bajron ..., S. 22.

² Puškin, a. a. O., S. 420.

³ Ebd., S. 422.

Lesers unterscheidet diesen Kunstgriff von den Sentenzen im klassizistischen Epos.

Die Gesamtheit der neuen Kunstmittel des romantischen Poems wirkt tief auf die Struktur des Erzählens ein. Daraus entsteht eine bisher nicht gekannte Knappheit und Konzentration, die epischer Breite und Gemächlichkeit geradezu entgegengesetzt ist. In der russischen wissenschaftlichen Literatur wird für dieses Kennzeichen allgemein der Terminus "Lakonismus" verwandt. Alle besprochenen Merkmale des romantischen Poems wie "veršinnost", wie die funktionelle Verwendung von Unausgesprochenem und nicht zu Ende Gesagtem (nedoskazannost' nennt das Žirmunskij), die Einschmelzung lyrischer und dramatischer Kunstmittel und der leichte Übergang zwischen diesen Kunstmitteln ordnen sich in diese neue Art des Erzählens in Versen ein.

Bei der konsequenten Durchführung des Prinzips des Lakonismus entstehen einzelne neue formale Züge, die das romantische Poem besonders auszeichnen. So ändert sich die Stropheneinteilung von einem äußerlich formalen Prinzip zu einem streng inhaltlichen. Die Zahl der Zeilen in einer Strophe wird völlig beliebig, während sich die kompositorische Selbständigkeit der einzelnen Strophe festigt:

"... die strophische Tirade ist in der Mehrheit der Fälle ein selbständiges kompositorisches Ganzes. Von der Nachbarstrophe unterscheidet sie sich durch ihr besonderes Thema und auch durch einen besonderen Gesichtspunkt, wenigstens durch eine besondere Zeitform, die von der Nachbarstrophe verschieden ist. Die einzelnen Strophen sind untereinander durch die Einheit der lyrischen Färbung verbunden und eher durch den inneren lyrischen Ton der Erzählung als durch eine zeitliche, epische oder kausale Verbindung"¹.

Wo es sich nicht umgehen läßt, den inhaltlichen und zeitlichen Zwischenraum zwischen den "Gipfeln" auszufüllen, findet Puškin eine Methode von rationaler Knappheit, indem er sich wiederholende Vorgänge erzählt, die sich über eine bestimmte Dauer erstrecken.

Den Hauptgrund für die Entwicklung dieses Lakonismus wird man in der subjektiven Perspektive des Poems sehen müssen. Erst sie erlaubt die Weglassung kausal und zeitlich verbindender Elemente bei Wahrung der inneren Einheit der Dichtung. Welches Maß an Verkürzung nun möglich ist, soll ein Beispiel

1 Žirmunskij, Bajron . . . , S. 55.

zeigen: Die gleichzeitigen Ereignisse der Flucht des Gefangenen und des Freitods der Heldin werden auch gleichzeitig wiedergegeben, wobei durch einen Gegenwart fingierenden Reportagestil der Vorgang der Flucht dem Leser besonders nahegebracht wird: "I russkij ... / Uže plyvet ... / Uže protivnych skal dostig / Uže chvataetsja za nich ..." ¹ (Und der Russe ... / schwimmt schon ... / schon hat er die gegenüberliegenden Felsen erreicht / schon greift er nach ihnen ...). Das dreimal wiederholte "uže" trägt die starke innere Dynamik und äußere Raffung des Vorgangs und macht es zwingend, daß das neue Handlungsmoment ebenso knapp mit "vdrug" eingeführt wird. Die Wiedergabe des Freitodes der Tscherkessin wahrt die subjektive Perspektive des Erzählens in der Hauptsache durch die Verwendung der Tempora, indem alles, was den Hellden unmittelbar betrifft, in der Gegenwart, alles weitere in der Vergangenheit zur Sprache kommt:

Vdrug volny glucho zašumeli,
I slyšen otdalennyj ston ...
Na dikij breg vychodit on,
Gljadit nazad ... brega jasneli
I openennye beleli;
No net čerkešenki mladoj ... ²

(Plötzlich rauschten die Wellen dumpf auf,
und ein entfernter Seufzer ist zu hören ...
Er geht auf das wilde Ufer hinaus,
schaut zurück ... die Ufer waren hell
und leuchteten weiß, mit Schaum bedeckt,
aber die junge Tscherkessin ist nicht da ...)

Was danach im objektiven Erzählton ausgesprochen wird, ist nicht die Tatsache, daß die Tscherkessin ertrunken ist - dies wird durch die nur den ästhetischen Eindruck festhaltende Schilderung des bewegten Wassers, in dem sie verschwand, ersetzt - , sondern ("Vse ponjal on" - Er begriff alles ³) die Tatsache, daß der Held ihren Tod wahrgenommen hat. Dieser Schluß des Poems zeigt deutlich, daß die subjektive Perspektive nur eine begrenzte Breite der Gestaltung ermöglicht. Zwischenmenschliche Beziehungen, psychologische Wechselwirkungen entziehen

¹ Puškin, a. a. O., S. 434.

² Ebd.

³ Ebd.

sich dieser Methode. Sogar der Charakter des romantischen Helden bleibt undifferenziert, wenn auch seine allgemeinen Grundzüge in einer neuen und unmittelbaren Weise ausgedrückt werden können. Auch eignet sich nicht jeder Charakter zum Hauptgegenstand eines solchen Poems. Er muß Züge des Außerordentlichen tragen und seine stark ausgeprägten Eigenschaften müssen apriorisch vorausgesetzt werden können. Die im romantischen Poem verwendete Form des Dialogs könnte ein Ansatzpunkt sein, die subjektive Perspektive zu überwinden und zur vertieften Darstellung auch anderer Charaktere als dem des Helden zu kommen. Im "Kavkazskij plennik" jedoch ist dies nicht der Fall. Das entscheidende Gespräch zwischen Held und Heldin ist nichts weiter als ein wechselnder Monolog, in dem beide unabhängig voneinander ihre Stimmung und ihre Vergangenheit erklären und aneinander vorbeisprechen.

Diese Merkmale bedingen die beschränkten inneren Entwicklungsmöglichkeiten des romantischen Poems. Jedoch birgt es mit seinem grundsätzlichen Interesse an der Psychologie eines Individuums schon einen Widerspruch in sich, der zu neuen Formen der Gestaltung drängt, da er das Interesse an der Darstellung der Psychologie mehrerer Handlungspersonen immer wieder neu hervorbringt.

Noch ein anderes Moment trägt einen die Form sprengenden Widerspruch in das romantische Poem. Analog dem außerordentlichen und in seinen einzelnen Eigenschaften sehr scharf ausgeprägten Charakter des Helden bildet meistens auch eine exotische Umgebung die räumliche Staffage der Geschichte. Wenn sie auch funktional zur Darstellung der Besonderheit des Helden verwendet wird, so kommt doch damit ein Stück Weltschilderung in das Poem, das sich selbstständig und der inneren Konsequenz der romantischen Dichtung entgegenwirken kann. Gukovskij sieht diesen Fall schon in Puškins erstem romantischen Poem gegeben, denn in ihm sei "nicht die ganze Welt vom Subjektivismus verschlungen"¹. Ein Bruch deutete sich in der langen Beschreibung des Lebens der Bergbewohner an, die nicht Reflex des inneren Lebens des Helden und nur notdürftig durch seine Streifzüge motiviert sei. Die innere Einheit des romantischen Poems wird auf diesem Wege, auf dem Puškin in den folgenden romantischen

1 Gukovskij, Puškin . . . , S. 324.

Poemen fortschritt, weiter unterhöhlt, da "der Subjektivismus keine Kompromisse"¹ duldet. Gukovskij stellt fest, daß Puškin nach Wegen der Objektivierung der Charaktere sucht, und gibt damit den Weg zur Weiterentwicklung des Poems und zur Überwindung seiner romantischen Spielart an.

4.2.2 Das romantische Poem in seiner staatsbürgerlichen Ausprägung

Für die Gesamtheit der romantischen Poeme in der russischen Literatur gaben die "südlichen Poeme" Puškins das modellhafte und allseits akzeptierte Vorbild ab. Die in ihnen erreichte Einheitlichkeit der Komposition, der lyrischen Färbung und der konzentrierten, verknüpften Handlungsführung, die auf der individualistischen Darstellungsperspektive beruht, kann als der Höhepunkt der neuen romantischen Kunstmittel, angewandt auf das Poem, gelten. Weniger konsequent und literarisch weniger überzeugend stellt sich die minder individualistische Ausprägung des romantischen Poems dar, die im Kreise der dekadentischen Dichter gepflegt wurde. Der Held dieser Poeme ist ein Citoyen, dessen Haupttugend - "graždanstvennost" (staatsbürgerliches Engagement) - die Dichter mit den Mitteln des von Puškin vorgeprägten romantischen Poems darzustellen suchen. Es werden hierbei keine neuen Darstellungsformen gefunden, die das Poem von innen her hätten verändern können. Der Citoyen als Held des romantischen Poems ist ein ebensolcher Einzelgänger wie der in existentielle Einsamkeit verstrickte Held der "südlichen Poeme". Charakteristisch dafür erscheint Ryleevs Poem "Vojnarovskij" (1824). Da Ryleev den Charakter des romantischen Helden und das Handlungsschema des romantischen Poems übernimmt, werden hier nicht die historischen Ereignisse, in denen der Held eine Rolle spielte, dargestellt, sondern der verbannte Voj narovskij erzählt einem mitfühlenden Reisenden in Bruchstücken seine Geschichte. Das Werk löst nacheinander alle formalen Erwartungen an das romantische Poem ein. Die sibirische Natur gibt Anlaß zu stimmungsvoll düsteren Bildern, die mit den ausgemalten Erinnerungen des Helden an die Ukraine kontrastieren. In diesen Erinnerungen, die ein starkes patriotisches Gefühl artikulieren, zeigt sich der besondere Charakter des Helden. Die autobiographische Erzählung ist in "ver-

¹ Gukovskij, Puškin . . . , S. 326.

šiny" aufgeteilt, und auch darüber hinaus hält sie sich an die Kompositionsvorschriften des romantischen Poems, indem sie das Dreieckschema der Personen durch die Beziehungen Vojnarovskijs zu Mazepa und Mazepas Tochter erfüllt. Die politischen Handlungen werden vom Charakter des Helden her motiviert, objektive Gründe für seine Entscheidungen kommen in der Erzählung nicht vor. Trotz des historischen Themas und der historischen Gestalten bleibt die Dichtung ungeschichtlich.

"Von hier (vom "Subjektivismus" auch der dekabristischen Dichtung; EHL) kommt - in tiefer Verbindung mit der Beschränktheit des revolutionären Bewußtseins, dem das demokratische Element fremd war - das Fehlen des Historismus, das Losreißen der Emotion und des Gedankens des Freiheitsliebenden von der "unvernünftigen" und unaufhaltsamen Gesetzmäßigkeit des Lebens der Völker, das charakteristisch ist für die dekabristische Poesie"¹. Innerhalb der vorgegebenen literarischen Form zeigen sich die Widersprüche zwischen dem Thema Ryleevs und seiner Methode auf verschiedenste Weise. Das Dreieckschema wird in der Ich-Erzählung auseinandergerissen, da die Tochter Mazepas und Mazepa selbst nacheinander in Vojnarovskijs Leben eine Rolle spielen. Während der entscheidenden Kriegereignisse wird die Frau überhaupt nicht erwähnt, sie tritt erst wieder in der Verbannung in Vojnarovskijs Leben und Gedanken ein. Demgegenüber wird die Schilderung des Krieges zur Erzählung über Mazepa, zur Beschreibung seiner Reaktionsweisen und moralischen Qualitäten. Hierin liegt eine Tendenz zur breiteren epischen Erzählung, die an die formale Grenze des romantischen Poems heranzuführt. Die Erzählung über Mazepa wird fortlaufend vorgetragen, nur einmal unterbrochen durch den Anfang des zweiten Teils des Poems. Vojnarovskij bekräftigt seine Übereinstimmung mit den Handlungen und Gefühlen Mazepas (sie wird nur an einer Stelle im Namen des höheren Ideals der Freiheit des Volkes in Zweifel gezogen), er tritt aber selbst während dieser Erzählung, die den politisch aktiven Abschnitt in seinem Leben betrifft, zugunsten Mazepas in den Hintergrund. Zunächst scheint dies einen Weg zur Darstellung mehrerer Charaktere im Poem, zur Überwindung des Individualismus zu eröffnen. Jedoch zeigt sich, daß mit der Summierung einzelner Charakterbilder, die nicht in ihrer Wechsel-

1 Gukovskij, Puškin . . . , S. 224 f. Der Kontext des Zitats beinhaltet einen direkten Hinweis auf Ryleev.

wirkung mit der sie umgebenden historischen Wirklichkeit gezeigt werden, keine epische Schilderung geschichtlicher Ereignisse entsteht und keine schlüssigen Beziehungen der Charaktere untereinander dargestellt werden können. Vielmehr erzeugt die einfache Vermehrung der Helden innerhalb des romantischen Poems einen moralischen Relativismus, der den an anderer Stelle formulierten patriotischen und ethischen Ansprüchen der Dichtung entgegenwirkt.

Denn durchaus nicht überzeugend klingt die Entschuldigung Vojnarovskijs, der sonst als Urbild eines glühenden und kompromißlosen Patrioten hingestellt wird, sein Held habe sich im Urteil über Peter I. geirrt und ihn damals, in der Zeit der Kämpfe, für einen Tyrannen gehalten. Noch wertfreier äußert sich die Anerkennung des politischen Rivalen, wenn Mazepa über Peter I. spricht. Auf Kosten der Billigung des ebenfalls außerordentlichen Charakters des anderen enthüllen sich die vertretenen Ideale als inhaltsleer:

..... ispytaju,
Pokuda dlitsja žizn' moja,
Vse sposoby, vse sredstva ja,
Čtoby pomoč' rodnomu kraju.
Spokoen ja v duše svoej;
I Petr i ja - my oba pravyy;
Kak on, i ja živu dlja slavy,
Dlja pol'zy rodiny moej.¹

(..... ich versuche,
solange mein Leben dauert,
alle Wege und Mittel,
um dem Heimatland zu helfen.
Ich bin in der Seele ruhig;
Peter und ich - wir haben beide recht;
wie er lebe auch ich für den Ruhm,
für den Nutzen meiner Heimat.)

Von diesen wenigen epischen Ansätzen führt kein Weg zu einer neuen Form des Poems, die ein historisches Thema mit zeitgemäßen literarischen Mitteln verarbeiten könnte. Obwohl die Erzählung über eine weitere Gestalt außer dem Helden und über die Kriegereignisse zu einer verhältnismäßig selbständigen Einheit innerhalb des Poems ausgebaut ist - die allerdings innere Unstimmigkeiten der Charakterzeichnung aufweist - , bleibt sie doch der romantischen

¹ K. F. Ryleev, *Stichotvorenija*, Leningrad 1956, S. 289.

"Gipfel"-Komposition der Schilderung des Lebens des Verbannten, seiner Einsamkeit und Hoffnungslosigkeit untergeordnet; sie fügt sich ein in lyrische Partien über die trostlose Landschaft, in Klagen über und Erinnerungen an die Heimat. Daher sollte man auch das Lob Puškins über den erzählerischen Stil des "Vojnarovskij" nicht überschätzen¹, denn es wird stark durch die damalig dem Epischen ungünstige Situation der Literatur relativiert. Überdies wird in diesem Werk ein formaler Vorzug des Erzählens, der in Puškins Modell des romantischen Poems erarbeitet wurde, wieder aufgegeben: Die lakonisch konzentrierte Darstellung macht einer geschwätzigten Selbstbespiegelung des Helden Platz, bei der die Abstraktheit der Gefühle in ihrer wortreichen Beschreibung nur um so klarer zum Ausdruck kommt².

4.2.3 Immanente Weiterentwicklung des romantischen Poems durch Lermontov (Mcyri)

Das einfache Schema des romantischen Poems erwies sich als sehr lebenskräftig. Bis weit in die dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts hinein setzte sich die massenhafte Produktion von minderwertigen und durch die literarische Entwicklung längst überholten romantischen Poemen fort. In diesem Zeitraum liefert nur noch Lermontov einen schöpferischen Beitrag zur Geschichte des romantischen Poems.

Wie er die Möglichkeiten der Gattung nutzt und für seine Zwecke verändert, ohne zunächst den Rahmen des Genres zu sprengen, kommt am überzeugendsten in "Mcyri" (1840) zum Ausdruck. Der Held des Poems ist ein romantischer Charakter, geprägt von der ihm angeborenen Freiheitsliebe, die sich während seines Lebens im Kloster bis zu seiner Flucht nicht äußerte, aber - wie der Held sagt - immer in ihm vorhanden war. Er folgt diesem Gefühl in einer bewegten Nacht während eines Gewitters, erlebt in der Natur einzelne scharf und effektiv gezeichnete Episoden - wie das Übernachten am Abhang

1 Vgl. Blagoj/Gorodeckij/Mejlach (Red.), Istorija ruskoj literatury, Literaturno-istoričeskij očerok 1820ch - 1830ch godov, Bd. VI, Moskau-Leningrad 1953 (Vf. des Kapitels: N. I. Mordovčenko), S. 86.

2 Vgl. K. F. Ryleev, a. a. O., S. 276: "... dik ja i ugrjum ..." usw. (... ich bin verwildert / auch: menschen-scheu/ und mürrisch)

den Kampf mit dem Panther - , die in der Komposition als "veršiny" erscheinen und deren Abschluß der nicht weniger grelle Schluß-"Gipfel" der Beichte bildet: die Erkenntnis, daß er im Kreis gelaufen ist. Die Natur spielt in dem Bericht des jungen Mönchs die Hauptrolle; der Flüchtling beschreibt, wie er sie erlebt hat, er fühlt sich im Einklang mit ihr, die Natureindrücke rufen auch Erinnerungen an seine Heimat in ihm wach. Den ersten Eindruck beschreibt der Held mit vermenschlichenden Ausdrücken, er spricht von der "Freundschaft", die sein "stürmisches Herz" zu dem Gewitter empfindet¹, von seiner Nähe zu der Schlange neben ihm. Am eindringlichsten kommt sein Einklang mit der Natur im Erlebnis der Morgenstunde zum Ausdruck.

Im Vergleich zum Puškinschen romantischen Poem hat sich die Rolle der Natur in dieser Dichtung verändert. Sie ist nicht die Kulisse, in die die Stimmung des Helden hineinprojiziert wird, sondern realer Teil der Handlung, der Gegenstand, mit dem der Held sich auseinandersetzt. Sie wird daher nicht als Reflex der Seele des Helden gestaltet, nicht in einer Funktion ähnlich der im lyrischen romantischen Gedicht, sondern wirkt umgekehrt als Gegenstand der Betrachtung und Aneignung auf den Helden ein. Ein einziges Mal dient in diesem Poem ein Naturding der Veranschaulichung der Lage des Helden. Als der Flüchtling am Schluß sein Unvermögen beurteilt, den Weg in die heimatlichen Berge allein zu finden, vergleicht er sich selbst mit einer im Schatten aufgewachsenen Blume, die das Licht nicht verträgt.

Ein weiterer Unterschied zum byronistischen Poem besteht darin, daß der Held nicht mehr alle seine Gefühle unmittelbar ausspricht. Gerade diejenigen, die dem Helden nicht ganz bewußt und auf jeden Fall für ihn schwer zu formulieren sind - die über die Liebe und den Selbstmord - , drückt Lermontov durch Träume aus. Dieses Verfahren motiviert psychologisch wahrer als das Puškins im "Kavkazskij plennik", wo auch die junge Tscherkessin auf einer höheren Abstraktionsebene ihre Gefühle erklärt.

Lermontov hat in diesem Werk auch die Regeln des romantischen Poems für die Handlung und die beteiligten Personen überschritten. Er wandelt den Typ

¹ M. Ju. Lermontov, Polnoe sobranie sočinenij, Bd. II, Moskau-Leningrad 1948, S. 56.

des "Gefangenen" in besonderer Weise ab, wenn auch die Verwandtschaft seines Flüchtlings mit dem byronistischen Typ noch zu erkennen ist. Die obligate Liebesgeschichte ist völlig ausgelassen. Der Gegenspieler wurde entpersonalisiert, denn der Gegner, mit dem sich der Mcyri wütend auseinandersetzt, ist das Gefangensein. Angesichts dieser Allgemeinheit des Gegners werden auch die vertretenen Ideale nicht nur als individuelle, sondern als allgemeinh menschliche formuliert. Während sich Puškins Held in stolzer Einsamkeit aus der Welt zurückzieht, sehnt sich dieser Held in das soziale Leben:

Davnym-davno zadumal ja,

....

Uznat', dlja voli il' tjur'my

Na étot svet rodimsja my.

Ona (strast'; EHL) mečty moi zvala

....

v tot čudnyj mir trevog i bitv,

....

gde ljudi vol'ny kak orly.¹

(Schon sehr lange hatte ich mir vorgenommen,

....

zu erfahren, ob wir für die Freiheit oder das Gefängnis auf dieser Welt geboren werden.

Sie (die Leidenschaft) rief meine Träume

....

in jene wunderbare Welt der Unruhen und Kämpfe,

....

wo die Menschen frei sind wie Adler.)

In der Allgemeingültigkeit der vertretenen Ideale wie auch in der besonderen Färbung des Ideals der Freiheit und der Sehnsucht nach der Heimat liegt eine Verwandtschaft zum romantischen Poem staatsbürgerlicher Ausprägung. Allerdings fehlen historische Ziele, für die der Held eintritt oder mit denen er sich wenigstens auseinandersetzt. Wohl wird in der Einleitung die Unterwerfung Georgiens unter die Herrschaft des russischen Zaren erwähnt, jedoch vom Autor sogleich mit russischem Patriotismus kommentiert und damit als inhaltliches Problem neutralisiert. Gerade aber die Entfernung von konkreten politischen Zielen im Unterschied zu den dekabristischen Versuchen erlaubt das Ein-

1 M. Ju. Lermontov, a. a. O., S. 53.

dringen von Elementen der "graždanskaja poezija" (staatsbürgerlichen Poesie) in das romantische Poem, dessen Form allzuviel historische Konkretetheit nicht verarbeiten kann.

Wie bereits dargestellt wurde, ist in "Mcyri" der ursprünglich lyrische Charakter der Naturschilderungen des romantischen Poems zu einer unmittelbar erzählerischen Funktion verändert, indem die Natur in diesem Poem Lermontovs einen lebendigen und mächtigen Gegenpart bildet, mit dem der Held sich auseinandersetzen hat. Außerdem gibt es hier wegen der Form der "Beichte" im wesentlichen keinen Dialog, und auch der Autor hat in der Ich-Erzählung des Mönchs keinen Platz. Indem so vor allem das lyrische Grundelement des romantischen Poems neben den anderen Kennzeichen des Synkretismus der Gattung zurückgedrängt wird, entfernt sich dieses Werk von grundlegenden formalen Kennzeichen der Gattung. Erhalten bleibt jedoch die Komposition in "Gipfeln", der Kunstgriff, eine beschriebene Stimmung als fortdauernd hinzustellen, und vor allem die sehr knappe Erzählweise gerade an den Höhepunkten.

Durch die fortlaufende Ich-Erzählung verstärkt sich das epische Element im Poem. Es fällt auf, daß die vollendete Vergangenheit den Fluß der Erzählung bestimmt, die dadurch weniger auf Unmittelbarkeit abzielt als die Strophen mit kunstvoll wechselnden Tempora, die wir im "Kavkazskij plennik" feststellen konnten. Diese epische Tendenz wird durch den Anfang des Poems verstärkt, der sich mit der allgemeinen historischen Situation Georgiens befaßt, wobei der Autor eine Position einnimmt, mit der die Gefühle des Helden, soweit sie in eine politische Richtung gehen, nur schwer zu vereinbaren sind. Nicht nur dadurch werden die Erzählung des Autors und die des Mönchs deutlich voneinander getrennt. Der Vorfall der Flucht wird erst in wenigen Zeilen objektiv berichtet, dann folgt ein Perspektivenwechsel, der durch den allwissenden Autor hergestellt wird. Der alte Mönch kommt an das Bett des Flüchtlings, und dieser beginnt zu erzählen.

Diese epischen Ansätze bewirken jedoch keine umwälzende Veränderung des Gesamtcharakters des Poems, in dem die subjektive Perspektive eines romantischen Helden vorherrscht.

Die Neuerungen in diesem romantischen Poem sind nicht nur aus der immanenten Weiterentwicklung dieses literarischen Typs zu erklären, sondern

geschahen schon unter der Einwirkung einer neuen literarischen Richtung, die inzwischen auch einen neuen Typ des Poems entwickelt hatte und die wir in dem angegebenen historischen Sinn als Realismus bezeichnen wollen. Besonders die veränderte objektivierte Rolle der Natur in diesem Poem ist Ausdruck der realistischen Tendenzen in ihm. B. V. Nejman zieht auch sprachliche Momente zur Standortbestimmung dieses Werks zwischen beiden literarischen Richtungen heran:

"Bezeichnend ist die Verbindung reicher Metaphern romantischen Charakters in der Beichte selbst (Bilder des Feuers, der Leidenschaftlichkeit) mit einer realistisch genauen und poetisch kargen Redeweise"¹.

4.3 Die Typen des realistischen Poems bei Puškin

4.3.1 Aneignung früherer Formen aus der Tradition der Verserzählung.

Die Anfänge des realistischen Autorenpoems

Um das literarische Programm des Realismus in der Darstellung der Charaktere und ihrer historischen und nationalen Umwelt zu verwirklichen, waren manche Erfahrungen vorheriger Literaturepochen verwendbar. Beim Poem läßt sich die Übernahme und Weiterentwicklung von Kunstmitteln und Formanregungen aus dem heroisch-komischen Poem, der "skazka", der "bogatyrskaja skazka", den romantischen Balladen und dem romantischen Poem feststellen. Der Fortschritt der Entwicklung des russischen Poems ist in dieser Zeit identisch mit dem fortschreitenden versepischen Schaffen Puškins. Der Versuch, die Entwicklungslinie des realistischen Poems zu analysieren, kann sich daher zunächst auf seine Poeme konzentrieren.

Im Unterschied zum romantischen Poem, in dem das "Lokalkolorit" nur eine eng begrenzte Rolle spielt, rückt im Poem des Realismus das Interesse an einer dem Leser näherliegenden, wiedererkennbaren Umwelt, die nicht Hintergrund, sondern prägendes Moment der Charaktere sein soll, in den Bereich der Gestaltung. Literarische Erfahrungen mit einer solchen Funktion des Milieus gab es schon im heroisch-komischen Poem und der "skazka", die zeitlich aufeinander folgten. Dabei fungierte anfangs das niedere Alltagsmilieu (byt) als

¹ F. M. Golovenčenko/S. Petrov (Red.), *Istorija russkoj literatury XIX veka*, Bd. I, Moskau 1960, S. 341.

komisches Gegenbild zur erhabenen Sphäre des heroischen Epos, entwickelte sich aber fortschreitend zu einem selbständigen literarischen Gegenstand, dessen Wahl nicht der Rechtfertigung bedarf und der auch nicht an sich als "niedrig" zu klassifizieren ist. Einen Höhepunkt dieser Entwicklung stellt I. I. Dmitrievs "Ostavnoj vachmistr" (1792, Der abgedankte Wachtmeister) dar. Charakteristisch war für die Gattung der "skazki" ihre Beschränkung auf eine Episode und der überwiegend leichte Ton des Erzählens, der sich in der genannten, sehr ernst vorgetragenen Dichtung Dmitrievs zuletzt doch noch in der Schlußpointe voll bösen Humors in Erinnerung bringt¹.

Eine andere Vorarbeit, die die Objektivität der Charaktere darstellbar machen half, wurde in den Poemversuchen geleistet, die spezifisch nationale Charaktere - oder richtiger: Typen - gestalten wollten. Wenn auch weder die "bogatyrskie skazki" noch die Versuche eines "russischen Poems" vor Puškins "Ruslan i Ljudmila" ihr literarisches Ziel erreichen, so muß doch die Wichtigkeit dieser Bemühungen festgehalten werden, denn gerade in ihnen wurde der Rahmen der Charakterdarstellung vom unmittelbaren zeitgenössischen Alltagsmilieu auf historische und nationale Dimensionen erweitert. Erreicht wurde in diesen Versuchen allerdings nur, daß nationale Stoffe - Märchen, Sagen, Heldenfiguren - in den Gestaltungsbereich der Literatur rückten und die Aufgabe mit einiger Klarheit gestellt wurde, den Helden handelnd in der besonderen kulturgeschichtlichen Realität der nationalen Vergangenheit zu zeigen. Die beabsichtigte Wechselwirkung von hier sehr breit aufgefaßter Umwelt und den Charakteren erforderte eine weit ausgreifende, große literarische Form, an der die Dichter der "bogatyrskie skazki" und auch die Anhänger des Arzamas-Kreises scheiterten.

Jedoch erweist sich ein formaler Zug dieser Versuche als dauerhaft, der später bei Puškin in mehrfach abgewandelter Form zu einem Hauptmittel der Stilisierung wird. In Radiščevs "Bova" wie im "Il'ja Muromec" Karamzins tritt der Autor als eine selbständige Person auf, die das Material der Geschichte

¹ Vgl. die einleitende Studie G. P. Makogonenkos zu: I. I. Dmitriev, Polnoe sobranie stichotvorenij, Leningrad 1967. Makogonenko rechnet "Ostavnoj vachmistr" nicht mehr zu den "skazki"; er bezeichnet das Werk als "Ballade".

arrangiert, sich mit dem Leser unterhält, Träger des für die Gattung charakteristischen leichten, plaudernden oder auch satirischen Tons ist und die mit einer gewissen Selbstherrlichkeit für Fortgang und Zusammenhalt der Geschichte sorgt, aber gleichzeitig auch ständig über die Geschichte hinausgeht und Beziehungen zu ganz anderen Bereichen - etwa zur eigenen Biographie, zur zeitgenössischen alltäglichen Wirklichkeit und Literatur - herstellt.

Puškín baut diese Rolle des Autors, die - gesehen auf die märchenhafte Fabel der "bogatyrskie skazki" - eine Funktion der Distanz ist, in "Ruslan i Ljudmila" zu einer Autorengestalt mit einer erkennbaren sozialen Physiognomie aus. Die Gestalt des "anakreontischen Lebensgenießers, ... des geselligen Plauderers, des verliebt schmachtenden Dichterjünglings"¹ bereichert das Poem um die Ebene des Gesprächs des Autors mit dem Leser und bringt die literarische Absicht des Werks - die geistreiche, phantastische Unterhaltung im Spiel mit den nationalen Märchenmotiven - erst richtig zum Bewußtsein. Eine möglichst authentische Darstellung der Vergangenheit wird nicht angestrebt.

Behält man die Tradition der russischen Versepeik von den "skazki" bis zum "russischen Poem" im Auge, ist die Form des "Graf Nulin", der 1825 nach den romantischen Poemen Puškíns entstand, nicht ganz zufällig. Das Poem erzählt eine Anekdote, die nach mancherlei Versteckspiel sich als frivol herausstellt. Insofern kann sie sich auf die skazki-Tradition berufen. Wie in "Ruslan i Ljudmila" bildet das Gespräch des Autors mit dem Leser eine eigene Ebene der Dichtung. Es fungiert allgemein als ironischer Kommentar, als Distanzmittel zur Geschichte und erscheint in der besonderen Eigenart eines "Spiel(s) mit den getäuschten Erwartungen" der Leser², als eine "gleichsam zwischen den Zeilen geführte Nebenhandlung"³. Die Verhaltensnormen einer sozial und historisch genau bestimmbar Schicht werden gesprächsweise entlarvt und so zu einer zusätzlichen Ebene der Darstellung. Die abstrakt-aufklärerische moralische Position früherer "skazki" wird überwunden durch die spielerische und hintergründige Gesprächsführung des Autors, der sich als Angehöriger der dar

1 K. Hielscher, A.S. Puškíns Versepeik. Autoren-Ich und Erzählstruktur, München 1966, S. 56.

2 Ebd., S. 85.

3 Ebd.

gestellten Schicht mit den gleichen Verhaltens- und Wertungsnormen wie sie kennzeichnet.

Der vom Dichter bewußt angestrebte Gegensatz des "Graf Nulin" zum romantischen Poem liegt nicht nur in der Wahl des prosaischen zeitgenössischen Stoffes und erschöpft sich nicht im Anknüpfen an eine völlig andere Erzähltradition. Vielmehr ist von der Erzählhaltung des Autors aus der Gegensatz zur Erzählweise des romantischen Poems, seiner Komposition und Charakterzeichnung gleichsam antithetisch entwickelt. Den Kern dieses Gegensatzes bildet die bewußte Distanz beim Erzählen, die jede Identifikation mit dem Helden verhindert, auf die es gerade dem Dichter des romantischen Poems ankommt. Es lassen sich sogar einzelne einander direkt entgegengesetzte kompositorische Kunstgriffe feststellen: Wenn das Streben nach Identifikation im romantischen Poem seinen Ausdruck in der "veršinnost" der Komposition fand, deren Zwischenräume erzählerisch nicht ausgefüllt werden mußten, sondern der Herstellung eines schweigenden Einverständnisses mit dem Leser dienten, so füllen hier die sogenannten "Abschweifungen" (otstuplenija) des Autors, sein Gespräch mit dem Leser den Raum zwischen den einzelnen dargestellten Ereignissen aus. Sie haben die Funktion, den Leser von dem erzählten Vorfall wegzuführen, ihn die Geschichte aus einer gewissen Distanz betrachten und beurteilen zu lassen. Sie regen ihn an, das Erzählte mit eigenen Erfahrungen zu vergleichen, während sich der Dichter im romantischen Poem gerade zum Ziel setzt, den Leser möglichst weit in die exotischen Gefilde seiner Geschichte zu entrücken.

4.3.2 Reformatorische Überwindung des romantischen Poems (Poltava)

Das in kompositorischer Hinsicht antithetische Verfahren war nicht der einzige Weg, auf dem Puškin das romantische Poem zu überwinden versuchte. In "Poltava" (1829) baut er auf dem kompositorischen Grundschema des romantischen Poems auf, um die romantische Form immanent so weiterzuentwickeln, daß sie mehrere Charaktere in ihren Zeit- und Lebensumständen darstellen kann.

Vorher hatte Baratynskij das romantische Poem mit seiner Dichtung "Éda" (1824) zu reformieren versucht. Er beabsichtigte, in der Titelgestalt einen neuen Typ der romantischen Heldin zu schaffen, die sich in einer nicht exotischen Umwelt und in gewöhnlichen Situationen zu bewähren hat. Das Werk

wurde bei seinem Erscheinen stark beachtet, jedoch blieb das Urteil der Zeitgenossen geteilt. Während es Puškin und Pletnev positiv bewerteten, erschien es Belinskij - und erscheint es mit ihm auch heutigen Literaturwissenschaftlern - antiquiert, als eine "Bednaja Liza" in Versen¹. Die prosaisierende Tendenz und Zurückhaltung des Autors beim Erzählen, die Minderung des lyrischen Elements deuten in der Tat eher auf die "povest' v stichach" und erweisen sich allein als ungeeignet, der Entwicklung des Poems neue Impulse zu vermitteln.

Ähnlich entfernen sich auch die im Kaukasus spielenden versepischen Dichtungen Poležaevs von der Gattung des Poems. Der Dichter setzt bewußt seine prosaische Schilderung gegen die Aureole, die diese Landschaft im romantischen Poem besitzt. Sein Held ist ein einfacher Soldat, der den Dienst im Kaukasus keineswegs mit erhabenen Gefühlen verbindet. So entstehen mit "Ėrpeli" (1830) und "Ėir-Jurt" (1832) "keine Poeme, sondern eigentümliche Versreportagen"².

Žirmunskij vertritt die Ansicht, daß Puškin zur Überwindung des romantischen Individualismus im Poem nur der Konsequenz seiner eigenen Auseinandersetzung mit der Gattung zu folgen brauchte:

"... in den 'südlichen Poemen' geschieht die ästhetische Entthronung des Byron'schen Helden, seiner künstlerischen Alleinherrschaft im lyrischen Poem, die parallel geht mit seiner moralischen Verurteilung"³.

Das Poem "Poltava" zählt Žirmunskij noch zu den byronistischen Poemen Puškins allerdings mit einem "besonderen Platz". Puškin habe sich in ihm zur Aufgabe gesetzt, eine neue Art des "geroičeskaja poëma" zu schreiben, was sich schon im Untertitel "poëma" ausdrücke, jedoch sollte die Aufgabe "in der Form des lyrischen Poems der Epoche des Romantismus"⁴ bewältigt werden. Dementsprechend ist das Sujet des Poems zum großen Teil novellistisch und privat, es ent-

1 Vgl. L. Andreevskaja, Poëmy Baratynskogo; in: B. Ėjchenbaum/Ju. Tynjanov (Red.), Russkaja poëzija XIX veka, Leningrad 1929, S. 84. und: E. N. Kuprejanova, in: Blagoj/Gorodeckij/Mejlach (Red.), Istorija ruskoj . . . , S. 421: "Indem er sich bemühte, die Tradition der südlichen Poeme Puškins zu überwinden, entdeckte Baratynskij in "Ėda" wieder das archaische und der romantischen Fabel nicht nur fremde, sondern auch feindliche Bild der sentimentalen Romane des 18. , Anfang des 19. Jahrhunderts."

2 V. S. Kiselev-Sergenin, A. I. Poležaev; in: B. V. Gorodeckij (Red.), Istorija ruskoj poëzii, Bd. I, Leningrad 1968, S. 476.

3 Žirmunskij, Bajron . . . , S. 107.

4 Ebd. , S. 175.

spricht in den persönlichen Beziehungen von Maria, Mazepa und Kočubej dem Byronischen Dreieckschema. Obwohl dieses Sujet mit einem nationalen Ereignis verflochten ist, werden hier das historische und das private Thema nicht deckungsgleich. Die Schlacht von Poltava und die politisch-nationale Problematik gehören zur Charakteristik Mazepas und Kočubejs, während Maria dabei außerhalb steht und allenfalls leidend Anteil an diesen Ereignissen nimmt. Darüber hinaus bringt das Kriegsgeschehen mit Peter I. einen weiteren Helden, eine Gegenfigur zu Mazepa ins Spiel, die in der traditionellen Form des romantischen Poems nicht existiert.

Andererseits gewinnt der Charakter Mazepas in seiner Rolle als Gegenspieler Peters I., die Puškin überzeugender und genauer motiviert als Ryleev, an Kompliziertheit und Tiefe. Der Autor will keine Identifikation mit seinem Helden Mazepa herstellen, er erlaubt sich sogar ihm gegenüber ein urteilendes moralisches Pathos. In diesem Punkt weist Žirmunskij auf die Verbindung zur Gattung der feierlichen Ode hin.

Die Distanz, die der Autor im Vergleich zu den "südlichen Poemen" gegenüber seinem Helden gewonnen hat, geht nicht so weit, daß er aus der Geschichte heraustritt und eine kommentierende oder gar ironische Funktion über ihr einnimmt und dadurch auch die Einfühlung des Lesers in die Geschichte durchkreuzt. Der Hauptkunstgriff, den Puškin hier verwendet, ist nicht Distanzierung, sondern Dezentralisierung. Žirmunskij gebraucht diesen Terminus für die an anderer Stelle so bezeichnete "dvojstvennost" (Doppelheit) des Sujets, für die Ausweitung des Kreises der Personen, die im Mittelpunkt der Dichtung stehen, und für das Auftreten episodischer Figuren.

Über die kompositorischen Merkmale hinaus erscheint es aber angebracht, auch von einer Dezentralisierung der emotionalen Anteilnahme des Autors innerhalb der Geschichte zu sprechen. Der Autor ergreift für eine bestimmte historisch-politische Position und Persönlichkeit - Peter I. - Partei und scheut sich nicht, den Leser mit odenhaftem Pathos zur Identifikation mit dieser Position zu überreden. Gleichzeitig nimmt er tief Anteil am Schicksal der Heldin, die in der Konstellation der Personen auf der anderen Seite, gegen Peter I., steht. Diese emotionale Anteilnahme ähnelt am ehesten der Haltung des romantischen Dichters gegenüber seinem Helden, jedoch enthält sie eine

charakteristische Akzentverschiebung von der Identifikation mit dem nicht an moralischen oder sonst gesellschaftlich verbindlichen Maßstäben gemessenen, die Handlung vorantreibenden Helden zum Mitgefühl mit dem leidenden Opfer der Handlungen anderer. Mit Beziehung auf Maria finden sich hier daher die meisten Erzählkunstgriffe aus dem romantischen Poem, vor allem direkte Wendungen des Autors an die Heldin.

Das dezentralisierte Interesse des Autors für verschiedene Aspekte seiner Geschichte bewirkt eine epische Anreicherung des Poems in einem Maße, das es letztlich schwer macht, das Werk in eine Reihe mit den "südlichen Poemen" zu stellen. Auch Žirmunskij weist auf den Unterschied im Erzählverfahren hin, wenn er feststellt, daß die effektvollsten Ereignisse wie die Hinrichtung noch im Erzählton behandelt werden, daß die dramatische Art der Darstellung im Ganzen stark zurücktritt und daß sich sogar in der Einteilung der Strophen, die nun nicht mehr mit den "Gipfeln" zusammenfallen, noch die Tendenz zu einer fortlaufenden Entwicklung der Geschichte ausdrückt. Mit der Dezentralisierung des Autoreninteresses hat Puškin in "Poltava" eine Methode entdeckt, mit der sich ein Poem schaffen ließ, das auf andere Weise als das auf dem Mittel der Distanzierung beruhende und mit einer verselbständigten Autorengestalt geschaffene Poem die literarischen Zielvorstellungen des Realismus erfüllt.

4.3.3 Weitere Entwicklung des Autorenpoems (Evgenij Onegin)

Puškins nächstes Poem, "Domik v Kolomne" (1830, Ein Häuschen in Kolomna), knüpft an den Poemtyp des "Graf Nulin" an, verfolgt jedoch die dort eingeschlagene Richtung der nüchternen Milieubeschreibung noch konsequenter. Der Dichter wählt einen überaus trivialen Stoff - wiederum eine Anekdote, die in einem vorstädtischen kleinbürgerlichen Milieu spielt. In seinem Gespräch mit dem Leser diskutiert und verteidigt der Autor die literarische Gleichberechtigung auch des einfachsten Sujets so gründlich, daß die selbständige Rolle des Autors in diesem Poem besonders großen Raum einnimmt¹. Bei ihrer Untersuchung dieser Autorengestalt weist K. Hielscher auf ein neues inhaltliches⁶

1 Vgl. K. Hielscher, A. S. Puškins . . . , S. 89 ff.

Moment hin: An einigen Stellen spricht der Dichter nicht mehr nur in seiner für dieses Poem angenommenen Rolle, sondern unmittelbar von autobiographischen Erfahrungen; das Autoren-Ich macht "existentielle" Aussagen. Entsprechend der Problemstellung ihrer Arbeit wird dieses neue Moment im Zusammenhang der Entwicklung der Autorengestalt in Puškins Werk, vor allem mit Blickrichtung auf den "Onegin" gesehen. Für die Geschichte des russischen Poems und innerhalb der gesamten Literarentwicklung der Zeit scheint außerdem von Belang, daß die Dichterrolle, die ihre besondere Physiognomie aus der Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Schicht bezog, sich für das neue Thema, bei dem keine soziale Homogenität von Leser und Held vorausgesetzt werden kann, als nicht tragfähig erweist. Der Autor verzichtet auf seine dem Thema des "Nulin" angemessene Rolle und beginnt in seiner umfassenderen Eigenschaft als Dichter zu sprechen, der sich ohne jede ständische Attitüde für Themen aus allen sozialen Bereichen zuständig fühlt. Die Unterdrückung der ständischen Attitüde erlaubt dem Autor nicht nur einen kunstbewußt literarischen, sondern auch einen unmittelbar humanen Bezug zur Geschichte. Sie erlaubt ihm, selbst als menschliches Wesen und als solches nicht abstrakt, sondern als konkretes autobiographisches Ich zu sprechen. Insofern besteht durchaus eine innere Beziehung zwischen der Wahl des Themas, dem niederen Milieu, dessen Aufgreifen durch Puškin ein Anstoß zur Entwicklung der "natural'naja škola" gewesen ist, und der Rolle des Autors bzw. Dichters, der gegenüber diesem ihm und der traditionellen ernsthaften Literatur fremden Gegenstand seine Position neu zu bestimmen hat.

In mehrfacher Hinsicht kann man den Versroman "Evgenij Onegin", der 1833 zum erstenmal vollständig in Buchform erschien und an dem Puškin seit 1823 arbeitete, als eine Zusammenfassung und Steigerung der künstlerischen Mittel der Puškinschen Poemdichtung ansehen. Er geht hier von der kennnerischen und ironischen Schilderung der "großen" (Petersburger) Welt aus und entwickelt im Laufe der Handlung dazu ein Gegenbild im ländlichen Gutsbesitzermilieu. Sein Held ist ein nach den Maßstäben der Petersburger Welt äußerst erfolgreicher, moderegerechter Typ, den Züge des Byronschen Individualismus entscheidend mitprägen. Dieser Held ist im Poem in seinem Charakter, seiner geistigen Welt und sozialen Lage so umfassend dargestellt und kritisiert, daß

hier im Vergleich zu den früheren Poemen ein Höchstmaß an Objektivierung seiner Individualität erreicht ist.

Der Dichter setzt seinem Helden einen Typ der Heldin entgegen, die nicht sich opfernd, sondern selbständig handelnd - den Gang der Ereignisse mitbestimmt. Auch sie ist zugleich Repräsentantin eines bestimmten Milieus, des weniger gekünstelten, dem einfachen Volk näheren Landlebens, und ein unverwechselbares Individuum, dem der Dichter die größte Sympathie entgegenbringt. Die private Geschichte beider Helden ist eingebettet in eine Vielfalt durchgezeichneter Typen und Episoden, deren Gesamtheit Belinskij die berühmte gewordene Formel vom "Onegin" als einer Enzyklopädie des russischen Lebens aussprechen ließ. Die ganze Breite des Gehalts drückt sich jedoch nicht nur in dem wechselnden Milieu aus, nicht nur in der Zeichnung unterschiedlicher Charaktere, die Bekanntes wie den vom Ideal enttäuschten, egoistischen romantischen Helden neben neu für die Literatur entdeckten Charakteren wie die Heldin Tatjana enthalten, sondern vor allem in dem Anspruch der Dichtung, ein Roman zu sein, d. h. die Entwicklung der Helden über einen längeren Zeitraum hinweg zu verfolgen, ihre Charaktere im Laufe eines weitgespannten Handlungsbogens zu entfalten, der mit den anekdotischen Momentaufnahmen des "Graf Nulin" und "Domik v Kolomne" nicht mehr zu vergleichen ist.

Der Breite des Themas angemessen entwickelt Puškin auch die Rolle der Autorengestalt weiter. Er erzählt seine Geschichte aus wechselnder Distanz und läßt den Autor sichtbar in ihr schalten und walten, arrangieren, kritisieren, Zwischenräume überbrücken. Prinzipiell ist das nichts Neues, es entspricht schon der Erzähltechnik von "Ruslan i Ljudmila" und bietet eine abwechslungsreiche Möglichkeit, die Geschichte ohne überflüssige Füllsel, mit gerechtfertigten Kontrastbildern und -überlegungen zu einem Ende zu führen. In dieser Dichtung jedoch ist die Autorenperson gespalten, wie K. Hielscher in der bereits angeführten Arbeit nachgewiesen hat. In ihrer dreifachen Erscheinungsform - als allwissender Erzähler, als ein fiktiver Freund der Onegingestalt und als die autobiographische Gestalt Puškin - bereichert die Autorengestalt durch ihre nun aus verschiedenen Perspektiven möglichen "Abschweifungen" den Roman um mehrere Schichten der Realitätsdarstellung, die sich inne-

halb der Fabel gar nicht unterbringen ließen und die auf ihre Weise zur Breite und Vielfalt der Dichtung beitragen. Zugleich fungiert die gespaltene Autoren-gestalt als ein sensibles Instrument der abgestuften Distanzierung des Autors und Lesers vom Helden. Sie macht die schließliche kritische Betrachtung und Wertung seiner Persönlichkeit möglich und diese Wertung zugleich vielschichtig. Gerade durch den nicht der Fiktion immanenten, nicht suggestiven Weg wird diese Kritik wirkungsvoll und trägt das ihre zur Objektivierung des roman-tischen Charakters bei. Zugleich erreicht die Autorengestalt in einer ihrer Er-scheinungsformen hier eine persönliche Authentizität wie in keinem der vorher-gehenden Poeme Puškins. Dieses "aus der Fiktion heraustretende ... Ich, das existentielle und autobiographische Aussagen der Person Puškins umfaßt"¹, bringt das am unverstelltesten lyrische Element in den Roman ein. Das Span-nungsverhältnis zwischen Lyrischem und Epischem erhält durch die Aufspaltung der Autorenperson seine in diesem Poemtyp tiefste Form, da ein Autoren-Ich auf die Fiktion des immer noch dem Vorbringen der Handlung dienlichen Erzäh-ler-Autors verzichtet und der gesamten dichterischen Fiktion gegenübertritt. Andererseits jedoch dient auch dieses stark verselbständigte Autoren-Ich mit seiner lyrischen Rolle der Gesamtkomposition des Romans, es ist "nur ein Teil dieser realen Welt"² und wird so selbst durch seine Funktion in der Romankom-position objektiviert.

4.3.4 Das zur "povest' v stichach" tendierende Poem (Mednyj vsadnik).

Die Versmärchen

Puškin hat die bis hin zum "Onegin" raffiniert verfeinerte Distanz- und Schichtentechnik des Erzählens nicht weiter verwendet. Sein letztes vollendetes Poem "Mednyj vsadnik" (1833, Der eherne Reiter) folgt einem ganz anderen er-zählerischen Verfahren. Grundlegend ist auch hier das literarische Programm des Realismus, wobei auf eine verselbständigte Autorengestalt als Mittel der Distanzierung verzichtet wird. Der Untertitel "Peterburgskaja povest' " (Peters-

¹ K. Hielscher, A. S. Puškins ..., S. 134.

² G. Gukovskij, Puškin i problemy realističeskogo stilja, Moskau 1957, S. 177.

burger Erzählung), der keinesfalls mehr eine Reminiszenz an das romantische Poem sein kann, deutet an, daß Puškin hier von der Prosaerzählung lernen oder - genauer - seine Erfahrungen mit diesem Genre in die Verserzählung einbringen wollte.

Das ganze Poem teilt sich in eine längere Vorrede (vstuplenie) und die Erzählung (povest') des Schicksals des Helden. Die Haltung des Erzählers ist in der "povest'" selbst streng objektiv, er erlaubt sich nie, von seiner höheren leidenschaftslosen Erzählerposition mitten in die Geschichte hinauszusteigen, die Personen anzureden oder gar mit dem Leser zu plaudern. Die Charakterisierung des Helden bleibt bewußt prosaisch. Evgenij wird als kleiner Beamter mit kleinbürgerlichen Träumen vorgestellt, die der Autor in einem inneren Monolog des Helden in einfacher Umgangssprache wiedergibt. Im Vergleich zu den romantischen Poemen, auch noch zum "Onegin", ist dieser Evgenij ein Anti-Held. Es wird nicht versucht, sein Seelenleben wortreich vor dem Leser auszubreiten; noch an den dramatischsten und inhaltsschwersten Stellen bemüht sich der Autor um Zurückhaltung und strenge Sachlichkeit. Er unterläßt es, innere Vorgänge auszusprechen und beschreibt dafür äußere: Evgenijs Gesten und die Laute, die er hervorbringt. Nur an wenigen Stellen wird die Er-Erzählung aufgegeben, und der Autor identifiziert sich mit den Fragen, die Evgenij stellt¹. Das geschieht aber nicht, um die Aufmerksamkeit des Lesers verstärk

1 Vgl. Puškin, a. a. O., S. 594 f. wo es sich um die Fragen "Čto ž' èto?" und "gde že dom?" handelt; oder ebd., S. 593, wo es um Fragen geht, bei denen der Autor von der Er-Form zur Wir-Form wechselt und dabei - stellvertretend für Evgenij - eine Frage formuliert, die im Zusammenhang der Erzählung von Bedeutung ist:

"..... tam one,
Vdova i doč', ego Paraša,
Ego mečta ... ili vo sne
On èto vidit? II' vsja naša
I žizn' ničto, kak son pustoj,
Nasmeška neba nad zemlej?"

(".... dort sind sie,
die Witwe und die Tochter, seine Paraša,
sein Traum ... Oder sieht er das im Traum?
Oder ist auch unser ganzes Leben
nichts als ein leerer Traum,
ein Spott des Himmels über die Erde?")

auf die Psychologie des Helden zu lenken, sondern um ihn stärker am Fortgang der Ereignisse zu interessieren. Die meisten direkt vom Autor aus der Perspektive Evgenijs ausgesprochenen Fragen richten sich auf den Zustand der Stadt und die Wirkung der Überschwemmung. Sie führen durch ihre Präsensform den Leser unmittelbar an die Ereignisse heran. Auf diese Ereignisse und den in ihnen enthaltenen überpersönlichen Konflikt kommt es dem Dichter an. Der Held ist im Hinblick auf diesen Konflikt wichtig, nicht wegen seines besonderen Charakters oder des erzählerischen Eigenwerts seines Milieus. Diese spezifische Absicht des Autors erlaubt die strengste Kargheit der Erzählung und die Konzentration auf die wichtigen Ereignisse ohne aufschwellendes Beiwerk. Es gelingt Puškin hier, einen tragischen Konflikt, der historische und sozialphilosophische Dimensionen einschließt, anhand eines Schicksals konzentriert zu gestalten.

Dazu trägt ein mindestens in seiner konsequenten Anwendung neues Verfahren der Erzählung bei. Petersburg fungiert nicht mehr nur einfach als Umgebung der Geschichte, auch nicht mehr nur als das Milieu, mit dem die handelnden Charaktere in Wechselwirkung stehen, sondern die Stadt selbst wirkt in diesem Poem als handelndes Subjekt, sie übernimmt den Gegenpart des Konflikts.

Der Konflikt spielt sich ab zwischen dem "einfachen", recht prosaischen Einzelmenschen mit seinen begrenzten Durchschnittswünschen und Möglichkeiten und den außer seinem Horizont liegenden überpersönlichen Mächten des Staates und der geschichtlichen Entwicklung. Die aktive Rolle der Stadt gewinnt dadurch Gestalt, daß der Dichter sie als belebtes Wesen auffaßt. Vorbereitet wird diese Art der Darstellung in der Vorrede durch die persönliche Anrede des Autors an die Stadt, die dort zunächst noch als ein Rückgriff auf den Stil der feierlichen Ode und des heroischen Epos erscheint. In der Erzählung selbst, wo der Autor keine selbständige Rolle spielt, erscheint die Stadt in ganz bestimmten belebten Formen: Die Neva wird als reißendes Tier beschrieben; gegenüber diesem Bild der naturwüchsigen Belebtheit wird die Stadt - stellvertretend für die in ihr wirkenden überpersönlichen Mächte - als dämonisch belebt gezeichnet. Sie wird mit einem "Triton" verglichen, und das Denkmal Peters I., das für die Geschichte und staatliche Bedeutung der Stadt steht, wird kaum je als Ding, sondern als "kumir" oder "istukan" (Götze) angesprochen. Der Kampf Evgenijs mit seinem Gegenspieler, der in Peters Denkmal und in Petersburg verkörpert ist,

erreicht einen dramatischen Höhepunkt in der Wahnvorstellung des fliehenden Evgenij , daß der "eherne Reiter" überall hinter ihm herjage. Der Konflikt zwischen Durchschnittsmensch und den geschichtlichen Kräften erscheint in diesem Werk unversöhnlich und muß, wenn er sich zuspitzt, tragisch enden. Deutlich wird herausgearbeitet, daß der Held kein Bewußtsein vom geschichtlichen Prozeß und auch keine Möglichkeit hat, die Unwetterkatastrophe und die städtebaulichen Bedingungen Petersburgs anders denn als Ursache des Zusammenbruchs aller seiner individuellen Hoffnungen zu sehen. An zwei Stellen wird diese begrenzte Perspektive Evgenijs mit dem Hinweis auf die russische Literatur charakterisiert. Einmal wird Karamzin als der patriotische Historiker dem einfachen Evgenij, der sich um die Vergangenheit nicht bekümmert, entgegengesetzt. Mit der Erwähnung Chvostovs und seiner anläßlich der Katastrophe von 1824 rasch angefertigten erhabenen Verse über die entfesselten Naturgewalten polemisiert der Dichter gegen solch einseitige, hohl-pathetische "Bewältigung" eines für viele Menschen verderbenbringenden Ereignisses. Puškin kam es auf beide Pole des Konflikts an. Indem er sich darauf konzentriert, gerade die Tragik, die Disharmonie zwischen der Entwicklung, den Fortschritten der Nation und den kleinen, berechtigten Wünschen eines einfachen Menschen darzustellen, setzt er den Hauptinhalt des Poems - trotz des vorhandenen großen patriotischen Themas - der Konzeption des klassizistischen staatsverherrlichenden Epos direkt entgegen¹.

Die beiden Pole des Widerspruchs im Poem äußern sich nicht nur in den Handlungen Evgenijs auf der einen und der selbständigen Darstellung der Stadt

1 Ähnlich sieht L. Timofeev ein "Gleichgewicht" zwischen dem Thema Petersburgs in dem sich "die ganze Macht und der ganze Glanz des adeligen Staatswesens verkörpern", und dem Thema Evgenijs, seines "ergreifenden Schicksals und der Kraft (seines) Zorns".

Vgl. L. Timofeev, "Mednyj vsadnik". Iz nabljudenij nad stichom poëmy; in: Puškin. Sbornik statej (Red. Egolin), Moskau 1941, S. 241.

Timofeev erwähnt allerdings nicht das Motiv des historischen Fortschritts, das den Konflikt zwischen beiden Polen der Erzählung tragisch vertieft. Der Artikel neigt dazu, den "Zorn" Evgenijs überzubewerten, und wagt die These, daß "das Problem des Aufbegehrens (vosstanie; gesperrt L. T.) eine der zentralen Stellen des Poems" einnehme (a. a. O., S. 218), wenn auch Puškins subjektive Absicht sich auf ein anderes Darstellungsziel gerichtet habe.

und des Denkmals in einer aktiven Rolle auf der anderen Seite. In der Vorrede des Poems spricht der Autor in eigener Person, er besingt seinen Gegenstand und spricht seine eigene emotionale Beziehung zu ihm aus. Die Spannweite dieses Vorspruchs reicht von den privaten und trivialen Bindungen des Autors an die Stadt bis zur betont feierlichen geschichtsbewußten Anrede ("Krasujsja, grad Petrov ..."¹ - Prange, Stadt Peters ... usw.). In dieser subjektiven Redehaltung tritt der Prolog deutlich der lakonischen Sachlichkeit der anschließenden Erzählung gegenüber. Dieser Kontrast zwischen der lyrischen Identifikation des Autors mit der Schönheit der Stadt, ihrer geschichtlichen Bedeutung und den Vorzügen des Lebens in ihr auf der einen Seite und der eindringlichen "traurigen Geschichte" des "armen Evgenij" auf der anderen trägt mit dazu bei, beiden Polen des Widerspruchs dichterisch gerecht zu werden. In dieser gewandelten Form kehrt die Dezentralisierung des Gefühls, die geteilte Anteilnahme des Autors an verschiedenen Aspekten seiner Geschichte wieder. Sie ist hier nur nicht mehr - wie in "Poltava" - zwischen verschiedenen Personen aufgeteilt, sondern dient dazu, den im Poem entfalteten Widerspruch zu umfassen, das Spannungsverhältnis zwischen beiden Polen zu gestalten, ohne daß sich der Autor völlig mit einer Seite identifiziert, weder mit dem abstrakten Staatsbewußtsein einer vergangenen Epoche noch mit dem begrenzten Horizont seines einfachen Helden, dem gegenüber er sein Mitgefühl nicht verschweigt.

Wenn man die erzählte Geschichte in diesem Poem isoliert von der Vorrede betrachtet, kann man in ihrer objektiven Erzählweise, die sich nicht zuletzt in der Zurückhaltung des Autors ausdrückt, den Anfang einer Tendenz finden, die vom Poem mit seiner literarisch ausgespielten Spannung zwischen der Objektivität des Stoffes und dem subjektiven Vortrag der Geschichte wegführt zur "povest' v stichach" (Erzählung in Versen). Bei dieser Gattung wird die Subjektivität der Sprache und eventuell der Autorenperson nicht mehr funktionell eingesetzt, sie tritt zurück zugunsten der möglichst objektiven Darbietung der Geschichte.

"Mednyj vsadnik" jedoch ist keine solche "Erzählung in Versen", denn als Ganzes zielt die Dichtung darauf ab, das für das Poem charakteristische

¹ A. S. Puškin, a. a. O., S. 588.

Spannungsverhältnis zu realisieren. In der Gebrochenheit des patriotischen Engagements, das verschränkt ist mit der Erzählung vom Schicksal eines Opfers der "Stadt Peters", wirkt dieses Spannungsverhältnis über die formale Struktur¹ hinaus und wird durch das Thema der Dichtung reflektiert. Der Gegensatz zum heroischen Epos des Klassizismus einerseits und zur "povest' v stichach" andererseits unterstreicht die gattungsspezifischen Züge des Poems "Mednyj vsadnik".

Das seit der Jahrhundertwende außerordentlich wichtige Thema der "narodnost" wurde von Puškin auch in dem speziellen Sinn, in dem es zuerst aufgeworfen wurde - der literarischen Aneignung und Verarbeitung der Folklore wieder aufgegriffen. Für die Versepeik ist Puškin dabei zu neuen Lösungen gekommen. Seine Versmärchen verzichten auf den raffinierten erzählerischen Apparat des "Ruslan", ihr Ziel ist Geschlossenheit und Einfachheit der Erzählung. Jede ironische Doppelbödigkeit, jeder überraschende Wechsel von phantasievолlem Fabulieren mit Märchenstoffen und einer Kombination der nationalen Vergangenheit mit den trivialen Sphären des zeitgenössischen Lebens unterbleibt. Das veränderte Verfahren kann man besonders klar an dem Märchen erkennen, das aktuelle politische Zustände entlarven soll (Skazka o zolotom petuške - Das Märchen vom goldenen Hähnchen), wo die Illusion der Gestaltung einer vergangenen Zeit und Welt an keiner Stelle durchbrochen wird. Die Geschichte als Ganzes muß erst vom Leser selbst auf die gegenwärtigen Zustände angewandt werden.

Keines der Versmärchen Puškins ist eine getreue Rekonstruktion einer gehörten Geschichte. Der Dichter geht mit den Motiven frei um, verwendet auch solche ausländischer Märchen, die er allerdings russifiziert, wie das Märchen "Skazka o rybake i rybke" zeigt. Es kommt Puškin darauf an, ein Gesamtbild der geistigen Physiognomie seiner Nation, ihrer besonderen Traditionen und Vorstellungen, ihrer Denk- und Redeweise zu zeichnen. In diesem Sinne werden Milieu und Gestalten des Märchens "Vom Fischer und seiner Frau" einschließlich ihrer Wunschträume russifiziert. In der Verserzählung wird

1 L. Timofeev, "Mednyj vsadnik" . . . , beschreibt genauer die Erscheinungsformen der "zwei Intonationsstränge" in diesem Poem.

nicht die Umgangssprache des Volkes übernommen, sondern Puškin erzählt auf der Grundlage seiner eigenen vielschichtigen, dem Entwicklungsstand der zeitgenössischen Literatur angemessenen Sprache. Jedoch baut er in diese Sprache Zitate der Erzählweise volkstümlicher Märchenerzähler ein, ihrer festgelegten Formeln und Bilder, so daß die Darstellung in Richtung auf die Volksdichtung stilisiert wird. Dieses Verfahren der Knüpfung eines "assoziativen Bandes" zu einer anderen Stilwelt, das die Kenntnis dieser Stilwelt bei den Lesern voraussetzt (und besonders in diesem Fall auch voraussetzen kann), ist von Puškin schon bei der Schlachtbeschreibung in "Poltava" mit ihren gezielt klassizistischen Stilelementen benutzt worden¹. Als durchgängiges Stilmittel angewandt, wie im Fall der Versmärchen, reicht dieses Verfahren jedoch nicht aus, das für das Poem charakteristische Spannungsverhältnis zu erzeugen. Im Gegenteil bewirkt gerade die Projizierung der dichterischen Sprache in einen überindividuellen Rahmen, in ein vorgegebenes Stilsystem, daß das subjektive Element der Verssprache überspielt wird, dessen erkennbare relative Selbständigkeit eine Grundbedingung für das Zustandekommen des Poems ist.

Wenn auch Puškins Versmärchen unter den Zeitgenossen kein breites Publikum fanden und auch von der Kritik allgemein unterschätzt wurden, so haben sie dennoch eine Linie der weiteren Entwicklung der russischen Verserzählung begründet: Unter ihrem Einfluß schreibt Eršov 1833 die "russkaja skazka" "Konek-Gorbunok", und auf dieser Tradition kann später A. K. Tolstoj aufbauen.

4.4 Die Weiterführung der romantischen Tradition unter Aufnahme von Elementen des realistischen Poems zur übertragenen Darstellung innerer psychologischer Konflikte (Lermontovs "Demon")

Von großer Wichtigkeit für die künftige Entwicklung des Poems in Rußland erscheint neben der sich in Antithese zum romantischen Poem entwickelnden Versepik Puškins ein Typ des Poems, der sich in noch engerem Kontakt zur romantischen Literatur herausbildete. Lermontovs "Demon" (entstanden 1829-1841) repräsentiert in seiner endgültigen Gestalt diesen neuen Typ des Poems.

¹ Gukovskij, Puškin i problemy . . . , S. 104.

Der Held der Dichtung ist seiner literarischen Herkunft nach¹ und in seinem Charakter ein romantischer Held, er tritt der menschlichen Gesellschaft und ihrer moralischen Autorität rebellierend entgegen. Das Pathos seiner Antimoral kommt in der Dichtung ausführlich zu Wort; die in ihm enthaltene Anklage wird vom Autor geteilt. Jedoch beherrscht der Charakter des Helden das Werk nicht ausschließlich, da die Heldin eine selbständige Rolle spielt und nicht mehr nur als Vorwand für eine spärliche - wenn auch grelle - Handlung dient. Eine ungleich größere Bedeutung als im romantischen Poem hat die konkrete Umgebung, das nationale und geographische Milieu. Die Lebensbedingungen der Personen und die Vorstellungswelt ihrer Volksdichtung sind in das Poem in so starkem Maße einbezogen, daß der Handlungsablauf seine endgültige Gestalt erst durch die Verarbeitung georgischer Legenden gewann. Die Geschichte der Redaktionen des Poems zeigt eine aufsteigende Linie dieser nationalen und geographischen Konkretheit² von den allgemeinen und blassen frühen Fassungen über den Plan einer Konkretisierung der Fabel durch eine biblische Umgebung bis zur radikalen Umarbeitung des Poems nach der Verbannung des Dichters in den Kaukasus.

Verändert erscheint auch die subjektive Erzählweise des romantischen Poems. Landschaftsschilderungen werden zwar funktionell mit emotionalem Ge-

1 In der russischen wie in der westlichen romantischen Literatur ist das Motiv vorhanden. B. Ejchenbaum, der unter Hinweis auf andere Autoren in seiner Studie als literarische Vorbilder Th. Moores "The Loves of the Angles" und "Éloa" von A. de Vigny anführt, weist auch auf die frühere Geschichte dieses Charakters in der westeuropäischen Literatur hin, mit der den Dämon Lermontovs nichts mehr verbindet:

"Auf russischem Boden, außerhalb der Verbindung mit dem mittelalterlichen Epos und Poem im Stile Miltons, verlor dieses Sujet (des Dämons, - EHL) seinen Glanz, seinen theologischen und philosophischen Charakter (bogoslavnoju filosofičnost') und wurde sehr viel primitiver. Aus dem westlichen Satan wurde der "traurige Dämon", in dem Züge der uns etwa aus den Dramen Lermontovs bekannten paradoxen Bösewichte hindurchschimmern."

B. Ejchenbaum, Lermontov. Opyt istoriko-literaturnoj ocenki, Leningrad 1924, S. 93f.

Eingehend und differenziert behandelt Motivgeschichte und -zusammenhänge N. P. Daškevič, Stat'i po novoj ruskoj literature, Petrograd 1914; darin: Motivы mirovoj poézii v tvorčestve Lermontova, bes. S. 435 ff.

2 I. Andronikov, Lermontov. Issledovanija i nachodki, Moskau 1964, darin der Artikel: Lermontov v Gruzii, S. 243-334.

halt in der Erzählung verwendet, jedoch durchzieht die überlegene Erzählhaltung des allwissenden Autors die gesamte Dichtung. Der Autor steht über den Personen und ihrer Geschichte; er hält sich meist im Hintergrund der Erzählung, konzentriert seine und die Aufmerksamkeit der Leser auf die Fabel und bringt persönlich keine für den Fortgang der Geschichte überflüssigen "Abschweifungen" an.

Der Konflikt in diesem Poem ist von eigener Art und wird auf neue Weise dargestellt. Die emotionalen Probleme werden nicht nur innerhalb der realen sozialen Beziehungen der Menschen entwickelt, sondern zugleich in einer übertragenen Form im Auftreten übernatürlicher Wesen - Dämon und Engel - als Konflikt von Prinzipien, die widerstreitend in ein menschliches Leben eingreifen. Jedoch spielt sich dieser Konflikt nicht auf einer rein allegorischen Ebene ab, isoliert von aller menschlichen Existenz. Der Dichter hat vielmehr seinen Helden und dessen Handeln auf eine Weise mit dem menschlichen Dasein verklammert, die die Deutung ermöglicht, in dieser Dichtung sei versucht worden, tiefenpsychologische Vorgänge literarisch darzustellen.

Man kann den Helden als Vergegenständlichung solcher menschlichen Möglichkeiten ansehen, die von der im Poem beschriebenen Kultur und ihrem Wertsystem unterdrückt werden. In dieser Sicht ist die rebellische Rolle des Dämon - trotz seiner Entferntheit von den gesellschaftlichen Prozessen und seines programmatischen romantischen Individualismus - einleuchtender gesellschaftlich und psychologisch motiviert als die aller vorhergehenden als diesseitig fingierten romantischen Helden¹. In dem Poem wird ein vom Menschen ver-

¹ Ohne auf den psychologischen Sinn der besonderen Erscheinungsform des Helden einzugehen, interpretiert V. Dokusov die gesellschafts- und ideologiekritische Konzeption der Dichtung:

V. Dokusov, Poëma M. Ju. Lermontova "Demon". (K voprosu ob idejnoj koncepcii i osnovnom tekste poëmy); in: Russkaja literatura, Nr. 4, Leningrad 1960, S. 111-129.

Ähnlich weitgehend interpretiert auch Lermontovs Zeitgenosse Botkin das Poem in einem Brief an Belinskij:

"Sein inneres, wesentliches Pathos ist die Verneinung jeglicher Patriarchalität, Autorität, Überlieferung, der bestehenden gesellschaftlichen Bedingungen und Beziehungen ..." (zit. nach B. P. Gorodeckij (Red.), Istorija russkoj literatury. Literatura 1840-ch godov, Bd. VII, Moskau-Leningrad 1955, S. 329).

innerlicher Konflikt ausgetragen, der sich nicht in der gleichen Weise in den sozialen Beziehungen widerspiegelt: Denn entweder erkennen alle Figuren der Dichtung das herrschende Wertsystem ihrer Kultur an, dann kann es beim Thema dieses Poems nur eindeutig bewertbare "Sündenfälle", aber keine so tiefgreifenden existentiellen Konflikte wie hier geben - oder ein diesseitiger, realer Rebell übertritt bewußt die gegebenen Normen und ruft damit den Konflikt hervor. Ein solches Verfahren würde dem bis dahin entwickelten Kunstverständnis des Realismus entsprechen. Da ein solcher "realistischer" Held aus demselben Milieu motiviert werden müßte, wollte man nicht in den abstrakten und apriorischen Charakterschematismus des romantischen Poems zurückverfallen, könnte der Konflikt nicht eine solche Grundsätzlichkeit erlangen wie im vorliegenden Poem, wo der Held als radikales Gegenprinzip zum herrschenden Wertsystem der Religion verstanden wird. Außerdem würden mit einer solchen im literarhistorischen Sinne realistischen Konzeption starke Anachronismen in die Wirkhaftigkeit der Vorstellungswelt und des Milieus hineingetragen. Daß der Held als jenseitiges Wesen dargestellt wird, ist also bei dem Verständnis des inneren Vorgangs des Poems als eines im Menschen verinnerlichten und zunächst einmal innerlich ausgetragenen Konflikts nur konsequent.

Für Tamara erscheint die durch den Dämon vertretene Möglichkeit der Existenz zunächst in Träumen, in scheinbar von ihr unabhängigen und ungewollten Vorstellungen. Es ist ihr aber bewußt, daß sie diese Träume nicht mehr in das erworbene und bisher akzeptierte Wertsystem von Gut und Böse einordnen kann:

To ne byl angel-nebožitel',
Ee božestvennyj chranitel' ...

(Das war nicht der Engel und Himmelsbewohner
ihr göttlicher Beschützer ...)

und:

To ne byl ada duch užasnyj, 1
Poročnyj mučenik - o net ...

(Das war nicht der schreckliche Geist der Hölle,
der lasterhafte Märtyrer - o nein ...)

1 Lermontov, a. a. O., S. 147.

Über die Negation hinaus kann Tamara die Eigenart des Dämon nur schwer benennen, was entscheidenden Anteil an der psychologischen Stimmigkeit der Dichtung hat. Sie folgt einer positiven Ahnung, die sie nicht weiter einzuschätzen vermag und die in einem lyrischen Bild ausgedrückt wird: "On byl pochož na večer jasnyj . . ." usw.¹ (Er glich einem klaren Abend . . .).

Jedoch außer in Tamaras Unterbewußtsein und später auch Bewußtsein ist der Dämon in den Gesamtplan der Dichtung mit einem bestimmten Ziel und einer bestimmten Wertung des Dichters eingeordnet. Über Tamaras begrenzte Fähigkeit zur Einsicht hinaus ist dem Leser damit eine andere Würdigung der Titelgestalt möglich: Als personifiziertes Prinzip und gleichwertiger Gegenpart gegenüber den herrschenden Mächten der Religion und Moral vertritt der Dämon eine neue Existenzmöglichkeit, für die er "den" Menschen - Tamara - gewinnen will. Es geht in dem Dialog der beiden also nicht nur darum, daß der Dämon um Tamaras Liebe wirbt, sondern auch um die Bedingungen der Gemeinsamkeit beider. Der Dämon schwört, an "das Gute glauben" zu wollen und sich "mit dem Himmel zu versöhnen"², formuliert dann aber die Absage an die Beschränktheit der Existenz, wie Tamara sie lebt - im Namen eines keineswegs jenseitig verstandenen menschlichen Glücks ("Ja dam tebe vse zemnoe . . ."³ - Ich will dir alles Irdische geben . . .). Genaueres über das im Poem vertretene Ideal der menschlichen Lebensmöglichkeiten läßt sich aus der Kritik erfahren, die der Held in seiner Rede gegenüber Tamara an den bestehenden menschlichen Lebensbedingungen übt:

"Smotret' na zemlju staneš' ty,
 Gde net ni istinnogo sčast'ja,
 Ni dolgovečnoj krasoty,
 Gde prestuplen'ja liš' da kazni,
 Gde strasti melkoj tol'ko žit';
 Gde ne umejut bez bojazni
 Ni nenavidet' , ni ljubit'." ⁴

¹ Lermontov, a. a. O., S. 147.

² Ebd., S. 159.

³ Ebd., S. 161.

⁴ Ebd., S. 159.

(Du wirst auf die Erde schauen,
 wo es kein wahres Glück gibt
 und keine dauerhafte Schönheit,
 wo es nur Verbrechen und Strafen gibt,
 wo nur eine kleinliche Leidenschaft leben kann,
 wo man ohne Furcht
 weder zu hassen noch zu lieben versteht.)

Mit seiner Art der Gestaltung innerer Konflikte, die über die damaligen Kunstmittel des Realismus hinausgeht, seine Erfahrungen aber voraussetzt, entdeckt Lermontov literarisches Neuland. Ohne auf den Anspruch psychologischer Wahhaftigkeit zu verzichten und ohne zur klassizistischen Allegorie zurückzukehren findet er mit der übertragenen Gestalt des Dämon eine Form, individuelle verinnerlichte Konflikte sichtbar zu machen und sie in Handlung und Erzählung darzustellen. Zusätzlich erhellt ein Vergleich mit Puškins Poem "Mednyj vsadnik" daß im "Demon" über die bisherigen Typen des Poems hinaus etwas Neues entstand. Scheinbar wird in der Belebung des Denkmals und der Stadt dort der gleiche Kunstgriff verwandt, der die Grenze der realistischen Gestaltungsmittel überschreitet. Jedoch wird dieser Kunstgriff durch den Wahnsinn Evgenijs als krankhaftes Abbild der Realität psychologisch motiviert und dadurch alle unterbewußte Dämonie wieder in den Rahmen der realistischen Darstellungsmittel integriert.

Die innere Verbindung der Darstellung des Konflikts zur ebenfalls mittelbaren, in Bildern und Symbolen ausgedrückten psychologischen Ich-Analyse der romantischen Dichtung ist nicht zu übersehen. Das Verständnis des Gegenstands der psychologischen Analyse - des Individuums - hat sich inzwischen allerdings gewandelt. Nicht mehr rückgängig zu machen sind die aus der realistischen Literatur gewonnenen Möglichkeiten, das Individuum als handelnden Teil seiner sozialen, historischen und nationalen Umgebung darzustellen. Dadurch wurde die apriorische Auffassung des Charakters stark erschüttert und ein Weg beschritten, ihn als wandelbar und in einer Entwicklung zu zeigen. Im "Demon" begreift Lermontov den Charakter seiner Heldin von vornherein nicht mehr als ein abgeschlossenes, in eine feste Ordnung gefaßtes Ganzes, sondern dynamisch als System widerstreitender Möglichkeiten, die historisch motiviert werden können, deren Konflikt aber vom und im Individuum ausgetragen wird.

Das psychologische Interesse für den Einzelmenschen und die gerade im romantischen Poem ständig wiederkehrende Gegnerschaft des außerordentlichen

Individuums zur Gesellschaft sind im "Demon" als die Züge erhalten, die die Herkunft der Dichtung vom romantischen Poem deutlich zeigen. Bis in Einzelheiten der Darstellungsmethode läßt sich diese Tradition in dem Werk nicht verleugnen. Der Kreis der handelnden Personen bleibt eng begrenzt. Zwar wird durch die Schilderung des Lebens im Schloß eine Reihe von Leuten in die Handlung einbezogen, jedoch fällt auf, daß es im weiteren nur Wanderer oder Fremde sind, die noch den Weg der Heldin kreuzen, so daß soziale Beziehungen in der Dichtung zwar existent sind, aber doch nur in sehr loser Relation zur Heldin mehr angedeutet als gestaltet werden.

Im Gegensatz zur strengen Knappheit und prosaischen Objektivität von Puškins letztem Poem verwendet Lermontov hier Kunstgriffe wie die monologische Selbstdarstellung des Helden, einzelne Anreden des Autors an seine Figuren, ein durch das Metrum herausgehobenes und als Abschweifung vom Fortgang der Handlung charakterisiertes Gedicht, verallgemeinernde Anklagereden voller Pathos, vielsagende Pausen in Verbindung mit kompositorischen "Bruchstücken". Dennoch fehlt als entscheidendes Kennzeichen des romantischen Poems die subjektive Perspektive der Darstellung. Die epischen Partien des Gedichts herrschen vor, und selbst bei der Darstellung der Gefühle der Helden zeigen sich Ansätze einer leidenschaftslosen Schilderung von Äußerungen des Gefühls, seiner Wahrnehmung durch einen objektiven Beobachter.

Zum Schluß dieser Übersicht über die bis zum Ende der 30er Jahre des 19. Jahrhunderts entwickelten Typen der russischen Verserzählung soll noch eine Spielart erwähnt werden, die bis dahin noch kein Werk höchster Qualität hervorgebracht hatte und aufgrund der vorherrschenden Tendenz in der russischen Literatur der Epoche, die in Richtung auf die Herausbildung des Realismus verlief, auch nicht viel Beachtung fand. Es handelte sich dabei um Poeme mit vorwiegend philosophischer Bedeutung, deren gesamte Fabel zeichenhaft, exemplarisch, manchmal auch allegorisch zu verstehen war. Die zeichenhafte Verwendung von Ereignissen und Szenerien aus der biblischen Geschichte bewährt sich bei diesen Poemen mit philosophischer Bedeutung vor allem anderen literarischen Material. Spezifische Eigenarten dieser Nebenlinie der Entwicklung der russischen Versepeik charakterisiert die Gattungsbestimmung Bobrovs, der über sein freimaurerisch-mystisches Poem "Drevnjaja noč' vselennoj, ili

Stranstvujuščij slepec" (1807-1809, Die alte Nacht des Weltalls oder der schweifende Blinde) schrieb, es sei "kein Roman und kein heroisches Poem, sondern einzig eine philosophische Wahrheit in einer allegorischen Epopöe"¹. Wegen ihrer religiös-symbolischen oder allegorischen Darstellungsweise zeigen diese Poeme leicht eine rückwärtsgewandte Tendenz zum Klassizismus. Dennoch sind es nicht nur zähe Relikte einer überlebten Literaturrechtung, sondern immer neu angesetzte Versuche, auf eine übertragene Weise allgemeine Ideen, philosophisch-moralische Zusammenhänge episch auszudrücken. Auch die Dekabristen Glinka und Küchelbecker haben Poeme dieser Art verfaßt.²

Allerdings entsteht in dieser Zeit kein Werk, das als Vorbild dieses Gattungstyps gelten und den romantischen und realistischen Poemen gleichwertig an die Seite gestellt werden könnte. Es müßte Aufgabe einer spezielleren Untersuchung sein, zu verfolgen, inwieweit bei diesem Poemtyp die Miltonsche Eposstradition aufgegriffen wird und ob die Verarbeitung dieser Tradition in einem größeren Entwicklungszusammenhang innerhalb der russischen Literatur steht. Wir registrieren hier diesen Typ als eine grundsätzlich eigene Gestaltungsmöglichkeit des Poems, die schon in der Zeit der Herausbildung des romantischen und realistischen Poems vorhanden ist und die auch in der Folgezeit nicht untergeht.

Abschließend soll zusammengestellt werden, wie die bisher besprochenen Gattungstypen der Versepeik sich zu dem in dieser Arbeit verwendeten Poembegriff verhalten.

Wir wollten unter "Poem" jene Art der Verserzählung verstehen, in der ein Spannungsverhältnis aus der objektivierenden Tendenz des Erzählens und der subjektiven, "lyrischen" Eigenschaften der Verssprache entsteht und in den Formen der Dichtung merkbar wird. In diesem Sinn kann man vom Poem streng genommen erst seit der Romantik sprechen. Das russische Poem in seiner Beson-

1 Gippius/Desnickij/Mejlach (Red.), Istorija ruskoj literatury . . . , Bd. V, Teil I, S. 221.

2 V. K. Kjuhel'becker, Večnyj žid; in: Polnoe sobranie stichotvorenij V. Kjuhel'bekera, Moskau 1908.

N. F. Glinka, Iov. Svobodnoe pereloženie svjaščennoj knigi Iova. Das Poem, in dem die biblische Gestalt als Gleichnis für die Lage des Verbannten benutzt wird, erschien in Auszügen 1828, auszugsweise auch in: N. F. Glinka, Izbrannye proizvedenija, Leningrad 1957.

derheit setzt die Entwicklung der romantischen Lyrik voraus, denn erst mit der Subjektivierung der Verssprache und ihrer unauflösbaren Verbindung mit dem subjektiven Ausdruck kann das angesprochene Spannungsverhältnis als Grundlage der literarischen Gestaltung aktiviert werden. Nach diesem Verständnis des Gattungsbegriffs ist das klassizistische Epos kein Poem. Weder vom Erzähler her noch vom Dargestellten wird hier Subjektivität zu einem Gestaltungsproblem.

Der Unterschied zwischen Epos und Poem wird allerdings verschleiert durch die Terminologie. Der Terminus "poéma" wurde in Rußland gerade zur Bezeichnung der klassizistischen Gattung eingeführt. Die russische Literatur selbst hat in ihrem weiteren Verlauf eine neue Bedeutung dieses Terminus entwickelt, die auf die ursprüngliche nicht mehr paßt. Vom heutigen Standpunkt aus wäre es genauer, ausschließlich die Bezeichnung "épos" oder "épopeja" für die klassizistische Gattung zu verwenden.

Auf das heroisch-komische Epos trifft im Prinzip das gleiche zu wie auf das heroische klassizistische Epos, an dessen literarische Vorherrschaft die Existenz dieses Genres gebunden ist.

Die "skazki", die sich in der Nachfolge dieses Gattungstyps entwickeln, kann man wegen ihres Interesses für das niedere Milieu und die Verhaltensweisen alltäglicher Menschen, wegen ihrer Konzentration auf das berichtende Element der Erzählung und Weglassung aller über die Wiedergabe der Geschichte hinausgehenden "Abschweifungen" als einen Teil der Vorgeschichte der "povest' v stichach" ansehen. In diesen "Erzählungen in Versen" erscheint das grundlegende Spannungsmoment des Poems beruhigt. Alles ist dem epischen Vortrag der Geschichte untergeordnet, so daß eine merkbar der erzählerischen Objektivierung entgegenlaufende Tendenz nicht zustandekommt. Indem das "lyrische Element" hier zurücktritt, gerät die Verssprache leicht in Gefahr, ihre eigene Funktion in der Dichtung zu verlieren.

Wegen ihrer allgemeinen Unfertigkeit fällt es schwer, die Ritter- und Heldenpoeme vor "Ruslan i Ljudmila" an dem Poembegriff zu messen. Als Versuche einer literarischen Übergangszeit bringen sie in der Phase der Herausbildung eines neuen Stils noch keine überzeugenden neuen Formen der Gattung, obwohl Teile der späteren Lösungen wie das Auftreten einer selbtherrlichen

Autorenperson, die Vermischung der sagenhaften mit der zeitgenössischen Ebene in ihnen schon vorhanden sind.

Mit "Ruslan i Ljudmila" wird zum ersten Mal ein äußerlich und innerlich geschlossenes Werk der angestrebten und durch die "bogatyrskie skazki" nur unvollkommen verwirklichten Zielvorstellung der neuen Gattung "russkaja poëma" geschaffen.

Puškins Untertitel für diese Dichtung - "poëma" - hatte seine begrenzte und in der Kritik der Zeit sofort umstrittene - traditionelle Berechtigung in dem Programm eines aus nationalen Quellen geschaffenen und national geprägten "russischen Poems". Vom heutigen Standpunkt aus liegt die Berechtigung des Terminus allerdings gerade in den nicht traditionellen Zügen des Werks. Die neue innere Einheit der Dichtung zeigt sich am deutlichsten in der dichterischen Sprache, die, durchweg einheitlich stilisiert, auf eine konkrete Autorenperson bezogen ist. Auch die Komposition wird durch die Autorenperson erkennbar arrangiert. Wenn die Gestalt des Autors hier auch nicht psychologisch vertieft und individualisiert ist, so erkennt man doch in ihr eine ganz bestimmte soziale und literarische Rolle, deren Besonderheit eine typische Stilisierung der Sprache ermöglicht. In der Beherrschung einer nach einem durchgängigen literarischen Prinzip nuancierten Sprache ist Puškin seinen Vorgängern und ihren "bogatyrskie skazki" weit überlegen.

Die konkrete Autorenperson schafft eine reizvolle und bewußt immer wieder ausgespielte Spannung zwischen den verschiedenen Realitätsebenen der Dichtung, zwischen Märchenerzählung und geistreicher Plauderei, vergangener und gegenwärtiger Zeit, ihren unterschiedlichen Werturteilen und Gewohnheiten. Das subjektive Element erscheint bei dieser Erzählweise anschaulich in der Person des Autors, der distanziert mit den ihm offensichtlich fernliegenden Gegenständen der Erzählung spielt, indem er sie willkürlich zu seiner Zeit und seiner eigenen gesellschaftlichen Existenz in Beziehung setzt.

Vor allem durch die selbständige Rolle der Autorenperson und die darauf aufbauende distanzschaffende Schichtentechnik stellt "Ruslan i Ljudmila" eine unmittelbare Vorstufe zum Poem des Realismus dar.

Das romantische Poem, das in seinen Hauptzügen von anderen literarischen Vorfahren stammt als die vorherigen Verserzählungen, setzt Erzähler un-

Erzähltes, die vorzubringende Geschichte und das subjektive Moment der Erzählung in ein für die Gattung völlig neues Verhältnis.

Indem die subjektive Perspektive des Helden die gesamte Dichtung durchdringt, wird es möglich, die neuen Ausdrucksmöglichkeiten der romantischen Lyrik unmittelbar im Poem anzuwenden. Das heißt jedoch nicht, daß dieser Poemtyp durch eine rein quantitative Auffüllung seiner Kunstmittel aus der Lyrik zu definieren sei. Entscheidend für die Gattung des Poems bleibt, in welcher Weise lyrische Mittel in der Erzählung angewandt werden. Denn auch bei der für das romantische Poem wie für die romantischen lyrischen Gedichte typischen Konzentration auf ein einzelnes Ich unterscheidet es beide Formen wesentlich, daß das romantische Poem den Helden in Handlung zeigt, sogar stets in einer sehr zugespitzten und bewegten Handlung. Allerdings könnte mit dem Hinweis auf das zugleich in das romantische Poem eingehende dramatische Element der Darstellung der erzählerische Grundcharakter dieser Gattung trotz ihrer Verpflichtung, den Helden in Handlung vorzuführen, angezweifelt werden. In der Tat löst hier der von Žirmunskij angeführte neue Synkretismus die bisherigen Erzählhaltungen im Poem ab. Jedoch schließt die neue Darstellungsmethode das Erzählen selbst nicht aus: Vom Helden wird - trotz der dramatischen Dialoge, Monologe, An- und Ausrufe - vorwiegend in der dritten Person gesprochen. Entscheidend für den Charakter der Gattung bleibt auch, daß die Institution des Erzählers nicht aufgegeben wird.

Was an neuen Kompositionstechniken im romantischen Poem entwickelt wurde - z. B. die absichtsvolle Folge von "Gipfeln" und Pausen wie auch die wechselnden "Landschaften der Seele" -, bekommt erst im Hinblick auf den erzählten Handlungsablauf seinen Sinn.

Insofern also sich der Charakter des Helden nicht in der lyrischen Selbstreflexion, sondern im Laufe einer erzählten Handlung offenbaren soll, bleibt ein grundlegendes gemeinsames Kennzeichen mit den bisherigen Verserzählungen gewahrt. Es muß jedoch deutlich hervorgehoben werden, daß mit dem romantischen Poem ein neuer Abschnitt in der Entwicklung der Gattung beginnt. Denn innerhalb der russischen Literatur ist hier zum ersten Mal der Versuch unternommen worden, die in all ihren Mitteln auf den Ausdruck des Subjektiven gerichtete Verssprache, die sich mit der Lyrik untrennbar verbunden hat, in eine

konstruktive, literarisch tragfähige Beziehung zum aufrechterhaltenen erzählerischen Ziel der Gattung zu bringen, - eine Aufgabe, die sich naturgemäß erst nach der Herausbildung der romantischen Verssprache stellen konnte. Das Besondere und, soweit wir sehen, Einzigartige des russischen Poems besteht nun darin, daß in der Folgezeit der Anspruch nicht aufgegeben wurde, in der erzählenden Versdichtung diese Spannung in wechselnden Formen sichtbar zu machen. Daher könnte man, wenn man die Besonderheiten der Gattung ins Auge faßt, das romantische Poem als den eigentlichen Beginn der Entwicklung des russischen Poems werten und die vorherigen Formen als notwendige Vorgeschichte ansehen.

In dieser Anfangssituation ist das romantische Poem zugleich ein Spezialfall der Gattung, denn es schöpft bei weitem nicht die mit der erzählerischen Tradition und mit der entwickelten lyrischen Verssprache gegebenen Möglichkeiten aus, das grundlegende Spannungsverhältnis des Poems zu aktivieren. Die Beschränkung entsteht aus der individualistischen Perspektive des romantischen Poems, die - analog der Alleinherrschaft des dichterischen Ichs in der romantischen Lyrik - zunächst die selbstverständliche Grundlage der psychologischen Intensität der Darstellung bildet, andererseits aber die Hauptursache für die engen thematischen und erzählerischen Möglichkeiten der Gattung darstellt. Die Konzentration auf den Charakter des Helden erlaubt nur eine holzschnittartige Zeichnung der übrigen Personen und damit nur eine allgemein-schematische Behandlung ihrer Beziehungen zum Helden und - soweit das überhaupt angedeutet wird - auch untereinander. Auch die Beziehung des Helden zu seiner Umwelt kann nur eingleisig, nicht aber in ihrer Wechselwirkung dargestellt werden. Zu dieser Beschränktheit der literarischen Möglichkeiten des romantischen Poems, die aus den Grundzügen der Gattung folgt, kommen noch weniger wichtige konventionelle Begrenzungen, wie die Übernahme des englischen Vorbilds mit seinem Dreieckschema der Personen und der Räuber-, Flüchtlings- oder Gefangenthematik.

Auch die dekabristische Ausprägung der Gattung eröffnet trotz der neuen mit der "graždanskaja poëzija" verbundenen Thematik keinen weiterführenden Weg. Gerade bei den überindividuellen Themen zeigt sich deutlich, wie begrenzt aufgrund seiner inneren Struktur das erzählerische Vermögen des romantischen Poems ist und daß es grundsätzlicher formaler Änderungen bedurfte, um über

den Spezialfall der Gattung hinaus zu einer breiten Entfaltung der im Poem liegenden literarischen Möglichkeiten zu gelangen.

Die Wege, auf denen vor allen anderen Puškin eine objektivere und breitere Darstellung der Charaktere in der erzählenden Versdichtung anstrebte, gehen - bei aller Verschiedenheit im einzelnen - über die begrenzte Perspektive des romantischen Poems hinaus. Die meisten Neuerungen der romantischen Gattung werden dabei nicht preisgegeben. Alle Poeme des Realismus gehen von der durch die romantische Dichtung entwickelten Verssprache aus. Die psychologische Wahrhaftigkeit und Eindringlichkeit der Darstellung bleiben weiterhin in dem Ziel erhalten, die Charaktere in einer Wechselwirkung untereinander und mit ihrer Umgebung zu zeigen. Dabei erhebt sich der Standpunkt der nun stärker konkretisierten Autorenperson wieder über den der einzelnen Charaktere der Dichtung. Hieraus läßt sich eine Distanz- und Schichtentechnik des Erzählens gewinnen, mit der weitere Bereiche an Umwelt und neue Ebenen der psychologischen Analyse der Helden in das Poem integriert werden können. Die Autorenperson ist Träger der besonderen dichterischen Erzählsprache und Sichtweise des Poems, durch ihre hervorgekehrte subjektive Betrachtungsweise motiviert sie sogar die lyrischen Kunstgriffe im Erzählen. Bei fortschreitender sozialer und psychologischer Motivierung tritt sie immer einleuchtender als ein - durchaus selbständiger und aktiver - Teil der nicht erschöpfend darstellbaren Realität hervor.

Auf der Grundlage der literarischen Zielvorstellungen des Realismus entsteht eine Reihe verschiedener Poemtypen, die die grundlegende Spannung der Gattung in unterschiedlicher Weise realisieren, wie bereits an einzelnen Beispielen gezeigt wurde. Gleichzeitig entwickelt sich mit der "povest' v stichach" eine Form versepischer Darstellung, die vom Grundmerkmal des Poems wegführt. Gegen Ende dieser ersten großen Blütezeit des russischen Poems bereichert Lermontov die Gattung, indem er - realistische und romantische Darstellungsformen verarbeitend - im "Demon" neue Möglichkeiten einer übertragenen und mittelbaren Gestaltung innerer menschlicher Konflikte findet.

III. Die Geschichte des russischen Poems von den 40er bis zu den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts

1. Die Poeme der unmittelbaren Nachfolger Puškins und Lermontovs

1.1 Zur allgemeinen Situation der Versepike am Anfang der 40er Jahre

Bei der Darstellung dieser Epoche gehen wir davon aus, daß die folgend^d von B. Ėjchenbaum vertretene Ansicht, die auf das Werk M. Ju. Lermontovs gemünzt ist, sich bei der Prüfung der Poeme aus den 40er Jahren und den drei folgenden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts als nicht haltbar erweist:

"Das traditionelle russische Poem erschien (bei Lermontov, EHL) in einer neuen Gestalt - angelegt auf (s ustanovkoj na) Deklamation und Dekorativität, mit dem Nachdruck auf emotionaler Ausdruckskraft (vyrazitel'nost'), auf Rhetorik und der "Wahrnehmbarkeit" ("zametnost' ") lyrischer Formeln. Dadurch fiel die Form auseinander, die Gattung wandelte sich zum Schema - das russische lyrisch-epische Poem war seinen Weg zu Ende gegangen"¹.

Hier werden die Poeme Lermontovs zu eng, zu äußerlich beurteilt. Ėjchenbaum berücksichtigt nicht, wie das "traditionelle russische Poem" auch durch Lermontov weiterentwickelt wird und besonders im "Demon" eine neue Dimension der Darstellung hinzugewinnt. Dabei treffen für die neue Form zwar die oben genannten formalen Kennzeichen zu - wie z. B. das deklamatorische Element, das sich gerade im "Demon" mit der polemischen Tendenz des Werkes glücklich ergänzt -, allerdings können sie diese Form nicht erschöpfend charakterisieren. Die Behauptung schließlich, nach Lermontov habe sich das russische Poem mangels einer Entwicklungsperspektive als Gattung aufgelöst, bleibt völlig unbewiesen.

Um die aus dieser Zeit vorliegenden Poeme untersuchen zu können, sollte man die Frage besser so formulieren: Was ist in der Zeit nach Puškin und Lermontov aus dem Poem geworden? - Bei der Beantwortung dieser Frage muß man von vornherein berücksichtigen, daß in dieser Zeit, die durch eine immer reichere und differenziertere Entwicklung der erzählenden Prosa gekennzeichnet ist, das Poem - sehr im Unterschied zur vorangegangenen Epoche - an den Rand des literarischen Geschehens rückt.

¹ Boris Ėjchenbaum, Lermontov. Opyt istoriko-literaturnoj ocenki; Leningrad 1924, S. 101.

Die Kluft zwischen den Erzählformen in Vers und Prosa ist von Anfang an beträchtlich; die Erzählprosa hat sich nicht aus der Verserzählung entwickelt sondern neben ihr. Im Werk Puškins treten diese zwei Erzählformen in einen vom Dichter bewußt ausgetragenen Gegensatz. Darin ist mehr zu sehen als ein biographischer Zufall. Beide Erzählformen treten einander infolge ihrer historischen Entwicklung gegenüber. (Wobei allerdings die dichterische Biographie Puškins einen Teil dieser Entwicklung bildete). Im bewußten Gegensatz zu den Erzählhaltungen und der Erzählsprache, die er im Poem anwandte, erarbeitete sich Puškin seinen Prosastil, den Ejchenbaum als "épistoljarno-delovoj slog"¹ charakterisiert. Obwohl Puškin selbst versuchte, Erfahrungen aus der Prosaerzählung auch im Poem anzuwenden, überbrückte er damit den Abstand zwischen den verschiedenen Entwicklungsbereichen des Erzählens nicht. Nach seinem Tode wirkten die etablierten großen Beispiele des Poems - vor allen anderen der "Evgenij Onegin", ähnlich wie vorher das romantische Poem Puškins - als formales Orientierungsbild für die Gattung und gleichzeitig auch als konservatives Element ihrer Entwicklung. Das Poem der 40er Jahre zieht sich zunächst auf seine eigene Tradition zurück und tritt nur begrenzt in unmittelbarem Austausch mit der Entwicklung der Erzählliteratur insgesamt. Dadurch verläuft die weitere Geschichte des Poems zwar in relativer Selbständigkeit, aber auch sehr verengt und verlangsamt.

1.2 Die Oneginnachfolge als Haupterscheinung der realistischen Entwicklungslinie

1.2.1 Das Poem Turgenevs, in dem die Abhängigkeit vom "Onegin" unmittelbar zum Ausdruck kommt

Die dichterische Entwicklung I. S. Turgenevs erscheint symptomatisch für die Situation der Literatur Anfang der 40er Jahre, besonders für die Anziehungskraft, die die Gattungen in Vers und Prosa auf einen jungen Schriftsteller

¹ Der Kontext des Zitats macht den Gegensatz zum "poetischen" Stil noch deutlicher:
 "Épistoljarno-delovoj slog, ne osložnennyj nikakimi novoobrazovanijami, nikakoj ritorikoj ili deklamaciej, kazalsja emu (Puškinu, - EHL) edinstvenno godnym dlja prozy, - vse drugoe predstavljalos' emu manernym i vyčurnym. .
 B. Ejchenbaum, Lermontov . . . , S. 137. Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 06:11:13AM via free access

ausüben konnten. Turgenevs literarisches Schaffen begann Mitte der 30er Jahre mit Gedichten und Poemen; von der Mitte der 40er Jahre an wandte er sich jedoch der Prosa zu. Seine Entferntheit von der eigenen Versdichtung formuliert Turgenev im Jahre 1874 in auffallend schroffer Form:

" Ich empfinde eine entschiedene, beinahe physische Antipathie gegenüber meinen Gedichten - und ich habe nicht nur kein einziges Exemplar meiner Poeme, sondern würde viel dafür geben, wenn sie auf der Welt überhaupt nicht existierten". Die Literaturkritik in den 40er Jahren war anderer Auffassung. Selbst Belinski dessen Wertung der "Paraša" sich von einem lobenden Urteil beim Erscheinen des Werks im Jahre 1843 zu einem sehr kritischen im Jahre 1848 wandelte, rät Turgenev auch zu dem späteren Zeitpunkt nicht, die Versdichtung aufzugeben, sondern im Gegenteil befindet er, in der Dichtung "Pomeščik" (1845, Der Gutbesitzer) habe Turgenev die "wahre Gattung" für sein Talent gefunden, und es gebe für ihn "überhaupt keine Gründe, die Verse ganz zu lassen"².

Im Hinblick auf das gesamte erzählerische Werk Turgenevs nehmen die Poeme eine besondere Stellung ein. Unter diesem Aspekt werden sie in der wissenschaftlichen Literatur verschiedentlich erwähnt. Hier jedoch geht es um ihr Gewicht im Zusammenhang der Geschichte des Poems³. Innerhalb dieses Zusammenhangs bewertet auch B. Eǰchenbaum die Poeme Turgenevs:

-
- 1 I. S. Turgenev in einem Brief an Vengerov, zitiert nach : V. Desnickij, Na literaturnye temy, Moskau-Leningrad 1933, S. 241.
 - 2 V. G. Belinskij, Vzgljad na ruskuju literaturu 1847 goda (2. Artikel); in: Polnoe sobranie sočinenij, Bd. X, Moskau 1953, S. 345.
 - 3 Die Literatur zu diesem Thema ist nicht besonders ertragreich. Zu Anfang des 20. Jahrhunderts veröffentlichte Geršenzon einen Aufsatz, der die Poeme Turgenevs einer lobenden Einschätzung unterzog, dabei ausdrücklich gegen das herrschende literarische Bewußtsein wertend:
M. O. Geršenzon, Poëmy I. S. Turgeneva; in: M. O. G., Obrazy prošlogo; Moskau 1912, S. 142-174.
Über zwanzig Jahre später verfolgt ein Aufsatz Desnickijs noch ein ähnliches Ziel, der Versdichtung in Turgenevs Schaffen einen gerechten Platz zuzuweisen, dabei dem Urteil Turgenevs über seine Frühwerke widersprechend:
V. Desnickij, Poëmy i stichotvorenija I. S. Turgeneva; in: V. D., Na literaturnye temy; Moskau-Leningrad 1933, S. 241-252.
Was die beiden Literaturwissenschaftler im einzelnen als positive Eigenschaften der Poeme Turgenevs anführen, unterscheidet sich stark voneinander.

00046921

"... beide Poeme Lermontovs ("Saška" und "Tambovskaja kaznačejša" - EHL) waren nach Puškins "Graf Nulin" und "Domik v Kolomne" keine Neuheit. Im Gegenteil, dies war schon die Vollendung des komischen Poems: von Lermontov geht diese Gattung zu Turgenev über ("Paraša", "Pomeščik", "Andrej") und beendet hier zeitweilig ihre literarische Existenz"¹.

Das "komische Poem" jedoch, das hier der von Eĵchenbaum gesehene Entwicklungslinie als das bestimmende Moment übergeordnet wird, ist aber in der russischen Literatur und Theorie ein so schillernder Begriff, daß seine Verwendung keine Klarheit schafft. Die oben erwähnten Poeme sind Teil der Tradition des von Puškin geschaffenen Poemtyps, in dem die verselbständigte Autorenperson eine kommentierende und distanzierende Funktion wahrnimmt, wobei sie meistens, aber nicht immer, in einem scherzhaften Ton spricht. Komik ist nicht das literarische Ziel dieses Poemtyps, sie ist eines seiner Distanzmittel, durch das die in der Dichtung eingefangenen Themen und Charaktere sowie deren Geschichte und Umgebung erzählerisch objektiviert werden. Dieser Poemtyp findet seine Krönung in Puškins "Evgenij Onegin", den Eĵchenbaum nicht in die Entwicklungslinie aufnimmt, die seiner Meinung nach zu Turgenevs Poemen hinführt.

Gerade aber an den "Onegin" lehnt sich Turgenevs erstes Poem "Paraša" (1843) außerordentlich eng an. Darin erzählt der Autor, der selbst sehr ausführlich zu verschiedenen angrenzenden oder seiner Geschichte fernliegenden Themen das Wort nimmt, wie seine Heldin, die Tochter eines in ländlicher Idylle lebenden Gutsbesitzerehepaars, sich in den jungen Nachbarn verliebt, der - übersättigt von den Erlebnissen in der "großen Welt" - auf sein Gut heimgekehrt ist. Die Grundkonstellation der Fabel knüpft so an die Ausgangssituation der Geschichte Onegins und Tat'janas an. Die Analogie beider Werke wird entscheidend verstärkt durch die Anlage der Charaktere. Paraša wird so beschrieben, daß ihre Ähnlichkeit mit Tat'jana nicht zu übersehen ist: nachdenklich, in sich gekehrt, im Garten umherstreifend, mit einer Vorliebe für die schöne Literatur. Der literarische Geschmack beider Heldinnen ist nicht der beste: Während Tat'jana sich für übersetzte sentimentale Unterhaltungsromane begeisterte, für Richardson wie auch für Rousseau, schätzt Paraša "Marlinskij und Puškin in gleicher Wei-

¹ B. Eĵchenbaum, Lermontov ..., S. 125.

se"¹. Beide Mädchen, von offenbar gleichem Alter, werden als nicht auffallend schön, aber als anziehend beschrieben. Sofort zu Anfang, als er seine Heldin vorstellt, macht der Autor auf diese Ähnlichkeit aufmerksam. Ihm selbst ist also daran gelegen. :

Ona - predmet i vzdochov i zobot,
 Predmet stichov moich dovol'no smelych,
 Ona javljalas' - v plat'ice prostom,
 I s knižkoju v nemnožko zagorelych,
 No milych ručkach ... Na skam'ju potom
 Ona sadilas' ... pomnite Tat'janu?²

(Sie - der Gegenstand von Seufzern und Sorgen,
 Der Gegenstand meiner ziemlich kühnen Verse,
 sie erschien - im einfachen Kleidchen
 und mit einem Büchlein in den ein wenig gebräunten,
 aber lieben Händchen ... Dann setzte sie sich
 auf die Bank ... Erinnern Sie sich an Tat'jana?)

Wenn auch der Autor im nächsten Satz seinem Publikum versichert, er werde seine Heldin nicht mit Tat'jana vergleichen, schildert er sie doch im weiteren gerade so, daß sich der Vergleich immer wieder aufdrängt. Er merkt an - wie der Autor des "Onegin" -, daß der Name seiner Heldin nicht klangvoll sei. Selbst der Kunstgriff, den Charakter der Heldin durch Erwähnen einer literarischen Gestalt zu beschreiben, ist aus dem "Onegin" übernommen. (Dort wird Tat'jana mit Žukovskijs Svetlana verglichen.) Die Vermutung, die der Autor über Parašas künftiges Schicksal ausspricht, ruft aufs neue die Geschichte Tat'janas ins Gedächtnis:

Vsegda kazalos' mne: ej suždeno
 Stradanij v žizni ispytat' nemalo ...
 I čto z? mne bylo bol'no i smešno;
 Ved' v naši dni spasitel'no stradan'e ...³

(Mir schien immer: ihr sei bestimmt,
 nicht wenig Leiden im Leben zu erfahren ...
 Und was denn? Es war mir schmerzlich und komisch;
 Ist doch in unseren Tagen das Leid heilsam ...)

Parašas Geschichte verläuft dann allerdings erheblich anders als die Tat'jana's

1 I. S. Turgenev, Polnoe sobranie sočinenij i pisem, Bd. I, Moskau-Leningrad 1960, S. 78.

2 Ebd., S. 75 f.

3 Ebd., S. 77.

Offenbar lag aber dem Autor daran, eine solche Ausgangssituation zu schaffen, die einen Vergleich mit der anders verlaufenden älteren Geschichte eindringlich nahelegt.

Nur der Charakter des Helden weicht stärker von der literarischen Vorlage ab. Ihm fehlen alle Anzeichen eines größeren menschlichen Formats und auch völlig die Sympathie des Autors. Lediglich einige äußere Lebensumstände fallen mit denen Onegins zusammen. Dafür sind aber die Eltern Parašas durchaus als die literarischen Nachfolger der Larins gezeichnet. V. Desnickij erwähnt solche Entsprechungen als "povtorenija i variacii" des "Onegin"¹. Die Entsprechungen bei den um die Heldin gruppierten Figuren bewirken, daß das gesamte Milieu der Geschichte an das ländliche Milieu der Larins aus dem "Onegin" erinnert - wenn auch in gleichfalls veränderter Erscheinungsform. Zwar wird die ländliche Idylle mit "lug prostornyj", "rečka", "starinnyj dom", Garten, Apfelbäumen und der Grotte so zitiert, daß sie wiedererkennbar ist, jedoch im Unterschied zu dem älteren Werk erstreckt sich hier die respektlose Ironie des Autors gerade auch auf diese Umgebung, für die sie der Autor des "Onegin" auspart. Der Vergleich zwischen der ersten Strophe der "Paraša" und dem Anfang des zweiten Onegin Kapitels zeigt das deutlich:

Derevnja, gde skučal Evgenij,
Byla prelestnyj ugolok;

...

Gospodskij dom uedinennyj,
Goroj ot vetrov ograždennyj,
Stojal nad rečkoju. Vdali
Pred nim pestreli i cveli
Luga i nivy zolotye,
Mel'kali sela; zdes' i tam
Stada brodili po lugam,
I seni rasširjal gustye
Ogromnyj, zapuščennyj sad,
Prijut zadumčivych driad.

Počtennyj zamok byl postroen,
Kak zamki stroit'sja dolžny:
Otmen i pročten i spokoen 2
Vo vkuse umnoj stariny. ...

¹ V. Desnickij, a. a. O., S. 245.

² A. S. Puškin, a. a. O., Bd. II, S. 82 f.

(Das Dorf, in dem Evgenij sich langweilte,
war ein reizender Winkel; ...
Das einsame Herrenhaus
stand über einem Flößchen,
von einem Hügel vor den Winden geschützt.
In der Ferne leuchteten und blühten vor ihm
Wiesen und goldene Felder,
flimmerten Dörfer; hier und da
streiften Herden über die Wiesen,
und ein riesiger verwahrloster Garten
breitete dichte Schatten aus,
die Zuflucht nachdenklicher Dryaden.

Das würdige Schloß war gebaut,
wie man Schlösser bauen soll:
vorzüglich dauerhaft und ruhig,
im Geschmack der klugen alten Zeit. ...)

Demgegenüber:

Smotrite: pered vami lug prostornyj,
Za lugom rečka, a za rečkoj dom,
Starinnyj dom, nachmureennyj i černyj,
Raskrašennyj prichodskim maljarom ...
Širokij, nizkij, s kryšej bezobraznoj,
Podpertoj rjadom židen'kich kolonn ...
Svidetel' bujnoj žizni, leni prazdnoj
Dvuch ili trech pomeščič'ich plemen.
Za domom sad: v sadu stojat rjadami
Vsë jabloni, pokrytye plodami ...
Izvestno: naši dobre otcy¹
Ljubili jabloki - da ogurcy.

(Seht: vor euch ist eine weite Wiese,
hinter der Wiese ein Flößchen und hinter dem Flößchen ein Haus,
ein altes Haus, mürrisch und schwarz,
angestrichen von dem zur Pfarre gehörigen Maler ...
breit, niedrig, mit einem häßlichen Dach,
gestützt von einer Reihe spärlicher Säulen ...
Zeuge des ungestümen Lebens, der müßigen Trägheit
von zwei oder drei Gutsbesitzergeschlechtern.
Hinter dem Haus ein Garten: im Garten stehen in Reihen
lauter Apfelbäume, von Früchten beladen ...
Bekanntlich liebten unsere guten Väter
Äpfel - und Gurken.)

Die Schilderung der lieblichen Landschaft im "Onegin" geht unmerklich in eine literarische Reminiszenz über. Völlig zu Recht läßt der Autor in dieser poeti-

1 Turgenev, a. a. O., S. 75.

sierenden Beschreibung die Waldnymphen der antiken Posie an der Landschaft teilhaben. Die zweite Beschreibung, obwohl sie am Anfang nichts anderes erwähnt als die erste, unterscheidet sich schon durch den weit weniger beschwingten Ton. Während bei Puškin die Beschreibung getragen wird von wechselnden Verben, die das Statische des Landschaftsbildes überspielen (pestreli, cveli, mel'kali usw.), fehlt das Verb in Turgenevs erstem Satz völlig, und der syntaktische Bau der ganzen Beschreibung bleibt eintönig. (Za lugom rečka, a za rečkoj dom, .. za domom sad ..) Diese Sachlichkeit der Schilderung deutet die veränderte Blickrichtung an, in der Turgenev seinen Gegenstand erfaßt. Der Unterschied zur Landschaftsschilderung des "Onegin", der sich zunächst in einer weniger poetischen Beschreibung äußert, gipfelt in einer absichtsvoll unpoetischen Schilderung des Hauses, auf dessen Düsterkeit und Häßlichkeit in Einzelheiten aufmerksam gemacht wird - wobei aber die Beschreibungen beider Dichter noch einen gemeinsamen Bezugspunkt in "starina" haben. Die abschließenden Bilder der Landschaftsschilderungen stehen in scharfem Gegensatz zueinander - einerseits Steigerung des poetischen Eindrucks durch mythologische Figuren bei Puškin und andererseits schroffe Entpoetisierung bei Turgenev durch ein triviales Detail des Landlebens.

Mit seinen Personen - Paraša anfangs ausgenommen - geht Turgenev ähnlich um wie mit dieser Landschaft am Beginn des Poems. Nachdem er die Eltern so weit beschrieben hat, daß sie den Larins vergleichbar werden, macht er zum Schluß dieser Beschreibung eine so bissige Bemerkung über beide, als wolle er gewaltsam den poetischen Schimmer wegwischen, der durch die Wirkung des "Onegin" traditionellerweise auf ihnen und ihrem Milieu liegt. Der Vergleich des Gesichts von Parašas Mutter mit einer Pirogge ist an der analogen Stelle im "Onegin" undenkbar.

Der Ablauf der Fabel offenbart den Sinn dieser Darstellungsweise, die das bekannte Werk Puškins zunächst zitiert, dann jedoch den Gesamteindruck des Ganzen verändert, indem sie ihn entpoetisiert. Die Figur der Paraša scheint zunächst ausgenommen von der hinter aller Tradition der schönen Literatur prosaischen Trivialität des ländlichen Lebens. Da aber gezeigt wird, daß Paraša mit einiger Notwendigkeit in dieser Trivialität versank, wird die Entpoetisierung endgültig, sie verliert ihre anfangs noch sichtbare und mögliche Alternative.

Zuerst scheint es, daß Paraša sich ähnlich entwickeln werde wie Taťjana, mindestens sind die Voraussetzungen für ihre Entwicklung analog. Diese Möglichkeit erfüllt sich jedoch durch die Macht der Umstände nicht. Diese Umstände sind hinter ihrer idyllischen Äußerlichkeit trocken, sachlich, trivial. Die Menschen in diesen Verhältnissen sind es auch - oder sie werden es. Die Geschichte Parašas entfaltet sich so zum absichtsvollen Gegenbild ihres literarischen Urbilds. Ein solches dichterisches Verfahren wird erst in einer literarischen Spätsituation möglich, in der Nachfolge eines ganz besonders bekannten und anerkannten Werkes. Statt dieses Werk durch einen neuen formalen wie inhaltlichen Ansatz zu überwinden und seine Wirksamkeit als Vorbild zu durchbrechen, widerlegt der jüngere Dichter das Vorbild. Dabei werden in Vers und Erzähltechnik keine anderen als die schon bekannten Kunstmittel verwendet. Belinskij als Wortführer der zeitgenössischen Kritik spricht daher Turgenev in der Rezension von 1848 das "selbständige Talent zu dieser Gattung der Poesie" ab. Zugleich bemerkt er Keime einer neuen literarischen Tendenz auch in diesem Werk. Er nennt "Paraša" hier "eine gelungene physiologische Skizze (fiziologičeskij očer) des Gutsbesitzeralltags in den Einzelheiten"¹.

Der einzige Unterschied zu dem literarischen Vorbild Puškin, der veränderte Blickwinkel des Autors, welcher auch die trivialen Kleinigkeiten thematisch wichtig werden läßt, ist damit von Belinskij angesprochen. Es erscheint jedoch nicht gerechtfertigt, wegen dieser neuen Sichtweise des Autors das Werk mit einem ganz anderen Gattungsnamen zu belegen und an den Erfordernissen dieses späteren Genres zu messen. Zwar kann man die Entpoetisierung, die in "Paraša" vor sich geht, von der gleichzeitigen Entwicklungstendenz der russischen Literatur zur "natural'naja škola" - insbesondere ihrer prosaischeren Auffassung der Realität - nicht trennen², jedoch handelt es sich um eine eng

1 V. G. Belinskij, a. a. O., S. 345.

2 V. Desnickij bringt diese Veränderungen in der Blickrichtung des Dichters mit den sozioökonomischen Prozessen jener Zeit in Verbindung: "Turgenev gab den wachsenden Verfall des Lebens im Gutsbesitzermilieu (usadbnogo byta) wieder, die wachsende Verarmung der Güter, das Eindringen der Anfänge bürgerlicher Geschäftigkeit in das adlige Leben." V. D., Na literaturnye temy, S. 246.

begrenzte thematische Wechselwirkung, die sich nicht auf die Vorwegnahme der Gattung der "physiologischen Skizze" erstreckt. Turgenevs formaler Orientierungspunkt bleibt das Poem Puškins. Als Ergebnis dieser Abhängigkeit entsteht jedoch mehr als eine bloße, wenn auch talentvolle Nachahmung. In seiner literarischen Spätsituation hat Turgenev eine originelle Lösung gefunden, indem er gerade diese seine Situation in der Literatur immer wieder bewußt macht und eine andere Möglichkeit einer schon bekannten Geschichte erzählt.

Wie in den Puškinschen Vorbildern dieses Poemtyps, so kommt auch hier der Figur des Autors eine besondere Wichtigkeit zu. Er hat die gleiche erzählerische Funktion wie dort; Turgenevs Autor übernimmt nahezu sämtliche Kunstgriffe der Autorenfigur Puškins, zum Teil sogar die Themen ihrer "Abschweifungen". Trotzdem sind auch hier nicht unwesentliche immanente Veränderungen zu bemerken. Die ironische, distanzschaffende Funktion des Autors wird auf einer Ebene ausgeübt, für die sie im "Onegin" gerade ausgespart ist. Während die Idylle der Larins von der ironischen Urteilsschärfe des Autors unangefochten bleibt, sieht der Autor der "Paraša" seine Hauptaufgabe darin, eine ähnliche Idylle in ihrer Doppelbödigkeit zu zeigen.

Auch die Beziehung zwischen dem Autor und seinem Publikum stellt in "Paraša" nicht mehr das gleiche lächelnde Einverständnis der Puškingemeinde dar, das im beschwingten Plauderton immer wieder über die Geschichte hinweg festgestellt wird, als ob die Leser durchweg vertraute Freunde des Autors seien. Der Autor der "Paraša" präsentiert sich seinen Lesern mit den Worten: "Čitateľ, b'ju smirenno vam čelom"¹ (Leser, ich verbeuge mich demütig vor Ihnen). Diese Demutsgeste erweist sich bald als Ironie, die gegen den Leser gerichtet ist. Der Autor urteilt wenig später im Zusammenhang seines Vergleichs von Tat'jana und Paraša über die literarischen Interessen des Publikums:

No s nej ee ja sravnivat' ne stanu;
Bojus' - rukoj čitateľi machnut²
I étoj skazki vovse ne pročtut.

(Aber ich werde sie nicht mit ihr vergleichen;
Ich fürchte, die Leser werden mit der Hand abwinken
und diese Geschichte überhaupt nicht durchlesen.)

¹ Turgenev, a. a. O., S. 75.

² Ebd., S. 76.

Die veränderte Beziehung zwischen Autor und Leser drückt sich sogar in den Anreden aus, mit denen sich der Autor an sein Publikum wendet. Neben die vertraute Anrede "Freund"/Freunde" (drug, prijatel', druž'ja) tritt in fast gleicher Zahl die sachliche Bezeichnung "Leser" (čítatel') oder die offiziell distanzierte Wendung "meine Damen und Herren" (gospoda). Ein Teil der Anreden wird durch ein vorangestelltes "o" ironisiert, und einmal übertreibt noch der archaisierende Plural "o, drugi" (o, Freunde) die Feierlichkeit der Ansprache. Nicht immer bringt der Autor hier seine Ansichten dem Leser mit der seit Puškin gewohnten liebenswürdigen Verbindlichkeit nahe: In der Zeile "A gólost' dobrodetel', gospoda"¹ (Aber Stolz ist eine Tugend, meine Damen und Herren) verstärkt die Anrede den kurzangebundenen Ton des ganzen Satzes. Diese wahrnehmbare Fremdheit zwischen Autor und Leser, die im Gespräch weniger auf ein Einverständnis baut als vielmehr immer wieder die Unterschiede zwischen beiden Seiten andeutet und auch eine teils herablassende, teils rechthaberische Stimmung des Autors gegenüber dem Leser durchklingen läßt, wird am Schluß der Dichtung in klare Worte gefaßt:

Čítatel' moj, proščajte! moj rasskaz
 Vas usypil il' rassmešil - ne znaju;
 No ja, chot' vižus' s vami v pervyj raz,
 Dal'nejšego znakomstva ne želaju ...²

(Mein Leser, leben Sie wohl! Ob meine Erzählung
 Sie einschläferte oder zum Lachen brachte, weiß ich nicht;
 ich aber, obwohl ich Ihnen zum ersten Mal begegne,
 wünsche keine weitere Bekanntschaft ...)

Sogar die darauf folgende captatio benevolentiae wird ziemlich hinterhältig relativiert. Die Leser seien gütig und würden ihm seine Fehler verzeihen, meint der Autor und fügt hinzu, daß sie gütig seien, habe er gehört. Ohne einen überheblichen Unterton umschreibt er in der letzten Strophe durch ein lyrisches Bild, welche Art der Beziehung zwischen Autor und Leser er für gut befindet:

Iplyli my vdol' goroda čužogo;
 Ja byl odin na palube ... volna
 Vzdykala nas i opuskala snova ...
 I vdrug mne kto-to mašet iz okna,

1 Turgenev, a. a. O., S. 78.

2 Ebd., S. 101.

Kto on, kogda i gde my s nim vidalis',
 Ne mog ja vspomnit' ... bystro my promčalis' -
 Emu v otvet i ja machnul rukoj ¹
 I gorod ticho skrylsja za goroj.

(Und wir fahren an einer fremden Stadt vorbei;
 Ich war allein auf dem Deck ... die Wellen
 hoben uns hinauf und ließen uns wieder herunter ...
 Und plötzlich winkt mir jemand aus dem Fenster,
 wer er war, wann und wo wir uns getroffen hatten,
 konnte ich mich nicht erinnern ... Wir eilten schnell vorbei
 ihm zur Antwort winkte auch ich mit der Hand
 und die Stadt verschwand still hinter einem Hügel.)

Der Autor rechnet mit einem Publikum, das - ähnlich wie das Sujet selbst - auf einer niedrigeren Ebene steht als die traditionell in diesem Poemtyp mitdargestellte Leserschaft. Diese Leser haben offensichtlich nicht den besten literarischen Geschmack; der Autor setzt voraus, daß sein Publikum auch über der Geschichte einschlafen kann, was die Atmosphäre eines vertrauten Gesprächs von vornherein zerstört. Nur zu Beginn der Dichtung fängt der Autor scheinbar doch ein vertrautes Gespräch mit den Lesern an. Er fragt, ob sie etwa nicht an die "russkaja slovesnost" (russische Literatur) glauben, und versichert, er glaube auch nicht daran, obwohl, wie er hinzufügt, "es bei uns überaus leicht ist, Berühmtheit zu erlangen"². Anschließend meint er, die russischen Verse teilten ihr Schicksal mit dem heimischen Kvas, denn beide würden in ordentlichen Häusern nicht gebraucht. Woraus sich der Schluß ziehen läßt, der Autor habe es hier nicht mit den genannten respektablen Häusern zu tun. Im Bewußtsein dieser Tatsache resigniert er schließlich:

... No blagodaren ja
 Takim čtecam, kak baryšnja moja. ³

(... Aber ich bin solchen Lesern
 wie meinem Fräulein dankbar.)

Die niedere Ebene, auf die die Autoren-gestalt sich zum Gespräch mit dem Leser herablassen muß, motiviert die Einbeziehung festgeprägter Klischees in die

¹ Turgenev, a. a. O., S. 101.

² Ebd., S. 78.

³ Ebd.

Dichtung. Diese zitierten Formeln gehen noch über die Wiederholung von Situationen und Figuren, über die Nachbildung der Erzählweise des "Onegin" hinaus; Turgenev setzt sie meistens in Anführungszeichen. Am häufigsten kommen sie im Zusammenhang mit dem Helden Viktor vor, dessen Trivialität das größte negative Gefälle gegenüber dem Charakter seines "Onegin"-Vorbildes aufweist. Nachdem sein Lebenslauf kurz referiert wurde, wird der Held in einem solchen Klischee zusammengefaßt: "I byl, kak govoritsja, očen' mil" (Und er war, wie man sagt, sehr nett)¹. Dasselbe wird noch einmal negativ ausgedrückt: "I ne byl 'zamečatel'nym licom'"² (Und er war keine "bemerkenswerte Persönlichkeit"). Seine Freunde werden "mnogo 'ispytannyh i predannyh' družej" (viele "erfahrene und ergebene" Freunde) genannt. Als der Held mit Parašas Eltern spricht, faßt der Autor das Ergebnis des Gesprächs so zusammen: "I starikov 'plenil i voschitil'"³ (Und er "fesselte und entzückte" die Alten). Die Klischeehaftigkeit der Gefühle des Helden setzt der Autor in deutliche Beziehung zu der von ihm angenommenen Empfindungs- und Ausdrucksweise seiner Leser, wenn er ihre Frage wiedergibt: "Pomilujte, davno l' vaš Viktor byl/ I tronut i vstrevožen i tak dale?"⁴ (Erlauben Sie, war Ihr Viktor schon längst gerührt und erregt und so weiter?) Besonders charakteristisch erscheint dabei, wie unmittelbar der Klischeeausdruck in eine triviale Redewendung abgleitet. Die gleiche Korrelation zwischen dem Charakter des Helden, der Art, wie er beschrieben wird, und dem Publikumsgeschmack äußert sich auch in dem Urteil des Autors, sein Held sei ein "malyj 'čestnyj, slavnyj'" (ein "ehrfahrender, prächtiger" junger Mann), womit er seine vorhergehende Versicherung an die Leser, er selbst sei ein "wohlgesitteter Schriftsteller"⁵ näher ausführt. Gerade diese Stelle zeigt, daß die Verwendung der klischierten Ausdrücke dazu dient, die Entpoetisierung nicht nur des Milieus, sondern auch der Helden und der Beziehung zwischen Leser und Autor zu bestätigen und gleichzeitig, über die

1 Turgenev, a. a. O., S. 86.

2 Ebd.

3 Ebd., S. 89.

4 Ebd., S. 92.

5 Ebd., S. 94.

Geschichte hinausgreifend, ein Licht auf den ebenfalls nicht durch besonderen poetischen Glanz ausgezeichneten Zustand der Literatur zu werfen.

In der "Abschweifung" über das hauptstädtische Leben nimmt der Autor direkt Bezug auf die zeitgenössische Literatur:

Da sverch togo vsja pišuščaja brat'ja¹
Na "svet i roskoš" sypala prokljat'ja ...

(Und darüber hinaus schüttete die ganze schreibende Zunft über "Welt und Luxus" Verwünschungen aus ...)

Nicht ausgesprochen wird, wer damit gemeint ist. In der Literatur der Zeit kann diese Bemerkung auf Schriftsteller wie E. P. Grebenka und I. I. Panaev zutreffen², die in ihren Werken der zweiten Hälfte der 30er Jahre den Lebensstil des Adels verurteilten und ihre anteilnehmende Aufmerksamkeit - allerdings vordergründig und ästhetisch wenig überzeugend - auf die niederen Schichten des Volkes richteten. Gegen diese Tendenz grenzt sich der Autor zugunsten seines literarischen Vorbilds ab und zeigt damit seine Reserviertheit gegenüber der sich entwickelnden literarischen Richtung der "natural'naja škola".

Noch an anderer Stelle kann man die Haltung des Autors ähnlich interpretieren. Bei der Vorstellung Parašas stellt der Autor Erwägungen über ihr künftiges Schicksal an und bricht dann ab:

... mne podumat' bol'no,
Čto - možet byt' - čitajuščij narod³
Vse éto neestestvennym najdet.

(... es tut mir weh, wenn ich daran denke,
daß das lesende Volk dies alles
- vielleicht - unnatürlich findet.)

Die Beziehung des Autors zum Schlüsselbegriff (estestvo) der sich entwickelnden literarischen "Schule" bleibt hier kritisch. Sie rechtfertigt wiederum seine

¹ Turgenev, a. a. O., S. 87.

² Grebenka publizierte entsprechende Fabeln und Satiren schon in den frühen dreißiger Jahren; 1838 erschien seine Erzählung aus dem Beamtenmilieu "Luka Prochorovič", weiterhin 1841 die Erzählungen "Kulik" und "Zapiski studenta".

Panaev gab 1839 die Erzählung "Doč' činovnogo čeloveka" heraus, nachdem in den dreißiger Jahren Geschichten von ihm erschienen waren, die die aristokratische Gesellschaft kritisch darstellen. Beide Schriftsteller gelten als Wegbereiter der "natural'naja škola".

³ Turgenev, a. a. O., S. 77.

Berufung auf das ältere literarische Vorbild¹.

Unter all diesen Begleitumständen hat sich auch der besondere Charakter der Autorenperson verändert. Zwar tritt sie wie der Autor des "Onegin" ihren beiden Helden als wesentlich älter gegenüber und spricht wiederholt von den zurückliegenden Jugendjahren. Jedoch nimmt der Autor der "Paraša" diese Erinnerungen sehr ernst, sie verbinden sich mit seiner Anteilnahme an der Geschichte der Heldin. Erst vermittelt durch diese Erinnerungen gewinnt in der Dichtung die Möglichkeit eines starken und ernst genommenen Gefühls Gestalt.

Bevor die Personen der Geschichte ihren abendlichen Spaziergang in den Garten ausführen, schiebt der Autor die Erinnerung an ein Jugenderlebnis ein, in der ein alter "trauriger Garten" (grustnyj sad) eine atmosphäreschaffende Rolle spielt. Dem geht eine lyrische Beschwörung der Sommernacht voraus, in der die Bäume rauschen, die Nachtigall singt u. ä. Erst durch diese Autorenabschwung erhält das in Paraša entstehende Gefühl das Schwergewicht in der Erzählung, das ihm der Autor geben möchte. Die Traurigkeit der umgebenden Natur in dieser Szene wird ausgemalt und bestimmt die Atmosphäre der Erinnerung. Am Ende der Geschichte sagt der Autor, anknüpfend an diese Stimmung, er hat in Paraša seinen "letzten Traum" gehabt, jedoch sei er getäuscht worden:

..... tak nevinno,
Tak prosto, tak estestvenno, tak činno,
Čto v istine svoich želanij ja
Stal somnevat'sja, milye druž'ja. ²

(..... so unschuldig,
so einfach, so natürlich, so wohlgesittet,
daß ich an der Wahrhaftigkeit meiner Wünsche
zu zweifeln begann, liebe Freunde.)

1 Diese literarische Wertung des Autors findet ihre Parallele in Turgenevs Biographie: P. Brang schreibt, man dürfe Turgenevs "spätere(r) Versicherung, Puškin sei ihm damals (1838-1841, EHL) wie ein Halbgott erschienenⁿ, angesichts der Einmütigkeit und Vielzahl der übrigen in Briefen, Aufsätzen und Reden enthaltenen Äußerungen Glauben schenken ... Auch in späteren Jahren war Puškin für Turgenev der Dichter "im einzig wahren Sinne", sein Idol sein Lehrer und sein unerreichbares Vorbild."

Peter Brang, Zu Turgenevs ästhetischem Credo; in: Festschrift für Max Vasmer, Berlin 1956, S. 84.

2 Turgenev, a. a. O., S. 100.

Diese Traurigkeit des Autors im Poem ist neu. Sie hat nichts zu tun mit "chandra" oder dem zuweilen auch distanziert-ironisch spleen genannten quälerischen Solipsismus des Romantikers, der sich über seine Stimmungen ausführlich äußert. Die Traurigkeit des Autors erscheint hier hinter den recht frechen Seitenhieben zum Zustand der Literatur und ihres Publikums, hinter der selbstsicher ironischen Haltung angesichts der Trivialitäten des geschilderten Milieus und der Charaktere. Sie tritt den "prosaischen" Elementen der Geschichte gegenüber und ist dabei eng verbunden mit den ebenso ernst genommenen, Gefühle oder Stimmungen beschreibenden oder beschwörenden Natureindrücken. In diesen Naturbeschreibungen setzt sich die Tradition der vorausgegangenen Poemdichtung mit ihrer romantischen Naturauffassung fort.

Die Fortführung dieser Tradition und die innerlich mit ihr zusammenhängende Traurigkeit des Autors wirkt in der vorliegenden Dichtung als ein notwendiges Pendant zur Entpoetisierung. Als die persönlichste und intimste Äußerung des Autors gegenüber dem Ablauf der Geschichte, in der er seine Wünsche, Hoffnungen und seine Resignation ausspricht, trägt diese Haltung nicht unwesentlich dazu bei, daß aus der Dichtung über die Erzählung in Versen hinaus ein Poem wird.

1.2.2 Die vom "Onegin" abhängigen Werke Ogarevs

Die originelle Lösung Turgenyevs im Rahmen einer insgesamt epigonalen Stellung kann erst richtig gewürdigt werden, wenn man sie mit einem anderen Werk vergleicht, das das Vorbild nur hilflos nachahmt.

N. P. Ogarev setzt als Motto über den ersten Teil seines Poems "Jumor" (1840/41, Humor) die Schlußverse der Vorrede des "Onegin"; was von dem Plan der Dichtung ausgeführt ist, läßt die Abhängigkeit des Dichters von diesem Vorbild erkennen. Den ersten Teil dieses das ganze literarische Schaffen Ogarevs hindurch weitergeführten Fragments beherrscht die Autorenperson, die souverän und ironisch ihre Urteile über den Zustand der Gesellschaft, der Literatur, des Landes und ihre Ansichten zur zeitgenössischen Politik und zum Geistesleben bekanntgibt. Der Autor rätsoniert selbstbewußt, ohne einen Zweifel, daß man ihm auch gern zuhört; er ahmt den Sprachgestus der von Puškin geschaffenen Autorengestalten täuschend nach, wobei er es auch nicht versäumt,

auf sein autobiographisches Ich anzuspielen. Er beherrscht die spielerische Mischung ganz unterschiedlicher Mitteilungen, den leichten Schwebeszustand, in dem die Persönlichkeit des Autors das Poem dieses Typs hält:

No perervemte étu reč',
 Literatura nadoela;
 Pust' pišet Nestor, piset Greč',
 Čto nam do étogo za delo?
 Pozvol'te na divan mne leč';
 Zakurim trubku - vot v čem smelo
 Mogu uverit' vas: sej dym ¹
 Už nynče damam nevredim.

(Doch laßt uns diese Rede unterbrechen,
 wir haben die Literatur satt;
 soll Nestor schreiben und Greč',
 was haben wir damit zu tun?
 Erlaubt mir, daß ich mich auf den Divan lege,
 rauchen wir eine Pfeife - ich kann euch
 getrost versichern: dieser Rauch
 ist heutzutage für Damen nicht mehr schädlich.)

Nach längeren Erörterungen gibt der Autor die Absichtbekannt, die Schicksale eines reisenden Freundes zu berichten, aus dessen Umherschweiften "am Ende nichts herauskam"². Jedoch gelingt es dem Verfasser nicht, diesen Vorsatz in literarische Form umzusetzen.

Das Kapitel "Peterburg" enthält nur wenig direkte Übernahmen aus dem "Onegin", der Ton ist hier härter, sozialkritischer und politisch so eindeutig engagiert wie bei der Autorengestalt der Poeme Puškins niemals. Dies kennzeichnet die Haupttendenz, neben der noch immer einzelne Wendungen aus Puškin "Onegin" wieder auftauchen. Manche der Schilderungen Petersburgs sind durch andere literarische Werke vorgeprägt: Die Beschreibung des bunten Menschengedränges der Hauptstadt erinnert an Gogol's Darstellung des Nevskij prospekt. Die Beschreibung und Kommentierung des "Ehernen Reiters" beschwört das gleichnamige Poem herauf; nicht zufällig schließt sich an diese Stadtansicht ein ganzer Abschnitt, der Puškins gedenkt.

In diesem Poem Ogarevs ist eine Seite des Puškinschen Poems, die sogenannten Abschweifungen der Autorenperson, zum alles beherrschenden Mo-

1 N. P. Ogarev, Stichotvorenija i poemy; Leningrad 1956, S. 397.

2 Ebd., S. 411.

ment geworden, dem gegenüber die anderen konstitutiven Elemente des Poems - vor allem die verschiedenen Personen und ihre selbständige Geschichte - sich nicht entwickeln können. In einem der späteren Bruchstücke des Poems wirft Ogarev die berechtigte Frage auf: "I stalo byt', geroja net?"¹ (Und also gibt es keinen Helden?), ohne sich jedoch für eine Antwort zu entscheiden. Dieser Mangel macht nicht allein die innere Inkonsequenz dieses Poems aus, die seinen fragmentarischen Charakter zum Teil erklärt. Innere Unstimmigkeiten weist selbst die Autorenfigur auf, denn ihr agitatorisches, soziales und politisches Engagement wird in der Dichtung nicht einleuchtend mit dem Plauderton verzahnt, der aus den literarischen Vorbildern stammt und auf den der Autor immer wieder zurückkommt. Im Bruchstück von 1873 wird das Dilemma so formuliert:

Črez tridcat' let na staryj lad
 Choču ja prodolžat' poému, -
 Pust' budet v étom staryj sklad,
 Na novuju chotja by temu.²

(Nach dreißig Jahren will ich in der alten Weise
 das Poem fortführen, -
 möge in ihm auch die alte Form sein,
 jedoch wenigstens um ein neues Thema.)

Das Dilemma der Unstimmigkeit von "alter Weise" und "neuem Thema" wird um so größer, wenn es - wie hier - nach der Auffassung des Dichters gar keines ist. Nicht ganz zufällig also wurde die Dichtung trotz wiederholter Anläufe nie zu Ende geführt. Erwähnenswert angesichts der epigonalen Stellung des Dichters und charakteristisch für die schon gewandelte Situation der Literatur insgesamt sind die Stellen im Poem, wo der Dichter die Unerquicklichkeit seiner von Vorbildern abhängigen Lage zu formulieren beginnt. Er reflektiert dabei die veränderte Gesamtsituation, in der seine Dichtung entsteht und in der sich vor allem das Realitätsbewußtsein der an der Literatur Beteiligten verändert, d. h. ernüchtert hat:

Vsegda, odno drugim gubja,
 My tol'ko mučim liš' sebja.
 Ne pravda l', skazano umno,

¹ Ogarev, a. a. O., S. 464.

² Ebd., S. 465.

Chotja poézii tut malo?
 Da čto? Priznat'sja vam, davno
 Vse kak-to v žizni proznoj stalo ...¹

(Immer quälen wir bloß uns selbst,
 wenn wir eines durch anderes zugrunde richten.
 Nicht wahr, das ist klug gesagt,
 obwohl darin wenig Poesie liegt?
 Was soll's? Ich muß gestehen, schon lange
 ist alles im Leben irgendwie zu Prosa geworden.)

Ebensowenig vollendet - und aus den gleichen Gründen wie "Jumor" schließlich aufgegeben - ist das vom "Onegin" noch deutlicher abhängige Poem "Derevnja" (1847, Das Dorf). Trotz des Untertitels "povešt" knüpft diese Dichtung in ihrer doppelbödig ironischen Erzählweise, in der Figur des Autors wie des Helden an das Poem Puškins an.

Was S. A. Rejzer über "Jumor" sagt, gilt hier in noch stärkerem Maße: ".... Die neue junge Generation löst die alte Adelsgesellschaft ab"². Diese veränderte historische Situation und ihr Überdenken innerhalb des vorgegebenen Rahmens äußert sich in der kritischeren Zeichnung des Landadels, in den politisch radikalen Ansichten des Helden, in dem sozialkritischen Element bei der Zeichnung der Heldin. Die Erzählung bestätigt auch hier die Äußerung Ogarevs über das "neue Thema", das in die alte Form gegossen werden soll.

1.2.3 Entwicklung der Poeme Turgenevs zur "povešt v stichach"

Als Turgenevs 1845 entstandene Dichtung "Pomeščik" (Der Gutsbesitzer) im Druck erschien, war die Meinung der Kritik über ihren literarischen Wert geteilt. Die Kritiker bezogen jedoch in ihr Urteil den engen Zusammenhang der Dichtung mit dem von Puškin geprägten Poemtyp in der Art des "Onegin" ein. Die Rezensenten der Zeitschrift "Severnaja Pčela" beurteilten das Werk abschätzig als "offensichtliche, wenn auch offensichtlich mißlungene Nachahmung

1 Ogarev, a. a. O., S. 400.

2 S. A. Rejzer, einführender Artikel der angegebenen Ogarev-Ausgabe, S. 30.

des "Evgenij Onegin", vielleicht auch eine Parodie auf Puškin¹. Eine andere Rezension lobte die Lebensechtheit und Selbständigkeit des Poems, wenn gleich seine Form "den Stempel Puškins oder Lermontovs" trage². In der unmittelbar auf das Erscheinen des "Pomeščik" folgenden Rezension zog Belinskij "nach den Gattungskennzeichen" eine gerade Verbindungslinie von Puškins "Graf Nulin" und "Domik v Kolomne" zu diesem Poem³. Erst 1848 spricht Belinskij die oft zitierte Formel aus, daß es sich hier "nicht (um) ein Poem, sondern (um) eine physiologische Skizze des Gutsbesitzeralltags" handle, "(um) einen Spaß, wenn Sie wollen, aber dieser Spaß gelang irgendwie weit besser als alle Poeme des Autors"⁴. Das veränderte Urteil über die Gattungszugehörigkeit dieser weiter hochgeschätzten Dichtung drückt auf seine Art die Entwicklung von Belinskij's Ansichten über die Literatur aus und zeigt insbesondere die Verlagerung seiner Wertmaßstäbe auf den Realitätsbezug einer Dichtung.

Beide Urteile haben - obwohl sie zunächst einander zu widersprechen scheinen - eine gewisse Berechtigung. Denn trotz allen Zusammenhangs mit der Poemtradition zeichnet diese Dichtung ein völliges Desinteresse an einer individuellen Geschichte aus. Der Held, dem nicht einmal ein eigener Name zugestanden wird, vertritt ausschließlich eine gesellschaftliche Erscheinung. Die Erzählung schildert ein beschauliches verbürgerlichendes Gutsherren-Milieu anhand eines komprimierten Vorfalls, eines "Späßes". Eine Entwicklung der Personen, ernst zu nehmende innere Konflikte auch nur einer Person werden nicht dargestellt. Nur an einer Stelle wird ein möglicher innerer Konflikt angedeutet, als eine flüchtige Skizze die Zeichnung der Heldin in Turgenevs späteren Romanen vorwegnimmt. Das Auftauchen dieser Mädchenfigur in

¹ L. V. Brandt/F. V. Bulgarin, in der "Severnaja Pčela", Nr. 26/27, 1846; zit. nach: Turgenev, a. a. O., S. 545.

² V. N. Majkov, in "Finskij vestnik", 1846, IX, S. 31, zitiert nach: Turgenev, a. a. O., S. 545.

³ V. G. Belinskij, a. a. O., Bd. IX, S. 567 (Rezension im "Peterburgskij sbornik").

⁴ V. G. Belinskij, a. a. O., Bd. X, S. 345.

einer Autorenabschweifung verändert jedoch die Thematik und Anlage der Personenzeichnung in dieser Dichtung nicht¹.

Unter der gleichen Blickrichtung wie dieses Poem, die weniger auf die individuellen als auf die sozialen Probleme zielt, pflegte die "natural'naja škola" in der von Belinskij genannten Gattung "fiziologičeskij očerk" die Wirklichkeit zu erfassen². Das geschilderte Milieu und die Typen selbst lassen eine Anregung Turgenevs durch Gogol's 1835 erschienene Erzählsammlung "Mirgorod" vermuten. Die geschilderte Behaglichkeit des Gutsbesitzerlebens wird am Ende von Turgenev als leere Trivialität entlarvt. In der Darstellung, die von einer Vielzahl typischer Kleinigkeiten strotzt, bedient sich der Autor wiederholt einer bestimmten Redefigur mit ironischer Wirkung: um eine Person oder Sache zu schildern, reiht er die verschiedensten Attribute aneinander, wobei "Hohes" und "Niederes" bewußt miteinander kontrastiert werden. Diese gemischten Reihungen verfolgen bei Turgenev in jedem Fall einen offenen satirischen Zweck. Bei der Vorstellung des Helden benutzt er eben diesen Kunstgriff:

Pomeščik étot blagorodnyj,

 Byl nastojaščij slavjanin.
 On s detstva ne nosil podtjažek;
 Ljubil prostor, ljubil pokoj
 I len'; no stranen byl pokroj
 Ego zatejlivych furažek.
 Ljubil on žirnye bliny,
 Bojalsja čerta da ženy;
 Ljubil on, skušav pjat' arbuzov,
 Rugnut' i nemcev i francuzov,
 Čital liš' izredka, s trudom,
 Služil v archive kaznačejstva,

1 In der XXIII. und der XXIV. Strophe, bei der Autorenreflexion über den Ball: Turgenev, a. a. O., S. 179 f.

2 Verallgemeinernd stellt L. Žukov in der sowjetischen Literaturencyklopädie die Hauptzüge der Gattung dar:

"Interesse für die sozialen 'Niederungen', Darstellung nicht eines Charakters, sondern eines 'Typs', wie man damals sagte, d. h. der gesellschaftlichen Stellung und des Berufs, ... das Überwiegen der Beschreibung über das Sujet." L. Žukov, Fiziologičeskij očerk; in: Literaturnaja enciklopedija, Bd. 11, Moskau 1939, Sp. 715.

I byl, kak sleduet, otcom
Neobozrimogo semejstva.

(Dieser wohlgeborene Gutsbesitzer

....

war ein echter Slave.

Er trug von Kindheit an keine Hosenträger,
er liebte die Weite, er liebte die Ruhe
und die Faulheit; seltsam jedoch war der Schnitt
seiner wunderlichen Mützen.

Er liebte fette Plinsen,
fürchtete den Teufel und seine Ehefrau;
er liebte es, nachdem er fünf Melonen gegessen hatte,
auf die Deutschen und die Franzosen zu schimpfen,
er las nur selten, mit Mühe,
diente im Archiv der Schatzkammer,
und war, wie es sich gehört, Vater
einer unübersehbaren Familie.)

In den meisten Fällen spitzt der Dichter diesen Kunstgriff auf einen einzigen Kontrast zu, wie z. B. beim Abschluß der Schilderung des Innenraums des Hauses, wo die Büste irgendeines Griechen des klassischen Altertums ("Aischylos, Sokrates, Aristophanes"²) mit der Gutsbesitzerfamilie "inmitten der ihnen nicht fremden Wanzen" kontrastiert³.

Wenn auch die einzelnen genannten Stil- und Strukturelemente der Dichtung den Einfluß der Erzählweise Gogol's und der Gattung "fiziologičeskij očerk" auf dieses Werk ausweisen, so läßt sich trotzdem die stark traditionelle Prägung des ganzen Werkes nicht übersehen. Im Bewußtsein der Tradition geht der Dichter so weit, Stellen aus Werken Puškins wörtlich zu übernehmen. So wird in dem zuletzt angeführten Zitat eine Gedichtzeile aus Puškins "Klevetnikam Rossii" parodiert und dabei das Wort "grobov" durch "klopov" ersetzt; am häufigsten werden aber Zeilen aus dem "Onegin" unverändert übernommen, einzelne Wendungen auch aus "Poltava"⁴. Einmal verweist eine von Turgenev selbst angebrachte Fußnote auf den "Onegin". Außer diesen Zitaten wird noch eine Stelle von Benediktov angeführt und ironisiert.

1 Turgenev, a. a. O., S. 169 f.

2 Ebd., S. 174.

3 Ebd.

4 Vgl. ebd., S. 546-548.

In einer sehr wesentlichen Hinsicht ist dieses Werk noch enger mit der Tradition verbunden als "Paraša": Hier bleibt der Erzählton ungebrochen ironisch, die Autorenfigur erscheint unverändert aus dem entsprechenden Poemtyp Puškins übernommen (wobei die versteckte Differenzierung der Autorenfigur im "Onegin" nicht berücksichtigt ist). Wegen dieser einheitlich fröhlich-satirischen Erzählhaltung ist es auch berechtigt, bei dieser Dichtung von einer engen Verbindung zum "Graf Nulin" - mit dem sie auch die anekdotische Anlage teilt - und Lermontovs "Tambovskaja kaznačejša" zu sprechen.

Die selbständige Rolle der Autorenfigur tritt hier um so deutlicher hervor, als auch sie über ihre distanzschaffende erzählerische Funktion hinaus zu einem Kontrast benutzt wird. Gegenüber dem trägen, stumpfen und anspruchlosen Helden verkörpert der Autor ein adliges Ideal, das - unter Wahrung des spöttischen Erzähltons - der Verbürgerlichung des behäbigen Provinzherrn entgegengehalten wird. Bezeichnenderweise entwickelt sich dieser Kontrast darauf wie unterschiedlich beide, Held und Autor, sich für Natureindrücke empfänglich zeigen. Nach einer Schilderung der sich am Weg hinziehenden Felder, die der Autor mit "O Rus'! Ljublju tvoi polja!"¹ (O, Rußland! Ich liebe deine Felder!) beginnt, wird die innere Anteilnahme des Helden an diesem Eindruck wiedergegeben:

No dvorjanin moj chladnokrovno
 Polja rodnye proezžal;
 On meževal ich poljubovno,
 No bez ljubvi vospominal
 O nich ... Privyčka!²

(Aber mein Adelsherr durchfuhr
 kaltblütig die heimischen Felder;
 er maß sie in Güte aus
 gedachte ihrer aber ohne Liebe.
 Gewohnheit! ...)

Die Bezeichnung "dvorjanin" ist nicht zufällig gewählt. Auch sie erfüllt eine Kontrastfunktion; sie wird in der Dichtung auffällig oft gebraucht, um den Anspruch zu erwähnen, an dem der Autor seinen Helden mißt.

1 Turgenev, a. a. O., S. 184.

2 Ebd.

Unmittelbar nachdem die kommerzielle, bourgeoise Haltung des Gutsbesitzers gezeigt worden ist, folgt ein schwungvoller Ausbruch des Autors:

To li delo,
Kogda v derevnju kak-nibud'
My popadem, byvalo ... Smelo
Legko, bespečno dyšit grud' ...
I dorogá nam volja naša,
Priroda - divno choroša,
I v každyj junošě duša
Kipit, kak prazdničnaja čaša!¹

(Ganz anders war's, wenn wir
irgendwann einmal ins Dorf kamen. . Frei,
leicht, unbekümmert atmet die Brust ...
und teuer ist uns unsere Freiheit,
die Natur ist wunderschön,
und in jedem Jüngling schäumt die Seele
wie ein festlicher Becher!)

Es ist dem Autor bewußt, daß er damit ein rückwärts gewandtes Ideal ausspricht. Er fährt nicht ohne einen Unterton von Ironie fort:

.... Uželi ž te goda
Prošli navek i bez sleda?
Net! Net! My sbrosim naši cepi,²
Vernemsja snova k vam, o stepi!

(.... sind denn jene Jahre
spurlos und für immer vergangen?
Nein, Nein! Wir werden unsere Ketten abwerfen
und wieder zu euch zurückkehren, o Steppen!)

Um das Ideal zu vervollständigen, fügt er ihm zuletzt eine übermütig literaturbewußte Haltung hinzu:

I vot - za bešnych konej
Otdav polcarstva, daže carstvo -
Letim za tridevjat' polej³
V sorokovoe gosudarstvo! ...

(Und da - für feurige Pferde
ein halbes Königreich, ja ein ganzes weggebend -
fliegen wir über dreimalneun Felder
in das vierzigste Land!)

¹ Turgenev, a. a. O., S. 184.

² Ebd.

³ Ebd.

Nach dieser polemischen, dem Charakter des Helden entgegengesetzten Selbstdarstellung des Autors bricht - dem Kontrastprinzip der ganzen Dichtung folgend - die Achse am Gefährten des Helden. So fällt der Höhepunkt der Rolle der Autorenfigur mit dem Umschlagspunkt der Ereignisse der erzählten Geschichte zusammen.

Das vom Autor entworfene Selbstporträt ist ebensowenig individualisiert wie die Darstellung des Helden, durch seinen Ausschnittcharakter und seine Knappheit sogar noch weniger. Insofern kann man auch die Schilderung dieser Figur in der Nähe einer "physiologischen Skizze" sehen. Jedoch die Funktion der Autorenfigur innerhalb der Dichtung, das bewußte Spiel auf zwei Ebenen, das sie hervorruft und mit Virtuosität betreibt, verleihen dieser Dichtung letztlich doch die Strukturmerkmale des entsprechenden Puškischen Poemtyps der distanzschaffenden Autorenfigur.

Turgenev folgt dem ihm eigenen Thema, wenn er im Laufe der Geschichte die Trivialität des Milieus und der in ihm möglichen Ereignisse entlarvt. Als Kontrastfigur wirkt der Autor selbst an dieser Entlarvung mit. Er erweitert diese Entlarvung in der Schlußstrophe, wo er auf die moralischen Erwartungen der Leser eingeht. Er enthüllt dabei seine Haltung gegenüber den Lesern mit einiger Schärfe, indem er mit übertriebenem Enthusiasmus auf der moralischen Qualität seiner Geschichte besteht:

.... S s v o e j ženoj -
 Zamet' - te pod konec rasskaza
 Soedinjaetsja geroj.
 Zakon prilič'ja, v tom svidetel'
 Čitatel' každyj, sej zakon
 Svjaščennyj strogo sobljuden.
 I toržestvuet dobrodetel'.¹

(.... mit seiner Frau -
 wohlgemerkt - vereinigt sich der Held
 am Schluß der Erzählung.
 Das Gesetz der Schicklichkeit, dafür
 ist jeder Leser Zeuge, dieses heilige Gesetz
 ist streng beachtet worden,
 und es triumphiert die Tugend.)

1 Turgenev, a. a. O., S. 188.

Trotz merkbarer Einflüsse der "natural'naja škola" und im einzelnen nachweisbarer Übernahmen Gogol'scher Erzählkunstgriffe bleibt diese Dichtung vom Poemtyp der verselbständigten Autorenfigur bestimmt. Auch die Hauptzüge der Annäherung dieses Werks an die "physiologische Skizze" - davon als wesentlichster die Wahl der Titelfigur ausschließlich als eines gesellschaftlichen Typs und Repäsentanten des Milieus - schließen die Anwendung aller wichtigen Mittel des distanzierten, auf mehreren Ebenen spielenden Erzählens nicht aus. Die anekdotische Knappheit des erzählten Vorfalls und das Fehlen einer individuellen Entwicklung bedingt jedoch, daß manche Mittel - wie die Selbstcharakteristik der Autorenfigur, ihr Gespräch mit dem Leser und ihre Einstellung zu ihm - sich in der Dichtung nicht mehr breit entfalten, sondern nur kurz, allerdings an entscheidender Stelle, am Kulminationspunkt der Handlung und am Schluß, eingesetzt werden. Nur einer der Kunstgriffe des distanzierenden Erzählens, die Bewertung des Helden durch den Autor, begleitet die Geschichte vom Anfang bis zum Ende.

Turgenevs Poem "Andrej", das im gleichen Jahr wie "Pomeščik" entstand, ist in seinem Grundmuster wieder völlig traditionell. Es erzählt eine individuelle Geschichte, das Schicksal einer unglücklichen Liebe in der Trivialität des Lebens. Damit lehnt es sich thematisch eng an "Paraša" an, ist aber auch nahe genug mit allen anderen Poemen des Dichters verwandt, daß ein Zitat aus "Pomeščik" seinen Gehalt am besten zusammenfaßt:

O žalkij, slabyj rod! O vremja
 Poluporyvov, dolgich dum
 I robkich del! O vek! O plemja¹
 Bez very v sobstvennyj svoj um!

(O erbärmliche schwache Generation! O Zeit
 der halben Aufschwünge, der langen Gedanken
 und schüchternen Taten! O Zeitalter! O Geschlecht
 ohne Glauben an den eigenen Verstand!)

Im Sinne der Trivialisierung der Gestalten, des Sujets und Milieus grenzt der Dichter den Charakter seiner Titelfigur gegen den des romantischen Helden ab und betont die Hauptstimmung - "skuka" (Langeweile) - der Umgebung. Der

¹ Turgenev, a. a. O., S. 178 f.

Autor gibt sich literaturbewußt; wie in "Paraša" zitiert er festgeprägte literarische Formeln. Die Natur bleibt hier auch trotz ironischer Kontraste letztlich außerhalb der Trivialisierung des Milieus. Wie in Turgenews anderen Poemen ist die selbständige Autorenfigur auch hier vorhanden.

Im Unterschied zu den anderen Poemen Turgenews nimmt jedoch die Wichtigkeit des Autors als eines tragenden Elements der Dichtung ab. Das zeigt sich gegen Ende des Poems sogar in einer quantitativen Abnahme der Einschübe in eigener Person. Schon vorher sind viele der Äußerungen des Autors sentenziös und ohne eindeutig ironische oder eine im ernstesten Sinn kommentierende oder vertiefende Funktion. Im Grunde weisen sie nur noch das formale Vorhandensein der traditionellen Autorenfigur in der Dichtung aus. Der Autor diskutiert hier nicht mehr mit dem Leser, er stellt die Geschichte seiner Helden mit minutiöser Ausführlichkeit, sogar mit einigen Wiederholungen, dar.

Zum Vergleich sei hier "Paraša" herangezogen. Während in dem früheren Poem die Erzählung selbst recht sparsam ausfällt, nur wenige Ereignisse eingehend beschrieben, die meisten nur angedeutet werden, steckt die Autorenfigur in ihren Kommentaren die eigentlichen Dimensionen des Poems ab. Sie macht die Entpoetisierung des Sujets bewußt. Dagegen wird in "Andrej" die Trivialität mehr beschrieben, als daß von einem erhöhten Standpunkt aus auf sie hingewiesen wird. Jedoch markiert es die innere Inkonsistenz des späteren Poems, daß das schon Dargestellte dann noch mit allgemeinen Sätzen des Autors beredet wird.

Für die Form dieser Dichtung folgt daraus, daß sie sich zur "povest' v stichach" (Erzählung in Versen) hin entwickelt. Im zweiten Teil von "Andrej" wird diese Tendenz besonders deutlich. Der Abschied Andrejs wird ohne Einmischung des Autors in allen Einzelheiten dargestellt. Die Trivialität entlarvt sich in den Geschehnissen selbst. Dabei bekommt der Dialog der Personen eine neue Wichtigkeit und individuelle Aussagekraft. In der Trennungsszene reden die drei Hauptfiguren in einer jeweils nur für sie charakteristischen Weise, die Wahl ihrer Worte ist nicht mehr austauschbar.

Der Dichter geht in dieser Tendenz zur "povest' v stichach" noch einen Schritt weiter, indem er die Heldin selbst in eigenen Worten über die Trivialität

tät reflektieren läßt. Zu diesem Zweck billigt er ihr ein eigenes kleines Poem im Poem zu, das in der Gestalt ihres Briefes an Andrej erscheint, jedoch seiner spontanen Redeweise nach eher ein innerer Monolog ist. Die Sprache charakterisiert auch hier individuell. Man kann darin einen Gegensatz zu Tat'janas erstem Brief an Onegin sehen, dessen persönliche Diktion der Autor mit Absicht unterschlägt. Mit ihrem Monolog stellt die Heldin Turgenevs sich selbst und die Thematik der Dichtung noch einmal aus ihrer Erlebnisperspektive dar.

Die Funktion des Autors bleibt in der etwas weitschweifig dargestellten Geschichte letztlich unklar zwischen Ironie und Mitgefühl, zwischen selbstbewußtem Rasonnement und diskretem Zurücktreten hinter der dargestellten Szene. In der Schlußstrophe stellt der Autor in seiner Sicht diese auseinanderstrebenden Elemente nebeneinander:

No to, nad čem ja daže plakal s nimi¹
Teper' mne daže neskol'ko smešno ...

(Aber das, worüber ich sogar mit ihnen (den Helden, EHL) weinte, erscheint mir jetzt sogar ein wenig lächerlich ...)

"Weinen" steht hier für die mitleidsvolle Anteilnahme des Autors an seinen Helden, die sich da entfaltet, wo er seine distanzschaffende Funktion aufgibt, welche er aber an anderen Stellen immer noch beansprucht.

Die Versuche Turgenevs, in Versen zu erzählen, sind mit dieser Dichtung beendet. Dabei handelt es sich nicht nur um einen äußerlichen Zufall, daß er gerade in diesem Poem versucht hatte, die Konflikte der Helden aus deren eigener Entwicklung anschaulich zu machen, wobei die Rolle des Autors naturgemäß an Wichtigkeit für das Erzählen verlor und sich die Aufgabe abzeichnete, in möglichst minutiöser Schilderung die individuellen Stimmungen, Entscheidungen und Handlungen der Personen wiederzugeben. Im Rahmen des vorgegebenen Musters, von dem Turgenevs Poeme abhängig blieben, und mit dem Mittel einer etablierten, schon "automatisierten" Verssprache, die einer Individualisierung der Sprache auf die einzelnen Figuren hin enge Grenzen zog, ließ sich diese Aufgabe nicht bewältigen. Turgenev versuchte von diesem Zeit-

¹ Turgenev, a. a. O., S. 168.

punkt an, seine literarischen Absichten hauptsächlich durch das Erzählen in Prosa zu verwirklichen.

Dabei gingen manche der Themen, Motive und Kunstmittel, die er in seinen Poemen entwickelt hatte, in die späteren Romane ein. A. G. Cejtlin nennt einige von ihnen:

"Elemente des Romans beginnen sich auch in den lyrisch-epischen Poemen Turgenyevs herauszukristallisieren. Dazu kam ihm auch die literarische Gestalt (obraz) der träumerischen, reinen und offeneren "Steppenbewohnerin" Paraša gelegen. Im Poem "Pomeščik" erschafft Turgenyev den bunten Hintergrund der ständigen Besucher von Provinzbällen ... Und unter ihnen sehen wir aufs neue das Bild des Mädchens ... In diesem Antlitz sind schon die charakteristischen Züge der Heldinnen der Romane Turgenyevs - Natal'ja, Liza, Elena - angelegt. Im Poem "Andrej" ist der "überflüssige Mensch" der Romane Turgenyevs vorweggenommen"¹.

Sogar noch in dem am stärksten romantischen Poem Turgenyevs, "Razgovor", sieht Cejtlin Fragestellungen seiner Romane angeschnitten. Er weist außerdem auf den in den Romanen häufigen Kunstgriff der Charakterisierung der Person durch ihre kulturellen Interessen hin ("kul'turnaja charakteristika")², der schon im "Onegin" vorkomme, von Turgenyev aber "planmäßig angewandt" werde. In der Tat wird im Poem Puškins und Turgenyevs oft über Kunst - meistens Literatur - gesprochen. Am geläufigsten jedoch sind solche Reflexionen bei der Autorenperson, die vor allem bei Turgenyev den literarischen Durchschnittsgeschmack seiner Zeit immer gleich mitdiskutiert. Dieses zunächst neben der Fabel herlaufende Kunstmittel wird erst in der Trennungsszene des "Andrej" zum Kernstück der individuellen Charakterisierung.

Auch Naturbeschreibungen und -eindrücke werden in Turgenyevs Romanen zur individuellen Charakterisierung eingesetzt. Cejtlins Feststellung, die er für die Romanfiguren trifft,

"Die seelische Bedeutungslosigkeit, die Engherzigkeit dieser Leute demonstriert Turgenyev durch ihre Beziehung zur Natur, die sie bisweilen gar nicht bemerken. - Und umgekehrt, die Personen seiner Romane, die Turgenyev nahesteher lieben die Natur heftig und reagieren außerordentlich intensiv auf sie..."³

1 A. G. Cejtlin, Masterstvo Turgenyeva-romanista, Moskau 1958, S. 64.

2 Ebd., S. 161.

3 Ebd., S. 192 f.

gilt ebenso für die zentrale Stelle im "Pomeščik". Auch zeigt sich schon in "Paraša", bei der Jugenderinnerung des Autors, daß gerade die ernstzunehmenden Gefühle mit Natureindrücken innerlich verbunden sind und erst zusammen mit ihnen ihren Ausdruck finden.

Exkurs: Turgenevs Poemexperiment in Anlehnung an die romantische Dichtung (Razgovor)

Zu Beginn seiner literarischen Tätigkeit, im Jahre 1844, hatte Turgenev ein Poem geschrieben, das sich auf den ersten Blick von seinen anderen stark unterscheidet. In ihm wird keine Geschichte erzählt, sondern es werden zwei Charaktere, die generationstypisch sein sollen, miteinander konfrontiert. Die recht unkonkrete Darstellungsweise, auch die Selbstdarstellung der Helden, beruht an vielen Stellen auf der bedeutungsvollen, romantischen Verwendung von Natureindrücken zur Wiedergabe von Stimmungen, Erinnerungen und Ansichten. Darüber hinaus stellen beide Helden durch die romantische Literatur vorgeformte Typen dar, obgleich sie als Repräsentanten verschiedener Generationen entworfen sind - der Alte als Vertreter der "heroischen Generation der 10-20er Jahre, die die Kämpfer (dejatelej) des vaterländischen Krieges und die Dekabristen hervorbrachte"¹, der Junge als Angehöriger der Generation Turgenevs, "der 'überflüssigen Menschen', die schmerzlich, aber passiv den geistigen und politischen Stillstand im Rußland der 30-40er Jahre durchlebten"².

Jedoch ist die Gegenüberstellung der beiden Helden nicht nur in Generationsunterschieden und unterschiedlichen historischen Erfahrungen begründet, denn schon die frühe romantische Dichtung in Rußland brachte zwei Typen von Helden hervor, den für patriotische und allgemeine Freiheitsideale begeisterten "graždanin" und den mit der Welt zerfallenen, einsamen und individualistischen Helden. Besonders klar scheiden sich diese beiden Typen in der Versepiik, da sich um jeden von ihnen eine spezielle Ausprägung des romantischen Poems gruppiert.

¹ T. P. Golovanova, V. A. Gromov u. a., Anmerkungen zu Turgenev, Polnoe sobranie . . . , a. a. O., S. 537.

² Ebd.

So betrachtet, wäre "Razgovor" der Versuch, durch Konfrontation der Helden beider Ausprägungen des romantischen Poems ein neuartiges Werk zu schaffen, wobei jedoch der Boden der romantischen Dichtung nicht verlassen wird. Besonders die Abhängigkeit von Lermontov wird von der damaligen Kritik wie der heutigen Forschung herausgestellt, die sich in gemeinsamen Motiven, in der "poetischen Sprache, in Rhythmus, Intonation, einzelnen Bildern (obrazy)"¹ äußert. Zugleich aber "bewahrt" das Werk "das romantische Pathos des Erzählens, selbst das Lexikon der "graždanskaja lirika" der 20er und 30er Jahre und die Bildersymbolik der revolutionären Romantik"². An einem Beispiel läßt sich diese mehrfache Abhängigkeit besonders deutlich zeigen: In der Erzählung des Alten über seine Jugendliebe klingt ein Motiv der Dichtung Lermontovs - Auflehnung gegen Gott - an, was eben diesen Helden nicht hindert sich in seinen weiteren Äußerungen auf Gott zu berufen, wenn er irdische Gerechtigkeit und Freiheit meint. Genau so hatten die dekabristischen Dichter eine politische Symbolsprache mit Hilfe biblischer Motive entwickelt.

Neben diesen Abhängigkeiten von verschiedenen Richtungen der romantischen Dichtung tauchen auch in diesem Poem einzelne Motive auf, die "moderner" sind und die Turgenev in seinen anderen Poemen ebenfalls verarbeitet. Das Thema der Trivialität, das ihn sonst zentral beschäftigt und das ihn veranlaßt, das übernommene Inventar des Poems zu entpoetisieren, wird auch hier angesprochen. Eine Gelegenheit dazu bietet die Charakterisierung des jungen Helden. In einem halben Satz kommentiert und ironisiert der in diesem Poem sonst sehr zurückhaltende Autor die Lebenserfahrungen des Jünglings:

I govorili vzory te
 O bezotradnoj pustote
 Duši, pogibšej, kak i vse: 3
 Vo vsej, kak voditsja, krase.

(Und diese Blicke sprachen
 von der trostlosen Leere
 der Seele, die wie alle zugrunde gegangen war:
 in aller Schönheit, wie es so geht.)

1 Golovanova/Gromov, a. a. O., S. 537.

2 Ebd., S. 537 f.

3 Turgenev, a. a. O., S. 107.

Jedoch ist diese Haltung des Autors nicht für das Poem charakteristisch, sie widerspricht vielmehr dem grundlegenden Sprachgestus der Dichtung, in der ernst genommene, wenn auch mit Skepsis betrachtete Probleme ernsthaft besprochen werden. Daß dennoch diese distanziert-ironische Haltung vorhanden ist, spricht von der vielfältigen literarischen Abhängigkeit dieses Poems, seiner besonders großen Unselbständigkeit und mangelnden inneren Konsequenz. Schlüssiger wird das Element der Trivialität in Bezug auf den Alten ins Spiel gebracht. Der jüngere Held erzählt, wie er die Leute, die sich zu staatsbürgerlichen Idealen bekennen, in der Praxis des hauptstädtischen Lebens kennengelernt hat. Seine Kritik bildet eine einleuchtende Motivierung zur Weltflucht des Alten, sie ist aber gleichzeitig der Anfang der Entlarvung seiner Ideale als gutgemeinter leerer Phrasen.

Oftmals liest sich die Dichtung wie eine Zitatmontage aus verschiedenen romantischen Dichtern. Bereits bekannte dichterische Haltungen und die mit ihnen verbundenen Charaktertypen werden zitiert, sie kommentieren und kritisieren sich wechselseitig. Dabei ändert sich jedoch ein entscheidender Zug, der zu den Gattungskennzeichen der bisherigen Poeme gehörte. In dieser Dichtung wird kaum mehr erzählt. In der Hauptsache setzt sie sich zusammen aus einer Reihung von Motiven, Ansichten, Erfahrungen und Erlebnissen, die nur von einer scheinbaren Handlung umklammert werden: der Begegnung der beiden Helden, der Tatsache ihres Gesprächs und ihrer Trennung am Schluß. Obwohl äußerlich der Rahmensituation etwa in Dmitrievs "Ermak" nicht unähnlich, ist die Funktion dieser scheinbaren Handlung hier eine andere, da sie nicht das eigentliche Geschehen einrahmt, sondern das Zerfließen der Dichtung überdeckt und die Impressionen und Argumente der Helden einigermaßen einleuchtend zusammenhält.

Während also tendenziell die Handlung aus dieser Dichtung verschwindet, treten um so deutlicher die deklamatorische Haltung des Alten und die Stimmungsanalysen des Jungen sowie die Verwendung von Natureindrücken hervor. Dies alles zusammen erzeugt den Eindruck, das Werk stehe der Lyrik näher als ein beliebiges anderes Poem der Zeit (sofern man von den trivialen Nachahmungen der "južnye poëmy" absieht). Der Untertitel "Stichotvorenije" (Gedicht) für diese Dichtung hat daher seine innere Berechtigung. Andererseits kennzeichnet es das

literarische Bewußtsein der Zeit, besonders aber die Spannweite des Gattungsbegriffs, wenn in den Kritiken damals wie heute das Werk ganz selbstverständlich als Poem klassifiziert wird.

Die Naturbilder selbst sind allgemein gehalten und konventionell romantisch. Das Anfangsgedicht, in dem der Autor in eigenem Namen spricht, stellt offenbar eine Aneignung der entsprechenden Motive Heines dar, wobei aber leider jede Ironie fehlt¹:

O žizni dumal ja, ob Istine svjatoj,
O vsem, čto na zemle navek nerazrešimo.
Ja nebo voprošal ... i tjažko bylo mne -
I vsja duša moja presytilas' toškoju ...
A zvezdy večnye spokojnoj čeredoju
Toržestvenno neslis' v tumannoju vyšine.²

(Ich dachte über das Leben nach, über die heilige Wahrheit,
über alles, was auf der Erde ewig unlösbar ist.
Ich fragte den Himmel ... und mir war schwer zumute -
und meine ganze Seele war gesättigt von Schwermut ...
Und die ewigen Sterne zogen in stiller Reihe
feierlich in der nebligen Höhe.)

Konventionell mußte auch auf den russischen Leser das einleitende Bild der hereinbrechenden Nacht wirken, welches kein Klischee der romantischen Poemdichtung ausläßt. Ebenso sind die Liebesgeschichten beider Helden von solchen, allgemein romantischen Natureindrücken durchsetzt. Die abschließende Rede des jüngeren Helden benutzt das Tag-Nacht-Bild in einer historischen Bedeutung, wie dies in der "graždanskaja lirika" vorkommt. Auch der Autor kleidet seine Resignation am Ende in ein Naturbild, das mit emotionalen Vokabeln aufgefüllt ist:

Šumit surovo temnyj les;
I tuči chodjat - i strašna
Pustynnoj noči tišina.³

(Streng rauscht der dunkle Wald;
und die Wolken ziehen - und schrecklich ist
die Stille der öden Nacht.)

1 B. Ejchenbaum, Lermontov ..., a. a. O., S. 105 f.

Der Autor erwähnt, daß auch Lermontov, als er sich Mitte der 30er Jahre von den Dichtungen Heines anregen ließ, die romantische Ironie nicht berücksichtigte.

Vgl. A. Kerndl, Studien über Heine in Rußland, I. Heine und Lermontov, Zeitschrift für slavische Philologie 24, 1956.

2 Turgenjev, a. a. O., S. 102.

3 Ebd., S. 127.

Die kritische Tendenz der Dichtung gegenüber den beiden Heldentypen wird dadurch gemildert, daß auch der Autor sich letztlich als Romantiker ausweist und in allgemein romantischen Redensarten befangen bleibt. Daher eröffnet dieses Werk dem Poem trotz der Fülle der Motive und seiner kritischen Absicht keinen weiterführenden Weg.

1. 3. Die Fortsetzung der romantischen Linie der Poementwicklung. Autoren, die von der Dichtung Lermontovs ausgehen

Eigentlich wäre in diesem Abschnitt das zuvor besprochene Poem zu untersuchen gewesen. Da jedoch die Untersuchung für diese Periode die Geschichte des Poems anhand der - nach literarhistorischen Gesichtspunkten geordneten - individuellen Werkgeschichte der einzelnen Poemdichter verfolgen will, wurde "Razgovor" im Zusammenhang mit dem Schaffen Turgenevs besprochen, das im ganzen eindeutig einem anderen Impuls folgt als dem hier interessierenden. Zwar wird in der Fachliteratur wiederholt darauf hingewiesen, daß Turgenevs Versdichtung auch von Lermontov beeinflusst wurde, jedoch ist dieser Einfluß nicht der entscheidende Ausgangspunkt seiner Poeme. Die Gleichheit einzelner Motive und Metren soll nicht darüber hinwegtäuschen, daß schon die Anleihen aus Lermontovs Verstechnik bei Turgenev eine völlig andere Funktion haben können. So wird die Vorliebe Lermontovs für vielsilbige Adjektive, die Ejchenbaum als ein Kennzeichen seines emphatisch-deklamatorischen Stils wertet¹, von Turgenev - vor allem im "Pomeščik" - als satirisches Stilmittel verwandt. Gerade aber das hauptsächliche Ziel des "emphatischen Stils", die psychologisch vertiefte Darstellung eines romantisch-rebellischen Helden, wird von Turgenev nicht angestrebt, nicht einmal in dem romantischsten seiner Poeme, "Razgovor"².

In der Gesamtsituation der Versdichtung Anfang der 40er Jahre ist dies ein Ausnahmefall. Denn in dieser insgesamt der schöpferischen Entwicklung der Poesie nicht günstigen literarischen Konstellation macht sich auch bei den rela-

¹ B. Ejchenbaum, Lermontov . . . , S. 113.

² Wenn man von den Produktionen der ganz frühen Zeit wie "Steno" einmal absieht.

tiv eigenständigen Dichtern die starke Beeinflussung ihres Werkes durch die romantische Tradition und besonders durch die Lyrik Lermontovs geltend. B. Ja. Buchštab erblickt in dieser Aneignung die Tendenz, besonders die frühen Verse des Dichters als nachahmenswertes Vorbild anzusehen. Sie unterstreicht, daß gerade die "realistischen Errungenschaften" sowohl Lermontovs wie Puškins von ihren Nachfolgern nicht mehr genügend gewürdigt worden seien. Vor allem die Motive der Negation, des Protestes, Leidens, der Verzweiflung und "toska" hätten auf die Versdichtung Ogarevs, Turgenevs, der Petraševcy, A. Grigor'evs und I. Aksakovs einen bestimmenden Einfluß ausgeübt¹. Es wurde weiter oben jedoch bereits festgestellt, daß in den Poemen Turgenevs dieser Einfluß hinter dem Puškins zurücktritt und nicht die Hauptmerkmale dieser Dichtung definiert. Lermontovs eigene Versuche mit dem Autorenpoem können nicht als selbständiger Einfluß gewertet werden und sind auch in der zitierten Meinung Buchštavs nicht angesprochen.

Ogarevs Poeme allerdings, soweit sie formal dem "Onegin" folgen, scheitern, weil es dem Dichter nicht gelingt, zwischen Held und Autor die für diesen Poemtyp erforderliche Distanz zu halten. Dieser Mangel entsteht mit ander unverstellt düsteren Grundstimmung der Dichtungen Ogarevs, die der damals vorherrschenden Lermontovrezeption entspricht und die im Vorgang des Erzählens zu Widersprüchen mit den vorgeprägten ironischen Kunstgriffen der Autorfigur führt. Besonders zu Anfang seiner literarischen Tätigkeit zeigt sich dieser Einfluß "abstrakt-romantischer Tendenzen" - wie es Rejzer formuliert² - bei Ogarev sehr deutlich.

1. 3. 1 Die Poeme Ogarevs

3. 1. 1 Die "povest' v stichach"

Nachdem Ogarevs Poeme mit dem autobiographischen Thema des progressiven reformerischen Gutsbesitzers inmitten der provinziellen Misere mehrfach gescheitert waren, solange sie an der Schichten- und Distanztechnik Puškins

1 B. P. Gorodeckij (Red.), Istorija ruskoj literatury, Literatura 1840-ch godov, Bd. VII, Moskau-Leningrad 1955, S. 663 f.

2 A. S. Rejzer, einleitende Studie zu: N. P. Ogarev, Stichtovorenija i poëmy, Leningrad 1959.

festhalten wollten, gelang Ogarev eine Dichtung zu dem gleichen Thema in der geradlinigen und planen Erzählweise der "povest' v stichach". Der Held in "Gospodin" (Der Herr; entstanden Mitte bis Ende der 40er Jahre) ist ein idealistisch gesinnter, sozialreformerischer Gutsbesitzer, der seinen Bauern wohlklingende Reden hält, ohne es fertigzubringen, in seinem Bereich irgend eine grundlegende Reform durchzuführen oder auch nur eine Verbesserung des Bildungsgrades seiner Untertanen zu erreichen. Während Ogarev in "Derevnja" nach den strukturbedingt-gesellschaftlichen Ursachen des Scheiterns der Reform suchen mußte - dies scheint nach der Anlage des Fragments unvermeidlich, das den sozialen Rahmen in aller Breite einbezieht und ein klares Urteil, mindestens aber einen Überblick über die Ereignisse und ihre Gründe durch die Autorenperson herausfordert -, wird hier das Geschehen eindeutig vom subjektiven Versagen des Helden bestimmt. So gelingt es Ogarev erst, nachdem er den Charakter seines Helden eindeutig negativ profiliert hat, das autobiographische Thema in der Erzählung zu meistern. Sein Held kommt voller edler und allgemein fortschrittlicher Ansichten auf das ererbte Gut, hält, wie in "Derevnja", den Bauern eine idealistische Antrittsrede, die sie nicht verstehen - um dann aber von sich aus den Gang jeder Reform, überhaupt jede selbständige Tätigkeit aus dem Auge zu verlieren. Er verliebt sich in das Dorfmädchen Katja, nimmt sie in sein Haus auf und bringt so die Lebensnormen seiner Umgebung durcheinander. Unzufrieden mit seiner Passivität und enttäuscht von sich selbst, beginnt er zu trinken. Das Mädchen nützt die ihm zugefallene Machtstellung aus und veranlaßt den Helden, einen jungen Bauern aus dem Dorf zu entfernen. Ein alter Bauer stellt den Herrn wegen seiner Ungerechtigkeit zur Rede. Danach beschließt der Held sein Leben nach einer längeren Krankheit.

Der geschlossene, durch kein Distanzierungselement unterbrochene Handlungsablauf stellt den romantischen Charakter mit seinen idealistischen Absichten und seinem Weltschmerz in anderer Weise realistisch dar als das Puškinsche Poem vom Typ des "Onegin". In "Gospodin" wird der Held in eine sehr nüchterne ländliche Umwelt, in ihre soziale und menschliche Misere hineinverwoben. Innerhalb dieser Umwelt verliert auch der innere Schmerz des Helden jeden romantischen Zauber, der den Leser zur Identifikation mit ihm führen könnte; sein Schmerz wird selbst ein klägliches Teil der allgemeinen Misere. Das romantische Weltschmerzthema

des herkömmlichen Poems wird so völlig versachlicht. Der Autor unterstreicht durch den Schluß der Geschichte nochmals die erdrückende Eigengesetzlichkeit des geschilderten Milieus, wo er auch die unglückliche, in wehmütigen Erinnerungen fortlebende Jugendliebe des Helden ihres poetischen Schimmers beraubt und in die Grundstimmung der Dichtung einbezieht:

I žizni pustožvučnyj chod
Svoim putem pošel vpered.¹

(Und der leertönende Gang des Lebens
setzte seinen Weg fort.)

Der Versachlichung des Themas wie des Charakters des Helden entspricht die Sachlichkeit der Erzählweise. Der Dichter konzentriert sich auf den chronologischen Bericht der Geschichte, er bezieht kein erzählerisches Beiwerk ein, verweist auf keine anderen Zusammenhänge als die der Fabel immanenten, wo durch jede Möglichkeit einer spielerischen Infragestellung des Milieus und der Charakterschwäche des Helden vermieden wird. Ein Element der Ironie scheint auf, wenn der Autor die Reaktion der Bauern auf die ihnen unverständlichen Handlungen des Herrn berichtet. Sie verdeutlicht den Abstand zwischen dem Herrn und den Bauern. Ohne alle Ironie schildert der Autor die einzige engere Beziehung zwischen einem der Bauern und dem Herrn: der Großvater Katjas wird in einer Szene sogar zum moralisch überlegenen Gegenspieler des Helden, er stellt ihn zur Rede und provoziert damit den handgreiflichen Beweis, daß der Herr den sozialen Abgrund zwischen sich und den Bauern nicht überbrücken kann. Auch in dieser Szene erscheint das soziale Verhältnis und die dadurch bedingte Tragik in Gestalt eines vorwiegend psychologischen Konflikts. Diese Sichtweise erlaubt es dem Autor, sich völlig auf den Charakter seines Helden zu konzentrieren und damit - sehr zum Vorteil der Erzählung in der von ihm gewählten Form - immer beim Thema zu bleiben und die Geschichte durch jede Episode ein Stück voranzubringen. Trotz der gelegentlich aufblitzenden ironischen Momente nimmt der Autor seinen Helden ernst. Der Unterton von Spott, mit dem über die anfänglichen Ansätze zur Verwirklichung der Pläne des Helden berichtet wird, entfällt mit der Liebesgeschichte. Jedoch zeigt sich hier der

¹ Ogarev, a. a. O., S. 513.

stand des Autors von seinem Helden deutlich darin, daß er dem Leser dessen innere Seelenbewegungen nur andeutungsweise mitteilt. Die Gewissensbisse des Helden, seine Selbstvorwürfe und seine Zerrissenheit werden nur knapp zusammengefaßt, wobei dem hier möglichen inneren Monolog die objektivere erlebte Rede vorgezogen wird:

I videl, čto idet ko dnu,
I soznaval svoe paden'e ...

...
Užel' on vtune žizn' rastratit?¹
Ostavit' Katju? .. Sil ne chvatit!

(Und er sah, daß es mit ihm abwärts ging,
und wurde sich seines Niedergangs bewußt ...
Wird er wirklich sein Leben umsonst vertun?
Sollte er Katja verlassen? .. (Dazu) fehlen die Kräfte!)

Durch den letzten Satz ist der Zusammenbruch des Helden schon motiviert, bevor es zu der Szene mit dem alten Bauern kommt.

Mit dem Ausbruch der psychischen Krankheit des Helden kommt ein gespenstisches Motiv in die Erzählung. In bewegten Einzelheiten wird beschrieben, wie er sich von allen, einschließlich des im Hause hängenden Porträts Pauls I., verspottet fühlt. Wie um den Abstand zum Gegenstand der Erzählung wieder herzustellen, wird die Ursache der Krankheit vom Autor in einiger Ausführlichkeit erwogen. Er tritt an dieser Stelle sogar ein wenig aus der Geschichte heraus. Dieser Ansatz zu einer eigenständigen, über die Fabel hinausweisenden Überlegung hellt allerdings nicht die Ursache der Krankheit rational und vielleicht etwas spöttisch auf - wie es dem Puškinautor entsprochen hätte - , sondern er läßt das gespenstische Motiv, kaum daß es durch die Überlegung des Autors ein wenig verfremdet worden ist, wieder auf sich beruhen: "Kak éto znat'? Skupa nauka!"² (Wie soll man das wissen? Kärglich ist die Wissenschaft!) Offensichtlich ebenfalls um Abstand zu gewinnen, macht der Autor unmittelbar nach dem Tod des Helden eine ziemlich herzlose Bemerkung. Diese Stellen, an denen der Autor unvermutet neben die Geschichte tritt, gehören nicht zu den gelungensten der Erzählung. Sie lassen sich als ein nicht mehr ganz überzeugendes Relikt einer anderen Form des Erzählens in Versen ansehen.

¹ Ogarev, a. a. O., S. 503.

² Ebd., S. 510.

Die Naturschilderungen sind völlig in den Ablauf der Geschichte integriert, da der Autor ihnen eine kompositorische Funktion in der Chronologie der Ereignisse zugewiesen hat. Die Geschichte dauert rund ein Jahr und wird durch die Benennung und Beschreibung der Jahreszeiten in einzelne Abschnitte geteilt. Gleichzeitig haben jedoch die Naturschilderungen auch eine Funktion bei der Darstellung des Charakters des Helden, der gern in der Natur umherstreift, was vom Autor respektlos mit einem "Nebel edel-düsterer Gedanken" in Verbindung gebracht wird.

Die Beschreibung des Frühlings zu Beginn entspricht dem Tatendrang des Helden; der heiße Sommertag und der Aufenthalt beider Helden im Wald bildet die Atmosphäre des Beginns ihrer Liebesbeziehung. Der Stimmungsumschwung des Helden wird danach mit

Šlo vremena, nastupala osen'.
Unylo mokryj list v sadu
Želtel i padal ...²

(Die Zeit verging, es begann der Herbst.
Traurig vergilbte das feuchte Blatt im Garten
und fiel ab ...)

eingeleitet. Dieses Kapitel endet mit einem Bild herbstlichen Regenwetters, durch das ein einsamer Reiter auf das Haus zutrottet. Der geschilderte Anfang des Winters enthält mit "einem drückenden Gefühl des Gefangenseins"³ ebenfalls einen deutlichen Hinweis auf den Fortgang der Geschichte.

Mit dem Tod des Helden schließt die Schilderung der Jahreszeiten ab, obwohl danach noch die Reaktion Katjas, des Verwalters und des unglücklich geliebten Fräuleins beschrieben wird. Die Naturschilderungen hängen offenbar allein mit dem Charakter des Helden, seinen Stimmungen, Wünschen und Plänen zusammen. Als er im Sterben liegt, vergleicht er mit dem Frühling seine Träume, die er in das geschilderte Milieu nicht einzubringen vermochte, die auch mit dieser Realität in keiner Weise zu vereinbaren sind und deshalb mit Recht ein dichterisches Eigenleben außerhalb der berichteten Geschichte führen. Sch

1 Ogarev, a. a. O., S. 511.

2 Ebd., S. 481.

3 Ebd., S. 499.

die Diktion weist auf die romantischen Maßstäbe und Ansprüche:

Otdajte molodye sny,
Kogda vse byli vpečatlen¹ja,
Kak detstvo mirnoe, jasny,
Sveži, kak utrom dunoven¹ja
Blagouchajušče¹j vesny ...¹

(Gebt die jungen Träume auf,
als noch alle Eindrücke
wie die friedliche Kindheit hell waren,
frisch, wie morgens das Wehen
des duftenden Frühlings)

Der Autor identifiziert sich damit nicht. Der Tod des Helden wird aus berichtender Distanz, mit einem Seitenblick auf die Sorgen des schnell davoneilenden Arztes, wiedergegeben. Die Naturbilder selbst jedoch lassen sich nicht völlig auf ihre Funktion in der sachlichen Erzählung reduzieren. In ihnen bleibt, besonders deutlich bei der zuletzt angeführten Stelle, ein lyrisches Element, letztlich damit auch ein Element des Poems innerhalb dieser Erzählung in Versen.

3.1.2 Das "Zwischengenre" zwischen lyrischer Dichtung und Poem

Dem Verfasser des Vorworts einer neueren Ogarev-Ausgabe, S. A. Rejzer, fiel es auf, daß sich nicht alle Werke des Dichters exakt in die im Titel seiner Ausgabe angegebenen Gruppen "stichotvorenija" und "poëmy" einordnen lassen. Diese Schwierigkeit hängt einerseits mit den in der Literaturtheorie allgemein mangelnden Kriterien für das Poem zusammen, andererseits aber auch damit, daß diese Dichtungen, die eine Zwischenstellung zwischen Lyrik und Poem einzunehmen scheinen, noch nicht zusammenhängend untersucht worden sind. Denn möglicherweise kann eine detaillierte chronologische Untersuchung dieses "Zwischengenres" bei Ogarev Klarheit über die Natur dieser Werke schaffen.

Schon das vermutlich früheste der in der Ausgabe von 1956 unter "poëmy" abgedruckten Werke, "Don" (1839?), ist vom traditionellen Poem weit entfernt, was schon in seinem Untertitel "demi-fantaisie - demi-souvenir" zum Ausdruck kommt. Das Gedicht ist in sechs nummerierte Abschnitte eingeteilt, von denen der vierte, die Anklagerede eines Kosaken über die soziale Lage seiner Schicht und

¹ Ogarev, a. a. O., S. 511.

ihr nationales Problem, das inhaltliche Kernstück darstellt, das alle anderen Abschnitte auch quantitativ überragt. Diese Anklagerede wird durch eine lyrisch-erzählerische Einkleidung umrahmt, die die Landschaft, die Situation des Autors und die Lage der Kosaken in einer lockeren Komposition zusammenfaßt.

Die naturlyrische Einleitung des ersten Abschnittes hat eine regelmäßige Gedichtform (drei fünfzeilige Strophen); der Autor, ein Russe, bittet darin den Kosaken, ihn über den soeben beschriebenen Don zu rudern. Der Abschnitt II fährt mit der Schilderung der umgebenden Landschaft fort, wobei der Kontrast zwischen dem strahlenden Wetter und der trüben Stimmung des Kosaken herausgearbeitet wird. Im dritten Abschnitt entfaltet sich kurz ein erzählendes Element, indem der Autor den Kosaken anredet und ihn bittet, zu erzählen, warum er so mürrisch sei. Nach der Rede des Kosaken in IV folgt mit V in regelmäßigen Strophen wieder ein Natureindruck. Außerdem wird mitgeteilt, daß der Autor über das Gehörte nachdenklich geworden ist. Der sechste Abschnitt, ein Kosakenlied in volkstümlichem Metrum, schließt das Werk ab.

Die lyrisch-erzählerische Einkleidung der Abschnitte I-III und V-VI steht in einer formalen und inhaltlichen Spannung zum inneren Kern der Dichtung, der Kosakenrede. Während der Kosak seine Anklage in knapper und entschiedener Sprechweise vorbringt und pointierte Schärfen dabei nicht vermeidet, geben die anderen Abschnitte bildhaft eine idyllische Stimmung wieder; sie entsprechen der kontemplativen Haltung des Autors. Dessen Erlebnisfähigkeit bestimmt den Umriß des ganzen Gedichts: in der Reihe der am Don gewonnenen Eindrücke nimmt er auch die Rede des Kosaken intensiv auf. Das Kosakenlied zum Schluß rundet den Gesamteindruck mit einem friedlichen Bild ab, so daß auch die Komposition die Kontemplativität des Autors unterstreicht.

Ein Poem ist das Werk nicht - trotz seines Umfangs und der Tatsache, daß in ihm ein Vorgang mitgeteilt wird. Eher kann man es als Zyklus formal unterschiedlicher, thematisch aber eng zusammengehöriger Gedichte ansehen, die in planvoller Anordnung einen inneren Vorgang (das Sammeln von Eindrücken durch den Autor) und zugleich einen äußeren (das Übersetzen über den Don) beschreiben. Insofern kann die Dichtung nicht ohne erzählerische Momente bestehen. Insgesamt entwirft sie jedoch ein statisches Bild, eine mosaikartig

zusammengesetzte "Momentaufnahme" vom Don in einer bestimmten Zeit und in bestimmten historischen Verhältnissen.

Für die lyrische Dichtung der Zeit erscheint die Konkretheit des Themas fremd und neu, ebenso die enge Verbindung von Natureindrücken mit historisch-sozialen Gegebenheiten und einer, wenn auch knappen und im Wesen kontemplativen "Handlung". In dieser Zeit breitet sich aber eine zu der immer mehr verwässerten romantischen Lyrik gegenläufige Tendenz aus, die von der Allgemeinheit der in lyrische Verse gefaßten Gefühle wegzukommen versucht. Ejchenbaum weist auf eine solche Tendenz und ihre formalen Konsequenzen im Spätwerk Lermontovs hin. Lermontov habe Gedichte als "lyrische Novellen" in einem "sjužetnoe kol'co" (einer Ringform des Sujets) konstruiert und damit die Weichen für die zukünftige Entwicklung der Versdichtung gestellt:

"... in den Versen der letzten Jahre wurden von Lermontov vorzugsweise die Formen der oratorischen und sujetgebundenen Romanzenlyrik (sjužetno-romansnoj liriki) verstärkt, von denen dann der Weg einerseits weiterführt zu Nekrasov, andererseits zu Ap. Grigor'ev, Polonskij, Ogarev und bis zu einem gewissen Grad zu Fet"¹.

Wie Ejchenbaum die angesprochene Alternative zwischen Nekrasov einerseits, A. Grigor'ev und den übrigen genannten Dichtern andererseits einteilt, soll an dieser Stelle unberücksichtigt bleiben. Wichtiger in diesem Zusammenhang ist, daß er eine Grundtendenz der lyrischen Entwicklung sieht, die man allgemein als eine Bewegung fort von der Konzentration auf das romantische lyrische Ich bezeichnen könnte und die ein neues Streben nach Konkretheit, ein Interesse an sachlichen Themen auch in der Lyrik hervorbringt. Mit dem erwachenden Interesse des Dichters an objektiver Schilderung verändert sich der Bestand der lyrischen Formen: außer der bis dahin vorherrschenden poetischen Selbstanalyse und -reflexion entwickeln sich Porträtgedichte, Gedichte, die eine in sich bedeutungsvolle Episode zum Gegenstand haben, "Momentaufnahmen" und auch Rollengedichte.

In Anlehnung an eine bei Belinskij für diese Tendenz häufig verwendete Bezeichnung nennen manche Literaturhistoriker diese neue Richtung der Lyrik

¹ B. Ejchenbaum, Lermontov . . . , S. 118 f.

"del'naja poëzija"¹. Belinskij selbst formulierte die Erwartungen, die er an diese Entwicklungstendenz knüpfte, meistens im Gegensatz zu den in der Zeit noch wirksamen trivialisierten Grundpositionen der romantischen Dichtung. In seinem Artikel über die russische Literatur im Jahre 1845 nennt er die Anhänger der romantischen Dichtung "mečtajuščie ljudi" (schwärmerische Menschen) deren Interessen in folgendem bestünden:

"Unzufriedenheit mit dem Schicksal, Schimpfen auf die Masse, ewiges Leiden nahezu immerwährendes Versleinschmieden und eine ideale Vergötterung einer unirdischen Jungfrau - das sind die eingeborenen Merkmale dieser "Romantik des Lebens"².

Gegen sie erhebt er die Forderung einer "del'naja poëzija", "d. h. einer solchen Poesie, deretwegen man sich nicht schämen muß, wenn man sich mit ihr als solche beschäftigt"³.

Eine solche Versachlichung der Lyrik ist keine von der Literaturentwicklung der Zeit losgelöste Tendenz. Sie drückt nur die allgemein ernüchterte Sichtweise der Literatur auf ihre Gegenstände aus, die sich mit dem Entstehen der "natural'naja škola" in der russischen Literatur herausgebildet hatte. Sie bestimmte vor allem die Entwicklung der erzählenden Prosa, war jedoch auch schon in das Poem Turgenevs eingedrungen, wo sie sich in der Entpoetisierung überlieferter Motive, Sujets und Charaktere äußerte. Durch Turgenevs Poem entstand keine neue Ausgangssituation für die Gattung, sondern die Entpoetisierung schließt nur die Entwicklungsperiode ab, auf die sie sich in Formen, Themen und Motiven bezieht.

Der entscheidende Anstoß zu einer Weiterentwicklung des Poems kommt auch jetzt, wie schon bei der Entstehung des romantischen Poems, aus der Lyrik. Durch die neuen Formen, die sich mit der Versachlichung entwickeln, rückt die Lyrik, sofern sie von der Tendenz der "del'naja poëzija" geprägt ist, näher an die erzählende Versdichtung heran. Die konkreten, detaillierten Beschreibungen und Einzelepisoden lassen sich zusammenfügen, so daß sich im

1 Der Terminus ist adäquat nicht zu übersetzen. Das Adjektiv "del'nyj" umfassen hier etwa folgende Bedeutungen: "vernünftig, tunlich, ernsthaft, wesentlich brauchbar".

2 V. G. Belinskij, Russkaja literatura v 1845 godu; PSS, Bd. IX, S. 380.

3 Ders., Vzgljad na russkuju literaturu 1846 goda; PSS, Bd. X, S. 35.

gebnis die Grenze zwischen Zyklus und Verserzählung verwischt. Die Montage-technik Nekrasovs hat unter anderem hier ihren Ursprung.

Wenn die vermutete Datierung des "Don" stimmt, dann erhält das Werk unter literarhistorischen Aspekten eine weittragende Bedeutung: es wäre dann ein ausgereiftes Beispiel einer größeren Form der "del'naja poëzija" noch zu Lermontovs Lebzeiten, durch das auch die in Literaturgeschichten verbreitete Feststellung, Ogarev habe in den Gedichten seiner frühen Periode nur auf die Frühwerke Lermontovs zurückgegriffen, stark erschüttert würde. Zugleich wäre es eine Vorwegnahme wichtiger Grundzüge der Dichtung Nekrasovs zu einem bemerkenswert frühen Zeitpunkt.

Die 1841 entstandene Dichtung "Neapol" ist in einer ähnlichen Mosaik-technik aus einzelnen Episoden zusammengefügt, aus denen sich ein für diese Landschaft charakteristisches Gesamtbild ergeben soll. Die Einheit der Dichtung ist hier allerdings weniger zwingend als in "Don".

Auch einzelne Gedichte, nicht nur Zyklen, können sich der Verserzählung annähern, indem sie so aufschwellen, daß sie an der Grenze der Gattungen stehen. Porträts können Handlungselemente aufnehmen, Einzelschilderungen sich zu Situationsberichten ausweiten, eine "Momentaufnahme" eines einzelnen Menschen oder eines Milieus kann durch verschiedene Aspekte angereichert und durch die Andeutung der Vorgeschichte des beschriebenen Moments zu einem knappen Abriß der Geschichte des Gegenstandes werden. Ein solches aufgeschwelltes lyrisches Gedicht wäre allerdings immer noch nicht - oder vorwiegend nicht - an einem erzählerischen Ablauf orientiert und behielte daher trotz der Annäherung an die erzählende Gattung einen statischen Grundriß. Ein Beispiel für solch eine Dichtung, die trotz aller einbezogenen Aspekte statisch bleibt, ist Ogarevs "Afrika", das Anfang der 50er Jahre entstand.

Mit der Verbannung des Marius in die nordafrikanische römische Provinz behandelt sie ein auch handlungsmäßig in sich geschlossenes Thema. Die ersten Verse beschwören knapp den historischen Hintergrund der gezeigten Szene, die Zeit der Herrschaft Marius¹ und Sullas in Rom. Bei aller Knappheit beginnt diese Beschwörung mit einer großen epischen Geste: "To bylo vremja groznoj slavy ..." (Es war eine Zeit furchterregenden Ruhms ...), verbleibt

¹ Ogarev, a. a. O., S. 537.

aber bei der summarischen und unkonkreten Aufzählung von außerordentlichen Taten und Ereignissen, die für diese bestimmte Zeit typisch sein sollen. Der zweite Abschnitt schildert die Landschaft des Meeresufers, wohin Marius verbannt wurde, der dritte seine Umgebung im engeren Sinn, die Gegend des ehemaligen Karthago und die Vorgeschichte der Stadt. Trotz der so angesprochenen historischen Dimension überwiegt das optisch-beschreibende Element in diesem Teil, der zudem mit seiner in der Mittagssonne ruhenden Ruinenlandschaft, in der Pflanzen und Tiere schon heimisch geworden sind, ein romantisches Bildmotiv reproduziert. Erst der dann folgende Abschnitt, nur sieben Zeilen länger als der vorhergehende, beschäftigt sich mit der Situation des verbannten Marius. Auch dabei wird wenig erzählt, vielmehr wird seine jetzige und die frühere Lage in anklagendem, fast polemischen Ton beleuchtet. Die Anfangszeilen verdeutlichen die Sprachhaltung des ganzen Abschnittes, der mit seinen pointierten Formulierungen und raschen Verallgemeinerungen eher der politischen Lyrik anzugehören scheint:

No rimskij vožd', venčannyj slavoj,
Sredi razvalin, odinok,
Skitalsja ten'ju veličavoj,
Kak by prestupnik il' prorok.¹

(Aber der römische Heerführer, gekrönt von Ruhm,
schweifte einsam, inmitten der Ruinen,
als erhabener Schatten,
gleich wie ein Verbrecher oder Prophet.)

Nachdem der Autor dann kurz das Äußere des Feldherrn beschrieben hat, streift er ebenso kurz dessen frühere Stellung in Rom; dabei häufen sich die parallel gebauten Fragen und Ausrufe.

Die Hoffnungen des Marius auf seine Rückkehr und die endgültige Auseinandersetzung mit den Feinden wird ebenfalls nur in einem Ausruf dargestellt. Daran schließt sich der letzte sechszeilige Abschnitt, der das ruhige Schlußbild wiedergibt:

A s neba znojnego schodja,
Večernij luč sijal, pečalen,
Na grudy tichie razvalin
I obraz starogo voždja,

¹ Ogarev, a. a. O., S. 531.

I, večnogo roptan¹ja polny,
Daleko kolychalis¹ volny. ¹

(Und vom schwülen Himmel hernieder
leuchtete traurig der abendliche Strahl
auf die stillen Ruinenmassen
und die Gestalt des alten Heerführers,
und voll ewigen Murrens
wiegten sich die Wellen in der Ferne.)

Dieser stimmungsvolle Ausklang mit seiner auf emotionale Identifikation abzielenden Darstellung des Helden inmitten eines beziehungsreichen Naturbildes zeigt, daß diese Dichtung dem romantischen Poem noch innerlich verbunden ist. In der Tradition des romantischen Poems trägt sie auch den Untertitel "otryvok" (Fragment), woraus sich schließen läßt, daß auch dem Dichter diese Tradition bewußt war. Vor allem die Wahl des Helden bestätigt den Zusammenhang mit der Tradition. Mit dem verbannten Politiker greift der Dichter die Thematik des romantischen Poems in seiner staatsbürgerlichen Ausprägung auf. Ganz im Sinne dieses Vorbilds läßt sich in der Darstellung auch ein verborgener politischer "podtekst" entziffern. "Afrika" kann verstanden werden als die Huldigung an einen verbannten, aber ungebeugten Politiker, der als sozialer Revolutionär anzusehen ist, wenn man das entscheidende Wort in seinem modernen Sinn verwendet:

Vse ta ze v žilistoj ruke ²
Plebejskaja dremala sila ...

(Immer noch schlummerte in der nervigen Hand
dieselbe plebejische Kraft ...)

Marius hält in der Verbannung an seinen Zielen fest, von denen als erstes der zentrale Topos der dekabristischen Poesie genannt wird:

Ljubov¹ k svobode, žažda vlasti ³
I žizni sil¹noj blesk i šum ...

(Liebe zur Freiheit, Durst nach Macht
und Glanz und Lärm eines starken Lebens ...)

¹ Ogarev, a. a. O., S. 540.

² Ebd., S. 531.

³ Ebd., S. 540.

Die beiden zuletzt genannten Eigenschaften stimmen nicht ganz mit der erhabenen Vorstellung der dekabristischen Dichter von ihren Citoyenhelden überein. Sie passen eher zu dem individualistischen romantischen Helden und seinen stets aus den eigenen Bedürfnissen motivierten Taten. Diese Motivverbindung, durch die der politisch engagierte Held des romantischen Poems auf neue Weise episch dargestellt werden könnte, wird jedoch hier nicht weiter genutzt. Der ungelöste Widerspruch des dekabristischen Poems, der Zwang, die Taten einzelner historisch bedeutsamen, zugleich als große Einzelpersonlichkeit gewerteten Helden zu erzählen, der mit den romantischen Kunstmitteln kollidierte, ist hier umgangen, da überhaupt keine Fabel mehr erzählt wird. Die Gestalt des Helden, die das zentrale Thema der Dichtung bleibt, wird nur in äußerst knapper Form porträtiert. Dabei werden die historische und landschaftliche Umgebung einbezogen, schließlich auch die - voneinander nicht unterscheidbare - Stimmung des Autors wie des Helden in einem abrundenden Schlußbild wiedergegeben. Durch die Zusammensetzung des Gesamteindrucks aus den angegebenen Teilen ist die Komposition der Dichtung beschrieben, die Handlungselemente nur insoweit aufnimmt, als sie zu diesem Gesamtbild nötig sind. Die Gefahr der erzählerischen Leere und Abstraktheit wird durch die äußerste Verknappung vermieden, die aber wiederum den Einzelteilen der Dichtung keine Möglichkeit läßt, sich über eine unbewegte "Momentaufnahme" hinaus zu entfalten. Ein Anzeichen für diese Verknappung des Handlungselements ist die höchst sparsame Verwendung der direkten Rede. Marius sagt in der ganzen Dichtung nur zwei Worte, die - an seine Feinde gerichtet - seinen ungebrochenen Kampfgeist aber völlig klar umreißen: "Ešče posporim!"¹ (Wir werden noch /miteinander/ streiten!)

Dieselbe Technik der Zusammensetzung einer Dichtung aus relativ selbständigen Einzelteilen, die in "Don" und "Afrika" auf lyrische Formen, Zyklus und Gedichtporträt, angewandt wird und die durch die Aufnahme von historischen und Handlungselementen zu einer solchen Ausweitung der lyrischen Form führt, daß sie sich dem erzählenden Genre annähert, hat Ogarev auch auf das Poem angewandt.

1 Ogarev, a. a. O., S. 540.

Ein Ergebnis dieses Verfahrens ist das Poem "Sny" (1857; Träume).

In ihm werden nacheinander zwei Träume dargestellt, zuerst der eines jungen russischen Mädchens aus adliger Familie, dann der ihrer ältlichen französischen Gouvernante. Das Mädchen Mary ist erst vor kurzem vom Dorf geholt und in die Gesellschaft der Hauptstadt eingeführt worden, um standesgemäß verheiratet zu werden. Bevor der Traum wiedergegeben wird, erzählt der Autor, wie Mary sich in der Stadt langweilt und nach dem Dorf zurücksehnt. Ihr Traum, aus verschiedenen Stücken zusammengesetzt, ist keine Erinnerung, sondern Fiktion. Seine Einzelheiten stehen für bestimmte Bedeutungskomplexe: das Naturbild und das Lied von der "jungen Rose", deren Tau mit den "Träumen des Glücks und der Liebe" gleichgesetzt wird, stehen zu Anfang des Traums als Zeichen ihrer Sehnsucht, symbolisch für ihre gegenwärtige Lage, die eine noch unentschiedene Zwischenstation zwischen Glück und Unglück darstellt. Die geträumte Begegnung mit dem unbekanntem Jüngling auf dem Ball steht für eine Möglichkeit in ihrem Leben, zugleich für ihre eigenen Wünsche. Der Ball selbst rafft eine Summe von Eindrücken zusammen, die das Mädchen aus dem hauptstädtischen Leben und dem Umgang mit den Menschen seiner Sphäre gewonnen hat. Der Vater schließlich, der ihr einen unsympathischen Freier vorstellt, gerade als sie ihrem Ideal flüchtig begegnet ist und sich auf die Suche nach ihm begeben hat, steht für den Zwang der umgebenden Realität, dem sie sich wird unterwerfen müssen.

Marys Traum faßt ihre gegenwärtige Lage und deren wahrscheinlichen Ausweg in Bilder. Der Erzähler weist darauf hin, daß sie im Wachen sich weder ihrer Lage noch ihrer Wünsche bewußt werden kann; sie weiß nicht, worin ihre Langeweile besteht. Die Mischung von Realem und Irrealem, von verarbeiteten Eindrücken und eingefangenen Wunschbildern, zeigt sich besonders deutlich in der Schilderung des Balls. Die einzelnen Ereignisse folgen rasch aufeinander, aufgereiht nach der Logik eines Traums, der Wirklichkeit und Wunsch vereint. Sowohl das Auftauchen des Jünglings auf dem Ball wie ihr höchst ungewöhnliches Benehmen verursachen nicht das geringste Aufsehen, allerdings muß Mary während des Gesprächs einer konventionellen Verpflichtung nachkommen, über der sie den Jüngling aus den Augen verliert. Ihre hartnäckige Suche nach dem Verschwundenen fügt sich bruchlos zusammen mit den charakteristischen, wenn

auch durch die Raffung des Traums leicht überzeichneten gleichgültigen Reaktionen der befragten Leute. Die Teilnahmslosigkeit des Lakaien, die leicht gekränkte Phrase der Hausfrau, der Zynismus des Onkels bilden die "Realitätskulisse" des Traums, in der sich am Ende die kaum erkannten Wünsche Marys wieder verflüchtigen.

Dieses Verfahren Ogarevs, mittelbar und zeichenhaft die Situation eines Menschen darzustellen, dabei durch die Form des Traums Irreales mit zum Gegenstand des Gedichts zu machen, nähert das Poem manchen Versuchen der "reinen Dichter" an, für deren Poeme Träume ein bevorzugtes Thema sind. Sowohl die mittelbare Darstellungsweise wie das Interesse für den psychologischen Innenraum des Individuums kann sich auf die Tradition der romantischen Dichtung allgemein und die Poeme Lermontovs im besonderen berufen. Ogarev kann sich in widerspruchslosem Einklang mit den literarischen Absichten Lermontovs sehen, wenn er sein Bemühen um tiefere psychologische Wahrhaftigkeit, in das die individuelle Bewußtwerdung von Konflikten bzw. ihre Verarbeitung im Unbewußten miteinbezogen wird, verbindet mit dem Ziel, in den Traumbildern etwas über die gesellschaftlichen Zwänge auszusagen, in denen das Individuum lebt. Das entfernt ihn jedoch von den Intentionen der "reinen Dichter".

Nicht nur die Konzeption des ersten Traums, der den Zwang der Realität letztlich bestätigt, läßt erkennen, daß es Ogarev nicht darauf ankommt, den psychologischen Innenraum als völlig selbständig der Gesellschaft entgegenzusetzen. Vielmehr erlaubt der unmittelbar nachfolgende zweite Traum keinen Zweifel mehr, daß Ogarev gerade daran gelegen war, mit den dargestellten Träumen auf die gesellschaftliche Realität seiner Zeit hinzuweisen. Nach dem Prinzip der Reihung stellt er neben den Traum des jungen Mädchens den ihrer nicht mehr ganz jungen Gouvernante. Diese Zusammenstellung ist ein willkürlicher, durch keine Motivierung einer übergreifender Handlung verdeckter kompositioneller Kunstgriff des Autors. Dem Traum Marys mit seinem nicht gerade glückverheißenden Ausblick auf das Leben wird das bereits durchlebte Schicksal eines Mädchens angefügt. So verweist der Dichter nochmals nachdrücklich auf den Zwang der Realität. Der Traum der M-lle Privé ist naturgemäß nicht fiktiv und vorauschauend, sondern retrospektiv berichtend, so daß der Autor

ihm die Haltung des Erzählens ändern muß. Das mißlungene Leben der M-lle Privé wird in relativ kontinuierlichen Erinnerungen gezeigt, die besonders in ihrer Jugend sorgfältig bis ins einzelne ausgemalt sind. Das Tempo der Erzählung retardiert dabei erheblich, und die Traumsituation wird unglaublich. Da Gesellschaftsschilderung und -kritik hier eindeutig dominieren, ist der Schwebezustand des ersten Traums zwischen individuellen Wunschvorstellungen und gesellschaftlichem Zwang hier verlassen. Selbst die zum ersten Traum parallel gebauten Szenen sind im zweiten ungleich realitätsnäher, sie liefern ein prosaisches, "niederes" Gegenbild. Einzelne dieser Parallelen seien genannt: Während Mary auf dem Lande aufwuchs, ungebunden und in engem Kontakt mit der Natur, während ihre Freundin ein einfaches gleichaltriges Mädchen war, wuchs M-lle Privé in einem abgeschlossenen Kloster auf, unter der besonderen Obhut einer vom Leben enttäuschten Nonne, die sie für das Klosterleben gewinnen wollte. Von den dem französischen Mädchen überlieferten Bildungsgütern wird eine streng royalistische Gesinnung erwähnt. Im Gegensatz dazu spricht der Jüngling zu Mary von gemeinsamen freiheitlich-idealistischen "Hoffnungen und Träumen":

Vy serdcem svjazany s narodom;
 S otcovskoj voleju bor'ba
 V vas ne strašila duch upornyj,
 Vy zastupalis' za raba,
 Vstrečaja vlasti gnet pozornyj . . . ¹

(Sie sind mit dem Herzen dem Volk verbunden;
 der Kampf mit dem Willen des Vaters hat in Ihnen
 nicht den widerspenstigen Geist eingeschüchtert,
 Sie sind für den Knecht eingetreten,
 dem schimpflichen Joch der Macht belegend . . .)

Diese Worte stehen geradezu spiegelbildlich konträr zu der Szene, in der M-lle Privé im Haus ihres Vaters, eines wohlhabenden Bürgers, während des Mittagessens mit einem Diener zankt, was ihren anwesenden Verehrer, der als Demokrat empfindet, schmerzlich berührt. Die Parallelität der Anschauungen der beiden jungen Männer, die gegen den herrschenden Zustand der Gesellschaft gerichtet sind, liegt auf der Hand; der in ihnen beabsichtigte Kontrast zwischen Realitätsferne und -nähe, idealistischem Traumbild und realitätsverwurzeltem

¹ Ogarev, a. a. O., S. 576.

Gegenbild, tritt klar hervor: Gegenüber den nicht sehr präzisen, gegen die väterliche Autorität gerichteten und idealistisch-allgemein für den Knecht eintretenden Freiheitsvorstellungen des Jünglings in Marys Traum, der seine Ansichten nur deklamieren kann, entwickelt der Verehrer M-lle Privés seine sozialistische Überzeugung gegenüber dem Vater Privé im Disput über die Julirevolution. Der Dichter gibt durch den Verlauf der Szene im Hause Privé zu erkennen, daß der Realitätsbezug der Figur in seinen Augen keinen unbedingten Vorzug bedeutet. Nachdem der junge Mann seinen inneren Abstand sowohl zu der Tochter wie dem Herrn des Hauses erfahren hat, spielen zum Abschluß alle miteinander friedlich Domino. Gleichzeitig gibt der Dichter damit einen Ausblick auf das mögliche bürgerliche Glück, das sich M-lle Privé durch ihre Absage verscherzt. Die negativ-ironische Bewertung auch der positiven Möglichkeiten und Ansätze in diesem Traum erhält ihren Sinn aus der Gesamtkonzeption des Werkes zwischen Realität und Traum: das Realitätsnähere ist durchaus nicht das Bessere. Zwischen den nur im Traum und nur als Ideal formulierbaren Wünschen des Individuums und seinem Existieren in der Realität bleibt die Spannung unaufgelöst. Es wird kein Versuch unternommen, das idealistische Moment in die Realität des täglichen Lebens zu integrieren.

Damit behalten auch die beiden Träume ihre relative Selbständigkeit, in der sie sich zwar aufeinander beziehen, aber gleichzeitig auch einander gegenüber überstehen. Das kompositorische Eigenleben der Teile wird durch den Autor wenig überspielt, der für beide Träume den gleichen realistischen Rahmen schafft und der auch das trostlose Stimmungsbild, mit dem die Dichtung ausklingt, auf beide Teile bezieht. Jedoch reicht dieses einigende Element nicht aus, um den Widerspruch zwischen der knappen, fiktiven und mittelbaren Erzählweise des ersten Teils und der breiten realistischen Schilderung des zweiten - den man als eine in sich geschlossene "povest' v stichach" ansehen könnte - zu überbrücken, so daß schließlich doch die angestrebte Einheit des aus zwei Hauptteilen zusammengefügtens Poems nicht völlig einsichtig wird.

In der ebenfalls 1857 entstandenen Dichtung "Nocturno" hat Ogarev in anderer Weise versucht, den Widerspruch zwischen der relativen Selbständigkeit der Teile und der inneren Einheit des Poems, der mit der Anwendung der Reihungstechnik entsteht, zu lösen.

Seiner Redeform nach ist das Werk ein ununterbrochener innerer Monolog, den der Autor auf einem abendlichen Heimweg führt. Eine breite hauptstädtische Straße durchwandernd, reflektiert er Gedanken und Eindrücke. Der Leser erfährt, woher der Autor kommt, wie er den Abend verbracht hat, und lernt in diesem Zusammenhang einige seiner grundlegenden Ansichten kennen. Die im historischen Präsens erzählte Handlung besteht daneben in einer Kette von Mutmaßungen, die der Autor über die Person eines noch wachenden Menschen anstellt, dessen Licht er im Vorübergehen in einem Fenster erblickt hat.

Einer der wesentlichen Kunstgriffe des Puškinschen Poems, die Reflexion des Autoren-Ichs, wird hier zum allein tragenden Element der dichterischen Konstruktion. Da eine Fabel fehlt, verbindet nur das Autoren-Ich die verschiedenen Mutmaßungen über den Unbekannten. Dessen Person bleibt völlig im dunkeln, sie dient zum nur äußerlichen kompositorischen Vorwand der Offenbarungen der Autorenperson. Diese wird zum alleinigen Helden der Dichtung, und die Folge ihrer Ansichten über grundlegende Fragen des menschlichen Lebens - Liebe, Tod, Alter, revolutionäres Engagement - bestimmt die innere Gliederung des Werkes.

Man kann "Nocturno" nicht als ein Poem im traditionellen Sinn bezeichnen. Ebenso wenig läßt sich sagen, das Werk sei, da es wie etwa "Don" nach dem Prinzip der Reihung von Einzeleindrücken und -überlegungen gebaut ist, statisch in seiner Anlage und gehöre im Grunde noch einer lyrischen Gattung an. Der Gegenstand der Dichtung wird hier in einem denkerischen Prozeß, in einer Auseinandersetzung gezeigt. Dabei wird der Ablauf des Prozesses vom Ich selbst, seinen eigenen Fragen und Ideen vorgeschrieben. Da es sich mit der umgebenden Welt **a u s e i n a n d e r s e t z t**, entfällt die Beschreibung als Hauptelement der Komposition, wie sie für die frühen nach dem Reihungsprinzip gebauten Dichtungen Ogarevs typisch war. Da seine Fragen durch eine andere, wenn auch nicht konkret vorgestellte Person provoziert werden, erhält das Autoren-Ich auch ein echtes Gegenüber. Zu den individuellen Fragestellungen entsteht ein Gegengewicht an Weltausschnitten, die - anders als in der romantischen Dichtung - nun nicht mehr vom dichterischen Ich "verschlungen" werden, sondern den selbständigen Gegenpol des Auseinandersetzungspro-

zesses bilden. Diese veränderte Beziehung von Ich und Welt ist es letztlich, die es erlaubt, eine Fabel wegzulassen, ohne daß die Dichtung dadurch einen statischen, rein kontemplativen Charakter annimmt.

Damit könnte auch ein neues Grundschema für eine neue Art des Poems gegeben sein¹. Zu dessen überzeugender Verwirklichung müßte jedoch der Charakter des erzählenden Ich radikaler durchdacht werden, als das bei Ogarev geschieht. Sein Autoren-Ich bleibt in der konkreten Ausformung traditionell und erinnert noch in Einzelheiten an die Puškinsche Autorenfigur. So geht der Autor in "Nocturno" mit den Einzeldingen der Dichtung so selbstherrlich und überlegen um wie der souveräne Erzähler, der seine Geschichte nach Gutdünken arrangieren und kommentieren kann. Bei der Beschreibung der durchwanderten Straße stellt er einen Bettler mit folgenden Worten ins Bild: "I daže niščij može ne prichodil"² (Und selbst mein Bettler... kam nicht). Den Unbekannten spric

1 Dieses Grundschema der subjektiven Auseinandersetzung eines dichterischen Ich mit der umgebenden Welt scheint mir in den modernen Poemen des 20. Jahrhunderts, beispielsweise denen des frühen Majakovskij, angewandt. In seiner konsequenten Verwendung erlaubt dieses Verfahren viele Möglichkeiten lyrischer Gestaltung sowie eine hohe Abstraktionsebene der Darstellung, da es in keiner Weise mehr an den Ablauf einer Geschichte gebunden ist, den das Puškinsche Autorenpoem nur stellenweise durchbrechen durfte. Bei Majakovskij ist die Auseinandersetzung zum äußersten existentiellen Konflikt zwischen Ich und Welt zugespitzt und wird mit den neuen lyrischen Mitteln der Zeit gestaltet. Auch hierbei entsteht ein Panorama von Situationen und Erfahrungen, deren Integrationspunkt das dichterische Ich ist.

"Nocturno" soll hier nicht als Vorwegnahme von Poemen des 20. Jahrhunderts hingestellt werden. Entscheidend bleibt der unterschiedliche Charakter des Ich bei Ogarev und - stellvertretend für die moderne Spielart des Poems - bei Majakovskij. Während in den jüngeren Poemen der lyrische Held nicht vom ganz persönlichen Ich des Dichters, seiner subjektiven Eindrucks- und Leidensfähigkeit zu trennen ist, bleibt das Ich in "Nocturno" dem fiktiven traditionellen Autoren-Ich verhaftet, wenn Ogarev auch darauf verzichtet, eine konkrete Autorenperson vorzustellen, so daß es durchaus möglich ist, daß das Autoren-Ich sich nicht von dem des Dichters unterscheidet. Es ist jedoch zu unverbindlich gezeichnet, um mit der Intensität des Ich in Majakovskijs frühen Poemen, seiner Unmittelbarkeit und Eindringlichkeit gleichgesetzt werden zu können.

2 Ogarev, a. a. O., S. 604.

der Autor vertraulich, in der Tradition der engen Beziehung zwischen Autor und Held, an: "Kto ty, bezvestnyj moj sosed?"¹ (Wer bist du, mein unbekannter Nachbar?). Seine Überlegungen an den verbrachten Abend anknüpfend, führt der Autor eine "Abschweifung" vor, die Puškins Vorbild völlig entspricht. Im ganzen ist "Nocturno", in dem Ogarev die Reihungstechnik auf das traditionelle Autorenpoem anzuwenden versucht, als ein Werk des Übergangs zu bewerten, das in sich nicht konsequent ist, in dem sich aber zwei weitreichende literaturhistorische Entwicklungslinien kreuzen.

3.1.3 Die literarisch unselbständigen erzählenden Versdichtungen des Spätwerks

In den späteren Jahren verlieren Ogarevs Dichtungen an literarischer Qualität und sinken zu äußerlichen Nachahmungen Nekrasovs herab. Jede Profilierung des dichterischen Ich entfällt, statt dessen wird ein künstlicher folkloristischer Ton gepflegt. Zur Geschichte des Poems tragen die Werke dieser Schaffensperiode nichts mehr bei. An der Grenze zu diesem Entwicklungsabschnitt entstehen einige erzählende Versdichtungen, die wegen ihrer originellen Anwendung der Reihungstechnik erwähnenswert sind. In "Tjur'ma" (Das Gefängnis, 1857-58), das den Untertitel "Otryvok iz moich vospominanij" (Auszug aus meinen Erinnerungen) trägt, wird ein autobiographisches Thema bearbeitet. Die aneinandergereihten Gefängnisepisoden gipfeln in der Schilderung, wie der gefangene Offizier mit den Soldaten in der Kaserne Weihnachten feiert. Jede einzelne Schilderung ist verbunden mit einer politischen Auslegung, in deren didaktischer Deutlichkeit nichts offenbleibt, die aber von der autobiographischen Ausgangssituation des Poems wegführt.

In "Rasskaz etapnogo oficera" (Erzählung eines Etappenoffiziers) aus der gleichen Zeit werden zwei Erzählungen Strafgefangener nebeneinandergestellt. Die Grundidee der Komposition ist die gleiche wie in "Sny", jedoch auf ein anderes Thema und Milieu angewandt. Auch hier kommen die Absichten, die der Autor mit der Konfrontation der beiden Geschichten verfolgte, klar zum Ausdruck. Allerdings realisieren sich nun die Ziele des Dichters in einer merk-

¹ Ogarev, a. a. O., S. 605.

würdig unbeholfenen Sprache, die merkbar dem Sprachstil Nekrasovs nachstrebt. Nach der glänzenden Beherrschung der traditionellen, in den 20er bis 30er Jahren für das Poem ausgebildeten Erzählsprache zeigt sich der Bruch in Ogarevs Schaffen auf diesem Gebiet besonders deutlich.

Noch in den letzten, sehr flächigen Dichtungen ist das Reihungsprinzip erhalten, nicht zuletzt sicher rückwirkend durch Nekrasovs Beispiel, zu dessen dichterischer Entwicklung Ogarev selbst durch seine originäre Verwendung dieses Kunstgriffs in früheren Jahren eine Voraussetzung geliefert hatte¹.

1. 3. 2. Die Poeme Grigor'evs

3. 2. 1 Entwicklung der Methode lyrischen Erzählens und Bemühung um traditionelle Formen des realistischen Poems

Deutlicher noch als die Werke Ogarevs berufen sich die Dichtungen Apollon Grigor'evs auf Lermontov als ihr literarisches Vorbild.

Da der Dichter zu seinen Lebzeiten keinen festen Platz unter den literarischen Autoritäten erwerben konnte, wurde sein Werk kaum beachtet und bald vergessen. Seine Poeme, die - außer einem - bis zu den gesammelten Ausgaben im 20. Jahrhundert nur in Zeitschriften erschienen waren, sind nicht nur der Aufmerksamkeit der Leser, sondern auch der literaturwissenschaftlichen Wertung bisher weitgehend entgangen.

I. N. Rozanov kommentiert in dem Essay "Otvuki Lermontova"² den starken Einfluß Lermontovs auf Grigor'evs Dichtung, den er als "obvejannost' lermontovskoj poézii" zusammenfaßt. Neben dieser allgemeinen Grundstimmung der Poesie Grigor'evs stellt er noch einzelne Beziehungen zwischen den Poemen beider, direkte Übernahme mancher Motive, sogar einzelner Formulierungen fest.

1 Vgl. V. V. Gippius, Nekrasov v istorii russkoj poézii XIX veka; in: V. V. G. Ot Puškina do Bloka, Moskau-Leningrad 1966, S. 270 ff.

2 I. N. Rozanov, Otvuki Lermontova; in: Venok M. Ju. Lermontovu. Jubilejnyj sbornik, Moskau-Petrograd 1914, S. 255.

Belinskij rezensierte den 1846 erschienenen Band "Stichotvorenija"¹ Grigor'evs, in den auch das Poem "Olimpij Radin" Eingang fand, unter dem Aspekt der Entwicklung der "del'naja poézija", die er als Kritiker nach Kräften förderte. Nachdem er in den Gedichten einzelne "Funken der del'naja poézija" erkannt hat, schreibt er sie dem Einfluß Lermontovs zu:

"Schade, daß es von diesen Funken nicht viele gibt; Herr Grigor'ev verdankt sie dem Einfluß Lermontovs; aber dieser Einfluß verschwindet in ihm immer mehr und geht in eine Selbständigkeit über, die völlig aus nebelhaft-mystischen Phrasen besteht..."²,

Der von Belinskij gewählte Gesichtspunkt reicht nicht aus, um die Dichtung Grigor'evs insgesamt zu würdigen; insbesondere läßt er sich nicht auf die Poeme, die Belinskij ganz unerwähnt läßt, ausdehnen. Denn selbst wo Grigor'evs Poeme dem Poem Lermontovs verpflichtet sind, bezieht sich der Dichter gerade nicht auf die Elemente der "del'naja poézija", sondern in der Hauptsache auf einige grundlegende, deutlich romantische Motive vor allem aus dem "Demon". Allerdings benutzt Grigor'ev diese Motive zu seinen eigenen dichterischen Zwecken, die der Aussage Lermontovs nicht unbedingt entsprechen.

"Olimpij Radin" (1845) ist das früheste seiner Poeme. Es stellt einen Helden vor dem Hintergrund der kritisch gezeichneten Moskauer Gesellschaft dar und wählt sich zur Darstellung die Perspektive eines mit dem Helden bekannten, aber nicht sehr eng befreundeten Autors. Die Distanz zwischen ihnen wird durch den Charakter des Helden hervorgerufen, der in manchem an Pečovrin erinnert:

V duše l' svoej, v duše l' čužoj
 Neumolimo podvodit'
 Ljubil on pod itog prostoj
 Vse mysli, reči i dela
 I v étom pišču nachodit'
 Nasměške večnoj, edko-zloj,
 Nad raznicej dobra i zla

...

¹ Dies war der einzige Gedichtsband Grigor'evs, der zu seinen Lebzeiten erschien. Er wurde in 50 Exemplaren aufgelegt und stellte für 70 Jahre die einzige Buchausgabe seiner Versdichtung dar.

Vgl. D. Blagoj, Blok i Apollon Grigor'ev; in: D. B., Tri veka, Moskau 1933, S. 269.

² V. G. Belinskij, Vzgljad na ruskuju literaturu 1846 goda, a. a. O., S. 35 f.

No na nem
 Stradan¹ja gordogo pečat¹
 Ležala rezko - i molčat¹
 Privyk on o stradan¹i tom ...¹

(Er liebte es, sei es in seiner, sei es in einer fremden Seele
 unerbittlich aus allen Gedanken, Reden und Taten
 eine einfache Summe zu ziehen
 und darin Nahrung zu finden
 für ewigen scharfen und bösen Spott
 über den Unterschied zwischen Gut und Böse ...
 ...)

Aber auf ihm
 lag deutlich das Siegel stolzen Leidens,
 und er hatte sich daran gewöhnt,
 über dieses Leiden zu schweigen.)

Im Verlauf der Erzählung wird ein Motiv aus dem "Demon" aufgegriffen: der Held hofft unter dem Eindruck seiner Liebe, daß sich sein zwiespältiges Wesen^{er} ändert, und ist wieder bereit, an das "Glück und die Liebe zu glauben". Der Schluß der Geschichte bildet mit dem Tod der Heldin, der sie dem "heiligen Frieden" überantwortet, mit dem weiter umherirrenden Helden und den wiederholten Hinweisen auf eine jenseitige Welt den Schluß des "Demon" nach. Als unversöhnlicher und ruheloser Romantiker, dessen Liebe scheitert, kaum daß er in sie einige Hoffnungen gesetzt hat, ist dieser Held dem "Demon" Lermontovs^s und seiner Geschichte allgemein verwandt. Grigor^{ev} stellt jedoch diesen Helden der Welt nicht radikal entgegen, sondern versucht, ihn in die zeitgenössische Gesellschaft einzupassen. Er "verweltlicht" den Dämoncharakter so weit, daß er seinen Helden ganz alltäglich verheiratet sein läßt.

Im ganzen ist diese Dichtung von ihrem Vorbild weniger abhängig als beispielsweise die oben betrachteten Werke von der Onegintradition. Grigor^{ev} verbindet die von Lermontov übernommenen Motive mit denen, die er eigenständig in seiner Dichtung entfaltet. Dabei steht das Motiv des "Kampfes" (bor^{ba}) an erster Stelle. Mit "bor^{ba}" umschreibt Grigor^{ev} in seiner gesamten Dichtung eine komplizierte seelische Auseinandersetzung. Der Held der Dichtung hat seine Lebensansichten in einem "schmerzhaften, quälenden Kampf"^{er} gewonnen², und in der Heldin weckt das Werben Radins einen "Kampf feindlich-

1 A. A. Grigor^{ev}, Izbrannye proizvedenija, Leningrad 1959, S. 272 f.

2 Ebd., S. 273.

düsterer Kräfte"¹. Innerlich verbunden mit dieser Art von Kampf erscheint häufig das in Grigor'evs Dichtung generell breit ausgeführte Motiv des Leidens.

Durch diese Züge weicht der Charakter des Helden und besonders der Heldin trotz der erkennbaren Ähnlichkeit von dem dichterischen Vorbild erheblich ab. Darüber hinaus wird mehr als in Lermontovs Poemen hier das Motiv des Traums nicht so sehr im diesseitig-gegenständlichen als fast immer in einem übertragenen Sinne benutzt. Angesichts der Kargheit der äußeren Ereignisse erhält der Traum (son) auch eine wichtige Funktion im Ablauf des Gedichts, denn die verschiedenen "Träume", der Verzicht auf sie oder die Wiederkehr signalisieren den Fortgang der erzählten Geschichte.

Damit greifen die Träume in die Komposition dieses formal zunächst ganz in der Tradition der realistischen Verserzählung angelegten Werkes ein, in dem der Dichter weder auf einen personifizierten Autor noch auf die Schilderung des Milieus der gehobenen hauptstädtischen Gesellschaft verzichtet und sogar zur genaueren Beschreibung des Milieus eine Nebenfigur - Radins Frau - einführt. Zu Beginn der eigentlichen Geschichte allerdings begibt sich der Autor in ein anderes Milieu. In einer längeren Autorenreflexion wird es zwar negativ als keine normale russische Familie bestimmt, über das Gesamtbild dieses Milieus läßt der Autor den Leser aber im dunklen, denn er beschreibt von dieser Ausländerfamilie nur deren Mitglieder, deren außerordentliche Persönlichkeiten er dabei unterstreicht. In diesem Punkt entfernt sich Grigor'ev von der traditionell realistischen Anlage des Poems.

Ähnliches geschieht auch mit der Figur des Autors, der aus seiner anfangs über der Geschichte stehenden Position herausgelöst wird, sobald die Fabel beginnt. Da die Autorenperson sich in eine der beiden Schwestern verliebt, während Radin zu der anderen eine schmerzliche und mit dem Tod des Mädchens endende Liebe durchlebt, und da die Schwestern in ihrem Wesen kaum voneinander zu unterscheiden sind, wird die Autorendistanz zu dem erzählten inneren Vorgang des Poems aufgehoben. Der Autor selbst ist immer mitbetroffen, denn die Geschichte Radins wird nicht etwa durch die Geschichte des Autors

¹ Grigor'ev, a. a. O., S. 280.

von einer möglichen anderen Seite gezeigt, sondern sie erscheint gleichsam verdoppelt; ihr Hauptaspekt, der innere Kampf der Helden, wird in dieser Weise dem Leser um so intensiver nahegebracht. Durch die Doppelgängerschaft von Autor und Held entfällt eine der Notwendigkeiten, die Ereignisse mit Distanz zu erzählen; der Autor kann von seinen eigenen Gefühlen reden und seine Erinnerung an die Gefühle der Helden, die er nicht nur versteht, sondern auch teilt, nach eigenem Gutdünken ordnen. Aus diesen subjektiv angeordneten Äußerungen des Gefühls und den Erinnerungen läßt sich der Ablauf der äußeren Ereignisse erst rekonstruieren. Typisch für diese Erzählweise ist, daß das einschneidendste äußere Ereignis vor dem Schluß, die Tatsache, daß Radins Heldin einen anderen heiratet, so kurz abgetan wird, daß der Leser diesen Zusammenhang fast schon erraten muß. Selbst wenn man davon absieht, daß das Poem in einer traditionellen realistischen Erzählweise beginnt, in der auch die Funktion des Autors traditionell als Mittel der Objektivierung bestimmt ist, handelt es sich auch im Hauptteil noch nicht um eine konsequent subjektive Erzählweise, da die Figur des Autors noch vom Helden getrennt und so ein Rest des Zwangs zum Erzählen aus der Distanz erhalten bleibt.

Trotzdem zeichnet sich auch hier, wo Grigor'evs Poem der realistischen Erzähltradition noch am nächsten steht, schon eine andere Methode des Erzählens ab. Sobald die äußeren Ereignisse zurücktreten, nähern sich die Erinnerungen des Autors einer willkürlich aufgereihten Bewußtseins- und Empfindungskette. Der Autor scheut sich nicht, einzelne Motive mehrmals wieder aufzugreifen, wodurch der Eindruck eines lyrischen Leitmotivs entsteht. So wird z. B. bei der Charakterisierung der Heldin als "groznoj otorvannyj listok" (ein vom Gewitter abgerissenes Blatt; eine von Lermontov wörtlich übernommene Wendung) das Bild unverändert am Schluß wiederholt - ein Kunstgriff, der die Wirkung des Bildes steigert und der unmittelbar aus der lyrischen Dichtung entlehnt ist. Auch die ausgedehnten Beschreibungen der Gefühle und Erörterungen von philosophisch-moralischen Fragen, die mitunter in eine Ebene relativ hoher Abstraktion hineinreichen, lassen das erzählerische Moment in diesem Poem zurücktreten.

In sich konsequent ist diese Erzählweise nicht. So korrespondiert zwar das dem "Demon" nachempfundene Lebensende der Heldin mit der Hin-
einnahme eines philosophisch-moralischen Elements in das Poem, es er-
scheint aber im Zusammenhang der gesamten Dichtung nicht schlüssig. Dage-
gen zeigt die Schlußstrophe mit der Selbstdarstellung des weiter umhergetrie-
benen Romantikers einen Vorzug der Grigor'evschen Aneignung romantischer
Motive. Das Erscheinungsbild des "Demon" wird vermenschlicht, und der Au-
tor als der "schweifende Romantiker" weiß seine Lage in ungekünstelte Worte
und eine sehr ungezwungene Versform zu fassen:

Inaja žizn', inaja dal',
Neobozrimaja, očam
Moim raskinulas' ... I svet
V toj dali bleščet mne, i tam
Nam, verojatno, vstreči net ... 1

(Vor meinen Augen erstreckt sich
unübersehbar ein anderes Leben, ...
eine andere Weite, und das Licht
in dieser Weite leuchtet mir, und dort
gibt es für uns wahrscheinlich keine Begegnung...)

In seinem nächsten Poem, "Videnija" (1846, Visionen), hat Grigor'ev offenbar
die Lehren aus den Erzählschwierigkeiten des ersten gerzogen. Er wendet
sich hier entschieden seiner neuen "lyrischen" Erzählweise zu. Er verzichtet
auf eine folgerichtige Entwicklung der Handlung und legt dieser Dichtung ein
subjektives Kompositionsprinzip zugrunde. Dabei folgen die einzelnen "Visionen"
einer wohldurchdachten Gliederung, die keine Weitschweifigkeiten duldet. Von
den acht unterschiedlich langen Strophen - von 7 bis über 30 Zeilen - bilden die
erste und die letzte den erzählerischen Rahmen. Der Dichter ruft sich die "Vi-
sionen" seiner vergangenen Liebe ins Gedächtnis. Dabei drückt er seine Stim-
mung zu Anfang wie am Ende mit fast den gleichen Worten aus. In der ersten
Strophe heißt es:

I stydno mne, i bol'no, i smešno ...
...
I k prizrakam, isčeznuvšim davno,
Gotov ja ruki žadno prostirat'
...
I zvat' s rydan'em 2

1 Grigor'ev, a. a. O., S. 286.

2 Ebd., S. 287.

(Und ich schäme mich, es schmerzt mich und macht mich lachen,

 und den Gespenstern, die schon lange verschwunden sind,
 bin ich bereit, gierig die Hände entgegenzustrecken
 und sie mit Schluchzen zu rufen ...)

Mit einer kleinen Bedeutungsverschiebung kehrt dieses Motiv etwas knapper
 in der letzten Strophe wieder:

..... Mne stydno i smešno,
 A k prizrakam davno minuvšich dnej
 Gotov ja ruki žadno prostirat'
 I, kak rebenok, plakat' i rydat' ...¹

(Ich schäme mich, und ich muß lachen,
 und den Gespenstern lang vergangener Tage
 bin ich bereit, gierig die Hände entgegenzustrecken
 und wie ein Kind zu weinen und zu schluchzen ...)

Eine solche ringförmige Komposition läßt die Vorgänge der Dichtung als nicht
 abgeschlossen erscheinen, so daß das vorgeführte Drama der Erinnerung als
 beliebig wiederholbar zu denken ist. Die an- und ausklingende Stimmung er-
 scheint als ebensowenig einmaliger "Vorfall" wie die in einem romantischen
 Erlebnisgedicht.

Thematisch besteht zu "Olimpij Radin" kein sehr großer Unterschied.
 Auch hier beschäftigt den Dichter eine außerhalb der Gesetze stehende Leiden-
 schaft, das Schicksal von Held und Heldin variiert die schon bekannte Fabel.

Die Ähnlichkeit der Thematik läßt die Veränderungen in der Erzählwei-
 se besonders deutlich hervortreten. In dem beschriebenen offenen Rahmen der
 Erinnerungssituation sind die einzelnen Bilder der Erinnerung durch die Stro-
 pheneinteilung klar voneinander abgesetzt. So findet Grigor'ev hier auf seine
 Weise zum Prinzip der Reihung, das wir schon in den Dichtungen Ogarevs be-
 obachten konnten. Im Unterschied zu Ogarev benutzt Grigor'ev dieses Prinzip
 ohne den Boden der romantischen Dichtung zu verlassen.

Jede einzelne Erinnerung der Strophen 2 bis 7 geht von einem optische
 Eindruck, einer atmosphärehaltigen Umgebung aus und wendet sich im weiter
 dem Helden und wechselnden Situationen des Zusammentreffens der beiden Li-
 benden zu. In dieser Reihung der emotional zugespitzten Situationen wird die

1 Grigor'ev, a. a. O., S. 291.

Bewegung der Gefühle des Helden genau verfolgbar, die Situationen dieses inneren Vorgangs werden von Strophe zu Strophe meistens sogar mit Namen benannt.

Die vierte Strophe unterscheidet sich von den anderen in einem Punkt, da sie sich ausschließlich mit der Lage des Helden beschäftigt. In ihr treten die Vorzüge dieser Dichtung besonders klar in Erscheinung, soweit sie in der Einfachheit der Beschreibung der Gefühle, im Fehlen effektvoller Übertreibungen und in der Sparsamkeit des poetischen Inventars liegen, das der Dichter in bewußter Wiederholung, aber mit jeweils kleinen Änderungen immer wieder verwendet.

Der Anblick des Hauses führt in den zweiten Strophe die Erinnerungskette an und geht in die Beschreibung der Heldin über:

.... dom
 Architektury legkoj i prostoj,
 S kolonnami, s balkonom - i krugom
 Raskinulsja zaglochšij sad gustoj.
 ...
 I v nem - kak son, kak ten', mel'knet podčas
 Maljutka ručka, para jarkich glaz ...¹

(..... ein Haus
 von leichter und einfacher Bauart,
 mit Säulen, mit einem Balkon - und rundherum
 breitet sich ein verwilderterdichter Garten aus.

...
 Und in ihm - huscht zuweilen wie ein Traum, wie ein Schatten
 ein kleines Händchen, ein Paar heller Augen vorbei ...)

Nachdem die dritte Strophe das Haus hellerleuchtet und die Heldin strahlend inmitten von Gästen zeigt - eine Situation, die in 6 wiederholt wird, - bietet sich in 4 das gleiche Haus in einer nochmals anderen Stimmung dar:

I snova noč', no éta noč' temna.
 I snova dom - no mračen staryj dom
 So stavnjami u okon: tišina
 Uže davnym-davno legla na nem.
 Liš' komnata pečal' naja odna
 Lampadoju edva ozarena ...²

¹ Grigor'ev, a. a. O., S. 288.

² Ebd., S. 289.

(Und wieder ist Nacht, aber diese Nacht ist dunkel.
 Und wieder das Haus - aber das alte Haus ist finster,
 mit Läden vor den Fenstern: Stille
 liegt schon sehr lange auf ihm.
 Nur eine traurige Kammer
 ist durch eine Lampe schwach erhellt ...)

Damit hat die wechselnde Beschreibung des Hauses das Zimmer des Helden erreicht. Der folgende Teil der Strophe konzentriert sich ausschließlich auf die Situation seines Bewohners. Der Held stellt sich rückblickend ganz unpräzise als "rebenok blednyj, grustnyj i bol'noj" (blasses, trauriges und krankes Kind) dar. Seine emotionale Vorgeschichte faßt er ebenfalls schlicht zusammen:

Na nem toska s mladenčestva legla,
 Ego duša, ne živši, otžila.¹

(Von Kindheit an lag Trübsinn auf ihm,
 seine Seele hatte ausgelebt, ohne gelebt zu haben.)

Danach jedoch hebt der Dichter den Konflikt auf eine allgemeinere metaphysische Ebene, das Gefühl erhält eine über die unmittelbare menschliche Beziehung hinausgehende höhere Bedeutung; große Worte werden dabei verwendet, wie "pečat' prokljat'ja, roka prigovor"² (Siegel der Verfluchung, Spruch des Schicksals), was in 6 zum "Urteil des Himmels" erweitert wird. Daß Grigor'ev auf die metaphysische Ebene seiner Dichtung einigen Wert legt, hängt mit seiner Auffassung und Verarbeitung von Lermontovs "Demon" zusammen.³

Anders als bei Lermontov ist es für Grigor'ev jedoch das außerhalb der Konventionen stehende Gefühl selbst, das die Verbindung zur metaphysischen Ebene schafft, es scheint seiner Natur nach von selbst der jenseitig-abstrakten Sphäre anzugehören. Daher ist der Dichter bestrebt, die letztlich gültigen Aussagen über die Gefühle der Helden auf dieser Ebene auszusprechen, wodurch der Sprachstil von der emotionalen Dichte, die in der Schlichtheit der

1 Grigor'ev, a. a. O., S. 289.

2 Ebd.

3 Rein äußerlich zeigt sich diese Nähe der "Videnija" zu Lermontovs "Demon" gleich in der Ausgangssituation, wo der Held des Nachts aus dem Garten in das Zimmer der Heldin blickt - eine Szene, die entsprechend im "Demon" vorkommt.

Diktion gefunden wird, zu einer moralisch-begrifflichen Darstellung wechselt, die leicht einen deklamatorischen Klang erhält.

Der Charakter des Helden, zwar vereinzelt und stolz, ist dennoch gegenüber dem "Demon" entscheidend verändert. Alle Rebellion, sogar aller Protest sind aus ihm eliminiert. Der Individualismus des Helden gipfelt nicht im Kampf mit der Welt außer ihm, sondern im Leiden: "On gord sposobnost'ju stradat'"¹ (Er ist stolz durch die Fähigkeit zu leiden), und er ist "surov, svjatym stradan'em gord"² (streng, stolz durch heiliges Leiden).

Die Bemühung Grigor'evs, seine Geschichte auf eine philosophisch bedeutsame Ebene zu heben, läßt ihn die individuell psychologische Motivierung der Ereignisse nur sparsam ausführen und entfernt ihn merklich von der Darstellung der konkreten Umgebung einschließlich des sozialen Kontextes seiner Geschichte. Die sozialen Beziehungen zwischen Held und Heldin sind so versteckt erwähnt, daß man sie erst entschlüsseln muß. Obwohl es dem Dichter nicht vordergründig auf sie ankam, sind sie zum vollen Verständnis der Geschichte nicht zu entbehren. Während die Heldin offensichtlich in dem dargestellten Haus und seinem relativ großzügigen Lebensstil heimisch ist, wahrscheinlich also die Tochter des Hauses, wird der Held immer in einiger Distanz zum Leben dieses Hauses gezeigt. Er wohnt darin, allerdings nicht unter großzügigen Bedingungen, seine Kammer wird "traurig" genannt. Eine Hauslehrertragödie läßt sich vermuten.

Jedoch über die wenigen Mitteilungen zur sozialen Situation des Helden in der vierten Strophe geht der Dichter nicht hinaus; die Ereignisse entwickeln sich weiter, ohne daß er dieser geringen Auskunft in den nächsten Strophen noch etwas hinzufügt. Diese folgenden Strophen behandeln den bewußten Beginn der Beziehung der Helden (5. Strophe), ihr Versteckspiel vor den Leuten (6. Strophe), bei dem nochmals abstrahierend betont wird, daß "nicht die Menschen, (sondern) der zornige Gott" sie trennt. Die vorletzte, 7. Strophe beschreibt die heimliche Gemeinsamkeit beider, die aufrechterhalten wird in dem Bewußtsein, ein Verbrechen zu begehen.

¹ Grigor'ev, a. a. O., S. 289.

² Ebd., S. 290.

Die Ereignisse, an die der Held der Dichtung sich erinnert, haben damit ihre äußerste Zuspitzung erfahren. Gleichzeitig haben auch die durch die Erinnerung hervorgerufenen Gefühle des Helden einen Punkt erreicht, der ihn sprachlos werden und die Erinnerung abbrechen läßt. Der innere Vorgang, der zu vermitteln dem Dichter hier wichtig war, schließt damit ab. Der Vorwurf der "Fabellosigkeit", den der Herausgeber P. Gromov¹ dieser Dichtung macht geht an ihrem eigentlichen Charakter vorbei, da Gromov sich nur auf die äußeren und erst zu entschlüsselnden Ereignisse bezieht, ohne den inneren Vorgang zu berücksichtigen. Weil ein solcher innerer Vorgang sich aus der Folge der einzelnen "Videnija" erschließen läßt, ist diese Dichtung ganz zweifellos ein Poem, anders als die Dichtungen des "Zwischengenres" bei Ogarev, die auch nach dem Prinzip der Reihung gebaut sind. Der entscheidende Unterschied zwischen beiden Dichtungstypen liegt offenbar in der Rolle des in der Dichtung sprechenden Ich, welches bei Ogarev hinter das "sachliche" Sujet zurücktritt, während es in dieser Dichtung Grigor'evs umgekehrt die allein tragende Rolle spielt und die einzelnen Glieder der Reihung zu einer inneren Bewegung verbindet.

Dieses Ich kann im Grunde nicht mehr als fiktiv bezeichnet werden, anders als in "Olimpij Radin" hat Grigor'ev hier die Trennung von Autor und Held aufgehoben, auf die Fingierung einer Autorenperson wird keine Mühe mehr verwendet; als Autor spricht das dichterische Ich selbst, das in dieser durchkomponierten Erinnerungskette eine Form gefunden hat, unverstellt von sich zu erzählen.

Die Identität von Autor, Held und dichterischem Ich zeichnet auch andere Poeme Grigor'evs aus und findet sich als negativer Zug der Verdoppelung

1 Dabei zeigt sich, daß Gromov von einer festen, offenbar in der Tradition verwurzelten Vorstellung vom Poem ausgeht. Möglicherweise hindert ihn gerade diese Vorstellung, Grigor'evs eigene Intentionen für das Poem zu erkennen:

"... in den Poemen mangelt es ihm (Grigor'ev, - EHL) immer an 'Wahrheit der Umstände', an konkreter Darstellung der Gesamtheit von Lebensbeziehungen, innerhalb derer dieser 'Kampf' der Helden mit den Umständen und miteinander hervortreten sollte. Daher die Unklarheit der Fabel, welche auch mit der romantischen Unbestimmtheit der Helden selbst verbunden ist. Gerade eine 'Erzählung in Versen', um die Grigor'ev sich bemühte, kam nicht zustande." P. P. Gromov, einleitende Studie zu: A. A. Grigor'ev, Izbrannye proizvedenija, Leningrad 1959, S. 65 f.

der Figuren auch da, wo der Dichter versucht hat, diese Personen voneinander zu trennen. Diese Identität zeigt an, daß die dichterische Persönlichkeit Grigor'evs in seiner erzählenden Versdichtung in einem Maße mit dargestellt ist, die noch das Zusammenfließen von Held und Autor im romantischen Poem mit seinem schematisch festgelegten Heldentyp weit übersteigt.

Dieses dichterische Ich ist nicht als dokumentarischer Beleg einer autobiographischen Darstellung A. Grigor'evs zu verstehen, es ist vielmehr ganz zweifellos für die literarischen Zwecke des Dichters stilisiert. Jedoch besitzt es - anders als die bisherigen Autorenfiguren des Poems - echte Authentizität, gleich der, die das lyrische Ich seit dem Beginn der romantischen Dichtung innehat. Mit dieser Einschränkung kann man den offensichtlichen autobiographischen Bezug vieler Werke Grigor'evs als Indiz für die Festigkeit der Identität von Held, Autor und dichterischem Ich nehmen¹. Entscheidender jedoch für diese Einheit ist der sinnvolle Zusammenhang der wichtigsten Motive und manchmal auch Symbole, die Grigor'evs gesamte Dichtung durchziehen und die alle zusammenhängend als Äußerungen seines zwischen Poem und Lyrik unteilbaren dichterischen Ich gelesen werden können, so daß manches Einzelmotiv erst im Kontext der anderen Dichtungen voll verständlich wird. Der "schweifende Romantiker", als der sich der Held gern darstellt, spricht auch in den lyrischen Gedichten Grigor'evs, und der Charakter der Heldin seiner Poeme erschließt sich erst in seiner ganzen Bedeutung anhand des Gedichts "Kometa", in dem das dichterische Ich das Symbol seines weiblichen Ideals erläutert.

Die Wiedergabe des inneren Vorgangs ist in dem Poem "Predsmertnaja ispoved'" (1846; Beichte vor dem Tod) weniger überzeugend gelungen. Die Dichtung ist auf eine philosophische Problematik hin angelegt, keine Geschehnisse werden "gebeichtet", sondern gelebte Prinzipien: die Einsamkeit des Hel-

¹ Gromov untersucht die Frage nach dem dichterischen Ich bei Grigor'ev allein unter dem Blickwinkel der Lyrik und kommt zu dem Schluß, daß zuweilen in einem Gedicht "gleichsam zwei lyrische Ich vorhanden sind" (Gromov, a. a. O., S. 36). Grigor'ev habe das lyrische Ich so verändert, daß es von "psychologischer Dramatik" gekennzeichnet sei. Gromov vermutet hier einen Zusammenhang "mit der ironischen Umdeutung (pereosmyslenie) des lyrischen Subjekts in der Poesie Heines" (ebd.). Diese These wäre genauer zu untersuchen. Mir scheint, daß diese innere Dramatik des Ich auch durch die Integration der Rollen des Autors und des Helden der Versepeik in das dichterische Ich ermöglicht, mindestens aber verstärkt wird.

den, sein Stolz, die Treue zur Wahrheit, sein Leiden. Grundlage der Überzeugungen des Helden ist seine Ansicht über die letztlich göttliche Natur des Menschen, die im Leben nicht verleugnet werden dürfe. Von dieser Ansicht aus läßt sich auch auf den bei Grigor'ev verweltlichten Charakter des "Demon" zurückschließen, denn wenn die Menschen als die "gefallenen Söhne" eines höheren Wesens betrachtet werden, sind die Voraussetzungen ihres Schicksals die gleichen wie die des Dämons.

Mit dieser Anschauung von der Natur des Menschen hängt das auch in den anderen Poemen wichtige Traum-Motiv zusammen. Hier erfährt es seine philosophische Erläuterung:

I rano s mysl'ju svyksja ja,
 Čto my drugogo bytija
 Gluboko padšie syny.
 Ja zamečal, čto naši sny
 Polnej, svobodnej i svetlej
 Javlenij bednych žizni sej;
 Čto nečto sdavlennoe v nas
 Naružu prositsja podčas ...¹

(Und früh hatte ich mich an den Gedanken gewöhnt,
 daß wir die tief gefallenen Söhne eines anderen Seins sind.
 Ich bemerkte, daß unsere Träume
 reicher, freier und heller sind
 als die armen Erscheinungen dieses Lebens;
 daß etwas in uns Unterdrücktes
 zuweilen nach außen drängt ...)

Diesen Gedanken führt Grigor'ev weiter bis zu einer idealistischen Utopie, bis zum Gedanken der Befreiung der "častica božestva" des Menschen. Im Leben des Helden bestand "Wahrheit" darin, diesem "Teilchen der Gottheit" treu zu bleiben. An diesem Maßstab mißt der Held seine Sorge, ob sein Leben nicht umsonst gewesen sei. Schließlich findet er zu einer Rechtfertigung seines kontemplativen Daseins, wobei die Schlüsselverben "borot'sja" und "stradat'", im gleichen Sinn verwendet wie in den vorhergehenden Poemen, für das erfüllte Leben des Helden stehen. Die Liebesgeschichte bleibt hier - ein Einzelfall unter den Poemen Grigor'evs - am Rande, auch sie wird nach dem Ideal der Wahrheit beurteilt.

¹ Grigor'ev, a. a. O., S. 298.

Thema und Sujet hat der Dichter teils mit konventionellen Mitteln des Poems, teils mit den von ihm selbst entwickelten Mitteln lyrischen Erzählens zu bewältigen versucht. Trotz des leitmotivischen Zusammenhangs einzelner Bilder und Begriffe und des hier besonders häufigen Wechsels vom Erzählen der Ereignisse zu Darlegungen auf philosophischer Ebene ist der subjektive Gesichtspunkt des Erzählens, in dem die Stärke von Grigor'evs Verdichtung liegt und der dem Charakter seines Helden und der Beziehung des Dichters zu diesem Charakter am besten entspricht, nicht zu einer ähnlich überzeugenden Form ausgereift wie in "Videnija". Grigor'ev greift auf die im romantischen Poem kanonisierte Form der "Beichte" zurück und übernimmt damit auch die Rolle des zuhörenden und die Beichte wiedererzählenden Autors. Indem der Autor den Helden beurteilt und nebenher auch von seinen eigenen Ansichten erzählt, gewinnt seine Rolle hier formal ein selbständigeres Dasein als die des Autors im romantischen Poem. Jedoch gleichzeitig steht dieser Autor seiner gesamten geistigen Art nach dem Helden so nahe, daß es fast wie in "Olimpij Radin" zu einer Verdoppelung des Charakters des Helden in seinen wichtigsten Eigenschaften kommt.

Darüber hinaus besteht die entscheidende Schwäche der Dichtung in der sich hier noch empfindlicher auswirkenden Neigung zu großen Worten, die den Sterbenden von einer großartigen Geste, zuweilen auch Pose, in die andere zwingt. Diesen Nachteil wiegt auch der Anflug von romantischer Ironie, mit dem der Autor die Dichtung abschließt, nicht wieder auf.

In den beiden unmittelbar folgenden Poemen, "Vstreča" (1846; die Begegnung) und "Pervaja glava iz romana 'Otpetaja'" (1847; Erstes Kapitel aus dem Roman 'Die Aufgegebene') hat Grigor'ev versucht, ohne die in den vorherigen Poemen angeschlagenen Themen wesentlich zu ändern, seinen Gegenstand aus größerer erzählerischer Distanz und gleichzeitig in engerer Verknüpfung mit der zeitgenössischen Wirklichkeit darzustellen.

In beiden Poemen bildet die Fabel das Rückgrat der Erzählung. In "Vstreča", das den Untertitel "rasskaz v stichach" trägt, besteht sie aus einem winzigen, wenige Minuten dauernden Vorfall, dem Zusammentreffen und Wiedererkennen von Held und Heldin auf einem Ball nach mehreren Jahren der Trennung. Der Aufbau der Dichtung zeigt, daß der bloße Vorfall nicht zum

Ausdruck bringt, worauf es dem Dichter hauptsächlich ankam. Rein äußerlich läßt sich das an der Tatsache ablesen, daß er mit der Erzählung dieses Ereignisses erst in der 24. von insgesamt 42 Strophen beginnt. Auch die Vorgänge im Innern der Helden sind hier nicht für sich allein von Interesse; sie stehen für einen allgemeineren, für ihre Umwelt bezeichnenden Zusammenhang. Die Umwelt wird dabei vom Autor in großem Maßstab als das Volk in seiner geschichtlichen Entwicklung verstanden.

In den Strophen 1 bis 6 erwägt der Autor das chandra-Motiv, von dem die Dichtung ausgeht. Dieses Motiv, das in den anderen Poemen und Gedichten unmittelbarer Ausdruck des dichterischen Ich ist, erscheint hier in einer völlig entindividualisierten Form, in merkwürdiger Weise verbunden mit nationaler Ruhmredigkeit. Der Autor interpretiert "chandra" als eine in Rußland allgemeine Erscheinung und scheut sich nicht, vorgeprägte große Worte zweimal refrainartig als Strophenschluß zu benutzen: "Izbrannyj gospodom narod!"¹ (Vom Herrn auserwähltes Volk!). Die Gedankenverbindung zwischen chandra und der Größe der Nation wird jedoch vom Autor auch einfacher formuliert, indem das Volk gleichsam als e i n e Person angesehen wird:

I pust¹ pokamest on (narod, -EHL) zevaet,
 V zatyлке roetsja podčas,
 Chandrit, lenivo protiraet
 Sproson¹ja paru mutnych glaz.
 Tak mnogo sil pod len¹ju prazdnoj
 Zataeno, kak klad, ležit,
 I v toj chandre odnoobraznoj
 Zalog grjaduščego sokryt,
 I v pesni grustno-polusonnoj,
 Lenivoj, vjaloj, monotonnoj
 Poryv razmašisto-živoj
 Sverkaet molnziej poroj.
 To žažda lesu, vol¹noj voli,
 Razmerov novych bytija -
 Predčuvstvie velikoj doli! ...²

(Und mag es (das Volk, - EHL) einstweilen auch gähnen,
 zuweilen im Nacken kraulen,
 Trübsal blasen, faul und schlaftrunken

1 Grigor¹ev, a. a. O., S. 309.

2 Ebd., S. 309 f.

das trübe Augenpaar reiben:
 Es liegt soviel Kraft unter der müßigen Faulheit
 verborgen, wie ein Schatz,
 und in diesem einförmigen Trübsinn
 ist das Pfand der Zukunft verschlossen,
 und in dem traurig-halbschläfrigen Lied,
 dem trägen, schlaffen, monotonen,
 leuchtet zuweilen wie ein Blitz
 ein schwungvoll-lebendiger Impuls auf.
 Das ist die Sehnsucht nach dem Wald, nach einer großen Freiheit,
 nach neuen Maßstäben des Daseins -
 dieses Lied, oh meine Heimat,
 ist das Vorgefühl eines großen Schicksals!..)

Von einer Diskussion der Entwicklung der Anschauungen Grigor'evs auf dem Gebiet der politischen Philosophie, insbesondere seines Verhältnisses zu den slavophilen Ideen, wollen wir hier absehen¹. Trotz der Erweiterung seines Gegenstandes vom Einzelmenschen zum Nationalcharakter hat Grigor'ev seine dichterische Methode nur zum Teil verändert. Zwar macht der Dichter hier einen reflektierenden und rasonierenden Autor zum Träger der Erzählung, jedoch hat er sich nicht völlig von der auf das Individuell-Psychologische konzentrierten Sichtweise entfernt. "Das Volk" erscheint als eine hyperbolisierte Einzelperson, über seine Handlungen und Eigenschaften wird wie über die einer Einzelperson gesprochen. Der Übergang zur Selbstdarstellung des Autors ist daher leicht und fließend. In der sechsten Strophe spielt die Beschreibung des russischen Nationalcharakters auf das eigene Werk Grigor'evs an ("cyganskij tabor ..." usw.; vgl. "Cyganskaja vengerka" im Zyklus "Bor'ba") und geht sodann unversehens in das Bekenntnis des Autors "ljublju chandru" über, das zugleich mit einem leicht ironischen Kontrast "i verojatno s nej umru"²

¹ Gromov (a. a. O.) stellt die Veränderungen in Grigor'evs Weltanschauung in engen Zusammenhang mit dessen Persönlichkeitsentwicklung dar. Er führt folgende Quellen an:
 A. A. Grigor'ev, Materialy dlja biografii, (Red. Vld. Knjažnin), Peterburg 1917,
 V. V. Kallaš, Ap. Grigor'ev o Petraševskom; in: Golos minuvšego, Nr. 2, 1914;
 Weitere Literatur dazu in: Istorija ruskoj literatury XIX veka. Bibliografičeskij ukazatel' (Red. K. D. Muratova), Moskau-Leningrad 1962, S. 271 f.

² Grigor'ev, a. a. O., S. 311.

(Ich liebe die Schwermut und werde wahrscheinlich in ihr /i. e. in einem Zustand von Schwermut/ sterben) kunstvoll einen Abstand zu der Größe der nationalen Dimension schafft und auf die eigentliche Erzählung mit ihren menschlicheren Ausmaßen hinlenkt.

Danach faßt der Autor einen engeren Kreis ins Auge: die Moskauer Gesellschaft, wie sie sich ihm gegenwärtig darbietet, ihr Verhalten im Theater, bei geselligen Zusammenkünften. Schließlich greift er sich einige typische Menschen aus einer Abendgesellschaft heraus und porträtiert sie knapp. An die Porträts des deklassierten Adligen, des Hegelianers und des Slavophilen schließt sich die Vorstellung des Helden mit dem sprechenden Namen Morovoj (das gleichlautende Adjektiv bedeutet: pestartig, ansteckend), auf dessen Wesensart als eines berechnenden Verführers im folgenden mit der Andeutung einiger vergangener Episoden eingegangen wird. Dies wird vom Autor knapp und distanziert erzählt, mit deutlichen und entschiedenen Urteilen, zuweilen mit einem Unterton von Ironie. Der Autor bedient sich dabei des leichten, distanzierten Erzähltons des Puškinschen Autorenpoems:

... Chotel predánnosti odnoj,
A ne bezumnogo zabven'ja.
Pritom - uprekov ne ljubil
I nervami rasstroen byl.¹

(... Er wollte einzig Ergebenheit,
und keine törichte Selbstvergessenheit.
Außerdem liebte er keine Vorwürfe
und hatte zerrüttete Nerven.)

Der Autor hält an diesem Ton fest, auch als der Held und die Heldin sich begegnen (zunächst ohne sich zu erkennen), und zitiert an dieser Stelle (Strophe 26) sogar das nozki-Motiv aus dem "Onegin". Nach dem Zusammentreffen schiebt der Autor eine Abschweifung über die Maskenbälle ein, die er in früherer Zeit erlebt hat. Dabei zeigt sich aber die Äußerlichkeit dieser Erzählhaltung, denn innerhalb der Dichtung hat die Abschweifung keinen anderen Sinn, als den Abblenden der ohnehin sehr kurzen Fabel etwas hinauszuzögern. Da die Unbekannte in der Erinnerung an Ereignisse früherer Jahre wachruft, erfährt der Held durch die Erinnerung Morovojs von seiner ersten, offenbar aufrichtigen Liebe.

¹ Grigor'ev, a. a. O., S. 319.

die das Mädchen damals ins Unglück brachte. Mit den Fragen des Autors, was wohl aus ihr geworden sei, wird die Pointe der ganzen Geschichte dramatisch vorbereitet. Die entscheidende Situation wird danach auf einem nochmaligen Umweg eingeführt. Nachdem das Mädchen ihm ent schlüpft ist, führt der Held ein konventionelles Gespräch mit einem Ballbesucher und hört dabei von der gegenwärtigen, nicht gesellschaftsfähigen Existenz des Mädchens. Der Held gibt sich nun seinen Selbstvorwürfen hin, die zu einem bekannten Grigor'ev-Motiv hinführen: Der Held fühlt auf sich schmerzhaft einen Fluch lasten. Das erneute Zusammentreffen und endgültige Wiedererkennen der beiden reproduziert bis zu wörtlichen Anklängen die Grundsituation und -konstellation aller Grigor'evschen Poeme. Der Held "glaubt aufs neue, aufs neue ist er von Sinnen"¹ usw. Der Charakter und die Redeweise der Dichtung sind von hier an verändert, die Perspektive der Erzählung ist verengt und konzentriert sich bis zum Schluß auf das Gespräch der beiden Helden, ihre Empfindungen und Gedanken. Mit Ausnahme einer Schilderung des Äußeren der Heldin werden ausschließlich die Vorstellungen beider von ihrem zukünftigen Leben besprochen. Über die früheren Poeme Grigor'evs hinausgehend, in denen sich der innere Kampf der Helden immer unter unveränderten, heroisch zu ertragenden äußeren Umständen abspielt, vertritt der Held hier das Modell eines anderen, außerhalb der guten Gesellschaft und offenbar volksnah geführten Lebens. Dieses Modell hat einen unausgesprochenen Bezug zur Einleitung des Poems, in der über die Schicksale und den Charakter des Volkes nachgedacht wird:

I est¹ rodnye stepi,
 V stepjach inoe nebo est¹.
 Tuda, tuda! My pozabudem
 S toboju sveta žalkij sud,
 Svobodny, vol^{ny}, gordy budem.²

(Und es gibt die heimatlichen Steppen,
 in den Steppen ist ein anderer Himmel.
 Dorthin, dorthin! Du und ich werden
 das klägliche Urteil der Welt vergessen,
 wir werden frei, ungebunden und stolz sein.)

¹ Grigor'ev, a. a. O., S. 326.

² Ebd., S. 327.

Diese Ideen werden aber von der Heldin zugunsten einer leidend-kämpferischen Existenz unter Beibehaltung der gegenwärtigen äußeren Umstände abgelehnt. Der Dichter steht dabei auf ihrer Seite und hebt ihre Anschauungen sogleich auf eine philosophische Ebene, wobei er nicht mehr als Autorenfigur selbständig auftritt, sondern die Blickrichtung des Helden teilt und seine Eindrücke vorwegnimmt:

Kak Žrica drevnjaja, sijala
Ona
Ellady junoj izvajan'em
Emu kazalasja ona ...¹

(Wie eine antike Priesterin strahlte
sie
Ihm erschien sie
als eine Statue des jungen Hellas ...)

Die letzte Strophe des Poems zeigt, daß die Sichtweise und die Empfindungen des Autors und die der Helden jetzt identisch sind. Die Redeweise des Autors tendiert zu Verallgemeinerungen und das Poem schließt mit dem abstrahierten Motiv des Verurteiltseins, das vielfältig, vom "Gericht des Herzens" bis zur Posaune des Jüngsten Gerichts, ausgeführt wird.

Im ganzen bleibt die Dichtung unproportioniert. Zwischen den die Fabel einführenden Erörterungen über Nation und Gesellschaft und der Vertiefung in die innere Welt der Helden, die mit der rein geistigen Lösung des Konflikts abschließt, stellt sich keine notwendige innere Beziehung her. Obgleich die Fabel sowohl den mehr äußerlichen als auch den aufs Innere gerichteten Teil der Dichtung umspannt, verdeckt sie nur den Bruch, der aus der Aneinanderfügung zweier unterschiedlicher Poemtypen entsteht. Die Veränderung in der Redeweise und in der Funktion der Autorenfigur lassen den Verlauf des Bruchs zwischen dem traditionellen realistischen Autorenpoem und dem Poem des dichterischen Ich, das Grigor'evs eigene Erfindung ist, besonders deutlich erkennen.

Ein noch stärkeres Bemühen um Objektivierung der Erzählung läßt sich in dem "Otpetaja"-Fragment feststellen. Dabei greift der Dichter nach der größten und anspruchsvollsten Form, die es zu seiner Zeit auf dem Gebiet

¹ Grigor'ev, a. O., S. 328.

der Verserzählung gab, dem Roman in Versen. Möglicherweise weil es ihm an eigenen Erfahrungen mit dieser Form mangelte, sieht sich der Dichter besonders stark auf die Tradition angewiesen. Im Gegensatz zu seinen früheren Poemen werden hier regelmäßige Strophen in fünfhebigen Jamben mit dem festen Reimschema des "Domik v Kolomne" durchgehalten, unterbrochen nur durch die Reden der "Demon"-Figur, die in vierhebigen Jamben geschrieben sind. Von dem von Grigor'ev für das Poem entwickelten eigenen Sprachstil mit den integrierten lyrischen Kunstgriffen ist in diesem Poem am wenigsten zu bemerken. Sein Ausgangspunkt beim Erzählen ist nicht eine Idee und die Schilderung des Milieus, verbunden mit Reflexionen, wie in "Vstreča", sondern die Tradition des Poems des Realismus. Indem er den Petersburger Stadtteil Kolomna als Schauplatz der Handlung nennt, benutzt der Autor die Gelegenheit, auf Puškins "Domik v Kolomne" Bezug zu nehmen und seine Sicht der Dichterpersönlichkeit Puškins, als deren Haupteigenschaft er "otradnaja toska" nennt, darin einzuschließen. Übergangslos bringt der Autor danach Lermontov ins Spiel, den er als Dichter einer "anderen Generation" anführt, der auch seine Leser angehören. Indem er vom Dämon-Motiv spricht, kann er sich daher zugleich an die Leser wenden:

I vy vľjubilis' v demonu somnen'ja,
 Vblizi Kolomny Puškina - uvy!
 S tem zlobnym demonom brodili večno vy!¹

(Und Sie verliebten sich in den Dämon des Zweifels,
 in der Nähe von Puškins Kolomna, o weh! -
 streiften Sie mit diesem bösen Dämon ewig herum!)

Nach der Einleitung, die die Situation der Literatur wie auch den Bewußtseinsstand der Leser umfaßt, beginnt der Autor mit der Exposition des Romans. Er stellt die Heldin auf eine Weise vor, nach der sich der Abstand zu der lyrischen Unmittelbarkeit etwa des Poems "Videnija" ausmessen läßt: "V Kolomne ja iskat' rešilsja geroini ..." ² (Ich habe mich entschieden, in Kolomna eine Heldin zu suchen ...). Indem er eine Heldin in den Mittelpunkt der Dichtung stellt, kann er, so scheint es, von vornherein verhindern, daß Erzähler und Held an irgendeinem Punkt der Dichtung ununterscheidbar ineinanderfließen. Das Bemü-

¹ Grigor'ev, a. a. O., S. 331.

² Ebd., S. 332.

hen, die Distanz des Erzählens zu wahren, drückt sich weiterhin auch in der großen Vorsicht und Umsicht aus, mit der der Autor die Heldin näher bestimmt. Er schickt eine Reflexion über die Natur der Frauen voraus, die trotz aller Allgemeinheit der Feststellung, daß der vorläufig noch im Hintergrund stehende Held des Poems, "satana" oder "demon", der Heldin verwandt sei, Wichtiges über das Wesen der Otpetaja-Gestalt aussagt. Danach äußert sich der Autor über den Charakter der Frauen in seiner Zeit. Er stellt fest, daß sie "Leidenschaft für Scheusale" empfänden, und bestimmt ihren Charakter genauer aus literarhistorischen Überlegungen:

Žuanov i Lovlasov plemja nyne
 UŽ vyvelos¹ - geroev bol^še net;
 Geroj teper¹ sdal mesto geroine,
 I ne Žuan - Žuana nyne svet
 Divit svoim prezreniem k svjatyne
 Ljubvi i sčast¹ja, derzost¹ju pobed ...
 Zmeinoj gibkost¹ju duši svoej i stana,
 Pantery zlostiju - vpered, vpered, Žuana.¹

(Das Geschlecht der Juans und Lovelaces ist heute schon ausgestorben - es gibt keine Helden mehr; der Held hat jetzt den Platz an die Heldin abgegeben und nicht Juan - sondern Juana erstaunt heute die Welt durch ihre Verachtung gegenüber dem Heiligtum der Liebe und des Glücks, durch die Dreistigkeit der Siege ... die schlangenhafte Geschmeidigkeit ihrer Seele und Gestalt, die Bosheit eines Panthers - wohlan, wohlan, Juana.)

Grigor¹ev spricht dabei nicht aus, daß das Feld, auf dem diese Heldin die Welt in Erstaunen versetzt, die ihm gegenwärtige Literatur ist, im besonder die Richtung der "littérature frénétique", deren Einfluß in Rußland zur Entwicklung der "natural¹naja škola" beigetragen hat². Nachdem der Autor die Heldin so auf literaturkritischem Wege ermittelt hat, beginnt die Fabel, die

1 Grigor¹ev, a. a. O., S. 338.

2 V. V. Vinogradov nennt als die hauptsächlichsten der durch die Autoren der littérature frénétique in kollektiver Arbeit zusammengetragenen Motive: "... die Gestalt der schönen Prostituierten - in Wechselbeziehung mit dem tragischen Schicksal eines Künstlers - vor dem Hintergrund der Spekulanke, das Leben des Bodensatzes der Gesellschaft und Bilder der Armut, besondere Formen der Zeichnung der Stadtlandschaft und des Stadtlebens". V. V. V. Évoljucija ruskogo naturalizma. Gogol¹ i Dostoevskij, Leningrad 1929, S. 125.

konkret, ohne philosophische Überhöhungen und subjektive Einschübe des Autors entwickelt wird. Selbst die einzige Autorenabschweifung - über den Kuß im allgemeinen und in der Erinnerung des Autors im besonderen - dient hauptsächlich dazu, den Leser der Anteilnahme an den Gefühlen der Helden diskret zu entziehen.

Die simple Verführungsgeschichte der "Otpetaja", über deren Motive der Autor keinen Zweifel offen läßt - Langeweile und Überdruß am ärmlichen Kleinbürgermilieu von seiten des Mädchens, eine gewöhnliche Art von Leichtsinns von seiten des kartenspielenden, amüsierfreudigen jungen Beamten - findet ihre Trivialität nicht wie die Geschichten Turgenews in der Zerstörung der in der Erinnerung noch lebendigen Poesie von Fabel und Milieu, sondern in der Hinwendung zu den häßlichen und moralisch abstoßenden Seiten der Charaktere und der Szenerie. Es ist in diesem ersten Kapitel des geplanten Romans abzusehen, daß der Autor übereinstimmend mit dem Programm der "neistovaja poézija", seine Heldin im weiteren Verlauf der Geschichte in tiefere soziale Niederungen hinabführen will.

Auch in dieser vereinzelt dastehenden Etüde in einer ihm eigentlich fremden Form, zu der der Dichter erst durch literaturhistorische Überlegungen Zugang findet, fehlt nicht ein Rest der Grigor'ev eigenen Thematik und Durchführung des Themas. In der innerhalb des vorliegenden Bruchstücks nicht ganz klaren Rolle des "Demon" zeigt sich das Bestreben, den Gegenstand des Poems über die Grenzen der Fabel hinaus zu erweitern und ihm eine metaphysische Dimension zu geben. Die Hineinnahme der "Demon"-Figur in die realistisch-triviale Geschichte spiegelt Grigor'evs Idee wider, beide Linien der Tradition, die er am Anfang angesprochen hat - Puškins "Domik v Kolomne" und Lermontovs "Demon" - in seinem Poem zu verbinden. Soweit es sich erkennen läßt, sollte dies durch den Charakter der Heldin geschehen, der auf eine besondere Weise mit der "Demon"-Figur korrespondiert. Von den Selbstdarstellungsversen des "Demon" abgesehen, die ihn eher als Verwandten des Goetheschen Mephisto denn als den Lermontovschen rebellierenden Helden ausweisen und die außerhalb der erzählten Geschichte stehen, greift der Dämon einmal in die Fabel ein, als er im Traum zu der Heldin spricht. Dieses Gedicht, wie die anderen Verse des Dämon formal selbständig und aus

dem Erzählfluß herausgehoben, umreißt die Konzeption des Charakters der Heldin klarer, als er sich in dem vorliegenden Kapitel entfaltet. In der literarischen Qualität steht es ebenbürtig neben Grigor'evs lyrischen Gedichten, die den Typus der in seiner gesamten Dichtung eigentlich gleichbleibenden Heldin symbolisch erklären. Das Gedicht des Dämons entwickelt hier in Form einer Anrede das charakteristische Motiv der "kometa rokovaja" und vor allem seine negative Variante "zmeja". Für das Poem jedoch ist dieses Gedicht von keiner weiteren Bedeutung. Grigor'ev selbst bricht nach dem ersten Kapitel den Versuch ab, sich die Form des Versromans anzueignen. Zusammenfassend läßt sich über das vorliegende Bruchstück sagen, daß es hinter die Originalität seiner Versuche des lyrischen Erzählens weit zurückfällt.

3.2.2 Neue Versuche des lyrischen Erzählens in der "Odyssee".

Das Verhältnis von Gedichtzyklus und Poem

Auf die Form des Versromans kommt der Dichter in seinem weiteren Schaffen nicht mehr zurück. Für ein Jahrzehnt finden sich überhaupt keine Poeme mehr unter seinen Dichtungen. Als er dann 1857 mit dem Poem "Venezia la bella" auf die lyrisch-epische Kunstform zurückgreift, ist sie Teil einer größeren dichterischen Konzeption. Grigor'ev verband mehrere Werke unterschiedlichen formalen Charakters zu der von ihm so genannten "Odysseja o poslednem romantike" (Odyssee vom letzten Romantiker). Diese "Odyssee" umfaßt vier Teile: den Gedichtzyklus "Bor'ba" (Kampf), das Poem "Venezia la bella", das den Untertitel "Dnevnik stranstvujuščego romantika" (Tagebuch eines schweifenden Romantikers) trägt, weiter die Prosaerzählungen "Velikij tragik" (Der große Tragiker) und das Poem "Vverch po Volge" (Die Volga hinauf) mit dem Untertitel "Dnevnik bez načala i bez konca" (Tagebuch ohne Anfang und Ende). Der epische Anspruch, der mit dem Titel einer "Odyssee" hier erhoben wird, sollte nicht überschätzt werden. Denn selbst wenn man den autobiographischen Bezug jeder der hier zusammengeschlossenen Versdichtungen außer acht läßt, deutet schon die wiederkehrende Form des Tagebuchs auf eine subjektive Anlage der einzelnen Teile hin. Indem durch die Form des Tagebuchs der Held zu seinem eigenen Autor wird, greift diese "Odyssee" auf den Ansatz des Erzählens mit lyrischen Mitteln von Grigor'evs ersten Poemen zurück,

00046921

denen - am konsequentesten in "Videnija" - das dichterische Ich sich möglichst rückhaltlos über seine Erfahrungen, Gedanken und Träume auszuspochen suchte. Dieses Bestreben muß nicht unbedingt in die Form eines Poems münden. Ohnehin ist der Übergang zur Lyrik bei dieser Art des Erzählens in Versen fließend. Der Gedichtzyklus "Bor'ba" erweist sich als eine diesen Poemen um so enger benachbarte Gattung, als Grigor'ev in ihm

"... versuchte, die .. neue künstlerische Möglichkeit einer Vereinigung mehrerer Gedichte durch ein einziges Sujet oder sogar eine Fabel zu verwirklichen. An dem lyrischen Sujet haben zwei ständige Helden Anteil. Die Klarheit der Entwicklung des Geschehens im Rahmen dieser 18 Gedichte ist so, daß man hier ganz deutlich die Knüpfung der dramatischen Handlung unterscheiden kann; die weitere Bewegung der Ereignisse und der lyrischen Charaktere führt zu einer entfalteten Kulmination; der ganze Aufbau schließt mit der Lösung und dem Epilog Der Dichter organisiert bewußt einen in seiner Art komplizierten sujetgebundenen psychologischen Roman. Eine breit angelegte äußere Handlung gibt es in dem Zyklus nicht, die Positionen der Teilnehmer des "Kampfes" werden psychologisch konkretisiert und nicht in einer äußeren Handlung, weswegen man diese Neubildung am genauesten nicht als Drama, sondern gerade als lyrischen Roman definieren muß. Ein solcher Sujetaufbau des Ganzen führt zu einer weiteren Konkretisierung der Helden, der "lyrischen Charaktere", die durch ihre Bestimmtheit für die Versdichtung ungewöhnlich sind"¹.

Die auch in der Dichtung Ogarevs bemerkbare Tendenz zur sujetgebundenen Zyklisierung und Aufnahme von Erzählelementen in die Lyrik hat Grigor'ev hier auf sein Thema angewandt, das sich im Grunde in allen erzählenden Versdichtungen gleichbleibt. Ihn beschäftigen die Erfahrungen, die sein Held, der seiner eigenen Lebensauffassung folgt und den er häufig den "letzten Romantiker" oder den "schweifenden Romantiker" nennt, mit einem begrenzten Kreis von Gegenständen macht. Seine spannungsreiche Beziehung zu der mit dem "kometa"-Symbol umschriebenen Heldin nimmt dabei eine hervorragende Stelle ein. Die lyrische Form erlaubt ihm, einige Schwierigkeiten, die bei der traditionell realistischen Durchführung seiner Poeme auftauchen, hier zu umgehen. Er ist von vornherein nicht mehr gezwungen, einen fiktiven Helden vorzustellen, auch nicht dazu, einen Autor zwischen Held und Leser vermitteln zu lassen, so daß jetzt alle Aussage auf die Unmittelbarkeit des sich aussprechenden Ich konzentriert wird. Außerdem erlaubt die Form des Gedichtzyklus die zwanglos wechselnde Distanz zum Gegenstand; darin besteht sogar für den Zyklus

¹ Gromov, a. a. O., S. 51 f.

ein besonderes Bewegungsmoment im Ablauf der einzelnen Gedichte. Die wechselnde Nähe erlaubt den Übergang von einer Sprachhaltung zur anderen, von einem reflektierend-abstrakten Gedicht zu einem von vertiefter Emotionalität. Die verschiedenen Ebenen von Innen- und Außenwelt, von greifbarer Realität und Metaphysik, die in der Erzählung erst sorgfältig aufeinander bezogen werden müßten, lösen sich hier zwanglos ab.

Es kann sich die Frage stellen, wieso dieser Zyklus nicht auch aufgrund des in ihm entfalteten inneren Vorgangs als Poem bezeichnet werden könnte. In Aufbau, Thematik und der Auffassung der Helden trennt ihn nichts mehr prinzipiell von dem Poem des dichterischen Ich, das von Grigor'ev entwickelt wurde. Allenfalls ist in der Entstehungszeit das völlige Fehlen irgendeines konkreten Hintergrundes, eines Milieus, noch ein - wenn auch vorübergehendes - Unterscheidungsmerkmal. Letztlich trennt diesen Zyklus vom Poem nur noch ein formales Kennzeichen, das in der - trotz aller Verbindung durch das Sujet - hohen formalen Selbständigkeit der Gedichte besteht, die der Dichter in bewußten Kontrasten der Redehaltung und Nähe zum Gegenstand aufeinander folgen läßt.

Da sich andere Gedichtzyklen noch mehr als "Bor'ba" dem Poem annähern, ließe sich auch hier ähnlich wie bei Ogarev vom Vorhandensein eines "Zwischengenres" zwischen lyrischer Dichtung und Poem sprechen. In zwei Fällen, in den Zyklen "Starye pesni, starye skazki" (1846; Alte Lieder, alte Geschichten) und "Improvizacii stranstvuščego romantika" (1858; Improvisationen eines schweifenden Romantikers) werden auch Thematik und die engere Motivauswahl eines Grigor'ev-Poems in der Zyklusform wiederholt. Obwohl die Entfernung besonders des erstgenannten Zyklus zum Poem gering ist, lassen sich doch einige Unterschiede zu dem thematisch gleichen Poem "Videnija" feststellen, die zumindest in Grigor'evs dichterischer Absicht beide Formen voneinander trennen. "Starye pesni, starye skazki" zeigt wie "Bor'ba" eine ausgeprägte Selbständigkeit der einzelnen Gedichte, die in Vermaß, Strophenbau, Redehaltung und Gesichtswinkel des dichterischen Ich in einem Gegensatz zueinander stehen. Demgegenüber ist "Videnija" in der äußeren Form einheitlich; jede Strophe wiederholt das gleiche Ausgangsmotiv (das Haus) und zeigt Held und Heldin immer wieder in unmittelbarer Nähe zueinander.

00048921

ander. Das reflektierende Element ist in "Videnija" ungleich weniger ausgeführt als in "Starye pesni, starye skazki", wo umgekehrt das erzählerische Element hinter dem reflektierenden weit zurücktritt. Daher sind in dem Zyklus die philosophischen Ansichten Grigor'evs, die in dem entsprechenden Poem nur global angesprochen werden, sehr viel präziser ausgeführt. Was also in "Videnija" zu einer Minderung der inneren Einheit der Dichtung und ihrer literarischen Qualität beiträgt, wird zu einem Vorzug des Gedichtzyklus. Um den Zusammenhang der Motive in Grigor'evs Dichtung genauer zu verstehen, ist sogar die Kenntnis des sechsten Gedichts dieses Zyklus unerlässlich, da es erhellt, wie Grigor'ev das Verurteiltsein der Helden, das immer für ihn eine metaphysische Dimension hat, auffaßt¹.

1 " ... Te starye, bolezennye sny?

I ot duši čego teper' im nado?
Im - sovesti bičam i vychodcam iz ada,
So dna duši pod-javšimsja zmejам?
Il' bol'she nečego sosat' im žadno tam?
Il' živ dosele koršun Prometeja,
Ne razrešen s Zevesom staryj spor,
I čelovek, rassejat' dym ne smeja,
Privyk liš' proklinat' svoj strašnyj prigovor?

Ili za mirom prizračnych javlenij
Nam tščetno suždeno, besplodno žizn' gubja,
Iskat' sebja, iskat' tebja,
O razrušenija žizditel'nogo genij?
Pora, pora tebe, o demon mirovoj,
Razbit' poslednie oploty
I končit' ves' raščet s drjachlejuščej zemlej ..."

(... Jene alten, krankhaften Träume?

Und was haben sie jetzt von der Seele nötig?
Sie - Geißeln des Gewissens und Ausgeburten der Hölle,
Schlangen, die sich vom Grund der Seele her erhoben haben?
Oder haben sie dort nichts mehr, was sie begierig aussaugen können?
Oder ist bis heute der Geier des Prometheus lebendig,
der alte Streit mit Zeus nicht entschieden,
und der Mensch, der den Rauch nicht zu zerstreuen wagt,
hat sich nur daran gewöhnt, sein schreckliches Urteil zu verfluchen?
Oder ist es uns hinter der Welt der trügerischen Erscheinungen
vergebens bestimmt, fruchtlos das Leben vergeudend,

Den zweiten Teil der Odyssee, "Venezia la bella", hat der Herausgeber Gromov unter "poëmy" eingeordnet. Schon das Motto der Dichtung gibt Aufschluß über das im Grunde dem Zyklus "Bor'ba" gleichgerichtete Ziel, den inneren Kampf des Helden der - diesmal räumlich weit entfernten - Geliebten mitzuteilen. Der Satz des Mottos aus Dante, daß der Held sich der Geliebten wegen über die Alltäglichkeit erhebt, wird im Verlauf der Dichtung ausschweifend vor allem durch Kunsteindrücke kommentiert. Das dichterische Ich wendet sich dabei stets direkt an die Geliebte, deren geistige Physiognomie von gleicher Art ist wie die der Heldin in "Bor'ba".

In der ersten Strophe äußert sich der Held und Autor zur Form seiner Dichtung:

Ja vybral formy strogie soneta;
 Vo-pervych, čest' Italii vozdat'
 Čot' étim za radušie priveta
 Mne chočetsja, a vo-vtorych, v uzde
 Priličnoj dušu deržat formy te!¹

(Ich wählte die strengen Formen des Sonetts;
 erstens, weil ich Italien
 wenigstens damit für die gastfreundliche Aufnahme
 Ehre erweisen möchte, und zweitens, halten diese Formen
 die Seele in geziemendem Zaum!)

Dieser Vorsatz, in dem sich der Dichter den Zwang zur strengen Form auferlegt, stellt sich aber als leere Versprechung heraus. Außer dem äußerlich angewandten Reimschema ist von der Form des Sonetts hier nichts übriggeblieben, insbesondere kann niemals von einer Beachtung der inneren Glieder des Sonetts die Rede sein. Durch häufige Enjambements, auch solche von einer "Sonett"-Strophe zur anderen, wird selbst die äußere Einhaltung der Form noch überspielt. Die Dichtung läßt sich am besten als eine Art Reisebrief des Autors an die ferne Geliebte verstehen, der aus dem Bedürfnis entsteht, die

uns (selbst) zu suchen, dich zu suchen,
 o Genius der erschaffenden Zerstörung?
 Es ist Zeit, es ist Zeit für dich, o Weltdämon,
 die letzten Schutzmauern einzureißen
 und die ganze Rechnung mit der altersschwachen Erde abzuschließen ...)

Grigor'ev, a. a. O., S. 129.

1 Ebd., S. 349.

Fülle der neuen Eindrücke eines fremden Landes und seiner kunstgesättigten Atmosphäre, die den Autor anspricht, und damit auch sich selbst mitzuteilen. Ungeordnet wie in einem spontanen Brief mischen sich unter die Eindrücke auch Erinnerungen und Beschreibungen einzelner Vorgänge. Nahezu jedes Motiv hat weder Anfang noch Ende. So kommt ein in Gedichtform gefaßter Bewußtseinsstrom zustande, in dem keine besondere zielgerichtete Bewegung zu erkennen ist, außer daß gegen Schluß des Gedichts das Ich mehr und mehr dazu übergeht, die Beziehungen zwischen der Adressatin und sich selbst zu formulieren. Mit ihrem kompromißlosen Subjektivismus, dem völligen Fehlen einer Fabel und eines Ordnungsprinzips nähert sich die Dichtung einem lyrischen Monolog. Dabei gibt Grigor'ev sogar manche Vorzüge der lyrischen Form, die in "Bor'ba" Gestalt gefunden hatten, wieder auf. Der überlegte Aufbau, die Dichte, die formale Strenge und an den Höhepunkten auch die auf unangemessene große Worte verzichtende Schlichtheit der Diktion finden sich hier nicht. Sogar die Einheitlichkeit des Sujets droht in der Fülle der angeschlagenen Motive zu zerfließen.

Die epische Konzeption der "Odyssee", sollte überhaupt jemals eine bestanden haben, wird spätestens hier endgültig verlassen. Wahrscheinlich aber muß man davon ausgehen, daß die Dichtung als eine großangelegte Selbstdarstellung des dichterischen Ich in seinen Irrfahrten konzipiert war, wobei es gerade bei der aus selbständigen Teilen zusammengesetzten großen Form relativ gleichgültig war, ob die einzelnen Teile mehr lyrischen oder mehr epischen Charakter aufwiesen.

3.2.3 Das Poem der inneren Auseinandersetzung des dichterischen Ich (Vverch po Volge)

Grigor'evs letztes Poem, "Vverch po Volge" (1862; Die Volga hinauf), steht durch die innere Geschlossenheit in seinem Werk einzig da. Manche der Probleme der epischen Versdichtung, die in anderen Poemen ungelöst bleiben, werden hier in einer neuen Form aufgehoben. Diese neue Form bietet einen eigenständigen Beitrag zur Geschichte des Poems und stellt in der damaligen Zeit neben der andersartigen formalen Lösung Nekrasovs die fortgeschrittenste Art des Poems dar.

Das dichterische Ich ist hier wieder Held und Erzähler zugleich. Der erste Satz kennzeichnet ohne Umschweife die Ausgangssituation wie auch die lapidare und im Vergleich zu den früheren Poemen schmucklose Redehaltung der Dichtung: "Bez sožalenija k tebe, / Bez sožalenija k sebe / Ja razorval sojuz nesčastnyj ..."¹ (Ohne Mitleid mit dir, ohne Mitleid mit mir habe ich den unglücklichen Bund zerrissen ...). An diese knappe Feststellung der Tatsachen schließt der Held eine längere Reflexion über seine Gefühle der Heldin gegenüber (Mne stydno ... usw.) und sein rückblickendes Urteil über sie, das deutlich macht, was die beiden trennte. Hierbei gewinnt das "bor'ba"-Motiv durch seine negative soziale Bestimmung die wohl konkreteste Fassung in der gesamten Poemdichtung Grigor'evs:

Žizn' ne byla tebe bor'ba ...
 Uezdnoj baryšni sud'ba
 Tebja oputala s rožden'ja ...
 Tščeslavno-pošlye mečty
 Zabyt' byla ne v silach ty
 V samich poryvach uvlečen'ja²

(Das Leben war für dich nicht Kampf ...
 Das Schicksal eines Provinzfräuleins
 hatte dich von Geburt an umstrickt ...
 Du warst selbst in den Aufschwüngen der Begeisterung
 nicht imstande, die eitel-platten Träume zu vergessen.)

Diese an die Heldin gerichtete Reflexion führt den Helden zu der Erinnerung an den Beginn ihrer Bekanntschaft, als er ihretwegen Mitleid mit der "gekauften Sklavin"³ empfand. Hier bricht der Held die Erinnerung zunächst ab, er formuliert Selbstvorwürfe: "O! pust' ne ja tebja sgubil .."⁴ (O, mag auch nicht ich dich zugrunde gerichtet haben..). Mit zwei Strophen, die seine Situation im Moment des Erinnerns beschreiben und nochmals seine selbstquälerischen Gedanken aufgreifen, schließt der erste Abschnitt. Ein inhaltlicher Einschnitt kommt dadurch zustande, daß der Held zum Schluß nach Wein ruft, um sich zu beruhigen. Dies wird nicht erzählt, sondern es wird ganz unmittelbar die Rede bzw. Denkweise des Helden wiedergegeben:

1 Grigor'ev, a. a. O., S. 370.

2 Ebd.

3 Ebd., S. 371.

4 Ebd.

..... Duša bolit i noet ...
Vina, vina! Ono odno,
Liěja drevnij dar - vino
Volnen¹ ja serdca uspokoit.

(..... Die Seele schmerzt und klagt ...
Wein, Wein! Nur er,
alte Gabe des Dionysos - Wein
wird die Erregung des Herzens beruhigen.)

In dieser Wendung ist noch ein Rest jenes gebildeten, aus der Tradition des Poems bekannten Dichterjünglings vorhanden, dem zu "Wein", trotz allen Kummers, auch noch "Dionysos" einfällt. Im zweiten Abschnitt rekonstruiert der Held für sich die Entwicklung des Mädchens in der Zeit, bevor sie sich traf. Erzählt wird hierbei wenig; der Held beschränkt sich darauf, die La-ge des Mädchens zu beurteilen, da er seine Aufgabe keineswegs darin sieht, dem Leser Informationen und Einzeltatsachen zu übermitteln. Der Held folgt seiner eigenen Reflexion, die gerade um so glaubwürdiger unmittelbar wirkt, als er nicht alle Einzelheiten in sein Gedächtnis zurückruft, die ihn nur von seinem gegenwärtigen Schmerz und den damit verbundenen Gedanken wegfüh-ren würden. Er versäumt allerdings nicht, sich grundsätzlich über die Art von Erziehung zu äußern, die seiner Meinung nach für das Mädchen notwen-dig gewesen wäre. Unter diesem Gesichtspunkt der versäumten Erziehung urteilt er, daß ihre Veränderung ("Rettung") schon nicht mehr möglich ge-wesen sei, als sie einander begegneten, da zwar ihre Seele noch unverbildet ("čista"), ihr Verstand aber schon "voll von Verderbnis" gewesen sei. An dieser Stelle kehren die Gedanken des Helden wieder zu seiner augenblickli-chen Situation zurück, zu seinen Qualen und seiner Suche nach Beruhigung. Während er im ersten Abschnitt an analoger Stelle aus dem Fenster in den Himmel schaut, ohne "Antwort" zu erhalten, geht er nun im Park von Samara spazieren, betrachtet den Fluß, der auf ihn eine wohltuende Wirkung ausübt.

Bei äußerster lexikalischer Schlichtheit übermittelt die kunstvolle Instrumentierung des Verses den emotionalen Vorgang: An die erste Zeile mit vorwiegend dunkler Vokalreihe und vollem Versschluß, der durch die grammatische Form eine gewisse Schwere erhält, schließen sich zwei heller

¹ Grigor¹ev, a. a. O., S. 371 f.

gestimmte Zeilen mit klingendem Ausgang - die die Silbe *šir* - motivisch abwandeln -, worauf die letzten beiden Verse zum Charakter der Anfangs-zeile zurückkehren. Die kürzeren, "helleren" Zeilen werden so von den längeren "dunklen" eingerahmt. Der Intonationsverlauf der Strophe überspielt den Sinneinschnitt des Satzes (bei "I dumy"), so daß sich eine lange, ununterbrochene Linie der Intonation ergibt. Gleichzeitig ist das jambische Versmaß völlig regelmäßig gewahrt, wobei die beiden Enjambements eine zweifache Funktion übernehmen: Einerseits ermöglichen sie die fließende Intonation von einer Zeile zur anderen, andererseits sind an diesen Versschlüssen der ersten und der vierten Zeile sinngemäße leichte Sprechpausen möglich, die die Regelmäßigkeit des Metrums und Strophenbaus stützen. Der Wechsel von längeren und kürzeren Zeilen, bzw. ihren "schweren" (- oju) und "leichten" Schlüssen (Vokal + -i), bedingt verschiedene Sprechtempi in dieser Strophe, die ebenfalls dem Sinngehalt dienen. Dabei wird das Tempo in den letzten beiden Versen durch die Wiederholung der Endung -oju auch innerhalb der Zeile nochmals retardiert und durch die Zäsur in der letzten Zeile sogar auffällig angehalten, so daß man in der Tat von einem Sich-Weiten, einem "Aufatmen" des Verses selbst sprechen könnte¹:

Vot Volga-mat' peredo mnoju
 Katit širokie strui,
 I dumy širjatsja moi,
 I nad velikoju rekoju
 Svežeju, krepnu ja dušoju.²

1 Ausgehend von der Untersuchung B. Ejchenbaums zur Melodik des russischen Verses, in der Grigor'ev nur am Rande erwähnt wird, kann man gerade bei dieser Dichtung von einer reichen und eigenwilligen Nutzung melodischer Kunstgriffe sprechen. Sie werden in "Vverch po Volge" für die gestische Rede des Poemautors verwandt, berühren sich jedoch in vielem mit den bei Ejchenbaum analysierten lyrischen Stilmitteln Fet's. Sogar das für Fet typische "crescendo" des Verses ist in dem zitierten Beispiel enthalten. Vgl. B. Ejchenbaum, Melodika russkogo liričeskogo sticha, Peterburg 1922, insbesondere 118 ff.

2 Grigor'ev, a. a. O., S. 373 f.

(Da wälzt vor mir die Mutter Volga
ihre breiten Fluten,
und meine Gedanken weiten sich,
und über dem großen Fluß
erfrischt sich, erstarkt meine Seele.)

Als eine Vorübergehende den Autor an die Heldin erinnert, ändert sich seine Stimmung sofort, Erinnerungen und Qualen werden wieder gegenwärtig, und der sprachliche Fluß macht immer wieder aufs neue ansetzenden Fragen und Ausrufen Platz. Aus diesen Ausrufen erfährt der Leser das vermutliche zukünftige Schicksal der Heldin: "Prodaš' sebja, otdaš'sja . . ." ¹ (Du wirst dich verkaufen, du wirst dich hingeben). Auch hier erhält die Aussage des Autors ihren vollen Sinn durch Klangcharakter und Intonation des Verses, die hier - wiederum bei Wahrung des Metrums - die Zeile in einzelne Blöcke aufspalten und jedem einzelnen Wort besonderen Nachdruck verleihen.

Ganz im Sinne dieses Ausbruchs schließt der Abschnitt mit einer leicht veränderten und heftigeren, wenn auch inhaltlich gleichen Geste: "Skorej zabven'ja, vnov' vina . . . / I zavtra, poslezavtra tože!" ² (Schneller Vergessen, nochmals Wein/ und morgen, übermorgen auch!). Im dritten Abschnitt teilt der Held mit, daß ihm ein Freund vor einiger Zeit einen Brief schrieb. Auch dieser Freund wird aus der Sicht des Helden durch ein souveränes Spiel mit den Möglichkeiten des Verses charakterisiert. Zwei Enjambements fassen die ersten drei Zeilen zu einem Satz von prosaischer Intonation zusammen, in dem durch das vielsilbige Adjektiv der "dostopočtennyj gospodin" eine auffällige Stellung einnimmt. Das dann folgende Enjambement, das zwei sinngemäß eng zusammengehörende Wörter trennt (v grjaz' / Upal) ist im Vergleich zu den beiden ersten in entgegengesetzter Funktion genutzt. Indem es das sonst gewährte Gleichmaß des Verses und der Strophe disharmonisch zerstört - so wie der zitierte Vorwurf des Freundes die damalige Stimmung des Helden - , zieht es zugleich die Aufmerksamkeit stark auf sich, nachdem die Zeile ausgesprochen beiläufig (čto tak i tak, deskat' . . .) begonnen hatte. Die abstrakt idealistische und prätentöse Denkweise des Freundes wird durch Wortwahl und Wortstellung des dann folgenden Satzes deutlich karikiert:

¹ Grigor'ev, a. a. O., S. 374.

² Ebd.

Pisal nedavno mne odin
 Dostopočtennyj gospodin
 I moralist ves'ma surovyj,
 Čto "tak i tak, deskat', ty v grjaz'
 Upal: plotskaja éta svjaz'
 I v nej moral'noj net osnovy." ¹

(Es schrieb mir vor kurzem
 ein ehrenwerter Herr
 und überausstrenger Moralist,
 "so und so, man sagt, du bist in den Schmutz
 gesunken: fleischlich ist diese Verbindung
 und hat keine moralische Grundlage.")

Der Held setzt sich in Gedanken mit diesem Freund und Lehrer auseinander, wirft ihm vor, daß er das Leben nur aus Büchern kenne ². Er zeigt sich reserviert gegenüber den rein geistigen Unterscheidungen, die seine Freunde treffen und findet sie im Namen seiner Lebenserfahrung "befremdend". Dennoch, bevor er urteilt, besinnt er sich, daß man in seiner Biographie ähnliche Unterscheidungen machen könnte. Er erinnert an seine frühere platonische Liebe, von der "Venezia la bella" handle. Rückschauend kommen ihm die Zweifel an dieser vorbildlich idealen Liebe - die auch nach den Maßstäben der Freunde bestehen kann -, an ihrem Ernst und ihrem Realitätsgewicht. Er fragt, ob in dieser Liebe "alle Schmerzen und Freuden . . . nur das Gespenst eines Traums" gewesen seien. Der Zweifel bleibt offen. In einer Strophe parallel gebauter Ausrufe wirft er sich selbst seine einst ernst und schwer genommenen Empfindungen und Handlungen vor. Das gebrochene Verhältnis gegenüber den damaligen tiefen Gefühlen äußert sich in einer wohlüberlegt gesteigerten lexikalischen Dissonanz: "... kak chorošo ja toskoval kak slavno 'psom togda ja skučil' " ³ (Wie schön habe ich mich der Schwermut hingeeben, . . . wie famos habe ich damals "wie ein Hund gewinselt"). Trotz Ironie und Zweifel rückt er dennoch nicht ganz von dem damaligen Gefühl ab, erklärt aber damals erfolgten Bruch hier ohne Zuhilfenahme metaphysischer Kategorien dadurch, daß seine Angebetete einen anderen liebte.

1 Grigor'ev, a. a. O., S. 374.

2 Diese Bemerkung hat, wie die ganze Geschichte, einen autobiographischen Hintergrund. Im weiteren ist zu erkennen, daß der Redakteur des "Moskvnin", M. P. Pogodin gemeint ist.

3 Grigor'ev, a. a. O., S. 375.

Spätestens an dieser Stelle wird klar, daß auch in dieser Dichtung Grigor'evs "bor'ba"-Motiv das eigentliche Thema bildet, das auf eine sehr grundsätzliche Weise die Extrempunkte der Persönlichkeitsentwicklung des dichterischen Ich einbezieht. Auch der Titel enthält im "Fahren gegen den Strom" einen bildhaften Hinweis auf dieses Motiv.

Da der Held zwischen der früheren und der soeben zerbrochenen Beziehung nicht werten will, bestätigt er die Weiterexistenz des früheren Gefühls und rechtfertigt zugleich das jetzige. Nachdem er sich so mit der Stellungnahme seines Freundes auseinandergesetzt hat, bezieht er die Landschaft um Nižnij Novgorod, wo er nun angekommen ist, in seine Wahrnehmungen ein. Er führt dabei das angeschnittene Thema der früheren und der jetzigen Liebe auf einer anderen Ebene weiter. Er spricht aus, daß mit der Änderung seiner Gefühle sich auch seine Beziehung zur Natur verändert habe; denn in seiner früheren Lage hätte er in der Natur Trost und Beruhigung gefunden. Damit hat der "Romantiker" festgestellt, daß er dem Wirkungsmechanismus seiner früheren Gefühle entwachsen ist und daß dies von der inzwischen gelebten Realität kommt: "Das durchlebte Leben liegt als tiefer Abgrund zwischen uns" und "vergebens" verspreche "die nächtliche Stille der Seele Vergessen"¹. So zurückgeworfen auf den realen gegenwärtigen Schmerz seiner Erinnerungen, greift er wieder nach dem Wein, nun mit nochmals gesteigerter Bewegung: "Chot' jad ono . . ." ² (Sei er auch Gift . .).

Die für das ganze Gedicht typische Redehaltung wird auch in diesem Abschnitt durchgehalten, indem der Held sich immer unmittelbar an sein Gegenüber wendet. Anfangs ist seine Rede an die vor kurzem verlassene Geliebte gerichtet. Nachdem er sich mit dem Freund auseinandergesetzt hat, spricht er ebenso direkt die Heldin aus "Venezia la bella" an und schließlich, bei der Feststellung der Ungültigkeit des früheren Gefühlsmechanismus von platonischem Gefühlsschmerz und in der Natur gefundener Erquickung, auch die Nacht selbst als stärkstes Symbol dieser vergangenen romantischen Gefühlsbewegungen.

¹ Grigor'ev, a. a. O., S. 376.

² Ebd.

Der vierte Abschnitt verweilt in seiner ersten Strophe noch bei der aktuellen Situation. Unter Aussprechen des "bor"ba"-Motivs bestätigt sich das dichterische Ich, daß es entschlossen sei, einen Neuanfang "za klad zavetnyj ubeždenij"¹ (für den geheiligten Schatz der Überzeugungen) in seinem Leben zu wagen. Dabei zeigt sich, daß es letztlich sein Selbstverständnis doch nur in romantischen Kategorien fassen kann. Als das treibende Moment in seinem Leben sieht der Held seinen "bösen Genius" an, "von dem man nicht loskommen kann"². Anschließend wird jedoch versucht, diese allgemeine Bestimmung im Hinblick auf die Lebensrealität zu konkretisieren, wofür der Held sich ironisch als "vierzigjährigen Idealisten" bezeichnet und als unverzichtbaren Teil seines Wesens seine "freimütige Sprache", seine "rauhern Sitten" (nрав svoj grubyj)³ nennt.

Das Bedürfnis nach einem Neuanfang auf der Grundlage seiner Überzeugungen führt den Helden zu der Erinnerung an einen Neubeginn, den er zusammen mit der Heldin unternommen hatte. Er redet sie direkt an, um diese Erinnerung zu bewerten, und die ganze Episode wird weniger erzählt, als eben in dieser Erinnerung, die zugleich eine Beurteilung der Heldin einschließt, beiläufig mitgeteilt. In der Hauptsache geht es dem Helden darum, die Gründe herauszufinden für das Scheitern ihres gemeinsamen Versuchs, in der "Steppenstadt ehrenhaft zu leben". Als ersten Grund nennt er die unerträglichen sozialen Zustände der Stadt, wo "jeder lebt, / eifrig jede Unterdrückung ertragend, / in einer Pfütze üblen Geredes badend"⁴. Die Idylle, deren literarischer Schauplatz das kleinstädtische Milieu noch bei Gogol⁵ war, wird hier angesprochen und durch eine Dissonanz zerstört, indem der Autor die Stadt als das "Arkadien der gemeinen Knechte" bezeichnet. Danach führt er an, daß die Heldin auf die Dauer die kleinlichen Umstände nicht ertragen habe. Sie sei zwar in Einzelfällen der Aufopferung fähig - der Held erwähnt zwei solcher Fälle - nicht aber zu ständiger Selbstüberwindung. In einer

1 Grigor'ev, a. a. O., S. 376.

2 Ebd., S. 377.

3 Ebd.

4 Ebd.

Strophe wird nebenbei erwähnt, daß der Held den Bruch offenbar bewußt unter Vorspiegelung einer neuen Verliebtheit herbeigeführt hat. Etwas ausführlicher wird erzählt, wie er nach dem Bruch umhervagabundiert und schließlich mit jungen Leuten zusammengetroffen sei, in deren Kreis "freie Reden flossen". Mit dem Anflug einer deklamatorischen Geste schwingt sich der Dichter hier zu einem abstrakten Gruß an die junge Generation, zum "Segnen ihres edlen Dienens" auf und bezeichnet sich als ihren Freund und Lehrer. Der Kreis seiner Überlegungen schließt sich mit der Feststellung, daß er sich nun also überwunden habe, allerdings um einen hohen Preis. Der Zwiespalt dieser Gefühle wird hier so scharf formuliert, daß man über den vorher beschworenen Sieg des Helden über sich selbst im Zweifel sein kann, um so mehr, als die besprochenen Überzeugungen blaß und allgemein bleiben, sehr im Gegensatz zu den ihn überwältigenden Erinnerungen. Der Schrei nach dem Wein verzichtet hier auf die gebildete Wendung der "Gabe des Dionysos": "Vina! / I do besčuvstvija napit'sja!"¹ (Wein! Und sich bis zur Bewußtlosigkeit betrinken!).

Im nächsten Abschnitt folgt der Held seinen Erinnerungen an das Mädchen. Er versucht, ihre Besonderheit herauszufinden, indem er sie im Gegensatz zu seinen anderen "niederen" Liaisons vorher bestimmt. Hierbei verläßt der Dichter sichtbar die strenge Stropheneinteilung. In den längeren Selbstdarstellungen, die Klischees wie "strannik večnyj" nicht vermeiden, geraten ihm die sonst meist sechszeiligen Strophen zu ausgedehnteren romantischen Tiraden. Danach ruft sich der Held die emotionalen Höhepunkte seiner Verbindung mit der Heldin ins Bewußtsein. Dabei ist das Milieu ihres Zusammentreffens so abstoßend und niedrig, daß es in denkbar scharfem Kontrast zu dem von "Venezia la bella" steht. Der Held legt Wert darauf, daß er sich in diesem Milieu wohlfühlt habe, und weist in diesem Zusammenhang nochmals sein Selbstverständnis als ein romantisches aus:

Ja 'bezobrazie' ljubil
S mladych nogtej. Pokajus' v étom,
Požaluj, pered celym svetom ...

¹ Grigor'ev, a. a. O., S. 379. Da der Hinweis auf Dionysos fehlt, könnte hier mit "vino" auch "Branntwein" gemeint sein.

Kakoj-to strannik večnyj ja ...
 Menja osedlost' ne prel'sč'aet,
 Menja minuta uvlekaet ...
 Nu, chot' minuta, da moja! ¹

(Ich liebte die 'Häßlichkeit'
 von jungen Jahren an. Ich bekenne dies
 meinethalben vor der ganzen Welt ...
 Ich bin irgend so ein ewiger Wanderer ...
 Mich reizt die Selbsthaftigkeit nicht,
 Ich begeistere mich für den Augenblick ...
 Nun, wenn es auch nur ein Augenblick ist, er ist mein!)

Man kann in dieser Hinwendung zur Häßlichkeit des Milieus und den durch-
 aus nicht poetischen Umständen dieser Liebesbeziehung, die weder durch
 Kunsteindrücke noch durch Philosophie überhöht werden, eine bewußte Ab-
 wendung des dichterischen Ich von alledem sehen, was es in "Venezia la bel-
 la" bewegte.

Wir treffen hier im Prinzip auf die gleiche Erscheinung, die sich im
 Poem Turgenevs und Ogarevs als Entpoetisierung bzw. Trivialisierung äußert
 und deren Kern - trotz aller Verpflichtung auf die bisherige Poemtradition
 - das neue, ernüchterte Bewußtsein von der dargestellten Realität ist. Diese
 prosaische Sichtweise entspricht der Entwicklung der erzählenden Literatur,
 die von der "natural'naja škola" ausgeht. Zu deren konstituierenden Faktoren
 hatte der Einfluß der littérature frénétique gehört, die sich gerade dem Nie-
 deren und Häßlichen der Realität zuwandte. Den russischen Ausdruck (bez-
 obrazie) für dieses in der Entstehungszeit von "Vverch po Volge" nicht mehr
 neue Thema zitiert der Autor in der oben angegebenen Strophe. Grigor'ev,
 der zunächst ausschließlich von der romantischen poetischen Tradition aus-
 geht, läßt in den Anfängen seiner erzählenden Versdichtungen die prosaischen
 Entwicklungstendenzen außer acht. Sein Versuch, im Poem "Otpetaja" den
 romantischen Gehalt mit der Darstellung eines trivialen Milieus zu verbinden,
 mißlingt. Mit der konsequenten Hinwendung Grigor'evs zu einem Poemtyp, in
 dem das dichterische Ich zum Helden und Autor wird, spitzt sich die Frage
 der nüchternen Milieuschilderung zum Problem der Daseinsweise des dichte-
 rischen Ich selbst zu. Nachdem er dieses Ich zunächst in einer metaphysisch

¹ Grigor'ev, a. a. O., S. 381.

überhöhten Kunstwelt heimisch sein ließ und seine irdischen Probleme in jenseitige umdeutete, womit er sogar die romantische Tradition sehr einseitig auslegte, vollzieht sich die Loslösung von der poetischen Kunstwelt hier denkbar schroff, durch einen tiefen Bruch und als eine gegenüber dieser Welt bewußte und bewußt herausgestellte Erniedrigung, die das ganze Poem, sein Sujet und die einzelnen Motive durchzieht. Zugleich mit der Loslösung von der Kunstwelt gewinnt das Ich an Realitätsschwere, es spricht nicht mehr von rein geistigen und metaphysisch überhöhten Qualen, sondern von gegenständlichen Erfahrungen und Leiden. Damit ist diesem Poem die Grundlage einer Tendenz zur Pose und zur Verwendung unabgeleiteter, unpräziser metaphysischer Begriffe entzogen.

Der Held bricht die Erinnerung an einen vergangenen Augenblick des Glücks ab, um sich nochmals in Gedanken dem moralisierenden pedantischen Freund zuzuwenden. Seine Bücherweisheit wird offen verspottet, der Widerstreit der Gefühle im Helden nochmals bekräftigt. Die gegenwärtige Ebene des Poems erscheint am Ende dieses 5. Abschnitts mit dem Landschaftsbild der Volga und einem Ostrovskij-Zitat über singende Volgatreidler. Der Anblick des Flusses leitet die Gedanken des Helden hin zum Motiv des Meeres, das er als lebendes und fühlendes Wesen empfindet. In der letzten Strophe abstrahiert er diese Vorstellung, sie dient ihm zur weltanschaulichen Argumentation gegenüber dem Freund. Das dichterische Ich verwahrt sich im Namen der Natur gegen eine Trennung von Körper und Geist und stellt - durch die Verallgemeinerung nur wenig distanziert - eine pantheistische Haltung als die eigene dar. In dieser Haltung sind die Widersprüche, mit denen der Held sich herumquält, zunächst einmal bewältigt. Offensichtlich vertraut der Held auf diese Lösung, denn hier fehlt, zum ersten Mal am Ende eines Abschnitts, der Ruf nach Wein.

Nochmals führt der nächste Abschnitt (6) die Erinnerungen des Helden zur Verbindung mit dem Mädchen in der Provinzstadt zurück, nochmals bricht die Erinnerung ab, und er artikuliert seinen Schmerz über den Verlust unter Zuhilfenahme literarischer Bilder. Er bleibt aber nicht bei dem Vergleich mit Byrons Manfred stehen, sondern korrigiert ihn nachträglich, indem er seine Gefühle weniger literarisch, auf einer niederen Stufe nochmals

formuliert. In seinem Ruf nach Wein äußert er, zu leben sei zuweilen "bol'no, gadko" (schmerzhaft, abscheulich).

Der siebente Abschnitt zeigt sich inhaltlich dem vierten parallel. Er wird allerdings gänzlich in der Gegenwart, während der Reise des Helden "die Volga hinauf" erzählt. Zur Erläuterung der Absicht, nach seinen Überzeugungen zu leben, berichtet er, wie er das Grab Minins in Nižnij Novgorod besuchte und - unter dem Eindruck eines vorbildlich patriotischen Lebens - Abstand gewonnen habe von seinen "kleinlichen Qualen", so daß er nun wieder Kraft zu neuen Lebenskämpfen verspüre. Den Abstand zu dem Mädchen mißt er sogar aus; er wisse, daß sie sich nicht "aus dem Staub erheben" könne. Nachdem der Held ausgesprochen hat, er habe sich nun über seine Leiden erhoben, bestätigt er sich nochmals den Willen zu einem neuen Anfang. Der Schluß dieses Abschnitts gerät daher weit kämpferischer als der weltanschauliche und mit leisem Humor vorgetragene Schluß von 5, der ihn als Pantheisten ausweisen sollte.

Auf diesen entschiedenen Schluß des siebten Abschnitts, der das Ende und den tatsächlichen Sieg des Helden in seiner inneren Auseinandersetzung anzukündigen scheint, folgt der letzte Abschnitt, beginnend mit einem Stimmungsbild der erzählten Gegenwart, das Regenwetter, Kälte und den Trübsinn des Helden umfaßt und seine Erinnerung an eine ähnliche Nacht hervorruft. Er faßt seine gegenwärtige innere Beziehung zu der Heldin nochmals in Worte, wobei er sie jetzt allerdings nicht mehr direkt anspricht. Er sagt, er empfinde für sie nicht Liebe, sondern Bedauern, womit er auf den Anfang des Poems zurückverweist, wo er ein Bedauern verneint hatte. - In dieser Nacht, an die er sich erinnert und die er unter Zuhilfenahme eines literarischen Etiketts als "nekrasovskaja noč" eher klassifiziert als beschreibt, starb ihr Kind. Diese Episode dient innerhalb des inneren Vorgangs der Dichtung als Einleitung zur letzten und schroffsten Abrechnung des Helden mit seinen Freunden. Erst aus ihr wird der Zusammenhang der Geschichte völlig klar: Ein alter Freund war einige Tage nach dieser Nacht zu ihm gekommen, um ihn zum Bruch mit der Frau zu überreden und ihn an die "Pflicht" zu gemahnen. Die Darstellung dieses Besuchs, die am Schluß die Haltung des Freundes entlarvt, bietet zugleich ein Beispiel für die Kunst Grigor'evs, die Zusammen-

hänge der Geschichte und auch die in ihr enthaltenen Wertungen allein durch den Gang der Erwägungen und Erinnerungen des Helden zu vermitteln:

On pomošči ne predlagal ...
 A ja - ni slova ne skazal.
 Menja te reči ujazvili.
 Čerez nedelju do čertej
 S nim, s starym drugom lučšich dnejj,
 My na Krestovskom dva dnja pili -
 Nas v čast¹ za bujstvo posadili.

Pomoč¹ - deševle, možet byt¹,
 Emu by stalo ... No sprosit¹
 On pozabyl ili, imeja
 V vidu vysokuju moral¹,
 I ne chotel. . "Chot¹, mol, j žal¹,
 A už dojmju ego, zlodeja!"¹

(Er bot keine Hilfe an ...
 und ich habe kein Wort gesagt.
 Mich verletzten diese Reden.
 Eine Woche später habe ich mit ihm,
 dem alten Freund aus besseren Tagen,
 zwei Tage lang auf dem Krestovskij-(Boulevard) schrecklich
 getrunken²
 man hat uns wegen Unfugs auf dem Polizeirevier eingesperrt.

Zu helfen wäre ihn vielleicht
 billiger zu stehen gekommen ... Aber er vergaß
 zu fragen oder, die hohe Moral im Auge,
 wollte es auch nicht ... "Wenn es mir auch leid tut, wird er
 sich gedacht haben,
 aber ich werde ihn schon dahin kriegen, den Missetäter!"¹)

Danach wechselt der Held die Tonart; er geht zu offen polemischen und höhni-
 schen Fragen an die Freunde über, ob sie nun endlich zufrieden seien usw.
 Lakonisch zieht er, auch hier lautmalerisch die Aussage intensivierend, den
 Schlußstrich unter ihre Freundschaft: "Krepčje stali/ Ona kazalas¹ - vy sloma-
 lj"³. (Sie schien fester als Stahl - ihr habt sie zerbrochen.) Dennoch erwägt
 er eine letzte mögliche Regung der Freundschaft und fragt sich, ob einer sei-

¹ Grigor'ev, a. a. O., S. 388 f.

² In der Ausgabe A. Grigor'ev, Izbrannye proizvedenija, Leningrad 1959, wird diese Ortsangabe mit "Krestovskij-Insel in Petersburg" erklärt (S. 569), was jedoch im Zusammenhang der Geschichte willkürlich erscheint. Bei der damaligen Häufigkeit des Ortsnamens könnte ebensogut eine Straße o. ä. in der Provinzstadt gemeint sein, von der die Erinnerungen des Autors handeln.

³ Grigor'ev, a. a. O., S. 389.

ner Freunde sie zeigen und ihn in der Sterbestunde besuchen wird. Mit einer entschiedenen sprachlichen Geste ("No net"¹) weist der Held diesen Einfall zurück und besteht selbst auf der jetzigen, realen Distanz zu den Freunden. Mit "gedenkt einzig meiner" formuliert er eine Erwartung, die ihre mehr ideale Geistesrichtung nicht überfordert.

Nachdem der Held auch diese Brücke hinter sich abgebrochen hat, könnte das Poem zu Ende sein. Jedoch trägt er einen zusätzlichen Kommentar nach, indem er den Freunden eine Geste für den Fall vorschlägt, daß sie mit der zugrunde gerichteten Heldin zusammentreffen: Sie sollen ihr wenigstens den - sprichwörtlichen - kupfernen Heller ("groš mednyj") geben. Auch dies läßt sich als ideale "schöne Geste" auffassen, deren reale Sinnlosigkeit der Autor bei aller Niedergeschlagenheit mit offenem Hohn vertieft:

Moneta melkaja, no vse ž
Ved' èto cennost', èto - groš.²

(Es ist ein kleines Geldstück, aber immerhin
ist es doch ein Wert, es ist - ein Heller.)

Das ist der Schluß der inneren Auseinandersetzung des dichterischen Ich, seines "Kampfes", der also mit der Niederlage des Helden, der völligen Trivialisierung seiner Lebenslage und dem Bankrott seiner bisherigen menschlichen Beziehungen endet. Den Zusammenbruch seiner Vorsätze und das Verschwinden auch der letzten noch gültigen Erinnerung an die Kunstwelt (Lièja drevnij dar) zeigen die beiden Schlußzeilen, die auf einer völlig prosaisierten³ niederen Ebene die Schlüsse der vorherigen Abschnitte wieder aufnehmen:

Odnako znobko ... Serdca boli
Kak budto stichli ... Vodki, čto li?³

(Gleichwohl, mich fröstelt ... Die Schmerzen des Herzens
haben sich scheinbar beruhigt ... Vodka, was?)

Worin kann man nun zusammenfassend das eigentlich Neue für die Geschichte des Poems an diesem Werk sehen?

1 Grigor'ev, a. a. O., S. 389.

2 Ebd., S. 390.

3 Ebd.

Seine Sprache ist gegenüber den anderen Poemen Grigor'evs merklich vereinfacht, sie ist um unaufdringliche Wahrhaftigkeit des Tonfalls bemüht, so daß sie zur kunstbewußten und zur Abstraktion tendierenden Sprache der früheren Poeme in deutlichem Gegensatz steht.

Zugleich ist damit auch die elegante, konventionelle Erzählsprache der Poeme der 30er und 40er Jahre überwunden, zu der Grigor'evs frühe Poeme nur einen - wenn auch bemerkenswerten - eigenen Beitrag lieferten und über die die Poeme Turgenevs und Ogarevs, da sie viel enger an die Tradition gebunden waren, niemals hinaus kamen.

In "Vverch po Volge" bevorzugt Grigor'ev parataktische Sätze, deren relative Kürze und Überschaubarkeit auch mit der verhältnismäßig kurzen Verszeile zusammenhängt. (Zum Vergleich sei auf "Videnija" und "Venezia la bella" verwiesen.) Die häufigen Fragen und Ausrufe, meist expressiv und knapp, verstärken den Gesamteindruck einer bewußt um Schlichtheit bemühten Sprache. Dazu kommt, daß an manchen Stellen Prosaismen verwendet werden; allerdings wechselt die stilistische Ebene je nach den Gegenständen des Gedichts. Selbst eine verallgemeinernde romantische Terminologie ist ihr noch nicht ganz fremd.

Bei gleichbleibend vierhebigen jambischen Versmaß, das jedoch durch die wechselnde Zahl der realisierten Hebungen abgewandelt wird, zeigen auch Reim und Strophenbau eine Tendenz zur Beschränkung der äußerlichen formalen Mittel. Im Reimschema kehrt eine charakteristische Kombination aus Paar- und Kreuzreim mit wechselnden vollen und klingenden Schlüssen in jeder Strophe wieder, wobei die Zahl der Zeilen differieren kann. Diese Kombination mindert die Zahl der in einer Strophe vorhandenen Reimmöglichkeiten, sie trägt zur Festigkeit der Verszeile bei, die sich durch den auf engem Raum mehrmals wiederkehrenden lautlich gleichen Schluß einprägt. Gegenüber der vielfältig wechselnden Intonation, die Zeilen- und manchmal auch Strophen Grenzen überspielen kann, bilden sowohl das Metrum, mit dem grundsätzlich nicht gebrochen wird, als auch der Reim stabilisierende Formelemente, die vor allem die in ihrer Länge schwankende Strophe immer wieder bestätigen. Trotz faktisch nicht vorhandener schematischer Regelstrenge stellt sich der Eindruck der Regelmäßigkeit, der sich aus der Wiederkehr einiger gleichbleibender Faktoren ableitet, immer wieder her. Aus dieser Regelmäßigkeit entsteht eine

liedhafte Tendenz, die durch die Konzentration der Klänge, eine bisweilen suggestive Nutzung der Euphonie und allgemein die Hervorhebung der musikalischen Seite des Verses wirkungsvoll unterstützt wird.

Eine solche liedhafte Tendenz wiederholt sich im größeren Maßstab auch im Aufbau der einzelnen Abschnitte aus wenigen gleichbleibenden Faktoren, wo jeweils die Erinnerungen und Natureindrücke in die gegenwärtigen Stimmungen des Helden münden, die mit dem geringfügig, aber charakteristisch veränderten Refrain "Vina!..." usw. abschließen.

Innerhalb dieses gleichbleibenden Aufbaus, der um Einfachheit bemühten Sprache und der regelmäßig liedhaften Tendenz des Verses ist jedoch der Vorgang des Erzählens außerordentlich kompliziert, wie die Darstellung der einzelnen Abschnitte gezeigt hat. Es wird in einer vergangenen und einer gegenwärtigen Ebene erzählt, und erst nach und nach erschließt sich in diesem Wechsel von Erinnerung und gegenwärtiger Reflexion der vollständige Zusammenhang der Geschichte, nachdem die grundlegende faktische Mitteilung schon im ersten Satz des Poems ausgesprochen wurde. Auf eine chronologische Darstellung der Fabel kommt es dem Autor nicht an, er hat keine besondere Erzählerfunktion, sondern ist mit dem Helden und zugleich auch mit dem dichterischen Ich identisch. Der Gang seiner Gedanken und die Bewegung seiner Gefühle bestimmt den inneren Vorgang des Poems; die reinen Fakten sind zweitrangig hinter dieser Bewegung. Dadurch ändert sich die Erzählhaltung vollkommen, denn die ganze Kunst des Dichters ist darauf gerichtet, den Vorgang möglichst von innen zu sehen und diese Sicht der Dinge unverstellt an den Leser weiterzuvermitteln. Das gelingt da am besten, wo der Dichter die Geste des Nachdenkens oder auch der Äußerung des Gefühls in der Sprache nachzeichnet. Nicht von ungefähr ist daher dieses Poem von Fragen und Ausrufen durchsetzt. Sprachhaltungen wie Erwägung, Zweifel, Vorwurf werden nicht besprochen oder genannt, sondern gestisch mit den besonderen Mitteln der Verssprache zum Ausdruck gebracht. Wegen dieser wechselnden Sprachhaltung kann man nicht von einem lyrischen Monolog und auch nicht von der Form der "Beichte" in diesem Werk sprechen, denn bei beiden ist der Sprachgestus einheitlich, während hier auf seine Bewegung größter Wert gelegt wird.

Dabei ist die Reihenfolge der Erinnerungen und Gedanken nicht willkürlich, sondern sie folgt der Auseinandersetzung, die der Held zwar in seinem Innern allein führt, in der er aber ständig mit der Geliebten und den Positionen der Freunde argumentiert, sie widerlegt, über sie urteilt und seine eigene Position klärt. Immer ist in der Rede des dichterischen Ich das Gegenüber anwesend, meistens wird es direkt angesprochen, sogar noch eine Nebengestalt wie die frühere Geliebte und auch die Natur. Das Ich rechtfertigt sich ihnen gegenüber und kämpft - erfolglos - um die Tragfähigkeit seines eigenen Standpunktes. Diese ständige Anwesenheit eines Gegenübers, eines Gegenstandes, mit dem das Ich ringt, ist das stärkste objektive Element in dieser sonst aus einer konsequent subjektiven Perspektive aufgebauten Dichtung. Trotz aller lyrischen Kunstgriffe wie des Wiederkehrens einzelner Motive, des regelmäßigen, fast liedhaften Aufbaus bestimmt die Form der Auseinandersetzung den nicht lyrischen Grundcharakter der Dichtung.

Die Auseinandersetzung bildet überdies den eigentlich wesentlichen Vorgang der Geschichte, für den die Fabel der beendeten Verbindung mit der Heldin nur der Rohstoff ist. Damit ist die neue - bei Ogarev nur erst angedeutete - Form des Poems gefunden, in der konsequent "von innen" erzählt wird und die aus der Selbstdarstellung des dichterischen Ich und seiner Erfahrungen folgt. Sie ist stärker als die bisherige epische Versdichtung auf lyrische Mittel angewiesen. An die so erreichte Form knüpfen allerdings erst die Poemdichter des 20. Jahrhunderts wieder an.

Man kann rückschauend in den früheren Poemen Grigor'evs den Weg verfolgen, auf dem er zu dieser neuen Form gefunden hat. Seine Mißachtung der Fabel im herkömmlichen Sinn und sein Interesse für den inneren Vorgang zeichnen sich selbst in den Poemen ab, in denen er die Form des traditionellen realistischen Autorenpoems benutzt, wie in "Olimpij Radin" und "Vstreča". Wenn ihm daher der Vorwurf der "besfabul'nost"¹ gemacht wird, ohne daß diese neue und für das Poem außerordentlich zukunftsreiche Tendenz, die eine Brücke schlägt zum Poem des 20. Jahrhunderts, gewürdigt wird, stellt sich die Kritik auf einen selbst zu Grigor'evs Lebzeiten schon konservativen Stand-

¹ Gromov, a. a. O., S. 68. Dieser Vorwurf bezieht sich auf alle "Vverch po Volge" vorausgehenden Poeme.

punkt, der vermutlich das Puškinsche Poem als absoluten Maßstab setzen will. - Das Bemühen, aus dem inneren Vorgang allein ein Poem aufzubauen, ist schon in "Videnija" verwirklicht, allerdings in einer nur locker zusammenhängenden Komposition, wie dies die Form der Reihung bedingt.

In "Videnija" sind jedoch die formalen Mittel des lyrischen Erzählens mit ihrer kunstvollen Wiederholung und Variierung einzelner Motive und symbolhaft gebrauchter Begriffe, denen eine philosophische Dimension zukommt, am weitesten entwickelt. In "Vverch po Volge", das vor allem in der Komposition lyrische Prinzipien anwendet, fehlt dagegen jede symbolische Überhöhung. Zum Teil liegt das Wegfallen dieser Ebene an dem neuen Bemühen um Schlichtheit, aber auch an der neuen Realitätsnähe des dichterischen Ich, die sich mit von der Geschichte losgelösten philosophischen Erörterungen und insbesondere mit metaphysischen Symbolen schlecht verträgt. Immerhin finden sich auch in dem letzten Poem Grigor'evs noch Reste des ehemaligen beliebigen Wechsels zwischen realer und metaphysischer Sphäre, vor allem in den Selbstbestätigungen des "Romantikers" und seines "Genius" wie auch in der weltanschaulichen Stelle über den Pantheismus, die allerdings schon tief in die realen Lebensverhältnisse des Helden integriert ist. Soweit die romantische Terminologie früherer Dichtungen Grigor'evs in dieses Poem eindringt, führt sie zu einer gewissen Uneinheitlichkeit seiner Sprache.

Abschließend soll als Frage vermerkt werden, wie es zu der neuen Sprachhaltung in dem letzten Poem Grigor'evs gekommen ist. Aus dem Entwicklungszusammenhang seiner Poeme insgesamt ist sie nicht zu erklären. Es wäre sicher nützlich zu untersuchen, in welchem Maße sich die neue Sprachhaltung aus der gesamten dichterischen Entwicklung Grigor'evs Ende der vierziger und im Verlauf der fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts im Kontext der russischen Versdichtung dieser Zeit begreifen läßt. Diese Fragestellung muß einer anderen Arbeit überlassen bleiben. Insbesondere sollten auch die Beziehungen der Verssprache Grigor'evs in dieser späten Periode zu der der gleichzeitigen Dichtungen Nekrasovs einmal untersucht werden. Manche Gemeinsamkeiten, wie lexikalische Einfachheit, bewußte Dissonanzen, die Variationsbreite des Verses, die auch bei Grigor'ev fast schon an eine

"Tonartentechnik"¹ denken läßt, aber auch offensichtliche Unterschiede in der Funktion der Verssprache beider - die vor allem in der Konzentration Grigor'evs auf die erzählerische Rolle des dichterischen Ich begründet zu sein scheinen - lassen eine solche Untersuchung nützlich erscheinen.

Die Stelle in "Vverch po Volge", wo von der "Nekrasovschen Nacht" die Rede ist, deutet immerhin auf eine Beschäftigung des Autors mit den Werken Nekrasovs. Sie läßt sogar, trotz der Zugehörigkeit beider Dichter zu verschiedenen literarischen "Lagern", auf eine gewisse Sympathie von seiten Grigor'evs schließen, da sie ein Motiv nennt, durch das er sich Nekrasov verbunden fühlen konnte - "toska" (Schwermut) der dargestellten menschlichen Situationen wie der Individualität des Dichters²:

Odna nekrasovskaja noč',
Bez drov, bez chleba ... Nu, toč'-v-toč',
Kak ta, kakuju sozdavala

Poëta skornbnaja duša, 3
Toskoj i zloboju dyša ...

(Eine Nekrasovsche Nacht,
ohne Holz, ohne Brot ... Nun, ganz genau so
wie die, welche die kummervolle Seele

des Dichters erschuf,
die von Schwermut und Erbitterung atmete ...)

¹ Vgl. das Kapitel über Nekrasov in dieser Arbeit (3. 2).

² Es könnte sogar aufschlußreich sein, Grigor'evs "bor'ba"-Motiv mit dem Selbstverständnis des dichterischen Ich bei Nekrasov zu vergleichen.

³ Grigor'ev, a. a. O., S. 388.

2. Die Poeme der "reinen Dichter"

2.1 Apollon Nikolaevič Majkov

Von den Dichtern der "besonderen poetischen Generation"¹, die die russische Literatur in der Mitte des 19. Jahrhunderts im Sinne des Grundsatzes der "reinen", autonomen, ausschließlich durch ihre immanenten poetischen und idealen geistigen Werte bestimmten Kunst beeinflussten, soll hier als erster A. N. Majkov näher betrachtet werden. Für Majkov wie für die anderen "reinen Dichter" gilt, daß sich die Analyse ihrer Poeme leider kaum auf wissenschaftliche Vorarbeiten stützen kann. In der Literaturgeschichte-schreibung und -wissenschaft werden die in Frage kommenden Dichter vor allem als Lyriker charakterisiert, die in grundsätzlicher Gegnerschaft zur Flut der epischen Prosa und Tendenzliteratur der Zeit die Versdichtung pflegten. Die Vertreter der - wie es M. Braun übersetzt - "ideologischen Literatur" (idejnaja literatura)² lehnten dagegen die Versform ab. Nach Meinung M. Brauns lenkte der "akustische Eigenwert des Verses ... vom Inhalt" ab, und die Versform setzte eine für die ideenhaltige Literatur unmögliche Kürze voraus³. Die genaue Gegenposition zu dieser Ansicht liegt in der Tat in einem bewußt von gesellschaftskritischen Zwecken freigehaltenen, artistischen Dichtungsideal, dem am leichtesten eine kontemplative Art der Lyrik nahekommen kann.

Jedoch haben die Dichter der "reinen Kunst" auch erzählerische Werke geschaffen, allerdings überwiegend in Versform. Ob die Autoren dabei unberührt von den Entwicklungen auf dem Gebiet der Prosa die Linie der traditionellen epischen Versdichtung fortsetzen oder ob ihre Werke auch von der gleichzeitigen Prosaliteratur beeinflusst sind, läßt sich aus den literarischen und theoretischen Frontstellungen nicht herauslesen und kann nur am Material im einzelnen gezeigt werden.

1 D. Merežkovskij, Blestjaščaja i prekrasnaja storona antičnoj žizni v osveščeenii Majkova; in: A. N. Majkov, ego žizn' i sočinenija. Sbornik istoriko-literaturnych statej, Hrsg. V. Pokrovskij, Moskau 1904; S. 58. (Weiterhin zitiert als: Pokrovskij, Majkov ..)

2 Maximilian Braun, Der Daseinskampf der russischen Lyrik im 19. Jahrhundert; in: Die Welt der Slaven 1, 1956, S. 308.

3) Ebd., S. 309.

In jedem Fall gehen die betreffenden Dichter, indem sie in ihren erzählenden Werken die Versform benutzen, von ihrer artifizuell bestimmten Kunst-auffassung aus. Dabei stellt die Wertschätzung des Verses einen wesentlichen Punkt ihrer allgemeinen literarischen Maßstäbe dar:

"Die Gabe, Verse zu machen, hielt er (Majkov, -EHL) für das höchste Los des Menschen und stimmte in diesem Glauben mit den beiden ihm gleichgesinnten Dichtern (Polonskij und Fet) überein, die zusammen mit ihm einen Bund bildeten ...",

schreibt Suchomlinov über Majkov¹. Er führt auch eine Briefstelle an, die belegt, daß Majkov grundsätzlich der Versform den Vorzug vor dem Ausdruck in Prosa gab:

"Seltsam: ich kann nicht in Prosa schreiben; es scheint, daß der Reim seiner Natur und seiner Schwierigkeit nach ein Hindernis für den Ausdruck des Gedankens sein müsse: für mich ist es umgekehrt - ich werde in Versen nicht den Gedanken verfehlen, den ich ausdrücken wollte, aber in Prosa verfehle ich ihn ständig"².

Apollon Majkov debütierte nach einigen anonymen Zeitschriftenveröffentlichungen 1842 mit einem Gedichtband³, der ihn als eigenständige Dichterpersönlichkeit auswies. Während Ogarevs frühe Dichtungen noch epigonal romantische Einflüsse zeigen, tritt Majkov sofort mit einem überzeugend durchgeführten eigenen Programm der lyrischen Dichtung auf. Es läßt sich, ebenso wie das Neue in Ogarevs Versen, als Antithese zur romantischen Lyrik verstehen. Mit der Entwicklungslinie der "del'naja poëzija", die hin zu Nekrasov führt, eint Majkov die Abneigung gegen die romantische Stimmungslirik. Er strebt nach Konkrettheit des poetischen Gegenstandes, woraus eine Tendenz zur Sujetgebundenheit der Gedichte folgt. Die Unterschiede zwischen diesen beiden antiromantischen Haltungen beruhen hauptsächlich auf der Verschiedenheit der poetischen Gegenstände und der Haltung des Dichters ihnen gegenüber. Schon der Name der von Majkov vertretenen Dichtungsart - 'antologičeskij

¹ M. I. Suchomlinov, Osobennosti poëtičeskogo tvorčestva A. N. Majkova, ob-jasnennye im samim; in: Pokrovskij, Majkov ..., S. 20.

² Ebd., S. 21.

³ Stichotvorenija A. N. Majkova, Sankt-Peterburg 1842.

rod" (anthologisches Genre), der ursprünglich auf eine antike Thematik der Gedichte weist - deutet die Unterschiede zwischen den beiden Entwicklungslinien der russischen Lyrik der Zeit an. Im einzelnen wird das "anthologische Genre" von B. Ja. Buchštab so charakterisiert:

"Dem begeisterten "Wahnsinn" des romantischen Künstlers wird hier eine betont ruhige, von Leidenschaften freie und daher "harmonisch" ausgeglichene, kontemplative Beziehung des Künstlers zur Welt entgegengestellt. An die Stelle der poetischen Ekstase tritt eine kühle Rationalität (choldnovataja rassudočnost'), die die rationale, klare Komposition des Werkes (und) den 'plastischen' Stil bestimmt. Es stellt sich die Aufgabe einer Beschreibung von Gegenständen. Die Statue, das Bild, die unbewegte Landschaft werden zu beliebten Themen. Wesentlich ist, daß auch die Menschen als Statuen beschrieben, daß auch Szenen aus dem Leben als statische Bilder dargeboten werden. Das Hauptaugenmerk wird auf die Fixierung optischer Eindrücke gelenkt, auf die Entdeckung und Anordnung "schöner" Details, häufig zum Nachteil des Gesamteindrucks..."¹,

Die Übergänge zu zeitgenössischen Eindrücken allerdings können fließend sein, wie das Gedicht "Campagna di Roma" aus dem Zyklus "Očerki Rima" (1847; Skizzen von Rom) beispielhaft zeigt. Ebenso ist nicht ausgeschlossen, daß sich ein anthologischer Gedichtzyklus zu einem "lyrischen Roman" entwickelt: Der Zyklus "Miss Mary" (1858-1859) verbindet die Eindrücke der aus verschiedenen europäischen Ländern herbeigereisten Verehrer der Antike mit teils ironischen, teils ernsten Skizzen und emotionalen Erlebnissen aus dem Touristenalltag, wobei Bildungserlebnisse und emotionale Verarbeitung der umgebenden Realität in eine vielfältige und oft doppelbödige Beziehung gesetzt werden. Es entsteht eine Tendenz zur "lyrischen Novelle", wie sie sich auch in den Gedichtzyklen A. Grigor'evs verfolgen läßt. In Majkovs überlegter und ausgewogener Komposition und durch die größere Konkretheit seiner Motive erscheint diese Novellenhaftigkeit sogar weit ungezwungener als bei Grigor'ev. Majkov entwickelt jedoch aus diesen Ansätzen keinen neuen Typ des Poems. Seine Beschäftigung mit der Gattung geht von vorgegebenen Formen aus, seine weitere Arbeit auf diesem Gebiet wird aus anderen Quellen als dem Gedichtzyklus gespeist.

1 B. P. Gorodeckij (Red.), Istorija ruskoj literatury, Bd. VII (Literatura 1840-ch godov), Moskau-Leningrad 1955, S. 665 (B. Ja. Buchštab, Poëzija 1840-ch godov).

Die Poeme Majkovs spiegeln die Probleme seiner geistigen Entwicklung unmittelbarer als die anderen literarischen Formen seines Werkes wider. Als sich der junge Majkov in der Zeit seiner ersten Publikationen Belinskij annäherte und im Kreis Petraševskijs verkehrte, wandte er sich einem Poemtyp zu, für den auch die "natural'naja škola" ihr Interesse bewies.

2.1.1 Majkovs Poeme der realistischen Tradition: "Mašen'ka" und "Dve sud'by"

Das Thema des 1845 erschienenen Poems "Dve sud'by" (Zwei Schicksale) hängt noch eng mit Majkovs ersten lyrischen Gedichten zusammen, geht jedoch in der Problemstellung über sie hinaus. Es konfrontiert das Italienerlebnis des Autors mit der russischen Umwelt und der Lebensweise der Oberschicht seines Landes. Vordergründig zeigt sich die Verflechtung beider Themen, wenn in einem eigenen Kapitel der modische Italentourismus mit satirischer Distanz kritisiert wird, wobei sowohl der oberflächliche Kosmopolitismus wie der vier-schrötige Patriotismus und die ewige Klatschsucht der reisenden Russen dargestellt werden. Im Charakter des Helden Vladimir erfahren beide Themenkreise eine komplizierte Verbindung. Italien erscheint dem für Schönheit empfänglichen jungen russischen Adligen als "Paradies", er beneidet die Menschen, die hier leben, nicht nur um die umgebende Natur, sondern auch um ihr anderes Naturell. Gleichzeitig empfindet er selbst - trotz aller Kritik an den Landsleuten und dem Zustand der russischen Gesellschaft - als Patriot. Er wünscht, daß sein Land zu geschichtlichen Taten fähig werde, und sieht den Weg dazu in der Überwindung der Ziellosigkeit und Leere, die augenblicklich das Leben der russischen Oberschicht erfüllen. Jedoch kommt er in seinen Überlegungen zu keinem Ergebnis: "Rešit' bojus'" ¹. (Ich fürchte mich zu entscheiden . . .) Gleichzeitig gesteht er dem Worte "Rus'" eine große innere Kraft zu. Dieser Gedanke mündet in ein lyrisches Bild, das mit einer weitausgreifenden Geste eine "sprechende" russische Landschaft einfängt:

I mysl' pojdet brodit' tak široko,
Grustna, kak pesni russkoj perelivy,
Bescvetna, kak razgul rodných ravnin,

¹ Polnoe sobranie sočinenij A. N. Majkova, (7. Aufl.) Bd. IV, St. -Peterburg, 1901, S. 165.

Gde veter l'net ko grudi polnoj nivy,
 Gde vse žil'e - rjad izb, v teni rjabin,
 A dale - nebo blednymi krajami
 Silos' s zemleju, s sinimi lesami ...¹

(Und der Gedanke schweift so weit,
 traurig wie die Modulationen des russischen Liedes,
 farblos wie die Endlosigkeit der heimatlichen Ebenen,
 wo der Wind sich an die Brust des vollen Kornfelds schmiegt,
 wo die ganze Wohnstätte eine Reihe von Hütten im Schatten
 der Ebereschen ist,
 und weiter - des Himmels blasse Ränder
 mit der Erde, mit den blauen Wäldern zusammenfließen.)

Der skizzierte Konflikt könnte den Ausgangspunkt für ein gedanklich tiefes und spannungsreiches Poem abgeben, in dem der Gegensatz zwischen Bildungsidee und russischer Wirklichkeit durch die Person des Autors und des Helden in seinen Bildungserlebnissen, seinen Maßstäben, seiner realen Existenz und seinen Entscheidungen vermittelt wird. Ein solches Poem scheint sich am Anfang des vorliegenden Werks anzukündigen. Jedoch wird der weitreichende und im Selbstverständnis der russischen Gebildeten neue Konflikt überdeckt von stark konventionellen Elementen, aus denen sich das Poem als Ganzes zusammensetzt. Trotz des anderen Ausgangspunktes greift der Dichter zur abgenutzten byronistischen Charakterzeichnung, er läßt seinen Helden vereinsamt in der Welt umherirren und in längeren Tiraden über diesen Tatbestand reflektieren. Durch diese fast schon anachronistische Verengung des Helden zu einem romantischen Typ verfehlt Majkov die Darstellung des angesprochenen Konflikts. Selbst im Erzählvorgang bleibt trotz aller Autorenerklärungen und Rasonnements ein byronistischer Grundzug bestimmend. Die Fabel läuft als die bekannte Dreiecksgeschichte ab, sie endet mit einem grellen theatralischen Schluss. Zwar fehlen die "Gipfel" als Kompositionsprinzip, dafür sind jedoch die längeren Selbstanalysen des Helden und in Verbindung damit die falschen Dialoge zwischen Held und Heldin direkt aus dem Arsenal der byronistischen Erzählkunstgriffe entnommen. Der Charakter der übrigen Personen ist nur schwach herausgearbeitet; während Ninas Naturell sich noch deutlich gegen den Helden abhebt - vor allem in der Schlussszene, wo ihre ungebrochene "südliche" Leidenschaft dem zögernden "nördlichen" Charakter Vladimirs entgegengesetzt

¹ Majkov, a. a. O., S. 165 f.

wird -, bleibt der Rivale Carlino ein blasser Schemen, der den Schluß der Geschichte durch seine Taten als Räuber effektiv belebt.

Neben diese romantischen Eigenschaften des Poems treten andere, die einem anderen Poemvorbild entnommen sind: Der Erzähler versucht, den Charakter des Helden aus der Umgebung, in der er aufwuchs, zu erklären. Die entsprechenden Stellen weisen als Vorbild das erste Kapitel des "Onegin" aus, ohne jedoch eine wirkliche Beziehung zwischen dem byronistischen, die Handlung bestimmenden Element des Poems und seinem mehr reflektierenden "abschweifenden" problemhaltigen Teil herstellen zu können. Die Erwägungen über gesellschaftliche und nationale Probleme, bei denen der Autor zu dem Ergebnis kommt, die "Leere" sei das Hauptübel des gegenwärtigen Lebens der russischen Oberschicht, bleiben so ziemlich isoliert im Kontext des Poems. Ähnlich unvermittelt schließt sich an die vorgeführte Fabel ein Epilog an, der in Form einer satirischen "physiologischen Skizze" von Vladimirs späterem trägen Landleben erzählt. Damit bricht die formale Konzeption der Dichtung vollends auseinander. Sie bietet sich dar als mißlungener Versuch, von verschiedenen Seiten und mit verschiedenen Methoden der Vers- erzählung gleichzeitig einem interessanten und neuen Thema beizukommen, ohne daß der Autor einen überzeugenden eigenen Weg der Darstellung findet.

Ein Kunstgriff in diesem Poem verdient näher betrachtet zu werden. Die umfangreiche direkte Rede und Gegenrede der Personen wird aus dem Erzählfluß herausgehoben und erscheint stellenweise wie ein Ausschnitt aus einer dramatischen Szene. Solche Stellen gibt es auch in den "südlichen Poemen" Puškins, mit ihnen können im vorliegenden Werk die relativ kurzen Dialoge im ersten und fünften Kapitel verglichen werden. Im dritten, vierten und sechsten Kapitel von "Dve sud'by" beherrscht der Dialog jedoch völlig das Geschehen. Außer einer die Situation beschreibenden Einleitungstrophe und einer Schlußstrophe, die als innerer Monolog des Helden aufgefaßt werden kann, werden im dritten Kapitel die Eigenarten der russischen Bildungsreisenden ausschließlich in der Wechselrede entlarvt, die hier der Szene einer gesellschaftskritischen Komödie ähnelt. Im vierten Kapitel hat der Dialog einen anderen Charakter, dabei ist aber der Aufbau gleich wie im dritten Kapitel: auf eine erzählende Einleitungstrophe folgt der Dialog Nina - Vladimir, der

mit der zweizeiligen Mitteilung abgeschlossen wird, daß Nina in Tränen ausbricht. Da hier hauptsächlich vom komplizierten Innenleben Vladimirs geredet wird, kann der Held den Dialog um zwei längere Selbstdarstellungen bereichern. Das Vorherrschen der Rede Vladimirs steht einem wirklichen Gespräch im Wege. Dazu kommt, daß die beiden Dialogpartner ihre Unterhaltung auf einer so abstrakten Ebene führen, daß sie nur Erklärungen über das eigene Innenleben oder ihre Ansicht zu verschiedenen Gefühlsproblemen allgemein nebeneinanderstellen können. Wie im romantischen Poem entsteht dadurch eine monologische Tendenz, ein falscher Dialog, der dem Autor zum Vorwand dient, den Charakter des jeweiligen Helden allgemein zu erklären. Im sechsten Kapitel, das wiederum nur eine erzählende Einleitungsstrophe hat, wird der Dialog nochmals anders eingesetzt. Hier steht eine Entscheidung in Frage: Vladimir will allein den Ort der Handlung verlassen, Nina aber ist fest entschlossen, mit ihm zu gehen. In ihrer Unterredung offenbaren sich die Charaktere und Temperamente beider farbig und deutlich. Als dann der eifersüchtige Carlino hereinkommt, schreitet die Handlung, wie dem Dialog zu entnehmen ist, rasch ihrem Ende entgegen. Carlino erschlägt Nina, ruft Leute herbei und beschuldigt Vladimir, den Mord begangen zu haben. In der allgemeinen Aufregung entflieht er. Mit diesem dramatischen Schlußeffekt endet die Fabel; der Autor kommt nicht mehr zu Wort, alles wird im Dialog entschieden. Handlungen, die nicht direkt aus den Worten der Personen hervorgehen, werden zu Regieanweisungen verknüpft, wie "ubivaet ee" (erschlägt sie) oder "kidaetsja k oknu" (stürzt zum Fenster)¹.

Im Hinblick auf Majkovs "lyrische Dramen" ist die vielfältige Verwendung des Dialogs, der sich teils nur quantitativ vom falschen Dialog des romantischen Poems unterscheidet, teils aber schon echte dramatische Funktion besitzt, als Kunstgriff bereits in seinem ersten Poem bemerkenswert. Dabei ist dieser Kunstgriff hier noch mit den inneren Inkonsequenzen dieses Poems verknüpft.

Der Autor identifiziert sich nicht mit seinem Helden; trotz seiner selbständigen Rolle hält er sich aber auch zurück, das Geschehen autonom zu lenken und zu kommentieren. Statt dessen läßt er die Personen weitgehend selbst

¹ Majkov, a. a. O., Bd. IV, S. 187f.

reden, sich selbst darstellen und selbst entscheiden - und will trotzdem an einigen Stellen nicht auf seine Rechte als wertender Autor verzichten. Daher schwankt die Darstellung zwischen der angestrebten dramatischen Entwicklung, die sich auf die unkommentierte Rede der Personen stützt, der zentralen Bedeutung, die dem Charakter des Helden zukommt, und dem Bedürfnis des Autors, sein Urteil doch noch auszusprechen. Eine Balance zwischen diesen verschiedenen Intentionen wird in "Dve sud'by" nicht gefunden.

Die nächste erzählende Versdichtung Majkovs, "Mašen'ka" (1846), bemüht sich nicht um die mehrschichtige Struktur eines traditionellen realistischen Poems, sondern folgt dem erzählerisch weniger aufgespaltenen Entwurf einer "Erzählung in Versen". Der Stoff hat keine Verbindung zum Themen- und Erlebnisbereich der Lyrik des Dichters. Die Dichtung "Mašen'ka" verarbeitet eines der beliebtesten epischen Grundmuster der "natural'naja škola", indem sie die Geschichte der Verführung eines kleinbürgerlichen Mädchens durch einen weltgewandten, oberflächlichen Offizier erzählt. Dieses Werk Majkovs schließt sich unter allen anderen am engsten an die "natürliche Schule" an, und es bedeutet mehr als eine Äußerlichkeit, daß es in einem programmatischen Sammelband dieser Richtung, der von Nekrasov herausgegeben wurde, erschien¹. Ohne komplizierte erzählerische Verflechtungen läuft die Geschichte Mašen'kas geradlinig und chronologisch ab. Die Fabel ist von novellistischer Geschlossenheit und weist in der Verfluchung der Tochter durch ihren Vater einen dramatischen Höhepunkt auf. Auch in diesem Werk wird der Dialog reichlich verwendet, bleibt jedoch in die Erzählung des Autors integriert, da er eigentlich nur zur Beschreibung eines bestimmten Milieus durch seine Personen dient. In dieser beschreibenden Funktion erscheint der Dialog während des Treffens der Pensionatsfreundinnen Zizine und Marie und in dem eingeschobenen achten Kapitel, wo drei "junge Leute von Welt" miteinander plaudern. Dieses achte Kapitel hat als einziges keinen direkten Bezug zum Ablauf der Geschichte. Es ist aber als Gegengewicht zur ausführlichen Schilderung des Milieus der Heldin berechtigt, denn man erfährt sonst nichts Genaueres über die Umgebung, in der der Held heimisch ist. Der Au-

¹ N. A. Nekrasov (Hrsg.), Peterburgskij sbornik, St. -Peterburg 1846.

tor, der sich sonst streng im Hintergrund hält, bringt hier das aus "Dve sud'by" bekannte "pustota"-Motiv (die "Leere") ins Spiel, ohne jedoch in eigener Person darüber zu meditieren.

Der Autor wertet seine Helden durch den Tonfall der Darstellung. Seine Kritik an der unbestimmt idealistischen Denkweise der Heldin bleibt immer liebevoll ironisch, der Autor verbirgt nicht seine Sympathie für andere Seiten ihres Wesens. Hingegen wird die innere Leere des Offiziers im Laufe der Geschichte zielbewußt entlarvt.

Die in der Darstellung enthaltenen Werturteile des Erzählers werden für den Zusammenhang des Werks um so wichtiger, als an keiner Stelle ein innerer Entscheidungsprozeß der Helden vorgeführt wird, sondern der Erzähler immer nur Ergebnisse solcher Prozesse feststellt. So geht er im sechsten Kapitel bereits davon aus, daß Mašen'ka sich hat entführen lassen, während im vorhergehenden nur ihr Widerstreben gegen diesen Plan gezeigt wurde. An anderer Stelle konstatiert der Autor, ohne dies erzählerisch aufzufüllen, das Mädchen sei durch den Fluch des Vaters zwar tief getroffen worden, sei jedoch an der Überwindung dieses Eindrucks innerlich gewachsen. Diesen erzählerischen Mangel kann Majkov jedoch durch die intensiven Beschreibungen des Milieus und der einzelnen Typen, durch den alles Überflüssige meidenden Aufbau der Geschichte und nicht zuletzt durch die mühelos schönen Verse überspielen.

Die der Geschichte innewohnende Gesellschaftskritik, die sie mit ähnlichen Werken der gleichen literarischen Richtung verbindet, wird gemildert, da der Autor in seinen Detailmalereien zur Idylle neigt. Die Bevorzugung der idyllischen Seiten des Stoffes zeigt sich schon in den ersten Kapiteln, wo das Vorstadtleben und die gärtnerische Tätigkeit der Heldin mit Hingabe beschrieben werden. Die Harmonie dieses Lebens wird besonders unterstrichen. (Vergleichend sei nur auf die Kritik A. Grigor'evs an der Leere und Widerwärtigkeit des kleinbürgerlichen Milieus hingewiesen.) Am Ende der Geschichte führt der Autor die Heldin in die vertraute und nach wie vor heile Idylle zurück: Nachdem sie ihren Entschluß zu sterben, weil Klavdij sie verlassen hat, nicht verwirklicht - das geflüsterte "bezumnaja" (Wahnsinnige)¹ der Straßen-

1 Majkov, a. a. O., Bd. IV, S. 261.

passanten bringt sie davon ab -, versöhnt sie sich mit dem Vater bei einer Bank in ihrem Garten, im Schein der untergehenden Sonne.

Mit dieser Erzählung in Versen endet Majkovs Annäherung an die "natural'naja škola" und sein Bemühen um ihre Kunstformen. Ein weiteres Poem, das Probleme der zeitgenössischen Wirklichkeit mit den Mitteln des Realismus gestaltet, findet sich unter seinen Werken nicht. In späteren Jahren schreibt er unter Einbeziehung des russischen alltäglichen Lebens eine echte Idylle ("Rybnaja lovlja" - Fischfang, 1855), für die manchmal in der wissenschaftlichen Literatur die Bezeichnung "poéma" verwandt wird, die aber auf Grund des kontemplativen Charakters der Dichtung nicht berechtigt erscheint. Eher könnte man noch eine Nähe zum traditionellen realistischen Poem oder zur Verserzählung in einzelnen Stücken der "Žitejskie dumy" (Lebensgedanken) genannten Rubrik der "Gesammelten Werke" Majkovs erblicken, vor allem bei der als Gedichtzyklus angeordneten gesellschaftskritischen Skizze "On i ona" (Er und sie, 1857). Sie läßt sich jedoch genauer als äußerst gestraffte Form eines "rasskaz v stichach" einordnen. Die Ausschaltung eines selbständigen subjektiven dichterischen Elements scheint gerade das Ziel dieser späteren epischen Versuche Majkovs zu sein. Es führt ihn mit Notwendigkeit vom Poem fort. So kommt auch durch den artistisch beachtlichen "skaz" der Erzählung "Duročka" (Dummchen, 1851) kein Poem zustande. Das späte Fragment eines Versromans, "Knjažna" (Die Fürstentochter, 1877), kann als antiquierter, vordergründig tendenziöser und formal mißlungener Versuch kein literarisches Interesse mehr erwecken. Die traditionellen Formen der Poemdichtung sind in Majkovs Werk damit erschöpft. Wenn er sich im Laufe seines Schaffens doch noch dem Poem zuwendet, geht er von anderen Grundlagen aus.

2.1.2 Das allegorisch-autobiographische Poem "Sny"

Das 1856-1858 entstandene Poem "Sny" (Träume) bleibt unter Majkovs zahlreichen epischen Versdichtungen einzig in seiner Art. Es erscheint deziert subjektiv, im Sinne einer persönlichen Konfession angelegt. Gerade aber diese persönlichste, autobiographische Dichtung Majkovs bedient sich einer abstrakten, übertragenen Darstellungsmethode.

Als Vorläufer der in diesem Poem angewandten Methode kann man die allegorischen Poeme früherer Zeiten ansehen, die in der Hauptsache biblische Themen verallgemeinernd behandelten. In ihnen wurden Ideen und Überzeugungen dargestellt, ohne sie in einer Wirklichkeit fingierenden Geschichte zu verstecken. Die Gestalt des Autors kann dabei kaum individuelles Profil gewinnen. Majkovs "Sny" vereint jedoch ausdrücklich die allegorische Methode mit dem konkreten autobiographischen Ich des Dichters. Daraus folgt im Poem ein mehrfacher Wechsel zwischen einer zwar stilisierten, aber real und autobiographisch gemeinten Ebene und den "Träumen", die jeweils eine bestimmte überwundene oder erreichte Phase der Lebenserfahrung des Dichters erzählerisch einkleiden.

"Sny" beginnt mit einer Widmung, an deren Anfang ein herbstliches Naturbild gezeichnet wird. Im Anschluß an dieses Bild setzt der Autor die Jahresernte des Bauern gleich mit der Ernte seines Lebens. Bevor er sich in die Erinnerungsbilder verliert, die vor ihm aufsteigen und die er kurz benennt, gibt er den didaktischen Zweck der seinem Sohn gewidmeten Dichtung bekannt:

Vot S n y tebe moi ... v nich vse, čto chladnyj opyt
Otkryl mne, provedja črez slezy, skorb' i ropot.¹

(Hier findest du meine T r ä u m e ... in ihnen ist alles, was
die kühle Erfahrung
mir offenbarte, durch Tränen, Leid und Murren führend.)

Nach dieser didaktischen Widmung ist kein assoziativer, rein emotionaler Erinnerungsstrom zu erwarten. Die zielstrebige Rationalität des Werkes kündigte sich schon in der Weise an, wie das einleitende Naturbild klar auf den Zweck der Dichtung bezogen wurde. Diese eindeutige Übertragung von Bildern auf eine abstrakte Ebene, wo sie eine fest umrissene intellektuelle Bedeutung besitzen, wiederholt sich in den folgenden Kapiteln. Gleichfalls der Rationalität der Dichtung dient die aus zwei Langzeilen gebildete Strophe. Sie zwingt zur Kürze der Darstellung und erlaubt sinnspruchartige Zusammenfassungen der Erkenntnisse des Autors.

Im ersten "Gesang" träumt sich der Autor zurück in seine Kindheit, deren Umstände als autobiographische wiederzuerkennen sind, deren prägen

¹ Majkov, a. a. O., Bd. IV, S. 337.

de Einflüsse jedoch nur artifiziell überhöht wiedergegeben werden. Die Haupt-
eindrücke werden in wiederholbaren, stark idealisierten Szenen dargestellt:
Der Vater maßt Heiligenbilder und ruft unter der Arbeit die Kinder zu sich;
die Mutter liest abends der Familie aus der Bibel vor. Von diesen Eindrücken
gebildet, versucht der Held seine ersten Verse. Es zieht ihn aus dem Haus, als

... K nam bystraja molva za vest'ju vest' nesla,
Čto v mire podnjalas' bor'ba dobra i zla.¹

(... zu uns ein schnelles Gerücht eine Kunde nach der anderen trug,
daß in der Welt ein Kampf zwischen Gut und Böse ausgebrochen sei.)

Nachdem ihm die Eltern den Segen zu seinem Vorhaben, in die Welt zu ziehen,
gegeben haben, träumt der Dichter einen "prophetischen Traum", von dem er
sogleich aussagt, er sei später eingetroffen. Im weiteren folgt die Zeitper-
spektive der Dichtung dem fortschreitenden Lebensalter des Helden und Au-
tors, kommt also nicht mehr auf den vorwegnehmenden Traum zurück. Auf
solche Weise wird die stilisierte Erinnerung mit der Allegorie verschränkt.

Im zweiten Gesang erzählt der Dichter seinen ersten Traum. Er begeg-
net einem Greis und erklärt ihm, daß er die Wahrheit suche und dorthin gehe,
wo das Licht sei. Der Alte führt ihn in eine Stadt, in der vielfältiger Lärm
herrscht und sich Leute tummeln, die mit Blut befleckt sind. Die in dieser
Stadt herrschenden Verhältnisse ziehen überdeutlich an den Augen des Helden
vorbei: am Boden liegt ein erschlagener junger Patrizier, die Menge wirft
kostbare Gegenstände - darunter die Zeichen der monarchischen Würde - in
einen brennenden Scheiterhaufen, eine Frau wird durch die Straßen gefahren
und lärmend als "Göttin der Liebe, Mutter Natur" verehrt. Die diesen
schreckenerregenden Zuständen zugehörige Ideologie wird klar ausgesprochen,
indem die Menge äußert, man wolle "die Welt im Namen des Fleisches umän-
dern"². Der Begleiter des Helden nützt die allgemeine Anarchie, um die Macht
zu ergreifen, und bietet dem Dichter eine glänzende Laufbahn, wenn er die
augenblicklichen Zustände besingt, was der Dichter aber empört ablehnt. Er
formuliert seine Absage epigrammatisch kurz und einprägsam:

¹ Majkov, a. a. O., Bd. IV, S. 341.

² Ebd., S. 349.

Svoboda, - ja vskričal: - ne pir, ne rabstvo krovi,
A ducha toržestvo i blagodat' ljubovi!

Ot serdca pesn' moja; a serdcem čužd ja vam,
I gimna ne spoju raznuzdannym strastjam!¹

(Die Freiheit, rief ich aus, ist nicht ein Festmahl, nicht die
Knechtschaft des Bluts,
sondern ein Triumph des Geistes und die Gnade der Liebe!

Mein Lied kommt von Herzen; aber mit dem Herzen bin ich euch
fremd,
und den entfesselten Leidenschaften singe ich keine Hymne!)

Darauf entflieht er der Rache der Menge, sieht sich von seinem Begleiter gerettet und vernimmt dessen weise Worte, die das Geschehene kommentieren, die aber ihm und dem Leser vorerst unverständlich bleiben.

Im dritten Gesang erlebt der Dichter eine neue Phase seines Traums. Er betritt eine wohlbewachte, stille Stadt, erblickt dort einen "Tempel der Wissenschaften", einen Merkur und Neptun geweihten Tempel des Handels und schließlich eine Masse von Leuten, die in einen Tempel strömt, in dem sich ein "Altar des Vaterlandes" befindet. Ein würdiger Monarch ("car") tritt dort in Erscheinung; auf ihn wird das bei Majkov stets nur in positiven Eindrücken erscheinende Attribut "tichij" (still) angewendet. Der Dichter vergleicht den Herrscher mit einem Löwen und mit der Sonne; das Volk zieht bereitwillig die Mützen vor ihm. Spontan dichtet der Träumende eine "hohe Hymne" zu Ehren dieses idealen Landes. Der Höhepunkt der Eindrücke äußert sich mittelbar in einem harmonischen, ruhigen und ausgewogenen Bild, das sein dichterisches Schaffen in dieser Atmosphäre wiedergibt und zugleich mit der anschaulichen Klarheit, die Majkovs Bilder auszeichnet, ein Ideal des Dichters formuliert:

Poparno už stichi roždalis' v golove;
Vidnelas' bezdna rifm, kak po lugu, v trave
Blestjaščie cvety, i imi prichotlivo
Stal mysl' ja ubirat' i stich lovit' sčastlivyj ...²

1 Majkov, a. a. O., Bd. IV, S. 351.

2 Ebd., S. 355.

(Paarweise entstanden schon die Verse im Kopf;
eine Unmasse Reime war zu sehen, wie auf der Wiese im Gras
leuchtende Blumen, und wählerisch begann ich, mit ihnen
den Gedanken zu schmücken und den glücklichen Vers zu fassen.)

Mit dem Ende der feierlichen Zeremonie im Tempel bricht das Erlebnis des
Dichters ab; es folgen einige nur in Punkten angedeutete Strophen. Als danach
der Traum wieder in Worte gefaßt ist, befindet sich der Dichter bereits im
Schutz seines Begleiters auf der Flucht, der Himmel hat sich völlig verdun-
kelt, und der "düstere Fürst der Finsternis" (sumračnyj Knjaz' T'my) "mit
einer Tiara auf der Stirn" beherrscht die Erde. Nachdem er noch einiges Ab-
stoßende am Gefolge dieses Herrschers angemerkt hat, beschließt der Held
den Traum mit einem Vaterunser und erwacht.

Die beiden Phasen dieses Traums geben in übertragener Form die
Ideengebiete wieder, mit denen sich der junge Majkov auseinandergesetzt hat.
Die einzelnen Traumbilder beziehen sich nicht auf konkrete Erfahrungen, sie
sind keine Schlüsselerzählungen. In Bilder gefaßt wurde vielmehr das Ergeb-
nis der geistigen Krisen des Autors. So läßt sich der erste Traum verstehen
als eine Abrechnung mit dem materialistischen und demokratischen Gedanken-
gut, wie es vom späten Belinskij und anderen russischen Demokraten der Zeit
gepflegt wurde. Majkov lehnt die materialistische Auffassung des Menschen als
"Herrschaft des Fleisches" ab, die er verbunden sieht mit Gewalt und Macht-
ausübung der unteren Klassen. Die für den Traum ausgewählten Bilder illu-
strieren lehrhaft komprimiert Majkovs vom Anfang der Dichtung an feststehen-
des Urteil über die materialistischen Anschauungen und ihre politischen Im-
plikationen. Der didaktischen Absicht des Autors folgend, wird dieses Urteil
jedoch erst zum Schluß der Traumszene offen ausgesprochen¹. Die Absage
des Helden, die sich positiv auf den Geist und auf die "Gnade der Liebe" be-
ruft, weist schon in die Richtung seiner inzwischen erworbenen vergeistigten
und christlich fundierten Weltanschauung.

¹ Die Auswahl der Bilder, die den Zustand der Stadt charakterisieren, stützt
sich offenbar auf Eindrücke von der französischen Revolution, insbesondere
in ihrer jakobinischen Phase, die auch in der monarchistisch gesinnten Ge-
schichtsschreibung der damaligen Zeit einen hervorragenden Platz einneh-
men, wie antiaristokratische Gesinnung der unteren Volksschichten, Hinrich-
tungen, Anarchie im Staat, Abschaffung des Christentums.

Der zweite Teil des Traums spiegelt die intensive innere Beziehung des jungen Majkov zur römischen Antike wieder. Er nennt - in Form von Tempeln - die Dinge und Begriffe, die ihm in dieser Epoche am meisten bedeuten: Wissenschaft, Handel, ein geordneter, streng obrigkeitlicher Staat. Unter diesen erdachten Bedingungen erlebt er einen spontanen Aufschwung seiner künstlerischen Begabung. Die Stelle, an der das Gedicht abbricht, ist leicht durch die historischen Vorgänge - den Untergang Roms und die spätere Herrschaft der Päpste - zu ergänzen. Die Erwähnung eines realen historischen Wandels bewirkt vor allem, daß das sehr harmonische Wunschbild des Träumenden von der antiken Gesellschaft als zwar positives, aber endgültig vergangenes Ideal erscheint.

Der Schluß dieses Traums bildet damit schon den Übergang zum vierten Gesang, der in die diesseitige Lebenswirklichkeit des Dichters zurückkehrt. Darin zieht Majkov einen Schlußstrich unter die Zeit seines Lebens, die auf die Jünglingsjahre folgte, spricht mit einiger Bitterkeit die Diskrepanz zwischen Ideal und Realität aus und erweitert seine persönliche Lebenserfahrung sogleich zu einer allgemeinen Geschichtsbetrachtung:

Povsjudu plamennym mečtam moim v otvet,¹
V sud^bach narodov ja čital: "Nadeždy net!"¹

(Überall las ich in den Schicksalen der Völker als Antwort
auf meine flammenden Träume: "Es gibt keine Hoffnung!")

Dieser autobiographische Hinweis auf seine ausgedehnten Studien der Geschichte und Literatur vieler Völker veranlaßt Majkov zu dem Bekenntnis, daß diese Beschäftigung ihn zeitweise zum Zweifler und Spötter werden ließ. Der resignierende Held wandert an die "öden Orte" zurück, wo "es sich einst süß nachdenken und singen ließ"². Er trifft hier, inmitten eines biblisch schlichten bäuerlichen Lebens, das "an der Grenze der heimatlichen Wälder und Berge" angesiedelt wird, seinen alten Begleiter wieder. Schrittweise hat so der Dichter die Ebene der eigenen konkreten Lebenswirklichkeit verlassen, auf die der Anfang des vierten Gesangs direkt hinwies, und bewegt sich wieder auf der der allegorischen Bilder. Er träumt abermals: Die Muse erscheint ihm,

1 A. N. Majkov, a. a. O., Bd. IV, S. 357.

2 Ebd., S. 358.

die früher, als die Mutter aus der Bibel vorlas, an seiner Seite stand; sie erklärt ihm den Lauf der Welt und seine Stellung darin. Dem Skeptizismus des Helden tritt sie entgegen, indem sie verkündet, daß die Menschheit sich immer weiter zum Ebenbild Gottes vervollkommne. Der "Kampf zwischen Gut und Böse", der im ersten Gesang den Dichter aus dem elterlichen Haus gelockt und ihm dann viele schmerzliche Erfahrungen bereitet hatte, findet im Munde dieser christlich denkenden Muse eine optimistische Deutung. Ihre Lehre, in der sich die Erfahrungen und geistigen Auseinandersetzungen des Dichters vollenden, wird nun nicht mehr durch allegorische Bilder transparent gemacht, sondern ohne Einkleidung lehrhaft vorgetragen. Majkov verzichtet hier - nicht zum ästhetischen Vorteil des Gedichts - auf jede Allegorie, um die Lehre, mit der er sich identifiziert, dem Leser besonders eindringlich nahezubringen:

Mysl' ne prochodit mir bez žertvy i trevog,
I zlo v ruke tvorca est' žezl voždja železnyj,
Vam ukazujuščij na propasti i bezdny.¹

(Der Gedanke durchdringt die Welt nicht ohne Opfer und Unruhe,
und das Böse ist in der Hand des Schöpfers der eiserne Stab
eines Führers,
der euch die Abgründe und Schlünde zeigt.)

In dieser Ordnung der Welt hat der Dichter seinen Platz als ein Teil der Menschheit. Er hat sich jedoch "durch Leiden" zu einer besonderen Höhe des Standpunkts hinaufgearbeitet, von der aus "die Welt hell ist". Mit seinem "heiligen Lied", das er von hier herabsendet, erzieht er die übrigen Menschen "für neue, bessere Tage".

Damit hat sich der Kreis der Lebenserfahrungen und geistigen Kämpfe des Dichters geschlossen. Das Ergebnis, das in mehreren Stufen der Erkenntnis gewonnen und in transparenten allegorischen Bildern gestaltet wurde, liegt nun klar auf der Hand. Die Dichtung kehrt zu ihrem Anfangsbild zurück, wenn der Sohn zum Schluß wieder in das Haus der Eltern eintritt, die ihn mit schmerzlicher Freude aufnehmen. Diese Rückkehr rundet den Inhalt des Poems nicht nur äußerlich ab, denn sie ist gleichzeitig auch eine Rückkehr in die Frömmigkeit des Elternhauses, die während der Kindheit den bestimmen-

¹ Majkov, a. a. O., Bd. IV, S. 362.

den Eindruck bildete. Auf einer höheren Stufe der Bewußtheit, bereichert um die Erfahrungen seines Lebens, hat der Held diese anfängliche Lebenshaltung wiedergewonnen. Am Schluß der Dichtung wird durch die Lehre der Muse, die die erzieherische Rolle des in Leiden gereiften Dichters als seine verbindliche Aufgabe formuliert, auch die von Majkov hier gewählte dichterische Methode einsichtig, weil gerade die Verbindung von Autobiographie und Didaktik dieser Aufgabe am besten nachkommen kann.

Zur Geschichte des russischen Poems liefert Majkovs in Allegorien gefaßtes Wechselspiel von Erfahrungen des eigenen Lebens und von verallgemeinerten Aussagen über philosophische und historische Prinzipien in seinem formalen Ansatz einen eigenständigen Beitrag. Es zeichnet die Allegorien dieses Poems besonders aus, daß sie nicht mehr aus einem bestehenden Arsenal von übertragenen Vorstellungen entnommen sind. Sie können die geistige Welt des Dichters in ihrer individuellen Besonderheit wiedergeben, ohne daß autobiographische Fakta ausgebreitet werden müßten. Diese Gestaltungsmethode unterscheidet sich grundlegend von der des romantischen und des realistischen Poems. Im Unterschied zu Lermontovs "Demon", dessen übertragene Darstellungsweise den Kontakt zum romantischen und realistischen Poem aufrecht erhält, beschränkt sich Majkovs "Sny" allein auf die bewußt abstrahierende allegorische Erzählweise, die damit als Gegensatz zur Methode des Realismus erscheint.

2. 1. 3 Die lyrischen Dramen Majkovs als eine dem Poem eng benachbarte Gattung

Schon in Majkovs ersten Poemen fiel die reichhaltige Verwendung des Dialogs auf, der streckenweise den Erzählstrom völlig auflösen oder in den Hintergrund drängen konnte. Das Poem "Dve sud'by" endete mit einem Kapitel, in dem der Übergang zur dramatischen Szene faktisch vollzogen war. Majkov ging in der eingeschlagenen Richtung weiter. Er schrieb eine Reihe von Dichtungen, deren Handlungsablauf allein von der Rede der Personen getragen wird. Die "lyrischen Dramen" - wie diese Dichtungen genannt werden - behandeln ausnahmslos Themen aus der römischen Antike. Jedoch im Unterschied zu "Dve sud'by" wird hier jeder direkte Bezug zur zeitgenössischen

Wirklichkeit vermieden. Ziel ist die in sich geschlossene Darstellung der vergangenen Epoche; es soll durch die unmittelbare Rede der erdachten Personen erreicht werden. Die subjektive Komponente des Poems, die durch die Darstellung eines - wenn auch fiktiven historischen - Autors geschaffen würde, wird so zurückgedrängt. Zunächst ist Majkov hierin nicht konsequent. Die 1842 entstandene Dichtung "Olinf i Ėsfir" wird zwar im Untertitel als "Rimskie sceny vremen pjatogo veka christianstva" (Römische Szenen aus der Zeit des fünften Jahrhunderts des Christentums) bezeichnet und damit als dramatisches Werk angekündigt, sie enthält jedoch außer den aneinandergereihten Dialogszenen auch erzählende Kapitel. Die Trennung zwischen beiden Redeformen ist hier schroffer als in "Dve sud'by". Es gibt keine gesonderte Autorenfigur, nur einen objektiven, nicht historisch oder anders konkretisierten, schönheitsbegeisterten Erzähler. Von den erzählenden Kapiteln dient das VI. durchweg der Beschreibung. Es schwelgt in prächtigen Eindrücken von der Landschaft und der Stadt, ihren Bauten und dem Leben in ihren Straßen, schließlich vom blendenden Erscheinen Aglajas. Die Tonart dieser Beschreibungen, die in anderen Kapiteleingängen wieder aufgenommen werden, enthält den Rest einer subjektiven Wertung des Autors gegenüber dem Stoff. Der Glanz seines Gegenstandes fasziniert ihn so sehr, daß er ihn wörtlich nimmt - "blesk" und "sijat" sind daher die tragenden Worte bei der Beschreibung Roms:

Pod nebom temno-golubym,
Uvenčan cep'ju Apenninskoj,
Vlastitel' mira ispolinskij, ¹
Velikolepnyj bleščet Rim ...

(Unter einem tiefblauen Himmel,
gekrönt von der Apenninenkette,
glänzt der riesenhafte Beherrscher der Welt,
das prächtige Rom ...)

Außerdem werden in den Erzählkapiteln äußere und innere Vorgänge beschrieben, die der Dichter offenbar nicht in Dramenform fassen konnte. Obwohl die dramatischen Szenen in der Dichtung den größeren Raum einnehmen, kommt ihnen für den Fortgang der Handlung weniger Bedeutung als den Erzählkapiteln

¹ Majkov, a. a. O., Bd. IV, S. 90.

zu; in den Dialogen werden in der Hauptsache Meinungen ausgetauscht, wodurch zwar die Charaktere vertieft werden, jedoch sich gleichzeitig auch zeigt, daß der Dichter von epischen Formen ausgeht. Die für den Zusammenhang der Fabel wichtigsten Ereignisse werden erzählend dargestellt.

Eine Einheit der Handlung, wie sie in der Zeit noch für das Drama verbindlich war, fehlt hier vor allem deswegen, weil die Welten der beiden Haupthelden miteinander nichts gemein haben und in der Darstellung nur lose nebeneinander gesetzt werden können. Diese für das Drama neue Methode scheint dem Poem zu entstammen, da das Prinzip der Szenenfolge, die die Handlung in diskontinuierlichen Bruchstücken aufzeichnet, mit der "veršinnost" (Aneinanderreihung von Gipfelpunkten) des romantischen Poems übereinstimmt.

Im Epilog äußert sich der Dichter in Form eines selbständigen Gedichts persönlich zu seinem Werk. Er erklärt, daß die Dichtung unter dem Eindruck zweier Statuen entstanden sei, und beschreibt die poetische Faszination, die sie auf ihn ausübten. Er zählt dann weitere Gegenstände der antiken Welt auf, die ihn ästhetisch beeindruckten. In beinahe anakreontischem Ton zieht er von daher eine Verbindung zu seiner eigenen Lebenshaltung:

I vesel ja .. Tak čto ž? Prijdut inyja leta,
I svjanut dlja menja girljandy Epikteta!

(Und ich bin fröhlich .. Na und? Es werden andere Jahre kommen,
und die Girlanden Epiktets werden für mich verwelken!)

Gerade dieser Epilog zeigt, wie sehr die Dichtung noch der Idee des Poems verhaftet ist, da sie trotz aller historisch entrückten und möglichst objektiven Darstellung am Ende doch nicht auf eine Stellungnahme des Autors verzichten will. "Olinf i Ėsfir" ist demnach noch kein echtes lyrisches Drama, sondern eine Mischform, die zeigt, wie sich die Gattung bei Majkov aus dem Poem heraus entwickelt.

In dem lyrischen Drama "Tri smerti" (Drei Tode, 1852) gibt es weder Erzählkapitel noch persönliche Bemerkungen des Autors. Majkov hat die Ausgangssituation des Stückes so gewählt, daß er beides nicht braucht, um die

1 Majkov, a. a. O., Bd. IV, S. 114.

Handlung zielstrebig zu entwickeln. Die Ereignisse sind eng begrenzt: Nach einer mißglückten Verschwörung gegen den Kaiser Nero erwarten drei der Verschwörer den Tod. Sie offenbaren sich in ihren Reden als drei verschiedene typische Vertreter der römischen Republik. Die Haltung des Dichters, des Philosophen und des Epikureers gegenüber dem Tod wird jeweils charakteristisch in ihren Reden gezeigt. Den Verschwörern wird ein Senatsbeschluß überbracht, nach dem sie ihre Todesart frei bestimmen dürfen. Ein Schüler des Seneca schlägt eine Möglichkeit zur Flucht vor. Er verbindet dies mit dem Bericht über die Standhaftigkeit der Mitverschworenen bei den Verhören und Folterungen. Nach diesem Bericht schlagen die Verurteilten das Fluchtangebot aus und entscheiden sich, ein jeder auf seine Art zu sterben.

In dieser Dichtung fehlen alle nur äußerlich illustrierenden Stellen, jede Äußerung richtet sich auf die zielstrebig voranschreitende Handlung. Der Untertitel "liričeskaja drama" (lyrisches Drama) ordnet die Gattung zutreffend ein. Ungewöhnlich für ein Drama mit tragischem Gegenstand ist in dieser Zeit lediglich, daß das tragische Ende der Personen am Anfang schon feststeht und die Handlung nur die Charaktere und Grundsätze der Helden noch einmal rückschauend entfaltet. Die Darstellung, die zielgerichtet dem Ablauf des Dramas dient, meidet nicht die langen Monologe und nimmt auch ein kon-templatives, reflektierendes Element in die Rede der Personen auf. Dies und die generelle Entferntheit des Werkes zu den in der damaligen Zeit aufgeführten Theaterstücken mögen den Dichter zu dem Zusatz "liričeskij" in der Gattungsbezeichnung bewogen haben. Die reflektierenden und beschreibenden Monologe nähern das Drama gleichzeitig auch den Kunstmitteln der Poeme des Dichters an.

Daß Majkov aber sein folgendes lyrisches Drama, "Smert' Ljucija" (Der Tod des Lucius, 1863), mit "poëma" bezeichnete, geht allein zu Lasten der allgemeinen terminologischen Unklarheit auf diesem Gebiet. "Smert' Ljucija" weist weniger dramatische Vorzüge auf als das vorangegangene Stück. Vor allem ist hier die funktionelle Bestimmung der Dialoge und Monologe verlorengegangen, denn obwohl die dramatische Form äußerlich eingehalten wird, mischt sich hier wieder viel nur Illustratives in die Szenen, die Handlung entwickelt sich zähflüssig und in ungleichem Tempo. Aus den dra-

matisch oft funktionslosen Dialogen entsteht ein statisches Bild der verkommenen Sitten der römischen Gesellschaft in der Kaiserzeit. Der Held Ljucij droht mit diesen Sittenschilderungen ununterscheidbar zu verschmelzen, jedoch ändert der Dichter im Verlauf des letzten Gastmahls seines Helden dessen epikureischen Charakter und läßt ihn als idealistisches Tugendbild vergangener römischer Größe sprechen. Zum Abschluß konfrontiert der Dichter diese untergehende Welt mit dem sich in Rom ausbreitenden Christentum. Diese Szene bleibt allerdings hier noch ein unorganisches Anhängsel. Durch seine dramaturgischen Mängel tendiert dieses Werk zur bloßen Beschreibung es bestätigt so durch die Aufschwellungen, die es als Drama nicht adäquat verarbeiten kann, die Nähe der Gattung zum Poem.

Die gleiche Tendenz zeigt sich auch in Majkovs letzter Bearbeitung eines antiken Stoffes, in dem Drama "Dva mira" (Zwei Welten, 1872/1881), das den Untertitel "Tragödie" trägt. Die epische Tendenz wird hier durch den inhaltlichen Entwurf bestärkt: Während in "Olinf i Ėsfir" die Darstellung der antiken Welt noch als dichterischer Selbstzweck erschien und der Konflikt zwischen der Gesinnung des römischen Patriziers und dem christlichen Glauben der Heldin mehr als äußeres Hindernis der Liebesgeschichte gestaltet war, während selbst noch in "Smert' Ljucija", wo die christliche Lehre schon ausführlich zu Wort kommt, der Schluß der Dichtung noch offen bleibt, ohne endgültige Wertung der Weltanschauungen, stellt der Autor sein Drama "Dva mira" ganz und gar in den Dienst christlicher Ideen. Von der Anlage her handelt es sich bei diesem Stück um eine didaktische Dichtung. Majkov geht von der vorgefaßten Idee aus, daß die antike Welt im Namen des Christentums letztlich verurteilt werden muß - daraufhin sind die Reden der Personen und die Charaktere konzipiert, auch die Handlung strebt dieser Idee nach. Der Hauptheld Decij, dessen äußere Lebensumstände denen des Epikureers Ljucij aus den früheren Stücken ähneln, hat in der Konzeption von "Dva mira" so viel an Substanz verloren, daß er als ideeller Gegenspieler zur christlichen Welt kaum mehr in Betracht kommt¹. Während die Helden

1 W. Giusti vermerkt diesen Wandel in Majkovs Darstellung der Antike und sieht ihn verbunden mit der immer stärkeren Hinwendung des Dichters zu slavophilen Ideen: In seiner späteren Entwicklung stelle Majkov die klassi-

00048921

der früheren lyrischen Dramen noch aus republikanischer Tugend gegen das degenerierte Caesarsystem kämpften, fällt Decij einem lächerlichen Vorfall bei Hofe zum Opfer. Da der Held der antiken Welt also wenig Positives aufzuweisen hat, ist der dramatische Konflikt zwischen den "zwei Welten" nicht besonders tiefgründig und auf keinen Fall tragisch. Der Schwerpunkt des Stücks ruht im wechselnden Kaleidoskop frühchristlicher Gestalten, die jede ihr Schicksal oder ihren geistigen Werdegang erzählen. Den hieraus resultierenden epischen Charakter des Stücks hatte um die Jahrhundertwende schon N. Strachov erkannt, war aber noch davor zurückgeschreckt, ihn eindeutig zu konstatieren:

"Die Form des Werkes ist frei, sie hält nicht einen strengen Typ ein, man nennt das ein lyrisches Drama oder eine lyrische Tragödie; im vorliegenden Fall wäre es vielleicht auch möglich, die Bezeichnung epische Tragödie anzuwenden, wenn eine solche Wortverbindung nicht eine zu scharfe *contradictio in adjecto* darstellte"¹.

Die Auffassung der Personen hat manches mit Majkovs didaktischem Poem gemein, denn die individuellen Eigenschaften der Personen sind hier weniger wichtig als die allgemeinen Ideen und Haltungen, die sie vertreten. Wenn die Helden von "Olinf i Ėsfir" noch individuell angelegt sind, so mag das an den inneren Notwendigkeiten der Liebesgeschichte liegen. In "Tri smerti" vertreten die Helden jeweils schon bestimmte typische Haltungen, die nicht nur individuelles Gewicht haben: Seneca verkörpert den Stoizismus, gepaart mit historischer Einsicht, Lukan moralische Konsequenz und dichterische Begeisterung, Ljucij den Gleichmut und die überlegene Ironie des Epikureers. In dem Maße, wie der Dichter in den folgenden Stücken das Thema des Zusammenstoßes "zweier Welten" entwickelt, kommt es ihm immer mehr auf die überindividuellen Züge seiner Personen an. So hat er die Gestalten seiner frühen Christen solchen christlichen Persönlichkeiten und Glaubenshaltungen nachgeschaf-

sche Schönheit, die ihn anfangs begeisterte, als eine äußerliche der inneren, geistigen Schönheit des Christentums gegenüber. (Wolf Giusti, Roma, "Italia e il mondo slavo nell' opera di A. N. Majkov, Triest 1954, S. 10 f.)

¹ N. Strachov, Vnutrennij smysl poëmy "Dva mira" i vnešnjaja ee forma; in: Pokrovskij, Majkov . . . , S. 133.

fen, die Majkov als überzeitlich empfand, obwohl sie historisch erst in späteren Jahrhunderten lebten bzw. entstanden¹.

Weisen die anderen lyrischen Dramen Majkovs eine allgemein epische Tendenz und Nähe zum Poem auf, so besitzt "Dva mira" in seiner ideellen Konzeption, seinem Aufbau und seiner Personenzeichnung darüber hinaus eine besondere Verwandtschaft zu seinem didaktischen Poem "Sny".

2.1.4 Die Nachbildung von vorgegebenen Formen der Verserzählung aus verschiedenen Epochen und Literaturen

In der späteren Schaffenszeit verarbeitet Majkov in seinen erzählenden Versdichtungen Stoffe aus den unterschiedlichsten historischen Epochen und Kulturgebieten. Das beinahe wahllos erscheinende Interesse des Dichters für weit auseinanderliegende Themen findet seine Erklärung in seiner Auffassung der Geschichte überhaupt. Ihn fesselt nicht primär das historisch Besondere der jeweiligen Stoffe, sondern er sucht in ihnen das Allgemeine und Gleichbleibende, das er als unveränderlich Menschliches in allen Epochen der Geschichte - an Verhaltensweisen, Charakteren und Situationen - wiederentdeckt. In den frühen Jahren ist diese Ansicht bei Majkov noch nicht voll entwickelt. Der Bereich der römischen Geschichte interessiert ihn zunächst gerade wegen seiner Besonderheiten, die ihn im Gegensatz zur zeitgenössischen Daseinsweise der russischen Oberschicht auszeichnen. Mit den Jahren jedoch - und je mehr Majkov die Gebiete seiner historischen Studien ausdehnt - gelangt er zu der Auffassung, daß es in der Geschichte eigentlich nur Wiederholungen, keine Entwicklung und so immer nur im Prinzip gleichbleibende menschliche Charaktere und Problemstellungen gebe:

"Schaut in diese Masse aus allen Epochen der Geschichte - und ihr werdet euch überzeugen, daß sie im Geist immer ein und dieselbe ist; ein Unterschied besteht fast nur in den Kostümen, d. h. er ist rein äußerlich. So erklärt mir das Gegenwärtige das Vergangene und umgekehrt"².

1 Vgl. den Aufsatz von F. Batjuškov, *Typy christian v poëme "Dva mira"*; in: Pokrovskij, *Majkov ...*, S. 143-146.

2 Aus einer Notiz Majkovs zu "Dva mira" aus dem Jahre 1883; zit. in: Pokrovskij, *Majkov ...*, S. 26.

Dieser Standpunkt hat auch Majkovs Darstellung der römischen Antike von "Olinf i Ěsfir" zu "Dva mira" hin verändert. In der späteren Dichtung ergänzt sich seine Geschichtsbetrachtung harmonisch mit der vom ohnehin unveränderlichen Ideal ausgehenden didaktischen Tendenz. Dieses Zusammenreffen von Geschichtsauffassung und Didaktik markiert die Endphase in Majkovs dichterischer Entwicklung; noch in den mittleren Jahren muß beides nicht notwendig zusammengehören.

Während sich seine philosophischen Anschauungen über die Geschichte in dieser Weise festlegen, verlieren auch die historisch entstandenen literarischen Formen für ihn ihre geschichtliche Bedingtheit und Besonderheit. Sie werden entweder als Bestandteil des Stoffes - wie das Zeitkolorit oder die Landschaft - reproduzierbar, oder aber er gießt die verfügbaren historischen Informationen, zu denen auch einzelne literaturhistorische Formelemente gehören können, in eine Versform, die vorgibt, dichterische Rede aus der betreffenden Zeit und Kultur zu sein. Besonders in den späteren und mittleren Jahren seines Schaffens hat Majkov wiederholt seine vollkommene künstlerische Fähigkeit bewiesen, sich vorgegebene literarische Muster anzueignen oder einzelne erforschbare Formelemente, wie den literarischen Stil einer Epoche, einzelne Daten ihrer Kulturgeschichte, ihre Sagengestalten zur Konstruktion einer vorgeblich historischen Form der Verserzählung zu verwenden. Er versuchte sich in slavischen Heldenliedern, wie z. B. den sämtlich epischen Gedichten des Zyklus "Iz slavjanskogo mira" (Aus der slavischen Welt, 1880), die alle auf einer historischen oder literarhistorischen Grundlage beruhen, schrieb eine in Italien spielende psychologische Novelle in Versen ("Pul'činnel'", 1871), dichtete im Geiste der nordischen Überlieferung Werke wie "Bringil'da" (1888) und "Bal'dur" (1870). Die letztgenannte Dichtung trägt den Untertitel "Pesn' o solnce, po skazanijam Skandinavskoj Ěddy" (Lied von der Sonne, nach den Sagen der skandinavischen Edda). Alle diese Dichtungen beweisen eine gründliche Kenntnis der historischen bzw. literarhistorischen Grundlage, eine virtuose Handhabung aller vorgegebenen großen oder kleinen literarischen Formen, so daß die Verse einen täuschend echten Eindruck von der betreffenden Zeit und Kultur herstellen. Niemals erlaubt sich Majkov eine so völlige subjektive dichterische

Durchdringung des historischen Stoffes wie etwa Puškin in "Poltava". Er wahrt bewußt eine Distanz zum Stoff, durch die die Aneignung des Zeitkolorits primär als künstlerische Leistung erscheint und in der das subjektive dichterische Ich seinem Gegenstand in wissenschaftlicher Betrachtung gegenübersteht.

Ein zeitgenössischer Artikel über Majkov trennt mit Recht diese in der russischen Literatur der Zeit seltene Haltung des Dichters von derjenigen, deren schöpferischer Impuls gerade von der Erfahrung der umgebenden Wirklichkeit und der eigenen Empfindung ausgeht:

"Wenn jemand den Unterschied Majkovs zu solchen Dichtern wie z. B. Nekrasov klarer definieren möchte, dann könnte er ihn einen wissenschaftlichen Dichter nennen. Er schafft nicht nur aus dem Material, welches das Leben bietet Bei Majkov sind andere Schöpfungen in der Überzahl: seine Gedichte sind entweder Resultat des Studiums irgendwelcher Dichter (römischer, griechischer, Petrarca's, Goethes, Heines, Mickiewicz¹) oder Resultat des Studiums einer ganzen Epoche (Dva mira) oder ganzer historischer Denkmäler (Slovo o polku Igoreve - Das Lied vom Heereszug Igors) oder Resultat des Studiums weißrussischer, serbischer oder neugriechischer Volkslieder"¹.

D. Merežkovskij, der Majkov allerdings einseitig auf die Antike als den einzig ihm gemäßen literarischen Gegenstand festlegen möchte, hebt den Gegensatz der dichterischen Methoden noch schärfer hervor:

"Allgemein beherrscht er (Majkov, - EHL) sehr leicht und graziös die äußere Form aller Nationalitäten und aller Zeitalter - die Form, aber nicht den inneren geistigen Gehalt (Man spürt), daß dies eine künstliche und zuweilen künstlerische Neueinkleidung (pereodevanie) seiner klassischen Muse ist, aber keine Neuverkörperung (perevoploščenie), wie zum Beispiel bei Puškin" ².

Majkov selbst schrieb schon in der Vorrede zu seinen Gedichten 1842, daß "seine Gabe im Feuer der Wissenschaft gefestigt"³ worden sei. In nahezu allen dieser historischen Versdichtungen verhindert der wissenschaftliche Respekt des Dichters vor dem Material, daß ein wirkliches Poem entsteht, da es ihm gerade darum geht, das hierbei notwendige subjektive Moment in der Erzählung

1 P. Mizinov, Savonarola, in: Pokrovskij, Majkov . . . , S. 158-159.

2 D. Merežkovskij, Majkov, in: D. M. , Večnye sputniki. Portrety iz vseмирnoj literatury, St. -Peterburg 1897, S. 437.

3 A. N. Majkov, a. a. O. , Bd. I, S. 1.

möglichst klein zu halten. In diesem Zusammenhang sei nochmals auf die Wichtigkeit des Dialogs in Majkovs erzählenden Versdichtungen verwiesen, die ebenfalls seinem Streben nach zeit- und materialgerechter Authentizität entspricht.

Für die Geschichte der russischen Verserzählung sind diese Dichtungen auf wissenschaftlicher Grundlage dennoch wichtig, obwohl sie einige Distanz zum Poem behalten. Sie erweitern das Medium der Erzählsprache in Versen und schmelzen Elemente in sie ein, die ihr bis dahin fremd waren. Das gilt sowohl für die Dichtung "Strannik" (Der Wanderer)¹, in der Majkov Legenden der Altgläubigen verarbeitet und manche ihrer Denk- und Ausdrucksformen in vollendete Verse faßte, als auch für die Verfassung der Kapitel IV-X der Apokalypse, der er den griechischen Text zugrundelegte. Besonders ausgedehnte wissenschaftliche Studien begleiteten vier Jahre lang seine Arbeit an der neurussischen Verfassung des "Slovo o polku Igoreve". Die Ausgabe dieses Werks ist dementsprechend mit einem gelehrten Einleitungsartikel und umfangreichen Anmerkungen versehen, in denen sich der Dichter mit dem Urtext auseinandersetzt.

2.1.5 Ein Sonderfall der historischen Versdichtungen: Poeme, die politische Mechanismen darstellen

Eine Sonderstellung unter den historischen Dichtungen Majkovs nehmen einige Poeme der fünfziger Jahre ein, die Themen aus der westeuropäischen Geschichte in einer eigens fingierten Fabel behandeln. Alle diese Dichtungen, von "Savonarola" (1851) über "Klermontskij sobor" (Das Konzil zu Clermont, 1853), zu "Ispoved' korolevy" (Die Beichte der Königin, 1861) und "Prigovor" (Das Urteil, 1860), stellen ein, meistens erfundenes, Ereignis dar, in dem weitreichende historisch-politische Perspektiven, manchmal auch eine philosophische Fragestellung, impliziert sind.

Entsprechend dem erzählten kleinen Ausschnitt aus der Geschichte ist die Form der Darstellung knapp, die jambische Verszeile bleibt bei all

¹ In der Gesamtausgabe Majkovs nicht datiert, vermutlich vor 1870 entstanden, da Majkov sie hier vor "Bal'dur" (1870) plaziert. Allerdings sind nicht alle Abschnitte dieser Ausgabe chronologisch geordnet.

diesen Dichtungen kurz und vierhebig. Die früheren Dichtungen dieser Gruppe teilen sich in inhaltlich gegliederte Tiraden, die späteren halten eine vierzeilige Strophe ein.

Das Erzählverfahren soll näher an "Savonarola" beleuchtet werden: Das Werk gliedert sich in drei Teile, den erzählerischen Hauptteil, den Epilog und das angehängte Rasonnement des Autors, die sich quantitativ zueinander ungefähr wie 5:2:1 verhalten. Der Hauptteil schildert eine religiöse Demonstration in den Straßen von Florenz. Der Zug richtet sich gegen die weltlichen Vergnügungen der Oberschicht; Savonarola predigt, und abschließend werden die Attribute dieser Vergnügungen demonstrativ verbrannt. Die Schilderung des Vorgangs ist wiederum in vier Abschnitte, die mit den vier Tiraden zusammenfallen, unterteilt. Der erste schildert in wenigen Zeilen den Anblick der Prozession, wobei ein irreführend heiterer und festlicher Eindruck entsteht:

V stolice Mediči sčastlivoj
Spravljasja strannyj karnaval ... usw. ¹

(In der glücklichen Hauptstadt der Medici
wurde ein seltsamer Karneval veranstaltet ...)

Der zweite Abschnitt erzählt, welche weltlichen Vergnügungsgegenstände herbeigebracht und auf den Scheiterhaufen gelegt werden. Der Autor berichtet hier streng objektiv und vermeidet jede Wertung. Die kommentarlose Aufzählung der vielen bunten Gegenstände ruft einen fröhlichen Eindruck hervor. Im dritten Abschnitt wird die Predigt des Savonarola wiedergegeben, eingeleitet durch den Anblick, den er in diesem Augenblick bietet.

In wenigen Zeilen wird die Reaktion der Leute berichtet, die ihre Narrenkleider zerreißen und die Masken wegwerfen, während der Mönch redet. Dann gibt der Autor in wörtlicher Rede die Predigt wieder, die aus einer Häufung von Vorwürfen, in Form sich steigernder Ausrufe, besteht. Savonarola brandmarkt Sinnenfreude, Wißbegier und Kunst von einem asketisch moralischen Standpunkt aus und droht denen, die diesen Genüssen verfallen sind. Als er auffordert, von diesen weltlichen Dingen abzulassen, werden seine Ausrufe kürzer und schärfer rhetorisch. Höhepunkt und Schluß der Predigt ist die

Verfluchung der Spiele, Wissenschaften und Künste, die sich zum Gebet steigert, Gott möge mit einem Blitz alle diese Dinge in Staub legen. Im vierten Abschnitt folgt der Blitz auf dem Fuße - er war durch die ganze Veranstaltung wohl vorbereitet: Der Mönch hält eine Fackel an den bereitstehenden Scheiterhaufen, dazu hört man Kanonendonner, Glockengeläut, ein Tedeum wird gesungen. Auch dies berichtet der Dichter streng sachlich. Den Abschluß des Hauptteils bildet der optische Eindruck, wie das Symbol des Karnevals in die Flammen stürzt. Das rasche Erzähltempo und der knappe dramatische Vers zeichnen diesen Teil besonders aus.

Im Epilog wird kurz zusammengefaßt, wie sich Savonarolas Einfluß in den folgenden Jahren verstärkte. Der Autor faßt den allgemeinen Charakter seines Wirkens - wie er es sieht - in ein Bild, das schon deshalb auffällt, weil Majkov sonst hier sehr sparsam mit Bildern und Vergleichen umgeht:

Monach, kak budto l'vinoj lapoj,
Tolpu ugrjumuju szimal ...¹

(Der Mönch preßte wie mit einer Löwentatze,
die mürrische Menge zusammen ...)

Sein Streit mit dem Papst wird erwähnt, seine Hinrichtung objektiv mit den einführnden Worten "I vot opjat' koster bagrovj"² (Und wieder ein purpurner Scheiterhaufen ...) berichtet. An das letzte Wort des Mönchs - "Christos" - knüpft der Autor eine Betrachtung in eigenem Namen, in der er zu dem Berichteten Stellung nimmt. Dadurch sind Bericht und Wertung voneinander getrennt. Wie sehr der Autor sich beim Erzählen der Geschichte zurückgehalten hat, kann man in dem Kommentar erkennen, der ganz entschieden gegen den Mönch und seine Lehren Stellung bezieht.

Die Vorzüge der knappen, spannungsreichen Erzählung kommen auch in der schwächeren, nach dem gleichen Prinzip aufgebauten Dichtung "Klermontskij sobor" zum Vorschein. Sie teilt sich ebenfalls in objektive Schilderung und Kommentar; deutlicher noch als im ersten Werk ist hier eine politische Rede das Kernstück der Erzählung. Distanziert wird berichtet, was sie

¹ Majkov, a. a. O., Bd. II, S. 20.

² Ebd.

bewirkt, was sie, selbst überlegt und zweckvoll, an spontanen emotionalen Reaktionen und weitreichenden Taten provoziert.

Diese Methode der verborgenen rationalen Steuerung emotionaler und zugleich politisch folgenreicher Entschlüsse ist in "Ispoved" korolevy" in einer Weise verändert, die für die Gattung des Poems sehr vorteilhaft nutzbar wäre. Der Autor faßt auch hier wieder e i n e n Vorfall mit weiten historischen Perspektiven ins Auge, jedoch wird der politische Mechanismus nicht mehr durch eine öffentliche Rede in Bewegung gesetzt, sondern er ist in einen höchst privaten psychologischen Vorgang verflochten. Der intimere innere Vorgang dieser Dichtung kontrastiert daher um so grotesker mit den politischen Zwecken und Folgen, die an ihn gebunden sind. In die Erzählung dringt ein zwiespältig ironisches Moment ein, zugleich ein Element der Wertung, das vom Autor jedoch sehr zurückhaltend behandelt wird.

"Ispoved" korolevy" trägt den Untertitel "Legenda ob ispanskoj inkvizicii" (Legende von der spanischen Inquisition) und berichtet, wie die Königin Isabella, angelockt durch den Ruhm des Beichtigers ihrer Hofdamen, sich zu ihm zur Beichte begibt, wie der Geistliche ihre Erwartungen geschickt ausnutzt, um seinen Zweck - völlig gegen ihre erklärte Absicht - zu erreichen. Am Ende der Beichte hat er die Königin zur Einrichtung der Inquisition überredet. Im Mittelpunkt der Darstellung steht hier nicht eine Rede, sondern ein Zwiegespräch, in dem aber, ähnlich wie in den Reden der früheren analogen Dichtungen alle für das naive Opfer geeigneten Mittel überlegt eingesetzt werden. Den Autor fasziniert offenbar die absichtsvolle Künstlichkeit dieser Mittel. Er zitiert das Gespräch und enthüllt seine nur scheinbare Spontaneität am Schluß. Im Gang des Gesprächs werden nur die psychologischen Reaktionen der Königin behutsam kommentiert. Der Autor weist wiederholt auf das Doppeldeutige der Motive dieser Dichtung hin. So schildert er zu Anfang die heiteren, leichtsinnige und ein wenig heuchlerische Denkweise der Damen Sevillas, er fängt die heiklen Untertöne in Isabellas Beichte auf und verwendet viel Aufmerksamkeit an die bewußt geheuchelte und planvoll gesteigerte religiöse Begeisterung des Mönchs, die mit einer starken Kontrastwirkung erst am Schluß enthüllt wird.

Die Freude am Spielerischen und Künstlichen, an doppelbödigen Situationen weist auf das dichterische Vorbild Heinrich Heines, dessen Werke Majkov gerade in dieser Zeit häufig übersetzt und nachgedichtet hat¹. Der Erzählvorgang selbst, der sich die Entlarvung der Doppeldeutigkeit bis zum Schluß aufhebt, die kunstvoll naive Diktion, das Versmaß und die Strophenform verstärken diese Nähe zu Heines Gedichten. Auch das Mittel der doppeldeutig-ironischen Schlußpointe wird benutzt, wenn Majkov die Königin auf die neugierigen Fragen der Hofleute nach dem Mönch abschließend sagen läßt: "Er macht Eindruck"².

Die Zahl der Dichtungen dieser Art, deren von Sachlichkeit und Ironie zugleich getragene Enthüllungsmethode einen eigenen Beitrag zur Geschichte des russischen Poems leisten könnte, bleibt jedoch im Werk des Dichters begrenzt, und über Majkov hinaus fand dieser Typ, soweit wir sehen, keine Anwendung. Auch im Werk Majkovs blieben diese Versuche mit einer möglichen Poemform unter dem Einfluß Heinescher Stilmittel nur eine formale Episode in seinem weit gefächerten Interesse an fremden Literaturen und Kulturen, denn ihre Methode entsprach nicht der geistigen Entwicklung des Dichters, der einer didaktischen, am Ideal orientierten Poesie zustrebte.

¹ "Perevody i variacii. Gejne" (Übersetzungen und Variationen. Heine) nennt Majkov einen Zyklus von 61 Gedichten, von denen die frühesten 1856, die spätesten 1867 entstanden sind. (A. N. Majkov, a. a. O., Bd. I, S. 419-478).

A. Fedorov weist darauf hin, daß Majkov in diesem Zyklus mit den Heineschen Originalen recht eigenwillig umgeht: Majkov verwendet ironische Sprachkunstgriffe, die dem poetischen System Heines entnommen sind, auch dort, wo sie im Original nicht vorkommen. Die Übertragung einzelner, von der Heinerezeption ausgehender Kunstgriffe in Gedichte Majkovs mit eigener Thematik wird so vorbereitet. Leider berücksichtigt Fedorov in dem Artikel nicht die Poeme Majkovs: Andrej Fedorov, Russkij Gejne (40-ye - 60-ye gody), in: B. M. Ejchenbaum/Ju. N. Tynjanov (Red.), Russkaja poézija XIX veka, Leningrad 1929, S. 276 f.

² A. N. Majkov, a. a. O., Bd. II, S. 63.

2.2 Afanasij Afanas'evič Fet

2.2.1 Fets Neuerungen in der lyrischen Verssprache

Wenn auch lange Zeit in seiner Bedeutung unterschätzt, hat A. A. Fet zur Entwicklung der russischen lyrischen Verssprache Entscheidendes beigetragen. Die Klanggestalt der Worte, Intonation und Rhythmus wurden - ausgehend von der romantischen Tradition und ihrer Auffassung der Verssprache - mit einer neuen Intensität genutzt, um dem Leser einen nuancierten emotionalen Gehalt zu übermitteln:

Čto ne vyskazeš¹ slovami -
Zvukom na dušu navej.¹

(Was du nicht mit Worten aussprechen kannst -
wehe mit dem Laut in die Seele.)

Auf der Grundlage einer musikalischen Konzeption des Verses begreift Fet Verssprache alle Möglichkeiten einer alogischen, irrationalen Übermittlung des Gehalts ein. Gegen Ende seines Schaffens wird die sprachliche Bedeutung über das emotionale Symbol hinaus zu eigenwilligen Metaphern philosophischer Reichweite gebildet. Die Verwendung eigener Symbole und die uneingeschränkte Freiheit der Metaphern verbinden die Lyrik Fets schon mit der Poesie des 20. Jahrhunderts, vor allem mit der Dichtung Bloks.

Allerdings neigt die Verssprache Fets, ähnlich wie die seines ihm in Vielem vergleichbaren Vorgängers Žukovskij², wesentlich zur Lyrik, zu einer immer weiter verfeinerten, individualisierten kleinen Form. Handlungselemente in den Gedichten, wie sie für die nachromantische Dichtung von Lermontov an charakteristisch sind, fehlen bei Fet, obwohl auch seine Gedichte ihre Gegenstände viel konkreter benennen als die Lyrik der romantischen Dichter. Diese Konkretheit wird allerdings nur zu rein beschreibenden Zwecken verwandt.

Aus den neuen Kunstmitteln seiner Lyrik folgt keine Annäherung Fets an die erzählende Dichtung. Trotzdem gibt es in seinem Werk einige wenige

1 Aus dem Gedicht "Podelis' živymi snami ..." (1847), in: A. A. Fet, *Polnoe sobranie stichotvorenij*, Leningrad 1959, S. 447.

2 Die stilistische Seite dieser Vergleichbarkeit entwickelt B. Ejchenbaum, in dem er von Žukovskij über Lermontov zu Fet und später zu Blok eine Linie der Entwicklung melodischer Kunstgriffe des Verses und eines "napevnyj stil" (gesanglichen Stils) zieht.

B. Ejchenbaum, *Melodika russkogo liričeskogo sticha, Peterburg 1922.*

Poeme. In der ohnehin nicht reichhaltigen Literatur über diesen Dichter werden die Poeme kaum beachtet. Sind sie vielleicht nur als rückwärts gewandte Kunstübungen, als konventionelle Beigabe seiner in die Zukunft weisenden Lyrik zu verstehen? Zweifellos sind sie, schon wegen ihrer geringen Anzahl und meist fragmentarischen Gestalt, im Vergleich zu seinem lyrischen Werk weit weniger bedeutend, jedoch ist noch offen und bisher nicht untersucht, welcher Reflex der erweiterten Verssprache und der poetischen Prinzipien des Dichters sich in ihnen findet. Diese Ausgangsfrage wird um so wichtiger, wenn man sich vergegenwärtigt, welche ungeheure Bedeutung die epische Anwendung der in der romantischen Lyrik entwickelten Verssprache für die Geschichte des Poems hatte.

2.2.2 Die Poeme Fets

Fets erstes Poem, "Talisman" (1842), setzt ganz konventionell mit dem unumwundenen Bekenntnis des Autors zur Oktave ein, zu der Strophenform, die auch Puškin, Lermontov und Turgenev benutzten. Der Autor plaudert über seine Vorliebe für das Landleben und den Winter, versetzt dabei seinem städtischen Publikum einige ironische Seitenhiebe und verzichtet nicht darauf, sich ausdrücklich auf die Heldin des "Onegin" zu berufen: "... po-vest'ju napomnju obraz Tanin ..." ¹ (Mit der Erzählung will ich an die Gestalt Tanjas erinnern). Er beschwört, ganz im Sinne der Oneginnachfolge, einen altherwürdigen Herrenhof und das ehemals bunte Leben dort, um dann seinen Helden burschikos als "romantikov obrazčik" (das Musterstück eines Romantikers) vorzustellen. Danach gibt der Autor den - lange zurückliegenden - Bericht seines inzwischen verstorbenen Helden wieder. Auch dieser Bericht unterscheidet sich zunächst nicht vom herkömmlichen realistischen Autorenpoem. Erzählerisch verdoppelt er nur den Anfang; der Held beschreibt souverän und im gleichen ironischen Plauderton wie die Autorenfigur sein Vergnügen an einer Schlittenfahrt, seine Ankunft im Hause einer befreundeten Gutsbesitzerfamilie und den Anblick der zwei Töchter, von denen die eine blond, hübsch und ziemlich eitel ist, was ihr kein weiteres Interesse des Hel-

¹ Fet, a. a. O., S. 555.

den einbringt, während die andere mit dem "matten Mond" verglichen und als sehr anziehend geschildert wird. Zudem führt sie den phonetisch mit "Tat'jana" noch hinreichend verwandten Namen Varvara.

All diese höchst konventionellen Motive und Erzählweisen nehmen die Hälfte der vorliegenden 24 Strophen der Dichtung ein. Im Schlußteil jedoch wendet sich die Erzählung des Helden in eine ganz andere Richtung. Das Milieu des Landlebens gerät mehr und mehr zur vordergründigen Kulisse, hinter der sich die von allem anderen isolierte persönliche Beziehung Varvaras und des Helden verbirgt. Mit seiner spannungsvollen Intimität nähert sich dieser Schluß der Dichtung den Poemen Grigor'evs, mit denen er auch die Anwendung lyrischer Mittel im Erzählen teilt:

Serebrjanaja noč' gljadela v dom ..
 Ona bez sveč sidela za rojal'ju.
 Luna byla tak choroša licom
 I osypala pol granenoi stal'ju;
 A zvuki pesni razlilis' krugom
 Kakoju-to mučitel'noj pečal'ju:
 Vse vmeste bylo čuvstva toržestvo,
 No to byla ne žizn', a volšebstvo.¹

(Die silberne Nacht schaute ins Haus ..
 Sie saß ohne Kerzen hinter dem Flügel.
 Der Mond hatte ein so hübsches Gesicht
 und übergieß den Boden mit geschliffenem Stahl;
 und die Töne des Liedes ergossen sich ringsum
 wie irgendeine schmerzliche Trauer;
 alles zusammen war ein Triumph des Gefühls,
 aber das war nicht das Leben, sondern ein Zauber.)

Diese Stimmung hält das Poem bis zum Ende fest, dabei wird ausgesprochen, daß der in der beschriebenen Szene liegende Zauber über Jahre hinaus wirkte.

Es kann nicht mit Bestimmtheit gesagt werden, ob es sich bei "Talisman" um eine vollendete Dichtung oder um ein Fragment handelt. Die Anlage und die Durchführung der ersten Hälfte lassen ein breit erzählendes realistisches Poem aus dem Gutsbesitzerleben erwarten, in dem sich ein distanziert betrachteter romantischer Charakter bewegt. Das vorliegende Poem löst jedoch diese formalen und inhaltlichen Versprechungen nicht ein. Vielmehr bricht es ab, nachdem alle Personen der künftigen Handlung eingeführt

¹ Fet, a. a. O., S. 561.

sind und als gerade der erste Knoten einer Verwicklung geschürzt ist. Wenn man aber die Schlußszene für sich betrachtet - als lyrische Stimmungswelt, als Traum und Zauber, der der realen und greifbaren Welt entgegengesetzt ist, - dann ist diese Szene als eine von der täglichen Lebenswirklichkeit getrennte Traumwelt in sich geschlossen. Die abschließenden Strophen sprechen aus, wie der Zauber - die Identität der Geliebten mit dem Mond - weiter fort dauert, so daß die Szene eine unbegrenzte zeitliche Perspektive erhält. Eine Veranlassung, auf dieser Ebene weiter zu erzählen, besteht somit eigentlich nicht. Das in sich geschlossene, aber zeitlich offene Schlußbild verhilft dennoch, allen Erwartungen der realistischen Tradition zum Trotz, der Dichtung zu einem gewissen Abschluß.

Insgesamt ist das Poem als mißlungen anzusehen, denn sein literarhistorischer und erzählerischer Ausgangspunkt hat nichts mehr mit seinem Endpunkt und dessen dichterischem Gehalt zu tun. Die Schlußszene deutet einen möglichen neuen Bereich des Poems an durch ihre lyrische Intensität, in der das Bild fließenden Metalls hinübergleitet in die fließenden Töne des Liedes und "alles zusammen" in eine starke emotionale Empfindung, jenseits der täglichen Lebensrealität, mündet. Eine solche Assoziationskette und ein solches Hinübergleiten in eine Traumwelt sind nicht mehr die Mittel des Poems des Realismus. Es erscheint daher konsequent, wenn an dieser Stelle auch die Milieuschilderung aufgegeben wird, obwohl dadurch im ganzen Poem ein Bruch entsteht.

Neben diesen, am Schluß sich ankündigenden neuen Kunstmitteln des Poems läßt sich in den vorausgehenden Abschnitten lediglich eine innere Veränderung der Rede des Autors und des berichtenden Helden bemerken. Sie fällt zunächst als rein stilistische Eigenschaft auf: der Dichter mag offenbar die kunstvollen Satzperioden nicht, wie sie vor allem die Oneginstrophen mit einem langen erzählerischen Atem füllen. Fet bevorzugt kurze Sätze. Unter ihnen häufen sich solche, die mit einer verblosen Wendung gebildet sind und einen besonders lakonischen Eindruck hinterlassen. Die erste Strophe bietet diesen Kunstgriff mehrfach in gedrängter Form. Schon hier kann man feststellen, daß diese Wendungen verbunden sind mit einem häufigen Wechsel der Satzintonation. Der Redefluß in dieser Strophe bewegt sich vom

Ausruf zur Frage, dann über einen Aussagesatz, der zweimal durch eingeschobene subjektive Anmerkungen unterbrochen wird, wieder zu einem Ausruf, dem ein Aussagesatz folgt; an diesen schließt sich wieder eine Frage, und den Schluß bilden eine unpersönlich konstruierte verallgemeinernde Redensart und ein Sprichwort. Die Strophe lautet:

Oktavami i povest¹, priznajus¹!
 I, polnote, nu čto ja za pisatel¹?
 U nas beda - i, pravo, ja bojus¹,
 Tak, ni za čto, uslysiš¹: podražatel¹!
 A po razmeru, ja na vas sošljus¹,
 I vy neredko sudite, čitatel¹.
 No čto že delat¹? Vidno, tak i byt¹:
 Bojat¹sja volka - v les nel¹zja chodit¹.¹

(In Oktaven ist auch eine Erzählung, ich bekenne es!
 Und, genug, was bin ich denn für ein Schriftsteller?
 Wir haben unsere Not - und gewiß, ich fürchte,
 man wird einfach so, ohne Grund, zu hören bekommen: Nachahmer!
 Und nach dem Versmaß - ich berufe mich auf euch -
 Urteilt ihr nicht selten, Leser.
 Aber was soll man tun? Es muß wohl so sein:
 Wenn man den Wolf fürchtet, soll man nicht in den Wald gehen.)

Daraus ergibt sich in acht Zeilen eine äußerst rasche, beinahe schon nervöse Bewegung der Rede, durch die ein gleichförmiger Erzählstrom erst gar nicht zustande kommt. In anderen Strophen finden sich die gleichen Erscheinungen, allerdings weniger gedrängt, jedoch wird auch hier der Erzählfluß gleichsam zerhackt durch immer wieder eingeschobene Wendungen wie "ja znaju" (2. Strophe), "ja pomnju" (6. Strophe), "ne dumajte" (6. Strophe), "smotri" (9. Strophe) und "ja čaj" (9. Strophe) usw. Gleichzeitig finden sich häufig rhetorische Fragen und Ausrufe. Zusammen mit den kurzen Sätzen ergibt sich aus diesen stilistischen Besonderheiten eine beträchtliche Entfernung von der herkömmlichen, elegant fließenden Verssprache des Poems der Puškintradition. Die gebildete und schwungvolle Rede des Autors wird prosaisiert. Dennoch wird der eigentliche Zweck dieser Kunstgriffe - wie im ganzen das literarische Ziel dieser Dichtung - nicht recht deutlich. Zu einer Prosaisierung der Rede besteht, wenn man das Schlußbild im Auge behält, gar kein Anlaß. Allerdings leuchtet der Sinn dieser Kunstgriffe dort ein, wo sie der Held zu einer größeren Unmittelbarkeit der Erzählung nutzt:

¹ Fet, a. a. O., S. 555.

V stolovuju ja vyšel ... Bože moj,
Kakoe sčast'e: Zanjaty gadan'em!¹

(Ich ging in das Eßzimmer hinaus ... Mein Gott,
welches Glück; sie sind mit Wahrsagen beschäftigt!)

Einschränkend muß festgestellt werden, daß es sich um keine grundsätzlich neuen Kunstmittel handelt, denn jedes einzelne gehört schon lange zum Inventar des Poems. Sie werden jedoch hier in einer auffälligen Häufung verwandt und durch den lakonischen Satzbau darin bestärkt, einem ruhigen Fluß des Erzählens entgegenzuwirken.

In seinem folgenden Poem "Son" (Der Traum, 1856)² betritt Fet kühner das einmal entdeckte Feld der Träume, des Bereichs jenseits der täglichen Realität, in den ihn sein erstes Poem schon geführt hatte. Er schenkt sich die Vorgeschichte, soweit sie nicht zum Verständnis der Atmosphäre des Traums notwendig ist: der Held muß aus dienstlichen Gründen im Saal eines altertümlichen Dorpater Hauses nächtigen, worauf er nicht ungerne eingeht. Er findet jedoch keinen Schlaf, seine Blicke heften sich auf den Lüster, der im Mondlicht aufglänzt. Diese Ausgangssituation nutzt der Dichter zu einer optischen Zauberei, in der der immer wiederkehrende blinkende Lüster im dunklen Saal zum Drehpunkt des Wechsels zwischen Traum und Realität wird. Eine erkennbare Grenze zwischen beiden Bereichen ist nicht auszumachen, da der Anfang des Traums mit der realistischen Schilderung der abendlichen Geräusche verschwimmt:

Na ratuše v odinnadcatyj raz
Drognula med' uklončivo i tugo.
Noč' stala tak ticha, čto každyj čas
Zvučal kak golos novogo ispuga.
Gljažu na ljustru. Svet ee ne gas,
A jarče stal sred' radužnogo kruga.
Krug étot ros v glazach moich - i zala
Vsja plamenem lazurnym zasijala.
O užas! V bleske trepetnych lučej₃
Vse želtye skelety ševeljatsja ...

¹ Fet, a. a. O., S. 560.

² In früheren Ausgaben trägt das Poem den Titel "Son poručika Loseva" (Der Traum des Oberleutnants Losev).

³ Fet, a. a. O., S. 563 f.

(Am Rathaus schlug zum elften Mal
das Kupfer ausweichend und schwer.
Die Nacht wurde so still, daß jede Stunde
wie die Stimme eines neuen Schreckens klang.
Ich schaue auf den Lüster. Sein Licht war nicht erloschen,
sondern wurde heller inmitten eines regenbogenfarbigen Kreises.
Dieser Kreis wuchs in meinen Augen - und der ganze Saal
erstrahlte in einer azurnen Flamme.

O Entsetzen! Im Glanz der zitternden Strahlen
bewegen sich immerzu gelbe Skelette ...)

Der Traum selbst verläuft in überraschenden, alogischen Wendungen. Er spielt keine erfahrene Realität wider wie der Traum von Ogarevs Mary, sondern er hat seine eigene Existenz jenseits der Lebenserfahrung. Vom Dichter werden hier die Verhaltensweisen des Traums und der Realität auf eine ironische Weise vertauscht. In der schaurigen Umgebung, die dem Träumenden bewußt bleibt, benehmen sich die Geister wie klug rechnende Geschäftsleute, die den Schrecken ihres Partners nicht leichtfertig ausnutzen, sondern ihn im Gegenteil möglichst zuvorkommend behandeln, um ihm die Wahrung ihrer Interessen abzuschwatzen. Sie wollen ihr Aufenthaltsrecht in dem Saal, ihrem Club, sichern und wollen mit dem neuen Wächter zu einer Vereinbarung kommen. Sie versuchen ihn zu bestechen, und als er einer Erinnerung an die verstorbene Geliebte nachhängt, gehen sie gewandt darauf ein: "Vam nužno posovetovat'sja? Čto ž, i èto možno. My na vse artisty"¹. (Sie brauchen einen Rat! Nun, auch das läßt sich machen. Wir sind Meister in allem.) Zu dieser unbestimmt schaurigen, aber auch wieder ironischen Atmosphäre paßt dann in keiner Weise die gezielte und absichtsvolle Rede der Geliebten, die die Geister aus dem erwähnten Grund erscheinen ließen. Sie will mit aller Deutlichkeit den Helden darauf aufmerksam machen, daß er auch von ihrer Schwester verehrt wurde und daß diese Schwester noch lebe. Die Erscheinung erinnert den Helden daran, daß er einmal den Schwestern aus dem "Onegin" vorlas. Eine Stelle des Puškintextes wird sogar zitiert und die Reaktion der damals Beteiligten auf sie beschrieben. - An dieser Stelle also ist selbst dieses Poem noch mit dem "Onegin" verbunden!

Durch die ähnlichen Gespenstermotive und den ironischen Unterton könnte diese Dichtung von Heine beeinflusst sein - allerdings widerspricht dem

¹ Fet, a. a. O., S. 566.

das sonstige, auf besondere Aspekte eingeschränkte Heineverständnis Fets, das er mit der damaligen literarischen Öffentlichkeit Rußlands teilt:

"Beschreibung der Natur, als ob sie auf die Stimmung des lyrischen Helden antworte, die Auswahl einzelner eindrucksvoller Details anstelle einer zusammenhängenden Beschreibung, zuweilen eine gewisse Unbestimmtheit der Fabel bei feiner Zeichnung der Stimmung - das lernen die Dichter der 40-er Jahre bei Heine, vor allem Fet"¹.

Fet selbst stellt als stärksten Einfluß Heines auf seine Dichtung das Moment der assoziativen, nichtkausalen Verbindung der Gegenstände heraus:

"Niemand . . . beherrschte mich so stark wie Heine durch seine Manier, nicht über den Einfluß eines Gegenstandes auf den anderen zu sprechen, sondern nur über diese Gegenstände, indem er den Leser zwingt, selbst diese Beziehungen im allgemeinen Bild zu spüren . . ." ²

Diese Auffassung spiegelt sich kaum im vorliegenden Poem, und wenn es sie in Resten in der unklaren Ausgangssituation und der nur losen Verknüpfung von Gespenstertraum und Traum von der Geliebten gibt, so wird sie doch wesentlich verändert durch die Ironie der geschäftstüchtigen Gespensterwelt und auch dadurch, daß die Atmosphäre beider Traumepisoden sich nicht ergänzt und keinen einheitlichen Stimmungseindruck schafft. Eher wird in Fets Balladen die charakteristische Wirkung Heines auf sein Werk sichtbar, besonders da, wo die Balladen eine verwandte Situation und Stimmung erzeugen, die allerdings ungeteilt, durch keine Ironie gebrochen, dargestellt wird. Durch eine geheimnisvolle Verknüpfung zeichnen sich dabei vor allem "Metel" (Schneegestöber) und "Zmej" (Der Drache) aus ³. Die Fabel wird in diesen Dichtungen jedoch so weit vernachlässigt, daß sie auf eine charakteristische Situation reduziert ist. Durch ihre Handlungsarmut rücken diese Balladen

¹ B. Ja. Buchštab, A.A. Fet, in: A.A. Fet, Polnoe sobranie stichotvorenij, Leningrad 1959, S. 33 f.

² Fet in seinen Erinnerungen "Rannie gody moej žizni", zit. bei Buchštab, a.a.O., S. 34.

³ Wie sehr hierbei das erzählerische Moment in den Hintergrund gedrängt und die Balladen den lyrischen Gedichten angenähert werden, zeigt das Schwanken der Herausgeber, die diese Dichtungen unterschiedlich einordnen und klassifizieren. Während die Ausgabe von 1910 beide genannten Gedichte als Balladen führt (Polnoe sobranie stichotvorenij A.A. Feta, pod red. B. V. Nikol'skogo, St. -Peterburg 1910, Bd. II, S. 380 u 381), findet sich unter der gleichen Rubrik in der Ausgabe Buchštabs von 1959 nur "Zmej".

in eine kaum unterscheidbare Nähe zu den lyrischen Gedichten Fets, in denen sich der Einfluß Heines naturgemäß am nachhaltigsten auswirken konnte¹.

Die Dichtung "Dve lipki" (Zwei kleine Linden, 1856) kann als der Höhepunkt in Fets Poemschaffen gelten. Er verwirklicht hier einen Entwurf, der entscheidende neue Ansätze für die Gattung enthält. Diese neuen Elemente ließen sich offenbar in der Zeit des Erscheinens des Poems nicht ganz leicht erkennen. Die Kritiker beurteilten "Dve lipki" nach konventionellen Vorbildern und Maßstäben, wozu das konventionelle Thema beitrug, das sich erkennbar auf Turgenevs "Paraša" bezieht².

Beide Male steht eine Heldin im Mittelpunkt der Erzählung, deren Lebensmöglichkeiten und halbbewußte Erwartungen an das Leben in einer normalen, äußerlich heilen Gutsbesitzerehe getäuscht werden. Das beschriebene Milieu erinnert lebhaft an das Turgenevs: Mittelpunkt der Szenerie bildet das "graue Haus", schon ziemlich alt, "ugrjumyj i negodnyj" (finster und unbrauchbar)³; trotz der Prosaismen bei seiner Beschreibung fehlt nicht der Hinweis auf einen gefestigten Stil, den das altehrwürdige Gutsbesitzermilieu aufweist. Nach dieser einleitenden Beschreibung des Schauplatzes stellt der Autor den praktischen, nüchternen und geizigen Gutsbesitzer Rusov vor und teilt beiläufig mit, daß er im Alter von 40 Jahren aus Liebe geheiratet habe. Es werden kurz die nach außen glücklichen und geordneten Familienverhältnisse der

1 Die besondere Auffassung Heines durch Fet bildet einen Teil der allgemeinen dualistischen Heinerzeption in der russischen Literatur der 40er bis 60er Jahre des 19. Jahrhunderts. Der "lyrische" und der "satirische" Zug im Werk Heines wurden einander mechanisch gegenübergestellt, und dieser künstlich geschaffene Gegensatz wurde noch auf die innerrussische Auseinandersetzung zwischen "reiner" und gesellschaftlich engagierter Poesie projiziert. "Wichtig ist dabei, daß das Genre der Liebeslyrik, des Liebeslieds bei Heine - ganz egal, ob es von den Streitenden akzeptiert oder abgelehnt wird - mit dem Begriff der sentimental oder sogar tragischen Seite seiner Poesie identifiziert wird und als gesellschaftlich wertvoll die komischen, satirischen Elemente, die Ironie Heines anerkannt werden: Heine, der Lyriker und Liebeslyriker, wird dem Humoristen und publizistischen Dichter gegenübergestellt".

Andrej Fedorov, *Russkij Gejne (40-ye - 60-ye gody)*; in: B. M. Ejchenbaum, Ju. N. Tynjanov (Red.), *Russkaja poëzija XIX veka*, Leningrad 1929, S. 251.

2 Diese Beziehung läßt sich auch rein äußerlich nicht übersehen, da das Poem I. S. Turgenev gewidmet ist.

3 Fet, *Polnoe sobranie stichotvorenij*, Leningrad 1959, S. 569.

Rusovs angesprochen, erwähnt, daß der Vater der Braut mit der Verbindung nicht einverstanden war und kurz nach der Hochzeit aus Kummer starb. Der Bruder der Frau wird genannt und die sich zwischen den Ehegatten entwickelnde Gereiztheit angedeutet. Diese Fakten faßt der Autor summarisch zusammen und verwendet für sie 14 der 49 Strophen des Poems. Dann springt die Fabel über einen größeren Zeitraum hinweg: "Prošlo tri goda"¹ (Es vergingen drei Jahre). Im Anschluß an diese Zeitangabe wird die unvermutete Ankunft des Bruders eingehend geschildert und die Veränderung ausgemalt, die in den nächsten Tagen das Leben der Rusovs erfährt. In der Folge verschiedener Tätigkeiten der Geschwister wird berichtet, daß sie unter dem Fenster zwei Linden pflanzen. Wie das Jahr weiter verläuft, wird vom Autor nur angedeutet. Im Frühling reist der Bruder wieder fort. Nataša wird trübsinnig; die Gereiztheit im Hause steigert sich im Laufe der nächsten Zeit. Dann bekommt Nataša eine Tochter, die sie absichtsvoll Nadežda (Hoffnung) nennt und auf deren spätere Zuneigung sie hofft. Rusov unterdessen steigert seine Geschäftigkeit, verkehrt viel außer Haus, während seine Frau sich immer mehr zurückzieht und von Kräften kommt. Als Nadežda sieben Jahre alt ist, beschließt Rusov, sie in ein Internat zu geben, keine Bitten können ihn davon abbringen. Danach "vergingen noch acht Jahre", in denen Rusov altert und Nataša immer kränker und schwächer wird, bis sie eines Tages sieht, wie eine der inzwischen herangewachsenen Linden vom Knecht abgehauen wird - angeblich auf Befehl des abwesenden Hausherrn. Nataša protestiert schwach und ohne Erfolg. Als Rusov zurückkehrt, stellt sich heraus, daß der Knecht ihn falsch verstanden hatte. Trotz des recht zufälligen Irrtums ist der Vorgang psychologisch fundiert, denn Nataša hatte schon lange im Haus nichts mehr zu sagen, die Bediensteten nahmen sie, dabei dem Beispiel ihres Herrn folgend, nicht ernst. Rusov bedauert den Irrtum und sorgt für einen Ersatz. Die neue Linde kränkelt jedoch zwei Jahre lang vor sich hin; gleichzeitig mit ihrem Absterben geht auch Natašas Leben zu Ende.

N. G. Černyševskij beurteilt diese Geschichte in folgender Weise:

"Herrn Fets Poem ist in Oktaven geschrieben, in der Art von Puškins "Domik v Kolomne" oder, wenn's beliebt, der "Skazka dlja detej" Lermontovs. Wir wollen Herrn Fet offen sagen, daß uns dünkt, Poeme dieser Art schienen der eigenen Sphäre seines schönen lyrischen Talents fremd zu sein. Fet zu sein ist ungeheuer viel besser, als ein Nachahmer Puškins oder Lermontovs zu sein. Nataša, ein achtzehnjähriges Mädchen, verliebt sich in den vierzigjährigen Rusov ... Auf welche Weise sich ein achtzehnjähriges Mädchen in einen verlebten Menschen verlieben konnte, der den Nachbarn die Bedeutung des Kohls erklärt, erklärt Herr Fet uns nicht. Nach und nach begann Nataša sich immer stärker zu langweilen und starb schließlich aus Trübsinn an der Schwindsucht - eine sehr natürliche Lösung, jedoch die Verknüpfung erscheint uns unwahrscheinlich. (Die Form der Poeme, die Herr Fet nachzuahmen gedachte, erfordert Spaßhaftigkeit, aber Spaß gelingt Herrn Fet selten.)"²

¹ Fet, a. a. O., S. 573.

² N. G. Černyševskij, Polnoe sobranie sočinenij, Bd. IV, Moskau 1948, S. 960.

Diese Meinung Černyševskijs illustriert sehr deutlich den Verlust ernsthafter Kriterien, nach denen die Gattung des Poems zu beurteilen wäre. Der Hinweis auf die Strophenform ist ebenso äußerlich wie das herausgegriffene angebliche Hauptmerkmal der Poeme Puškins und Lermontovs, der "Spaß" (hinter dem vielleicht der in den 20er Jahren häufig gebrauchte Begriff des "Scherzpoems" steht).

Der psychologische Einwand, den Černyševskij gegen Fets Motivierung anführt, soll hier beiseite gelassen werden, denn die entscheidende Frage scheint hier zu sein, ob eine solche psychologische Motivierung der Geschichte überhaupt im Interesse des Dichters lag. Allein die großzügige Disposition mit langen Zeiträumen innerhalb der Fabel läßt daran einigen Zweifel aufkommen. Warum erzählt Fet so summarisch und läßt die Fabel über so große Zeiträume springen, wenn er eine psychologische Entwicklung zeigen wollte? Dient ihm die Fabel nicht vielmehr dazu, ein anderes Thema, das über Turgenevs "Paraša" und alle verwandten Poeme hinausreicht, erzählerisch zu entwickeln?

Dieses eigene Thema ist schon im Titel merkbar angeschlagen. Das Poem heißt nicht, wie noch das Turgenevs, nach der Hauptheldin, sondern nach zwei Gegenständen, die scheinbar nebensächlich in die Handlung eingeflochten sind. Allerdings begleiten die zwei Linden sowohl die Verknüpfung als auch die Lösung der Fabel, so daß sie schon aus diesem Grund die Aufmerksamkeit auf sich ziehen könnten. Dabei sehen wir die Verknüpfung der Handlung nicht in der einleitend nur knapp erwähnten Heirat Rusovs und Natašas, sondern meinen, daß der Knoten der Ereignisse, auf die es im Poem ankommt, aus dem Gegenüberstehen beider Charaktere im ehelichen Alltag geschürzt wird. Die Gegensätze zwischen den Eheleuten sind schroff herausgearbeitet: der rührige und utilitaristische Rusov findet nicht nur keine Beziehung zu den anderen Lebensmöglichkeiten seiner Frau, er zwingt ihr auch zunehmend im Laufe der Geschichte, seinen Zuschnitt des Lebens auf und nimmt ihr Stück für Stück, keineswegs immer bewußt, was ihren eigenen Erwartungen und Wünschen entspricht. Als Verwandte der jungen Paraša und auf diesem Umweg auch der Puškinschen Tatjana entstammte Nataša einem Hause, das die alte poetische Atmosphäre des Landlebens, die noch im Hause

der Larins herrschte, bewahrte. Als der Bruder zu Besuch kommt, wird sie so selbstverständlich zur Lebenspraxis der beiden Geschwister, daß auch Rusov, den beiden gegenüber der Schwächere, sich ihr nicht ganz entziehen kann. Die beiden Linden versinnbildlichen im Zusammenhang der Geschichte diesen zweckfreien, jeder Tüchtigkeit fremden und auf eine poetisch-kontemplative Weise mit der Natur verbundenen Lebensstil. In welcher Weise die Charaktere der beiden Rusovs von Anfang an einander gegenüberstehen, schildert der Autor unmittelbar vor der Ankunft des Bruders:

Tak Rusov, nasmehajas' nad ženoi,
 Daval ponjat', što ty-de vot poëtka.
 Zamašku ètu videt' bylo v muže¹
 Vsego na svete dlja Nataši chuže.

(So gab Rusov, über seine Frau spottend,
 zu verstehen, daß sie irgendsoeine kleine Dichterin sei.
 Dieses Gebaren an ihrem Mann zu sehen,
 war für Nataša schlimmer als alles auf der Welt.)

Über den zweckfreien Zeitvertreib der Geschwister urteilt Rusov bezeichnenderweise gerade dann in aller Deutlichkeit, als sie die beiden Linden pflanzen:

Net, gospoda! cvetnik vaš ne goditsja:
 Vse èto vyjdet daže sliškom bedno.²
 No što ž? Naprasno, da zato bezvredno.

(Nein, Herrschaften! Euer Blumengarten taugt nichts:
 Alles das wird sogar zu armselig geraten.
 Aber was soll's? Es ist vergebens, dafür aber harmlos.)

In der anschließenden Strophe urteilt der Autor über diesen seinen Helden: er sei "selbstzufrieden", "froh des eigenen Verstandes". Wie um eine zufällige Verknüpfung völlig vom Gang der Ereignisse auszuschließen, legt der Autor seinen Helden dann noch mit einem physiologischen Zwang, dem "Überfluß an Galle"³, auf seine Verhaltensweise fest. Für eine psychologische Motivierung wäre ein solches Argument unerlaubt primitiv. Der zentrale Konflikt des Poems wird jedoch überhaupt nicht psychologisch entwickelt, denn er steht von Anfang an fest. Der Autor wird nicht müde, seine prinzipielle Natur und seine

¹ Fet, a. a. O., S. 573.

² Ebd., S. 574.

³ Ebd., S. 575.

unversöhnliche Schärfe darzustellen, aus der das hoffnungslose Ende unausweichlich folgt.

Durch die prinzipielle Natur des Konflikts zwischen ihnen weisen die Charaktere von Held und Heldin über den einmaligen psychologischen Fall hinaus. Letztlich werden die Charaktere damit auch Zeichen, Symbole gegensätzlicher Lebensauffassungen, die in der Geschichte miteinander konfrontiert werden: die praktische und prosaische Lebenstüchtigkeit, verkörpert durch Rusov, auf der einen Seite, und die Poesie und ihre Berechtigung im täglichen Leben des Landbesitzers, verkörpert durch Nataša, auf der anderen.

Diese Konfrontation wiederholt sich in der Geschichte auf verschiedenen Stufen und in verschiedenen Zuspitzungen, wobei das Kräfteverhältnis zwischen den gegensätzlichen Prinzipien nicht immer gleich ist. In der Tat erzählt der Autor die Geschichte der fortschreitenden Unterlegenheit Natašas. Durch diese sich ändernden Stärkeverhältnisse der Charaktere untereinander kommt die Fabel im Poem zustande.

Allerdings ist Fet hierin nicht konsequent, denn er verschleiert die zeichenhafte Natur seiner Charaktere und die prinzipielle Bedeutung ihres Konflikts noch durch die Fiktion, im Poem werde eine individuelle Entwicklung ein Lebenslauf erzählt. Die mehrjährig bemessenen Fristen, die Fet zwischen den einzelnen Phasen der Konfrontation verstreichen läßt, bleiben rein äußerlich, sie werden erzählerisch nicht oder nur oberflächlich gefüllt. Mit dieser nur äußerlichen Fiktion eines Lebenslaufs macht Fet eine wesentliche Konzeption an die traditionelle Form des realistischen Poems und liefert damit den Grund für den Irrtum der zeitgenössischen Kritik über sein Werk. Černyševskij übersah, daß die konventionelle Form in "Dve lipki" im Grunde schon überholt und von einer anderen Methode abgelöst war. Dieser Irrtum lag allerdings nahe, denn Fet benutzt zum Bau seiner Geschichte so überaus gängige Motive und Charaktere, daß sie - nahezu automatisch - die Erinnerung an das traditionelle realistische Poem der Oneginnachfolge wachrufen.

Die Methode der Konfrontation von Prinzipien, die in Variationen durchgeführt und von der Lebenslauffiktion nur lose überdeckt wird, berührt sich in gewissem Maße mit der lyrischen Methode Fets. Wenn dort das Ziel des Gedichts im Festhalten einer Stimmung besteht, im Herausgreifen einer Nuance,

eines Aspekts einer im übrigen nicht fest umrissenen Situation, so konzentriert sich in "Dve lipki" das Interesse des Dichters ebenfalls auf einen bestimmten emotionalen Aspekt, dem die Entwicklung der Handlung, wenn auch nicht ganz konsequent, untergeordnet wird. Im lyrischen Gedicht wie im Poem Fets folgt der Aufbau nicht einer logischen Ordnung oder psychologischen Entwicklung, sondern stellt sich dar als freie Komposition von Motiven, deren Reihenfolge im Gedicht nicht mehr und tendenziell auch nicht mehr im Poem von einem äußeren Ereignisablauf bestimmt wird.

Noch ein anderer Punkt zeugt von der Nähe der Grundprinzipien des Poems "Dve lipki" zu Fets Lyrik: Obwohl ein Problem von beträchtlicher Abstraktion in der Dichtung abgehandelt wird, wird es dennoch nicht mit intellektuellen Mitteln entfaltet, sondern in der Aufeinanderfolge einzelner, einfacher, aber symbolisch verstandener oder verallgemeinerbarer Gegenstände und Situationen. Vor allem das Symbol der Linde scheint äußerlich ganz anspruchslos, als alltäglicher Baum, der zum Zeitvertreib vor das Haus gepflanzt wird, birgt in sich jedoch im Symbol des Lebensbaums den Hinweis auf eine sehr anspruchsvolle dichterische Tradition. Obwohl diese Beziehung nie ausgesprochen wird, ist sie dennoch im gebildeten literarischen Bewußtsein vorhanden. Der Schluß der Fabel legt zudem diese Deutung des Symbols von sich aus nahe.

Trotz mancher Übereinstimmungen der Prinzipien dieses Poems mit denen der lyrischen Dichtung Fets muß auch ein wesentlicher Unterschied hervorgehoben werden. Durch das Mittel der Konfrontation, das in seiner Lyrik fehlt, ist das Poem von Grund auf spannungsvoller als die lyrischen Gedichte Fets. Die Konfrontation ermöglicht eine Fabel, daher verwischen sich die Gattungsgrenzen trotz der tiefen Integration lyrischer Prinzipien in das Poem nicht.

Neben A. Grigor'ev ist Fet der zweite Dichter der Periode nach Puškin, der lyrische Kunstmittel auf das Poem neu anwendet. Während jedoch Grigor'ev in seinen frühen Poemen den Erzählvorgang lyrisierte und das dichterische Ich zum eigentlichen Gegenstand des Poems werden ließ, baut Fet das dichterische Symbol in die Geschichte seiner Helden ein und benutzt es zur Verknüpfung der Motive innerhalb der Geschichte. Anders als das Poem Gri-

gor'evs bietet das Poem Fets keinen Anlaß, eine besondere, verselbständigte Rolle des dichterischen Ich zu entfalten.

Dabei ist die Physiognomie des Erzählers in "Dve lipki" widerspruchsvoll. An manchen Stellen zeigt er sich als die konventionelle Autorenfigur des realistischen Poems, vergleichbar dem Autor in "Paraša", mit dem er auch die traurige Grundstimmung teilt:

A vse ty mil mne, seryj, vetchij dom ..

.....

Pripominal ja osen'ju glubokoj
Vesennij večer, prožitaj vdvoem,
Pod grustnyj vopl' kukuški odinokoj ...¹

(Aber dennoch bist du mir lieb, graues, altes Haus ...

.....

Im tiefen Herbst erinnerte ich mich zuweilen
an den Frühlingsabend, den wir zu zweit verlebten,
zu der traurigen Klage eines einsamen Kuckucks.)

Übereinstimmend mit diesem Vorbild scheut er auch nicht vor sentenziösen Strophen (wie 8) und Räsonnements (in der 13. Strophe, über Natašas Charakter) zurück. Nicht zufällig jedoch erscheint dieser traditionelle Umriß des Autors hauptsächlich im ersten Teil der Erzählung. Später hält sich der Autor zunehmend zurück, spricht kaum mehr in eigenem Namen und ist bestrebt, das schwebende Verhältnis von Symbol und Fabel nicht zu stören. Am besten gelingt das, wo die Naturschilderung des Autors zwischen der objektiven Lage der Heldin und ihrem Seelenzustand vermittelt, wie in der folgenden Strophe:

Byl letnij večer i takaja tiš'
Čto, raspachnuv okno, Nataša sela.
Nad cvetnikom nosilsja černyj striž,
I pozdnjaja pčela vkrug vetki peła.
"Kak chorošo! O gospodi! uslyš' ..."² usw.

(Es war ein Sommerabend und eine solche Stille,
daß Nataša das Fenster weit öffnete und sich niedersetzte.
Über dem Blumengarten flog eine schwarze Uferschwalbe
und eine späte Biene sang inmitten der Zweige.
"Wie schön! O Herr, höre ...")

In der Schilderung fortfahrend, lenkt der Autor unauffällig den Blick auf das zentrale poetische Symbol der Dichtung:

1 Fet, a. a. O., S. 570.

2 Ebd., S. 580.

Zadumalas¹ Nataša pod oknom;
Za roščeju rumjanyj den¹ uchodit.
Verchuški lip v sijan¹i zolotom,
I Rusova s ljubimcev glaz ne svodit. ¹

(Nataša versank beim Fenster in Gedanken;
hinter dem Wäldchen geht der rotwangige Tag fort.
Die Wipfel der Linden stehen in goldenem Glanz,
und die Rusova wendet das Auge nicht von ihren Lieblingen.)

Die Erzählsprache zeigt ähnliche Züge wie in "Talisman", wenn auch in gemilderter Form. Die Einschübe und Intonationswechsel dienen hier nicht dazu, die Rede des Erzählers besonders zu profilieren, sondern werden meistens als Mittel der Identifikation mit der Heldin verwandt. Im Hinblick auf die Linde hat der Gebrauch verbloser Wendungen auch eine entidealisierende Wirkung, da sie das im Grunde sehr anspruchsvolle poetische Symbol in einer sehr einfachen, fast alltäglichen Sprache behandeln. Als Haupttendenz der Erzählsprache in diesem Poem läßt sich erkennen, daß mit dem Zurücktreten der Erzählerfigur im Laufe des Gedichts die Erzählweise zunehmend dazu dient, das Symbol in der Handlung zur Anschauung zu bringen. Als Nebenwirkung dieser Tendenz läßt sich verzeichnen, daß die wörtliche Rede der Personen und ihr Dialog zunehmen.

In der Schlußstrophe kehrt der Autor noch einmal zum Anblick des Hauses zurück, das er schon in der ersten Strophe beschrieben hatte. Die Atmosphäre dieses Bildes hat sich jedoch gewandelt:

A seryj dom, ugrjumyj i pustoj, ²
Stoit davno s bezmolviem grobnicy ...

(Und das graue Haus, düster und leer,
steht seit langem in Grabesschweigen.)

Das trübsinnige Bild des Verfalls symbolisiert das ausweglose Ende der Geschichte. Obwohl nach Natašas Tod kein Wort mehr über Rusovs weiteres Schicksal verloren wird, ergibt sich aus dem Schlußbild klar, daß der Autor nur eine äußerst pessimistische Konsequenz in seiner Geschichte sieht. Die Schlußzeile spricht durch das Symbol der Linden die direkte Verbindung des Schicksals beider Helden mit dem Verfall des Anwesens aus: "I net ni novoj,

¹ Fet, a. a. O., S. 580.

² Ebd., S. 582.

net ni staroj lipki"¹ (Und es gibt weder die neue, noch die alte Linde). Dadurch ist Rusovs Schicksal insofern direkt betroffen, als Nataša ihn einmal mit der gesunden älteren Linde, sich selbst mit der kränkelnden neuen, die Rusov ersatzweise herbeischaffte, verglichen hatte.

Mit diesem spurlosen Verfall beider Helden verläuft Fets Geschichte viel trostloser als die von Turgenevs "Paraša", die dem Autor, trotz aller Traurigkeit, noch eine distanziert-ironische Betrachtung ermöglichte. Wahrscheinlich folgt dies aus Fets abstrakter Problemstellung, die sich in der Verwendung des Symbols, den zeichenhaften Charakteren und ihrer unversöhnlichen Konfrontation ausdrückt. In Fets Geschichte zeigt sich für das Leben beider Helden keine Entwicklungsmöglichkeit, die Fabel endet im konsequenten Untergang ihres Milieus. Eben dieser Untergang beschäftigt auch Turgenev, allerdings stellt er ihn vor dem Hintergrund eines gesellschaftlichen Prozesses dar: er zeigt die unaufhaltsame Verbürgerlichung der Gutsbesitzer und das Absterben der überlieferten Kultur der adligen Landsitze, der er selber tief verbunden ist. Bei Fet hat das Problem keine historisch-gesellschaftliche Dimension, es wird in einen abstrakten Bereich transponiert und als Gegensatz reiner Prinzipien gefaßt.

2.2.3 Die Tendenz zum symbolischen Poem und die Ballade Fets

Wesentliche Züge der Lyrik Fets erscheinen nicht in "Dve lipki". Der gleichförmige Strophenbau des Poems und das gleichbleibende Versmaß, in dem die Intonation der Rede zwar wechselt und das durch gelegentliche Enjambements überspielt wird, verhindern eine bis ins kleinste gehende rhythmische Individualisierung und euphonische Durchformung, wie sie die lyrischen Gedichte Fets auszeichnet. Die große Form mag ihn von vornherein abgehalten haben, diese sehr intensiven, in kleinsten formalen Einheiten sich auswirkenden Kunstmittel auf das Poem anzuwenden².

1 Fet, a. a. O., S. 582.

2 P. A. Rudnev spricht diesen Sachverhalt an, indem er die Entwicklung der Metren von Puškin bis hin zu Blok untersucht: "Der Einfluß Fets auf die Entwicklung der Metrik des russischen Poems ist offenbar so unbedeutend (Fet ist vor allem ein originaler Meister lyrischer Formen), daß die betonte

Jedoch sind diese lyrischen Mittel in eine verwandte Form, die Ballade, eingedrungen. Das klarste Beispiel dafür bietet "Solovej i roza" (Nachtigall und Rose, 1847)¹. Die Dichtung ist in kleinere Einheiten aufgeteilt, von denen jede selbständig gestaltet ist. Zu Anfang wird in vierzeiligen Strophen und einem dreihebigen daktylischen Versmaß eine östliche Legende über die Entstehung der Rose und des Gesangs der Nachtigall erzählt; im Mittelteil führen beide einen Dialog als Liebespaar, dabei wechseln kurze Gedichte unterschiedlichen Strophenbaus und Metrums einander ab. Ihr rhythmischer Charakter wird bewußt gegeneinander gesetzt, und der Rhythmus wiederum ist der unterschiedlichen Satzintonation angepaßt. So folgt auf die durch Anfangsbetonung zweisilbiger Wörter schweren Trochäen, die der Charakterisierung des männlichen Helden (Solovej-Nachtigall) dienen, die Antwort der Rose in einem drefüßigen und dreihebigen Versmaß, das ein ruhig wiegendes Sprechen hervorbringt. Im abschließenden Teil kehrt das lyrische Ich zum anfänglichen Versmaß zurück, um eine Überlegung auszusprechen, die die Legende auf eine poetisch verallgemeinernde Stufe hebt. Indem sich also in der Dichtung der Grundcharakter der dichterischen Rede dreimal ändert - von der Erzählung über den Dialog zur Betrachtung -, ändert sich gleichzeitig die äußere Form der Verse. Die Form des Dialogs wird darüber hinaus im einzelnen psychologisch individualisiert. Auch beim Erzählen der Legende werden die kleinräumigen euphonischen und bildlichen Ausdrucksmittel der Lyrik in dichter Folge genutzt.

Traditionalität des Verses seiner wenigen epischen Werke ... im Prinzip nicht die Lermontovsche und die Nekrasovsche Linie durchbricht, die schon sehr stark zur Metrik der lyrischen Poeme Bloks und Brjusovs hinführen." P. A. Rudnev, Iz istorii metričeskogo repertuara russkich poëtov XIX - načala XX v. (Puškin, Lermontov, Nekrasov, Tjutčev, Fet, Brjusov, Blok); in: Žirmunskij/Lichačev/Cholševnikov (Red.), Teorija sticha, Leningrad 1968, S. 126.

¹ Auch hier stimmen die einzelnen Ausgaben nicht in der Gattungsbezeichnung überein. Nikol'skij (St. -Peterburg 1910) und die Fet-Gesamtausgabe von 1912 (St. -Peterburg) ordnen sie als Ballade ein. Buchštab (Leningrad 1959) druckt sie nicht unter den Balladen, sondern in dem besonderen Abschnitt "Podražanie vostočnomu".

Die Dichtung insgesamt erschließt sich als eine Parabel von Glück, Traum und unerfüllter Liebe; sie ist, dem Legendencharakter gemäß, in einer poetisch entrückten und verklärten Landschaft angesiedelt. Die Helden selbst sind bloße poetische Symbole; der Dichter gibt nicht vor, in ihnen reale Individuen nachzubilden. Hierin liegt zugleich mit der Verwandtschaft auch der Unterschied zu "Dve lipki": Wird in dem Poem noch die symbolische Ebene von einer konventionellen Entwicklung der Fabel überdeckt, die allerdings schon das Symbol völlig integriert, so entsteht die Handlung in "Solovej i roza" ausschließlich aus der stufenweisen Entfaltung und Bewegung der Symbole selbst. Die Handlung ist diesen Symbolen, ihren Bedeutungen und Deutungen völlig untergeordnet. "Dve lipki" behandelt seine Bauelemente der Erzählung in umgekehrter Rangfolge.

Wenn man beide Dichtungen als Teil des Entwicklungsprozesses zu einem symbolischen Poem betrachtet, so ist "Solovej i roza" der konsequentere Schritt in dieser Richtung. Das Schwanken bei der Gattungseinordnung dieser "Ballade" kann so erklärt werden als das Bedürfnis, die Dichtung trotz aller lyrischen Gehalte und Verfahren einer erzählerischen Gattung zuzuordnen. Die Geschichte des Poems wird dabei nicht berücksichtigt - sie war als geschichtlicher Zusammenhang mit immanenten Entwicklungstendenzen sowieso im literarischen Bewußtsein der Zeit nicht vorhanden. Außerdem neigte Fet auf dem Gebiet des Poems eher zu konventionellen Vorstellungen als zu radikalen Neuerungen. Demnach hätte er den endgültigen Schritt zum symbolischen Poem sozusagen unter anderem Namen vollzogen und unter dem richtigen Namen nur zur Hälfte und noch mit dem Blick nach rückwärts.

Dennoch lassen sich aus beiden Dichtungen wesentliche Ansätze dieser neuen Art des Poems ablesen. Das Symbol dient der erzählerischen Einkleidung der Geschichte, es stellt keine Zugabe zur Geschichte dar. Ein selbständiges lyrisches Ich ist im Poem nicht vorhanden. Das subjektive Element des Poems erscheint allein in den lyrischen Mitteln, die nun den Bau des Poems bestimmen. Schon in der Auswahl des Symbols äußert sich das individuelle lyrische Ich des Dichters, es gibt dem Poem seine persönliche Bilderwelt und Sprache. Verschlüsselt also findet sich das lyrische Ich in der Anlage und gesamten Gestalt des Poems wieder, es ist nicht, wie früher

die Autorenfigur im realistischen Poem, ein der Geschichte und ihrem Ablauf gegenüberstehendes Moment. Ähnlich wie im romantischen Poem dringt die dichterische Subjektivität alle Bauelemente des Werks. Allerdings bleibt die Konstruktion des romantischen Poems weitaus primitiver und begrenzter, denn es ist von vornherein auf einen engen Themen-, Typen- und Handlungsbereich eingeschränkt. Dem symbolischen Poem stehen alle Themen offen; das lyrische Symbol ist fähig, auch die differenziertesten psychologischen Probleme zu erfassen und, wenn nicht der Wirklichkeit nachzuschaffen, so doch aus der Perspektive des Dichters mit Hilfe seiner eigenen Symbolsprache zu gestalten und gedanklich zu verallgemeinern.

So kann diese Art des Poems mit seiner thematischen und darstellerischen Weite durchaus gleichberechtigt an die Seite des traditionellen wirklichkeitsfingierenden Poems treten.

Die weiteren Poeme Fets kann man nicht als schöpferischen Beitrag zur Entwicklung der Gattung werten. "Sabina" (1858) ist eine glatte, unterhaltende und problemlose Erzählung in Versen, die thematisch unter dem Einfluß der Italiendichtung Majkows steht. Das Alterspoem "Student" (1884), in dem Fet Ereignisse aus seiner Jugend nacherzählt, erhebt sich nicht über das Niveau einer epigonalen realistischen Verserzählung. Selbst nach den konventionellen Maßstäben bleibt dabei das Erzähl-Ich für eine autobiographische Dichtung verblüffend unlebendig und schwach konturiert.

Die eigentlichen Leistungen Fets auf dem Gebiet des Poems bleiben damit auf seine früheren Werke beschränkt.

2.3 Jakov Petrovič Polonskij

2.3.1 Erzählelemente in der Lyrik Polonskijs

Die Gedichte Polonskijs, eines Anhängers der "reinen Kunst", spiegeln deutlich alle neuen Tendenzen der Versdichtung der vierziger Jahre. Sein erster Gedichtband "Gammy" (Tonleitern), der 1844 erschien, zeigt neben anderen Einflüssen auch den der "del'naja poézija", einer konkreten, subjektgebundenen, zur Erzählung tendierenden Lyrik. B. Ejchenbaum verzeichnet diese Erscheinung in einzelnen Gedichten Polonskijs:

"... in dem Sammelband (von 1844, - EHL) gibt es Werke von vollkommen realistischem Stil, eine Art Milieunovellen (bytovye novelly): "V gostinoj (Im Salon), "Vstreča" (Begegnung). Das Gedicht "Uže nad el'nikom..." (Schon über dem Tannenwald...) ist eine Erzählung über eine Frau im Geist der frühen Novellen Turgenevs"¹.

Nach Ejchenbaum läßt sich dieser Einfluß von Erzählelementen in der Lyrik Polonskijs ohne weiteres verallgemeinern; denn der besondere Eindruck dieser Dichtung entstehe

"dank einer ungewöhnlichen Verbindung von Lyrik und Erzählung (povestvovanie). Dies ist ein charakteristischer Zug Polonskijs, der oft prosaische Wendungen und Intonationen benutzt"².

Vs. Roždestvenskij bescheinigt dem Dichter ein besonderes Interesse für die alltägliche Lebensweise der einfachen Leute³. Unter den Gedichten aus dem Kaukasus finden sich einige von vorwiegend beschreibendem Charakter, wie "Progulka po Tiflisu" (Spaziergang durch Tiflis), das Anregungen von der Gattung "fiziologičeskij očerk" erhalten hat. Aus diesen Tatsachen lesen die beiden genannten Herausgeber einen direkten Einfluß der "natural'naja škola" auf Polonskij heraus. Die Einordnung des Dichters in das eine der sich bekämpfenden literarischen Lager der Zeit wird durch diese Urteile stark relativiert.

Trotz der Erzählelemente und der einzelnen Gedichte von reinem Erzählcharakter, trotz der prosaischen Tendenz seiner lyrischen Sprache führt

1 B. Ejchenbaum, in: Ja. P. Polonskij, Stichotvorenija, Leningrad 1954, S. 11 (weiterhin zit. als St.)

2 Ebd.

3 Vs. Roždestvenskij, in: Ja. P. Polonskij, Stichotvorenija, Leningrad 1969, S. 13 f.

von Polonskijs Lyrik kein direkter Weg zur großen Erzählform. Es entsteht kein "Zwischengenre" aus Reihungen kleinerer Formen wie bei Ogarev, sondern die kleine und die große Form der Versdichtung bleiben bei Polonskij klar voneinander geschieden. Der Grund hierfür scheint im besonderen Charakter seines lyrischen Sujets zu bestehen. Es ist schon mit wenigen Strichen vollendet und zeigt sich jeder epischen Erweiterung abhold. Ejchenbaum charakterisiert es anschaulich: "Das lyrische Sujet (Polonskijs, - EHL) ist ein Muster (uzor), aber keine Zeichnung"¹. Außer durch Knappheit ist es durch eine gewisse Deutbarkeit gekennzeichnet, die es zunächst einmal an die Formen der lyrischen Dichtung verweist. Als Beispiel für ein solches, innerhalb eines bestimmten Spielraums ausdeutbaren Sujets führt Ejchenbaum das Gedicht "Smert' maljutki" (Der Tod des Kleinen) an.

2.3.2 Verserzählungen und Romane in Versen

In der langen Zeit seines literarischen Schaffens hat Polonskij mehrere umfangreiche erzählende Versdichtungen verfaßt. Die quantitativ größte Gruppe unter ihnen bilden Erzählungen und Romane, die sich in Sujet und Erzähltechnik an der realistischen Verserzählung und zum Teil auch am realistischen Poem orientieren. Gleichzeitig läßt sich noch ein anderes formales Vorbild für diese Dichtungen erkennen; vor allem die Versromane Polonskijs treten sichtlich in Konkurrenz zum zeitgenössischen Prosaroman der russischen Literatur, indem sie versuchen, durch stoffliche Fülle eine breite Darstellung der gesellschaftlichen Wirklichkeit und der für eine bestimmte Zeit typischen Helden zu erreichen. Ein Beispiel dafür bietet das Fragment "V konce sorokovyh godov"² (Am Ende der vierziger Jahre), dessen Titel die beabsichtigte Breite des Erzählens ausspricht und das im Untertitel wiederum nur als ein Auszug aus einem größeren Poem ("Brat'ja" - Die Brüder) bezeichnet wird. Indem der Dichter die Erzähltechnik von Puškins Versroman aufgibt, wird

¹ B. Ejchenbaum, a. a. O., S. 24.

² Die von Polonskij durchgesehene Gesamtausgabe enthält keine genauen Datierungen. Als Zeitraum der Entstehung dieser Dichtung sind die 50er bis anfänglichen 70er Jahre angegeben.

(Vgl.: Polnoe sobranie stichotvorenij Ja. P. Polonskogo v pjati tomach. Izdanie prosmotrennoe avtorom St. - Peterburg 1896. Weiterhin zit. als Psst.).

auch die Rolle und Aufgabe seines Erzählers der eines Prosaromanautors ähnlich. Er beabsichtigt, aus seinem Material ein möglichst kontinuierliches und detailliertes Bild herzustellen, und verzichtet darauf, die Szenen der Darstellung betont spielerisch auszuwählen und die Lücken zwischen den Szenen mit Ereignissen und Reflexionen aus dem unmittelbar eigenen Erlebnisbereich auszufüllen.

Die für eine fragmentarische Versdichtung respektable Fülle des vorliegenden Textes ist inhaltlich etwa in der Mitte geteilt. In der ersten Hälfte werden die Abenteuer des Helden bei seinem Eintritt in die Moskauer höhere Gesellschaft geschildert, wobei der Dichter gängige Themen wie die Außenseiterin der Gesellschaft, die Leere der gesellschaftlichen Vergnügungen, die politische Bespitzelung und Verurteilung Unschuldiger, die dichterisch formulierbare Freiheitssehnsucht in der Haft, die abhängige Lage des Künstlers in der Gesellschaft, die durch schmeichelhafte Porträtmalerei erschlüchene Protektion des Künstlers stofflich bewältigt. Die zweite Hälfte des Romans spielt in Italien, hauptsächlich in Rom, wohin der von der russischen Wirklichkeit enttäuschte Held gereist ist. Dort wird der Held "am Ende der vierziger Jahre" Augenzeuge einer politischen Volksbewegung. Das Fragment bricht an der Stelle ab, wo der Held beschließt, sich dem Kampf der Römer gegen die französischen Truppen anzuschließen.

Die Weitschweifigkeit der Erzählung, die Motive und Themen ohne tieferen Zusammenhang aneinanderreihet, schadet nicht zuletzt auch dem Vers. Zwar wird das komplizierte Reimschema der Dichtung regelmäßig eingelöst, und der 5hebige Jambus wird vom Autor mühelos beherrscht. Da aber die Gedanken nicht klar konturiert und die Situationen nur vielwortig beredet werden, beginnt die Verssprache, mit der Präzision auch ihren Sinn zu verlieren. Die Dichtung kann nur ein rein stoffliches Interesse erwecken, dem ebensogut auch in berichtender Sachprosa entsprochen werden könnte. Daran hindert den Dichter allerdings seine besondere grundsätzliche Wertschätzung der Poesie, die er dem ironisch und kritisch gewerteten Zug der Zeit zu einer rational analytischen Darstellung entgeghält:

V te dni odna poezija spasala
 Ot pustoty i pošlosti, - ona
 Odna koj-čto vnušala, vračevala,
 Chot' i sama podčas byla bol'na;
 Ee bolezennye vdochnoven'ja
 Proročili nam dni vyzdorovlen'ja,
 I každyj srazu ponimat' privyk
 Ee metaforičeskij jazyk ... usw. (4 Zeilen ausgelassen)
 ... Teper' rassudka meločnoj analiz
 My primenili k jazyku strastej,
 My ponjali, čto glupo vyražalis'.
 Pogasni, serdce! Liroju moej
 Ne dorozu! Koli ne nužno, k čertu!¹

(In jenen Tagen rettete allein die Poesie
 vor Leere und Plattheit, - sie
 allein gab (einem) irgendetwas ein, sie heilte,
 obwohl sie selbst auch zuweilen krank war;
 ihre schmerzlichen Inspirationen
 prophezeiten uns Tage der Wiedergenesung,
 und jeder hatte sich auf einmal daran gewöhnt,
 ihre metaphorische Sprache zu verstehen ... usw.)
 ... Jetzt haben wir die kleinliche Analyse des Verstandes
 auf die Sprache der Leidenschaften angewandt,
 wir haben begriffen, daß wir uns dumm ausdrückten.
 Erlisch, Herz! Meine Leier
 schätze ich nicht! Wenn sie nicht nötig ist, zum Teufel damit!)

Die Langatmigkeit des Zitats, das den Gedanken trotz vieler Worte nur allgemein umschreibt, charakterisiert den Stil der ganzen Dichtung. Es zeigt auch, daß die prosaischen Wendungen, die auch in dieser Dichtung vorkommen, Polonskijs Auffassung von der höheren Bedeutung der Verssprache allgemein untergeordnet bleiben.

In Polonskijs zweitem Versuch eines Romans in Versen, "Svežee predanie"² (Die frische Überlieferung), fallen die gleichen Unzulänglichkeiten ins Auge. Auch der autobiographische Bezug, der im Untertitel ausgesprochen wird ("Rasskaz, sotkannyj iz junošeskich vospominanij" - Erzählung, aus Jugenderinnerungen gewoben) bietet keinen Schutz gegen die unklare Langatmigkeit des Ganzen, ebensowenig die selbständige Erzählergestalt, die ihre besondere Rolle als Autor in einem Versroman vor allem in der Ausschmückung

¹ Polonskij, Psst., Bd. III, S. 254.

² S. Anm. 2 auf S. 279.

des ohnehin reichlichen Stoffes zu begreifen scheint. Die vorliegenden Abschnitte lassen eine riesenhafte Komposition erkennen; sie schließt den Entwicklungsprozeß eines jungen Mädchens ein, eine komplizierte Familienentwicklung, literarische Plauderei und Gesellschaftsspott, außerdem mehrere Liebesgeschichten unterschiedlichen Niveaus. Zwischen diesen Materialblöcken bewegt sich eine junge, farblose Erzählergestalt, deren Freund, der Hauslehrer in der Fabel des Romans, mit Belinskij befreundet gewesen sein soll. Der Erzähler ergreift an einer Stelle das Wort, um den Sinn seiner Verssprache zu erläutern:

Začem stichi, začem ne proza?
 Začem ne topol¹, a bereza? ... usw.
 Kogda stichi žurcat i l'jutsja, ...
 Ja vsled za nimi unošus;
 I bliže k žizni stanovljus¹,
 I čuvstvuju, čto žizn' bol'naja,
 Mne ne čužaja, a rodnaja,
 Rodnaja, krov'naja moja,
 Čto s nej nevol'no svjazan ja
 To nenavist'ju, to ljubov'ju,
 Kak čutkij nerv s živoju krov'ju ... usw.¹

(Weshalb Verse, weshalb keine Prosa?
 Weshalb keine Pappel, sondern eine Birke? usw.
 Wenn die Verse murmeln und fließen, ...
 werde ich mit ihnen fortgetragen
 und gelange näher zum Leben
 und fühle, daß das kranke Leben
 mir nicht fremd ist, sondern vertraut,
 vertraut, blutsverwandt,
 daß ich mit ihm unwillkürlich verbunden bin
 wie ein sensibler Nerv mit dem lebendigen Blut ... usw.)

Diese wortreiche und flüssige Redeweise ahmt äußerlich den souveränen Puškinautor nach. Obwohl der späte Epigone des "Onegin" einige technische Perfektion des Verses aufzuweisen hat, fehlt ihm die Gedankenschärfe und die Durchsichtigkeit der Sprache seines Vorbilds. Die zitierte Stelle besagt un- ständig, daß der Autor nicht in Prosa erzählen will, weil er dabei dem Le- ben nicht so nahe ist - eine Begründung, durch die starke Zweifel an seinen Fähigkeiten als Erzähler eines realistischen Gesellschaftsromans aufkommen.

1 Polonskij, Psst., Bd. III, S. 392 f.

Diese Zweifel werden durch die Menge der aufgegriffenen und unbewältigten Themen in diesem Fragment nur bestätigt.

Die Verserzählungen aus den 70er Jahren beanspruchen nicht mehr, das Porträt einer Epoche zu zeichnen. In ihrer thematischen Beschränkung werden sie leichter zu Ende geführt. Die dichterische Qualität ist jedoch ebenfalls nicht sehr hoch. "Mimi", laut Untertitel eine "Erzählung in zwei Teilen", stellt sich als Unterhaltungsroman in Versen heraus, voll von spannenden Ereignissen und abgenutzten Klischees. Die Sprache, vor allem in den gefühlvollen Dialogen, ist überaus geziert und absichtsvoll "poetisch". Verhältnismäßig knapp wird in "Neuč" (Der Flegel) erzählt¹. Das ungewöhnliche Reimschema und die in der Strophe regelmäßig wechselnde Zahl der Hebungen in der Zeile bieten einigen artistischen Reiz. Der Untertitel "Proza v stichach" (Prosa in Versen) betrifft das Milieu und den Ablauf der Geschichte. Sie spielt in den Kreisen der kleinbürgerlichen Intelligenz und handelt von den Alltags- und vor allem Geldsorgen einer Literatenfamilie. Die Niedrigkeit der Verhältnisse und der menschlichen Beziehungen in ihnen kommt klar zum Ausdruck. Polonskij verleiht der Erzählung eine satirische Tendenz, die da sie sich mit keinem Problem allzusehr einläßt - unterhaltend wirkt. Am Schluß dieser Verserzählung meldet sich der Autor mit einer Überlegung in eigener Sache zu Wort, die seine literarischen Wertvorstellungen dem Erzählten gegenüberstellt:

I tak kak ja poët ne molodoj,
 To gde-ž mne i pojmat' geroev novych?
 Prošedšee koj-kak ja otstradal,
 Grjaduščee - tuman, v tumane - ideal ...²

(Und da ich kein junger Dichter mehr bin,
 wo soll ich denn da die neuen Helden fassen?
 Das Vergangene habe ich irgendwie ausgelitten,
 das Zukünftige ist Nebel, im Nebel liegt das Ideal. .)

¹ Auf das genauere Entstehungsdatum weist die Anmerkung des Autors: "Die Erzählung wurde Ende der 70er Jahre erdacht und aufgezeichnet."
 Polonskij, Psst., Bd. IV, S. 348.

² Polonskij, Psst., Bd. IV, S. 408.

Das Bedürfnis, an die in sich abgeschlossene Geschichte noch eine persönliche Reflexion anzuhängen, verbindet die Verserzählung punktuell mit dem Poem. Allerdings ist diese Überlegung, aufgrund ihrer Verschwommenheit, völlig überflüssig und wirkt am Ende dieser straffen und geschlossenen Erzählung künstlich aufgesetzt.

Ein ähnliches Thema wie "Neuč" behandelt das Gedicht "Prostaja byl" (Einfache Begebenheit, 1870), das man als Ballade aus dem Alltag bezeichnen kann. Hier entfällt der satirische Ton. Da keine Details berichtet werden, läßt sich die Erzählung in 10 kurzen Strophen zu Ende führen. Der Schluß faßt mühelos das Wesentliche der erzählten Begebenheit zusammen:

Neutomimaja, vlača svoj gruz,
Ona grubee stala, suše,
Glaza pogasli, krasota
Poblekla, i ne raduet mečta ...
Tak vot k čemu ich plamennye duši
Privel kogda-to sladostnyj sojuz!¹

(Unermüdlich ihre Last schleppend,
wurde sie gröber, dürrer,
die Augen erloschen, die Schönheit
verblaßte, und es erfreut (sie) kein Wunschtraum ..
Dahin also hat ihre flammenden Seelen
der einst so süße Bund geführt!)

Gegenüber dieser klaren Skizze eines Charakters und seiner Entwicklung hat die Erzählung "Neuč" keine besonderen Vorzüge aufzuweisen. Bei gleichen Motiven zeigt sich die "uzor"-Technik der kleinen Form der großen realistischen Erzählform Polonskijs überlegen.

Auch in anderen, äußerlich realistischen Formen der Verserzählung gelingt dem Dichter kein überzeugendes Werk. Oberflächlich, wenn auch spannend, ist die historische Abenteuergeschichte "Keliot" (entstanden in den 70er Jahren). Von falscher Volkstümelei strotzt der Wortschatz der mit Fußnoten aus dem Dal'schen Wörterbuch bereicherten Erzählung "Anna Galdina" (aus den 90er Jahren). Mit ihrem Motto aus Leskov und dem programmatischen Untertitel "Aus den Überlieferungen eines Kreisstädtchens" versucht die Erzählung offenbar, eine vorgegebene Prosaform dichterisch umzusetzen. Auch die Verssprache wird der rhythmischen Prosa angenähert:

¹ Polonskij, St. , S. 296.

Vsju dorogu Anna dumala: uvy!
 Vse propalo! - i tjaželoj golovy ...
 Ne mogla podnjat'¹

(Den ganzen Weg über dachte Anna: o weh!
 alles ist verloren! - und sie konnte ...
 den schweren Kopf nicht erheben ...)

Gegenüber der eigentlich funktionslosen, äußerlich perfekten Verssprache der früheren Erzählungen und Romane Polonskijs ist diese Annäherung an die Prosa ein Fortschritt, denn sie zieht eine Konsequenz aus dem Leerlauf der automatisierten Verssprache. Die Hinwendung zu einer schon stark prosaisierten, aber noch regelmäßig rhythmisierten Sprache bietet für diese Dichtung eine akzeptable Einzellösung an der Grenze zwischen Vers und Prosa.

2.3.3 Poeme nach einer allegorischen Methode

"Kuznečik-muzykant" (Grashüpfer, der Musikant; 1859), Polonskijs erstes Poem, das ihn gleich berühmt machte, behandelt - als Tiergeschichte verkleidet - die Lage des Künstlers in der Welt und seine Beziehungen zu ihr.

Gerade bei diesem Sujet verblüfft die völlige Loslösung von der individuellen Psychologie, die Konzentration auf verallgemeinerte Probleme, der abstrakte und rein demonstrative Charakter der Figuren. Wenn es sich auch bei dieser Abkehr von der Individualität um eine Zeittendenz handelt, die in manchen Werken Ogarevs ebenso wie im allegorischen Poem Majkovs und im symbolischen Poem Fets erscheint, so trifft diese Entindividualisierung in "Kuznečik-muzykant" jedoch ein Thema, das seit der frühen Romantik mit der Darstellung der künstlerischen Individualität zusammenfiel. Verglichen mit den historischen Vorbildern, bleibt das Sujet in diesem Poem ein "Muster" (uzor); das Problem erscheint klar umrissen (der Autor kann es zudem als schon bekannt voraussetzen), es wird jedoch nicht mit einer besonderen, psychologisch konkreten Darstellung angefüllt. Die Charaktere der Figuren sind nach dem gleichen Prinzip entworfen. Alle, auch die Hauptpersonen, sind Typen von scharf gezeichnetem, charakteristischem Umriß, bleiben darüber hinaus aber leer. Durch ihre kennzeichnenden Merkmale erscheinen die Figu-

¹ Polonskij, Psst., Bd. V, S. 401.

ren sofort als durchaus bekannt. Ihre nicht mitgeteilten individuellen Eigenheiten können nach Belieben und Wissen des Lesers ergänzt werden.

Der Wegfall der individuellen Besonderheiten läßt das Grundthema in der Fabel klar hervortreten. Das geschieht um so leichter, als das Poem keine überraschend neuen, komplizierten Gedankengänge oder neuartig vertiefenden Aspekte des Problems enthält.

Was der Dichter zu sagen hat, kommt in den Bildern und Konstellationen der Fabel vollkommen zum Ausdruck. Auf ihrer eindeutigen gedanklichen Grundlage sind diese Bilder allerdings vom Leser konkret ausdeutbar. Der Leser wird sogar dazu angehalten: Er muß die in eine künstliche Tierwelt übertragenen Typen und Probleme wiedererkennen und in die bekannte Welt zurücktransponieren, was dazu führt, daß er mit der Geschichte freier, phantasiereicher umgehen muß als etwa mit der Geschichte eines individuellen Falles, den er nachzuvollziehen und vor allem mitzuempfinden hätte.

Die Dichtung spielt in einer Welt kleiner Insekten, unter Fliegen, Käfern, Grashüpfern und Schmetterlingen. Der Held, ein armer, talentierter und in der Gesellschaft nicht besonders geachteter Künstler, wird von einem Schmetterling aus den besseren Familien gebeten, ein möglichst böses Epigramm gegen eine Freundin zu schreiben. Der Künstler verliebt sich in den koketten Schmetterling (*babočka*, fem.), fertigt auch ein Epigramm mit Musik an, das aber keine Gnade in den Augen der Schönen findet, da es den Fehltritt der Freundin eher entschuldigt als verspottet. Der verliebte Grashüpfer wird trotzdem einmal zu dem Schmetterling eingeladen, wo er mit den Freundinnen und Freunden seiner Angebeteten zusammentrifft, die ihn entweder mit stolzer Ruhe - so die anwesenden Herren, äußerst phlegmatische Würmer - oder mit Gekicher wegen seiner dünnen Figur - so die Damen - empfangen. Er erhält den Auftrag, auf dem Hochzeitsball einer Verwandten der Schmetterlingsdame zu spielen. Die Heldin ist die Königin dieses Balls, und der "Maestro" gibt sein Bestes. Er rettet sie nebenbei vor einer "bösen Spinne" (*pauk*, masc.), die schon angefangen hatte, die Heldin mit schmutzigen Fäden zu umgarnen. Als die Heldin von einem Tänzer mali-ziös gefragt wird, ob denn etwas Wahres an den Heiratsgerüchten sei, die der Musiker verbreite, wird sie zornig über diese - erfundene - Unverschämtheit des mittellosen Grashüpfers. Gegen Ende des Balls ertönt von weitem das Lied einer Nachtigall, die der Autor einen im Ausland berühmten hauptstädtischen Sänger nennt (*solovej*, masc.). Der Schmetterling verliebt sich auf der Stelle in den Fremden und träumt davon, in seiner Kunst verewigt zu werden. Der Grashüpfer zieht sich niedergeschlagen in seinen früheren Lebensrahmen zurück; er wird getröstet von einem rationalistischen Freund, der schon vorher dieser Leidenschaft skeptisch gegenüberstand. Plötzlich erreicht sie - nachdem schon Gerüchte im Umlauf waren, daß der Schmetterling auf eigene Faust zu der Nachtigall durchgebrannt sei - ein

anonymer Brief, der den Grashüpfer auffordert, den Schmetterling aus den Fängen der Nachtigall zu retten. Die Freunde finden jedoch nur noch den Leichnam des Schmetterlings, der von der Nachtigall verletzt und dann fallengelassen wurde.

Die anmutige Geschichte wird in einen sehr passenden formalen Rahmen gefaßt. Polonskij nennt das Werk im Untertitel "Šutka v vide poémy" (ein Scherz in der Art eines Poems); er behält einen scherzhaft-witzigen Ton die ganze Erzählung hindurch bei. Der Autor imitiert gekonnt die Erzählhaltung und sogar einzelne Kunstgriffe des heroisch-komischen Poems. Das Gedicht beginnt mit einem unmißverständlichen Bezug auf diese Tradition:

Ne sverčka nachala, čto skripit u peček,
Ja poju: geroj moj - polevoj kuznečik!¹

(Nicht die unverschämte Grille, die am Ofen zirpt,
singe ich: mein Held ist der Grashüpfer auf dem Feld!)

Noch deutlicher kommt diese Formverwandtschaft in den folgenden Kapiteln zum Ausdruck, in denen vor allem am Anfang mit der Tradition der antiken Mythologie und den stehenden literarischen Wendungen aus dem 18. Jahrhundert gespielt wird. Die zierliche, überfeinerte Ausdrucksweise paßt bruchlos zu dem künstlichen Insektenmilieu des Gedichts, das selbst wie eine überspitzte Rokokowelt erscheint:

Éos podnimala alymi perstami
Temnye pokrovy noči - i mestami
V nebe zagoralis' ognennye pjatna.
Žizn', poluprosnuvšis', slabo i nevnjatno
Bormotala v roščě, bormotala v pole.
Poceluj slivalsja s ropotom nevoli
Vsjudu, gde liš' tol'ko bračnyje okovy
Gimeneja byli ržavy i ne novy.
.... Liš' odin geroj moj
.... Rano on prosnulsja - no ne do zevoty
Bylo muzykantu: nužno bylo noty
Na listočkach rozy napisat' kak možno
Lučše, ton'se, čišče
.... Darovityj malyj byl artist moj - milo
Sočinil on éti dva sticha; v nich bylo
Štol'ko takta, stol'ko nežnosti igrivoj,
Čto v naš vek cholodnyj i samoljubivyj

¹ Polonskij, St. , S. 421.

Ni odin kuznečik ne najdet v nich smysla
I, byt' možet, daže ulybnetsja kisló.¹

(Eos hob mit rosigen Fingern
die dunklen Schleier der Nacht - und stellenweise
erglühten am Himmel feurige Flecke.
Das Leben, halb erwacht, murmelte schwach und undeutlich,
im Hain und auf dem Feld.

Der Kuß floß mit dem Murren der Unfreiheit zusammen
überall da, wo nur die ehelichen Fesseln Hymens
rostig und nicht neu waren.

- Einzig mein Held
.... war früh aufgewacht; aber dem Musikanten
war nicht zum Gähnen zumute: er mußte die Noten möglichst
schön, fein und sauber auf Rosenblättchen schreiben
.... Mein Künstler war ein begabter Kleiner: nett
setzte er diese beiden Verse; in ihnen
war so viel Takt, so viel spielerische Zartheit,
daß in unserem kalten und selbstzufriedenen Zeitalter
nicht ein Grashüpfer in ihnen einen Sinn finden
und möglicherweise sogar säuerlich lächeln wird.)

Die angeführte Stelle zeigt, wie Allegorie und heroisch-komisches Poem in dieser Dichtung zusammenwirken. Was zunächst nur als der passende Rahmen für die Tierallegorie erscheint, weil es ihren besonders zierlichen und verfeinerten Charakter gegenüber der nichtfingierten Welt unterstreicht, wird gleichzeitig durch die Allegorie verändert. Die Form des heroisch-komischen Poems wird nicht naiv aufgegriffen, sondern ironisch durch die Insektenwelt verfremdet. Die starke Verkleinerung der poetischen Gegenstände - nicht Götter werden als Menschen, sondern Menschen als winzige Tiere verkleidet - bedeutet nicht Trivialisierung eines hohen Sujets, sondern durch die Verfeinerung auch eine poetische Überhöhung, die dem Inhalt die satirische Schärfe nimmt und ihm einen melancholisch-humoristischen Grundzug verleiht. Damit entfernt sich die Dichtung grundlegend vom Charakter der älteren Gattung. Einzelne direkt aus dem heroisch-komischen Poem übernommene Kunstgriffe stehen dazu in einem schreienden Gegensatz. Eine rosenfingrige Eos in einer Welt von Grashüpfern und anderem Kleingetier erfüllt nur noch die Funktion der Formparodie.

1 Polonskij, St., S. 426.

Der Autor ist sich des Abstandes der von ihm verwendeten Form von der zeitgenössischen Literatur bewußt. Dennoch identifiziert er sich mit ihr so weit, daß er sie zu einem kritischen Kommentar gegen die Literatur seiner Zeit benutzen und seine eigenen literarischen Ideale ("Takt", "spielerische Zartheit") als Werte dieser vergangenen Form ausdrücken kann.

Die Dichtung wird diesen Idealen durchaus gerecht, allerdings weisen die letzten beiden Gesänge einige Längen auf. Der Leichtigkeit, mit der hier das Problem eingefangen und spielerisch aufgezeichnet wird, ist auf dem Gebiet des Poems in der Zeit nach Puškin nichts an die Seite zu stellen.

In seinem weiteren Schaffen greift Polonskij mehrere Male auf die Tierallegorie zurück. Die unmittelbar auf "Kuznečik-muzykant" folgende Dichtung "Noč' v Letnem sadu" (Nacht im Sommergarten) behandelt sogar das gleiche verkleinernde Tiermilieu, ist aber durch die Herausgeberfiktion mit der Menschenwelt direkt verklammert. Der Versuch, das Autorenpoem mit der Tierallegorie zu verbinden, wird allerdings nicht sinnfällig.

Das Poem aus den 80-90er Jahren "Sobaki" (Hunde) erscheint als eine Art allegorischer Gesellschaftsroman in Versen, mit eindeutiger politischer Tendenz und direkten Anspielungen auf die politischen Richtungen des damaligen öffentlichen Lebens. Der Roman leidet an den gleichen Schwächen wie alle realistisch orientierten Versdichtungen Polonskijs, an Weiterschweifigkeit und Ungenauigkeit. Einzig die Bemühung um eine verfremdete Autorensprache - die dem Vortellungsvermögen eines Hundeauteurs angepaßt sein soll - bringt einige, dem "Kuznečik-muzykant" an Komik vergleichbare Wirkungen hervor.

Gegen Ende des Jahrhunderts versuchte sich Polonskij auch in anderen Genres der übertragenen Versdichtung. Die moralisierende Byline "Povest' o Pravde istinnoj i o Krivde lukavoj" (Erzählung von der wahrhaftigen Wahrheit und von der arglistigen Lüge) ahmt äußerlich die Form der Volksdichtung nach und benutzt sie zu einer rein gedanklichen Allegorie.

Zu den letzten Poemen Polonskijs zählt "Kukly" (Puppen; aus den 80-90er Jahren). Die Grundidee scheint den Tierallegorien verwandt: Polonskij spiegelt hier die menschlichen Probleme in der künstlichen marionetten-

haften Welt der Puppen und Spielzeuge. Da aber die Menschenwelt gleichwertig in das Gedicht einbezogen ist und die Puppe nur das grellere Schicksal ihrer Besitzerin - marionettenhaft übertrieben, psychologisch unwahr, aber in der Tendenz schärfer - durchmacht, kann man kaum noch von einer Allegorie sprechen. Die reale und die irrealen Ebene, die realistische und die übertragene Darstellung vermischen sich in der Beziehung des Mädchens Dunja zu ihrer Puppe Fanja.

Trotz der zum Teil übertragenen Darstellungsmethode, der Spiegelung des Milieus durch eine künstliche Puppenwelt, ist hier die Geschichte eng mit der individuellen Psychologie verklammert, mit den Wünschen und Träumen, nicht ganz gewußten Vorstellungen und Maßstäben eines sehr jungen Mädchens. Damit folgt Polonskij einer literarischen Tendenz, die sich in Erzählungen und in der Lyrik der Zeit auswirkt und die versucht, das Gebiet der nicht ganz bewußten psychologischen Reaktionen und der individuellen Phantasien für sich zu entdecken. Jedoch folgt Polonskij dieser Tendenz nur zögernd, er fügt ihr nichts Neues hinzu und bleibt zugleich noch seiner früheren allegorischen Methode treu.

Anders als in "Sobaki", wo die normativen Urteile meist in die Reflexionen des Hundeauteurs eingehen, konstruiert er hier eine zusätzliche, rein moralische Ebene, auf der die abstrakten Begriffe agieren, Ereignisse der Fabel kommentieren oder einen besonderen Tiefsinn in sie hineinlegen. Am Schluß verkündet der Tod die Moral der Geschichte, als er es ablehnt, die Armut - die von ihrem anstrengenden Leben ermüdet ist - bei sich aufzunehmen. Denn die Armut sei "als Schande" so lange nötig, wie es auf der Erde noch kein Reich "ohne Täuschung, ohne Puppen"¹ gebe. Der Autor meldet sich abschließend mit der versöhnlichen Bemerkung zu Wort, daß die Leiden der Puppe nirgendwo in der Welt vergessen würden, vor allem nicht in der Literatur. Zwischen diesen allzu genau gewußten moralischen Bezügen und der Darstellung des nur unklar Bewußten stellt der innere Bau dieser Dichtung keine schlüssige Beziehung her.

Die Untersuchung zeigt, daß Polonskij auf dem Gebiet der realistischen Verserzählung nichts Bedeutendes geleistet hat, daß aber sein Beitrag

¹ Polonskij, Psst., Bd. V, S. 49.

zur Geschichte des russischen Poems in einer Verfeinerung der übertragenen Darstellungsmethode besteht. Erscheinungen der zeitgenössischen Wirklichkeit werden durch ein künstlich geschaffenes Milieu verfremdet, zugleich wird eine vorgegebene Form mit neuer Bewußtheit angewandt und durch das bizarre Milieu ironisiert. Am besten ist dies in "Kuznečik-muzykant" gelungen. Der gleiche Kunstgriff ist in dem Versroman "Sobaki" schon weit weniger glücklich angewandt. In "Kukly" kann von einer Ironisierung der Form nicht die Rede sein, wohl aber von der problemverschärfenden Spiegelung des Themas in einem künstlichen Milieu. Allerdings wird dieser Ansatz nicht konsequent durchgeführt, sondern überlagert durch eine lehrhafte allegorische Tendenz.

In den Werken, wo Milieuverfremdung und Formparodie zum tragenden Prinzip der Dichtung werden, hat Polonskijs Verssprache eine echte Funktion. Sie unterstreicht die Künstlichkeit der dargestellten Welt, die Anmut und den spielerischen Charakter, den der Autor seiner Geschichte durch die Übertragung in einen fremden zierlichen Rahmen verleiht. In den realistischen Erzählungen hingegen kann die Verssprache ihren Sinn nicht mehr ausweisen. Paradoxe Weise verliert sie ihre Funktion, gerade weil es dem Autor nicht die geringste Mühe macht, sich in Versen auszudrücken und selbst noch die kompliziertesten Strophen- und Versformen über lange Kapitel hinweg durchzuhalten. Die Verssprache sinkt zu einer äußerlichen Virtuosenübung, zu einer nicht mehr notwendigen Einkleidung der Geschichte herab.

2.4 Aleksej Konstatinovič Tolstoj

2.4.1 Die Verwendung verschiedener bestehender Poemtypen und Arten der Verserzählung bei Tolstoj

Tolstoj nimmt unter den "reinen Dichtern", zu deren Richtung er gezählt wird, eine Sonderstellung ein, da die Lyrik in seinem Werk keine so überragende Rolle spielt wie bei Majkov, Fet und Polonskij. Dennoch teilt er mit diesen Dichtern die grundsätzliche Höherschätzung der Verssprache als eines Mediums, das seiner künstlerischen Absicht von sich aus am besten entspreche. Tolstoj spricht diese Erkenntnis in Bezug auf das Drama aus, wo ihn weder Gattungsform noch russische Tradition zum Vers verpflichten:

"Ich habe begonnen, ein Novgoroder Drama zu schreiben. In Dresden habe ich in einem Zuge drei Akte in Prosa geschrieben ... Aber neulich habe ich in das Manuskript geschaut und vor Kummer angefangen, die Prosa in Verse zu übertragen und - o Wunder! diesmal reinigte sich alles, alles Unnütze fiel von selbst ab, und mir wurde klar, daß es für mich leichter ist, in Versen zu schreiben als in Prosa! Hier tritt jedes Geschwätz so klar hervor, daß man es durchstreicht ..."¹,

Neben dem recht schmalen lyrischen Werk weist das Schaffen Tolstojs eine ganze Reihe erzählender Versdichtungen auf. Nur einige jedoch wurden von ihm selbst und seinen Herausgebern als Poem bezeichnet. Unter ihnen finden sich zwei Verserzählungen, die der Darstellungsmethode der realistischen Verserzählung folgen, obwohl der Gegenstand eine phantastische oder übertragene Darstellung ermöglicht und traditionell auch nahelegt.

In der Dichtung "Grešnica" (Die Sünderin, 1857?), die in biblischer Zeit spielt, wird das Milieu eines verschwenderischen weltlichen Festes dem Leser anschaulich nahegebracht. Die psychologische Situation der "Sünderin", die den als Gast angesagten Jesus herausfordern will, wird so eindringlich motiviert, daß Parallelen zur zeitgenössischen Wirklichkeit provoziert werden. Es entsteht der Eindruck, als sei die Zeitspanne zwischen der geschilderten und vergleichbaren realen, vom Leser und Autor erfahrbaren

¹ Brief an Ja. P. Polonskij aus dem Jahre 1871; zit. bei Ju. Tynjanov, Problema stichotvornogo jazyka, Leningrad 1924, S. 78.

Situation verschwindend gering oder doch zumindest bedeutungslos. Erst die Schlußstrophe, in der der Dichter aufs genaueste den moralischen Gehalt der geschilderten Szene auseinandersetzt, läßt wieder den Abstand zwischen den Erfahrungen von Leser und Autor und dem äußerst fernliegenden Milieu erkennen.

In der Verserzählung "Drakon" (Der Drache; 1875) wird ein völlig unwahrscheinlicher Vorfall, den der Autor in einem fremden Land im frühen Mittelalter angesiedelt hat, dem Leser glaubhaft gemacht. "Der ganze Wert der Erzählung besteht in der hohen Wahrscheinlichkeit eines unmöglichen Faktums", urteilte Tolstoj selbst über die Grundidee dieser Dichtung¹. Diese Wahrscheinlichkeit wird mit einiger Raffinesse erzeugt. Die Geschichte vom menschenfressenden Drachen, der in den Bergen lebt, wird als Erlebnisbericht eines Augenzeugen wiedergegeben; der Erzähler und sein Gefährte bestehen keine außerordentlichen Abenteuer mit dem Untier, sondern fliehen vor ihm und lernen dabei die Vielzahl seiner schrecklichen Fähigkeiten kennen. Darüber hinaus wird die ganze Erzählung als eine alte italienische Geschichte ausgegeben. Tolstoj versah sie mit dem bewußt doppeldeutigen Untertitel: "Rasskaz XII veka. (S ital'janskogo)" - (Erzählung aus dem /oder: des/ 12. Jahrhundert). (Aus dem Italienischen). Die Wahrscheinlichkeit dieser Mystifikation der Herkunft der Geschichte wird unterstützt durch die atmosphäreschaffende Rahmenhandlung, die in einer mittelalterlichen italienischen Stadt spielt und aus der sich der Augenzeugenbericht zwanglos ergibt. So kann sich der Erzähler an ein fiktives Publikum aus dem gleichen Milieu wenden, und dem realen Leser bleibt zunächst einmal nichts anderes übrig, als sich in diese schon vorhandene Hörergemeinde einzufügen.

Die sorgfältig beachteten Terzinen sollen offenbar ebenfalls den authentisch altitalienischen Charakter der Geschichte verstärken.

Der wirkliche zeitgenössische Autor versteckt sich also mehrfach: hinter dem Bericht des fingierten Augenzeugen, aber auch hinter dem Milieu der alten italienischen Stadt, in das der Erzähler der Rahmenhandlung hinein-

¹ In einem Brief an K. Sajn-Wittgenstein, zit. in: A. K. Tolstoj, *Sobranie sočinenij v četyrech tomach* (Hrsg. I. Jampol'skij), Bd. I, Moskau 1963, S. 776.

vesetzt ist, hinter dem glaubhaft nachgeschaffenen historischen Kolorit - wobei z. B. auch auf die Kämpfe zwischen Welfen und Waiblingern Bezug genommen wird - und schließlich hinter der Übersetzerrolle, die er sich durch den Untertitel zuerteilt. Der reale Autor verbirgt sich, damit die ganze Spannung der Dichtung auf das Spiel von Wahrscheinlichkeit und Unwahrscheinlichkeit konzentriert werden kann. Diese Spannung wird zum Schluß nicht aufgelöst, der Autor demaskiert sich nicht als Zeitgenosse des 19. Jahrhunderts.

Die Funktion der Verse entspricht hier genau dem angeführten Zitat über das Drama Tolstojs. Der Vers wirkt vor allem als Mittel der gedrängten und schmucklosen, dabei aber spannungsvollen Erzählung. Der Hauptkunstgriff der Autors besteht in der minutiösen Schilderung der sinnlich wahrnehmbaren Vorgänge, die auf jede übersteigerte Gefühlsäußerung verzichtet. Auch in den Augenblicken höchster Aufregung wahrt der Erzähler seinen gravitatischen Tonfall, der dem Anschein dient, es werde eine sehr alte Geschichte wiedergegeben:

I kogda by
 Ja dolžen byl rešit': k čislu kakich
 Tot zver' porod prinadležit, to ja by
 Ego krylatoj ščukoju nazval
 Il' pomes'ju ot jaščera i žaby.
 I sam sebja ešče ja vorpošal:
 K čemu mog byt' tot pamjatnik vzdvignut?
 Kak vdruk ot strašnoj mysli zadrožal:
 Vnezapnym opaseniem postignut,
 "A čto, - skazal ja, - esli étot zver'
 Ne kamennyj, no adom byl izrygnut,
 Čtob za grechi nas nakazat'?¹

(Und wenn ich
 entscheiden sollte, zu welcher Gattung
 dieses Tier gehörte, hätte ich es einen
 geflügelten Hecht genannt
 oder eine Mischung aus Echse und Kröte.

1 Tolstoj, a. a. O., S. 578 f.

Und ich fragte mich selbst noch:
 Wozu könnte jenes Denkmal wohl errichtet sein?
 als ich plötzlich von einem schrecklichen Gedanken erzitterte:
 Von plötzlicher Besorgnis betroffen, sagte ich (mir):
 "Und was wäre, wenn dieses Tier
 nicht aus Stein ist, sondern von der Hölle ausgespien wurde,
 um uns für (unsere) Sünden zu strafen?" ...)

Die Verse zeigen Tolstojs Abstand zur romantischen Auffassung der Verssprache, seine Entfernung vom Prinzip der individuellen Stilisierung der Verssprache überhaupt. Die Sprache dieses Werks erhält ihr eigenes Gesicht durch die Einfühlung des Autors in das Milieu- und Zeitkolorit und dessen spezifische Ausdrucksformen - ein Verfahren, das schon in Puškins Verssprache vorhanden war, das jedoch nur in den Versmärchen zu einem charakteristischen Merkmal seiner Erzählsprache wurde. Der Charakter der Verssprache unterstreicht die Entfernung der Verserzählung "Drakon" vom Poem.

Ein fernliegendes Milieu und eine fernliegende Zeit werden auch in "Ioann Damaskin" (1858?) gestaltet, allerdings mit einem hintergründigen Sinn, wie die Fabel der Dichtung klarlegt. In der Lebensgeschichte des Johannes von Damaskus wird sein theologisches Werk nicht erwähnt, sein Dichterberuf tritt dagegen in den Mittelpunkt der Erzählung. Die erbetene Entlassung vom Amt des Schatzmeisters beim Kalifen erinnert an die Abneigung Tolstojs gegen den Staatsdienst, aus dem er sich während vieler Jahre zu befreien versuchte. Zur Begründung seiner Bitte um Entlassung erläutert Johannes die grundsätzliche Überlegenheit des Bereichs der schöpferischen dichterischen Ideen über den der Politik, der weltlichen Reichtümer und Ehren. Da er an jenem teilhabe, falle es ihm leicht, auf diesen völlig zu verzichten. Der Kalif entläßt ihn.

Während der Dichter auf diese Weise leicht von der äußeren Abhängigkeit loskommt, ist der Weg zur ideellen Rechtfertigung des Dichterberufs außerordentlich mühevoll. Die Gemeinschaft der Mönche, in die er eintritt, fordert von ihm, den "Geist des Müßiggangs und den Reiz des Lobsingens ... zu besiegen"¹. Er zwingt sich lange Jahre, dieses Gebot einzuhalten, wird

¹ Tolstoj, a. a. O., S. 521.

aber schließlich durch einen anderen Mönch bewogen, ein frommes Klage-
 lied auf den Tod eines ihrer Gefährten zu verfassen und vorzutragen. Der
 Zorn, den der Bruch der Vorschrift bei Johannes' geistlichem Vormund
 erregt, kann erst durch das Eingreifen überirdischer Mächte - durch eine
 Vision - besänftigt werden. Gleichzeitig wird damit der Konflikt um das
 Recht des Dichters, seine Gaben anzuwenden, beigelegt, denn die Erschei-
 nung überzeugt den strengen Mönch mit theologischen Argumenten:

On dal prirode izobil'e,
 I beg strujaščimsja rekam,

...
 Počto ž pevca živuju reč'
 Skoval ty zapoved'ju trudnoj?

...
 Da orosjat ego mečty,
 Kak dožd', žitejskuju dolinu;
 Ostav' zemle ee cvety,
 Ostav' sozvuč'ja Damaskinu!¹

(Er gab der Natur den Reichtum
 und den strömenden Flüssen den Lauf,

...
 Weshalb hast du denn die lebendige Rede des Sängers
 durch ein hartes Gebot in Ketten geschmiedet?

...
 Mögen seine Träume, wie der Regen,
 das Tal des Lebens benetzen;
 laß der Erde ihre Blumen,
 laß die Wohlklänge dem Damaszener!)

Erst damit ist der Held wirklich frei, befreit von seinen weltlichen Verpflich-
 tungen und den geistigen Bevormundungen durch eine asketische Frömmigkeit.
 Das Selbstverständnis des christlichen Dichters ist damit gefunden und bestä-
 tigt.

Die Nähe der Ausgangssituation der Erzählung zu Tolstojs Lebenspro-
 blemen läßt vermuten, daß es sich hier - bei aller historischen und exoti-
 schen Einkleidung des Problems - um eine Dichtung mit unmittelbar autobio-
 graphischem Bezug handelt. Ähnlich wie Majkov seine Autobiographie in alle-
 gorische Träume faßte, sucht hier der Autor hinter der Maske eines als Vor-
 bild akzeptierten Dichters nach der Formulierung seines ideellen und ästheti-

¹ Tolstoj, a. a. O., S. 532.

schen Standpunktes. Obwohl die Schaffenskrise des Mönchs Johannes faktisch im Leben A. K. Tolstojs nicht entsteht, gehört ihr Ergebnis zu seinem geistigen Besitz. Die dargestellte Krise dient der Selbststilisierung, vielleicht sogar der allegorischen Selbstdarstellung des christlichen Dichters. Die Darstellungsmethode stimmt mit der in Majkovs "Sny" insofern überein, als ebenfalls der direkte Bezug zum dichterischen Ich sich in den Problemen darstellt, die von den autobiographischen Fakten abstrahieren. Tolstojs Bezug zum dichterischen Ich ist nur noch vermittelt, da er eine historische Figur als Helden einführt. Es eint jedoch beide Dichtungen, daß sie auf jeden Anschein einer psychologischen Entwicklung verzichten und die Fabel nicht als Mittel zur emotionalen Identifikation, sondern als Mittel einer übertragenen und zugleich abstrahierenden Darstellung benutzen.

Die Verssprache zeigt auch hier Tolstojs Tendenz, von der musikalisch-emotionalen Funktion der Verse abzurücken. Die erzählenden Teile der Dichtung werden in einem kargen und lakonischen Stil referiert:

Temneet. Par struitsja sinij;
 V uščel'e mrak i tišina;
 Mercajut zvezdy; i luna
 Voschodit ticho nad pustynej.
 V svoju peščeru odinok
 Ušel otšel'nik razdražennyj.
 Vse spit.¹

(Es dunkelt. Ein blauer Dampf rieselt;
 in der Schlucht ist Dunkelheit und Stille;
 die Sterne schimmern; und der Mond
 geht still über der Wüste auf.
 Einsam ging der gereizte Einsiedler
 fort in seine Höhle.
 Alles schläft)

Dieser Tonfall wird jedoch in den Abschnitten direkter Rede nicht aufrechterhalten und abgelöst durch Strophen hymnischen Charakters, die in sich geschlossene, selbständige Teile der Dichtung bilden. Deutlich heben sich allein durch Versmaß und Strophenbau die beiden eingeschobenen Hymnen "Nad vol'noj mysl'ju bogu neugodny / Nasilie i gnet . ." (Gewalt und Druck gegen den freien Gedanken sind Gott nicht wohlgefällig. . .) und "Vospoj že, stradalec,

¹ Tolstoj, a. a. O., S. 531.

voskresnuju pesn' ..." (Märtyrer, stimme einen Gesang zur Auferstehung an ...) heraus.

Tolstoj archaisiert die direkte Rede der Personen und stilisiert sie in einem deklamatorischen Tonfall. Diese archaisch-deklamatorische Stilisierung wirkt zugleich als Mittel einer bewußt auf psychologische Wahrscheinlichkeit verzichtenden Darstellung. Außer bei den beiden eingeschobenen Hymnen verändert Tolstoj auch an manchen Wendepunkten der Handlung das Versmaß und den Strophenbau. Die bedeutungstragenden Eigenschaften dieses Wechsels sind nicht so einleuchtend wie bei Fet und bei den eingeschobenen Hymnen dieser Dichtung. Daß die beliebig lange Tirade sich zu regelmäßig sechszeiligen Strophen ändert, als Ioann bei den Mönchen ankommt, mag noch mit der besonderen Gemessenheit und Feierlichkeit der Aufnahme erklärt werden. Die Hexameter der Szene jedoch, in der sich Ioann überreden läßt, einen Hymnus zu dichten, könnten nur eine weit hergeholte und rein intellektuelle Interpretation finden, die auf der Vermutung beruht, der Dichter wolle hier auf die antike kunstfreudige Kultur als Gegensatz zur asketischen Lebensauffassung der Mönche anspielen. Möglicherweise dient der Wechsel der äußeren Form meist rein artistischen Zwecken, etwa der Auflockerung des Erzählflusses. Er fördert äußerlich die relative Selbständigkeit der einzelnen Teile dieses Poems.

Formal ganz konventionell, in regelmäßig befolgten Oktaven, die aus fünfhebigen Jamben gefügt sind, erscheint das späte Poem "Portret" (1872/1873, Das Porträt). Es fallen noch andere höchst traditionelle Elemente der Dichtung auf: Der Autor erzählt eine Geschichte aus seiner Kindheit, sichtlich aus großem Abstand, er verschmäht dabei nicht, etwa über Geschmack und Baustil des Hauses zu plaudern in dem die Handlung spielt und das dem Leser als erster optischer Eindruck vor Augen geführt wird. Die Geschichte spielt in der Hauptstadt, in einer großzügig lebenden Familie der Oberschicht. Die im Mittelpunkt stehende Liebesgeschichte zeigt allerdings bemerkenswerte Unterschiede zur literarischen Tradition: der männliche Held ist ein Kind, der weibliche - ein Bild, die Handlung besteht vorwiegend aus geträumten Eindrücken und Phantasien, aus einem Fiebertraum, der am Schluss vom Autor entzaubert wird. Im Kernstück der Erzählung wendet der Autor seine ganze Kunst auf, um auch hier das Unwahrscheinliche glaubhaft erschei-

nen zu lassen. Seine Erzählmethode ist in diesem Fall notwendig mit einem gesteigerten psychologischen Interesse verknüpft. Die Vorausbedingungen für das Erlebnis des Helden mit dem weiblichen Porträt werden sorgfältig beschrieben. Sie liegen alle in seiner Lebensweise, seiner inneren Verfassung und seinem von vornherein gespannten Verhältnis zum alltäglichen Leben. Der Knabe, von dem der Autor in der Ich-Form erzählt, war oft allein, streifte durch die Säle des Hauses und dachte sich Ereignisse aus, die "eines Romans würdig" gewesen wären:

Dejstvitel'nost', naprotiv, mne byla
 Ot malych let nesosna i protivna.
 Žizn', kak ona vokrug menja tekla,
 Vse v toj že proze dvižas' besprerjvno,
 Vse, što zovut ser'eznye dela, -¹
 Ja nenavidel s detstva instinktivno.

(Die Wirklichkeit war mir dagegen von jungen Jahren an unerträglich und zuwider. Ich haßte von Kindheit an instinktiv das Leben, wie es um mich her verlief, sich immer in der gleichen Prosa unaufhörlich bewegend, und alles, was man ernsthafte Dinge nennt.)

Seine Abneigung wird vertieft durch den Lehrer, einen deutschen Rationalisten, der "das Formlose" strikt ablehnt. Das Interesse des Schülers dagegen richtet sich auf unklare Empfindungen, Träume und Erwartungen. Das Porträt einer schönen Frau aus dem vorhergegangenen Jahrhundert, das in einem der Zimmer hängt, nimmt seine Phantasie in Anspruch. Zunächst glaubt der Junge, der Gesichtsausdruck des Bildes ändere sich, vor allem der der Augen. Dabei verschlechtern sich seine Beziehungen zu seinem Lehrer zugleich mit seinen Leistungen in der Grammatik. Dies gibt dem Autor Anlaß zu Räsonelements über das gängige Bildungsgut und die Art seiner Vermittlung, die unausgesprochen einen Kommentar bilden zu den Fluchtversuchen des Jungen aus der Welt seiner Pflichten. Die vergangene Zeit, der das Porträt angehört, wird vom Helden als eine Gegenwelt aus Spiel, Tanz, Grazie und Koketterie aufgefaßt und erträumt.

Anders als bei Ogarev in dem Poem "Sny" spiegelt hier der Traum keine Erfahrungen der Wirklichkeit wider. Er erscheint nicht als Fortsetzung

¹ Tolstoj, a. a. O., S. 544 f.

der täglichen Welt, sondern als ihr gleichberechtigtes - und vom Standpunkt des Helden - sogar überlegenes Gegenstück. Der Autor unterschlägt nicht den Fluchtcharakter dieser Träume, kleidet diese Einsicht aber in eine verständnisvolle Ironie, die um die Anteilnahme des Lesers wirbt.

Auch bei dieser Funktion des Traums als einer Gegenwelt bringt Tolstoj ihn mit einem gesellschaftskritischen Motiv in Verbindung (und schlägt damit doch noch eine Brücke zur Verwendung des Traums in Ogarevs "Sny"). An die Unbedingtheit, mit der der Held in seinen Träumen lebt, und die Ängste, unter denen er sein Geheimnis hütet, knüpft der Autor die Bemerkung, der Held sei jung gewesen und "nackt geboren", während in Rußland der größere Teil der Menschen "mit Uniform und Degen" auf die Welt komme.

Höhepunkt der Handlung und zugleich der glaubhaften Schilderung des Unwahrscheinlichen ist das nächtliche Rendezvous des Jungen mit dem Bild. Der Vorfall wird einleuchtend gemacht durch das tiefenpsychologische Verständnis des Autors, der die besondere Lage und Stimmung seines Helden erfäßt und sie zur Grundlage der halb realen, halb erträumten Ereignisse macht. Im einzelnen wird geschildert, wie der Junge "begreift", daß das Porträt mit ihm ein Rendezvous zu bestimmter Stunde verabredet. Er hält diese Verabredung ein, und der Autor hebt die unheimliche Atmosphäre beim Weg des Helden durch das dunkle Haus besonders hervor. Als der Junge das Bild erreicht, ver schwimmt in der Darstellung die Grenze zwischen Schlaf und Wachen, Traum und Realität. Der Held erlöst das Mädchen durch seinen starken Wunsch aus dem Bilderrahmen, ist ganz verwirrt, als sie vor ihm steht und tanzt dann mit ihr, da sie seine "klassische Verbeugung" als eine Einladung zum Tanz mißdeutet hatte. Nach einiger Zeit beginnt sie zu spotten: Ob er denn in seiner "unirdischen Leidenschaft" entbrannt sei, bloß um mit ihr zu tanzen? - Der Reaktion des Helden wird breiter Raum gewidmet, wobei der Autor sich vollkommen in die Gedanken seines Helden einfühlt:

Čto otvečat' na éto - ja ne znal,
 No stalo mne nevyrazimo bol'no:
 Čego ž ej nado? V čem ja oplošal?
 I otčego ona mnoj nedovol'na?
 Ne po ee l' ja vole tanceval?
 Tak čto že tut smešnogo? I nevol'no

Zaplakal ja, išča naprasno slovo,
I nenavidet' byl ee gotov.¹

(Was ich darauf antworten sollte, wußte ich nicht,
aber es überkam mich ein unaussprechlicher Schmerz:
Was will sie denn? Wo habe ich etwas falsch gemacht?
Und weswegen ist sie mit mir unzufrieden?
Habe ich etwa nicht nach ihrem Willen getanzt?
Was ist also daran komisch? Und unwillkürlich
brach ich in Tränen aus, vergebens nach Worten suchend,
und war bereit, sie zu hassen.)

Die direkte Rede legt dem Leser nahe, die Szene vom Standpunkt des Helden aus nachzuvollziehen. Die Einfachheit der Diktion erhöht die psychologische Wahrscheinlichkeit der dargestellten Situation und steigert die Identifikation von Leser und Held an dieser Stelle. Der Autor schwächt diese Identifikation sogleich darauf wieder ab, indem er den Jungen im Kreise seiner besorgten Familie aufwachen läßt. Die Prosaisierung dieser Szene führt in raschen Schritten zum desillusionierenden Kommentar des Lehrers und des Arztes: "Somnambulus" und "febris cerebralis".

Trotz der im Grunde konventionellen Form bedeutet "Portret" einen begrenzten Fortschritt in der Entwicklung des russischen Poems. Zunächst besteht er in der thematischen Erweiterung der erzählenden Versdichtung um Jugendpsychologie, um eine psychologisch kunstvoll motivierte Darstellung von Un- und Halbbewußtem. Die Erzählung bezieht Träume und Phantasien als Mittel tiefenpsychologischer Wahrhaftigkeit ein. Zum Schluß des Poems hin verändert sich auch der für das Autorenpoem traditionelle Wechsel von Distanz und Identifikation, der durch die Autorenperson hervorgerufen wird. Als ein neuer Kunstgriff wird hier die desillusionierende Schlußpointe sorgfältig vorbereitet und wirkungsvoll ausgespielt. Zwar verlangt die Illusion des Traums, um glaubhaft zu sein, nach besonders intensiver Identifikation des Lesers mit dem Geschehen. Zwar wird auch diese Illusion am Schluß gebrochen, jedoch ruft diese Desillusionierung graduell eine geringere Distanz zur fiktiven Geschichte hervor als die herkömmlichen "Abschweifungen" der Autorenfigur. Denn der Autor greift hier nicht völlig über die erzählte Geschichte hinaus, sondern er rückt innerhalb der Geschichte, ohne seine

¹ Tolstoj, a. a. O., S. 565.

Erzählerrolle aufzugeben, von einer vorher selbst aufgebauten Illusion ab, ohne die Fiktion im ganzen in Frage zu stellen.

In "Son Popova" (1873, Der Traum Popovs) wird der Traum als satirischer Zerrspiegel der Wirklichkeit benutzt. Ein anekdotischer Vorfall bildet die Grundlage der Handlung: Der Beamte Popov tritt zur Gratulation in das Zimmer seines Chefs, wo schon eine Menge anderer Leute versammelt ist, und bemerkt, daß er vergessen hat, zu seiner Uniform die Hosen anzuziehen. Ein Versuch, sich zur Hälfte hinter dem Schirm des Kamins zu verstecken, schlägt fehl. Mit automatischer Konsequenz rollen die weiteren Ereignisse ab; ihre Wahrscheinlichkeit bleibt zwar immer gewahrt, sie nähern sich jedoch trotzdem der Grenze zur Absurdität. Der zunächst wohlgelaunte Minister bemerkt Popovs skandalösen Aufzug und interpretiert ihn als Angriff auf den Staat. Der Schwung seiner Rede führt ihn dazu, von zunächst scherzhaftem Tadel zu den strengsten Maßnahmen überzugehen. Als er mit der Frage anhebt, ob Popov aus Schottland stamme oder vielleicht zuviel Walter Scott gelesen habe, scheint dies noch ein harmloser Einwand. Aber da er einmal auf der kulturgeschichtlichen Ebene argumentiert, fällt dem Minister ein, daß das Bekleidungs Vorbild seines Untergebenen auch im Klassizismus wurzeln könnte, und er formuliert schon mit politischem Unterton: "Wollten Sie einen römischen Patrioten darstellen?"¹ Ein schüchterner Einwand Popovs, er habe sich nicht in provokatorischer Absicht hinter dem Schirm entkleidet - wie der Minister annimmt -, sondern sei irrtümlich in diesem Aufzug von zu Hause aufgebrochen, steigert nur den Zorn seines Vorgesetzten. Der Minister meint die Provokation jetzt klar zu erkennen, ruft nach dem Schreiber und diktiert eine Anzeige an den Staatsanwalt. Kaum hat er jedoch den Text zu Ende gebracht, erscheint ihm das Verbrechen schon viel zu groß für eine langsame, gesetzliche Behandlung des Falles, und er übergibt den höchst verdächtigen Beamten sogleich der Dritten Abteilung. - Die Rede des Ministers, sowohl im leutseligen wie im anklagenden Teil, bringt die satirische Absicht des Autors klar zum Ausdruck. Es gelingt ihm, die Amtssprache durch den Vers zu karikieren, indem er den bürokratischen phrasenhaften

¹ Tolstoj, a. a. O., S. 437.

Stil nachahmt und bekannte, äußerst prosaische und triviale Floskeln, nur unwesentlich verändert, in die Versform einpaßt:

Ministr mež tem stan izgibal prijatno:
 "Vsech, gospoda, vsech vas blagodarju!
 Prošu i vpred¹ služiti tak akkuratno
 Otečestvu, prestolu, altarju!
 Ved¹ mysl¹ moja, nadejus¹, vam ponjatna?
 Ja v perenosnom smysle govorju:
 Moj ideal polnejšaja svoboda -
 Mne cel¹ narod - i ja sluga naroda!"¹

(Inzwischen beugte der Minister angenehm seine Gestalt:
 "Ihnen allen, meine Herren, allen danke ich!
 Ich bitte, auch in Zukunft so sorgfältig
 Vaterland, Thron und Altar zu dienen!
 Mein Gedanke ist Ihnen doch, hoffe ich, verständlich?
 Ich sage im übertragenen Sinne:
 Mein Ideal ist die vollste Freiheit -
 Mein Ziel ist das Volk - und ich bin ein Diener des Volkes!")

Einer anderen, scheinbar menschlicheren Redeweise bedient sich der Beamte der Dritten Abteilung beim Verhör. Er weint, als er Popov sieht, und erwähnt, daß er dessen Mutter schon gekannt habe. Die Phrasenhaftigkeit seiner gefühlvoll anteilnehmenden Redewendungen wird offenbar, als der Beamte kurz darauf zielbewußt nach dem Namen der Mitverschworenen fragt.

Die Reaktion des Beamten zeigt den symmetrischen Aufbau der Geschichte. Wie der Minister gerät der Beamte ebenfalls nur mehr in Zorn, als Popov den Verdacht zu entkräften versucht und nicht sagt, was der vorgefaßten Meinung des Beamten entspricht. Schließlich fügt sich der Angeklagte und gibt die Namen seiner Freunde und Bekannten an.

Nach dieser Szene gibt der Autor seine Zurückhaltung auf und kommentiert: "Wie sind Leute in Angst gemein . . ."; dann läßt er den Helden aufwachen, seine Erleichterung genießen, während er sich selbst als Autor direkt und lehrhaft an die Leser wendet. Er geht die Hauptereignisse der Geschichte noch einmal durch und fragt jedes Mal, wo denn so etwas wohl passieren könne, - um zu beteuern, in Rußland geschehe dergleichen bestimmt nicht. Um die Spuren seiner Satire weiter zu verwischen, bezieht er sich auf den Grundeinfall mit der vergessenen Hose und behauptet, es liege eben gar kein Sinn darin, wenn

¹ Tolstoj, a. a. O., S. 435.

man seinen Helden so dürftig bekleidet zum Minister fahren lasse. Zieht man in Betracht, daß den Lesern Tolstojs die Werke Gogol's mit ihren absurden Vorfällen ähnlicher Art durchaus bekannt waren, dann ist diese Bemerkung des Autors von hinreichend vordergründiger Komik, um die politische Satire noch um den Spott literarischer Kennerschaft zu erweitern.

"Son Popova" wird vom Herausgeber Jampol'skij nicht zu den Poemen gezählt, sondern in der - nach nicht vergleichbaren Kriterien eingerichteten - Abteilung "Satiričeskie i jumorističeskie stichotvorenija" (satirische und humoristische Gedichte) aufgeführt. Im Prinzip gehört diese Dichtung jedoch zu den Poemen, da die Methode der Darstellung über den anekdotischen "rasskaz v stichach" weit hinausgeht. Die Fakten sprechen nicht nur für sich, sondern wirken als satirische Zeichen; sie dienen der entlarvenden Absicht des Autors. Diese Absicht liegt auch der Spannung von Absurdität und Wahrscheinlichkeit der Situation zugrunde. Darüber hinaus wird an einigen Stellen direkter Rede der Vers als Mittel der Bloßstellung einer offiziellen Sprechweise eingesetzt. Die Sprache des Autors selbst ist demgegenüber zurückhaltend, nicht karikierend, sie dient durch ihr scheinbar neutrales Erzählen der Herstellung von Wahrscheinlichkeit. Der didaktische Schluß wird durch Hinzufügen einer literarischen Ebene eigens ironisiert.

Alle diese Erscheinungen sind Ausdruck neuer Tendenzen im Poem, die hier eine noch im ganzen traditionelle Erzähltechnik mit einer noch traditionellen Autorenfigur und ihrer Sprache graduell verändern. Diese neuen Tendenzen werden jedoch in ihrem historischen Gewicht erst vor dem Hintergrund des gleichzeitigen und z. T. vorherliegenden Werks Nekrasovs verständlich, besonders der Dichtungen Nekrasovs, die ebenfalls einer satirisch enthüllenden Absicht folgen.

2.4.2 Die national-historischen literarischen Formen und ihre Beziehung zum Poem

Ein großer Teil von Tolstojs dichterischem Werk wird von kleineren Erzählformen eingenommen, von Balladen, Bylinen und Parabeln. Sie alle eint das Zurückgreifen auf nationale Themen und Formen. Wenn auch diese Dichtungen an epischem Umfang und darstellerischer Differenziertheit von

seinen Poemen deutlich getrennt bleiben, so soll doch in einer Übersicht zusammengefaßt werden, wie sie sich in Tolstojs Werk entwickeln und welche Bedeutung sie innerhalb der Geschichte des Erzählens in Versen haben.

Tolstoj beginnt mit regelrechten historischen Balladen, die einen dramatischen geschichtlichen Moment nachempfinden, wie z. B. "Knjaz' Rostislav" (Fürst Rostislav; nach 1840). In den folgenden Jahren geht der Autor zur allegorischen Verwendung geschichtlicher Ereignisse, Gestalten oder historischer Atmosphäre über. "Zmej Tugarin" (Der Drache Tugarin; 1867) kann hierfür als charakteristisches Beispiel dienen. Die Dichtung lehnt sich in äußerer Form und Diktion an die Byline an; sie erzählt, wie der Kiever Fürst Vladimir mit seinem Gefolge feiert, wie ein unbekannter Sänger von mongolischem Äußeren ein prophetisches Lied über die Entwicklung Rußlands vorträgt, das unter den Gefolgsleuten Vladimirs auf Empörung und Gelächter stößt. Der Fremde verkündet, sein Chan werde in Rußland herrschen, und wenn das russische Volk ihn verjagt haben werde, wird der russische Zar in gleicher Weise regieren wie vorher der Chan: Vor allem mit der Knute herrschend, wird er sich wie ein Idol verehren lassen, ein Veče wird es nicht mehr geben. Dobrynja erkennt den "Drachen" und will den geschickt entkommenden Tugarin mit einem Pfeil erlegen. Tolstoj widmet den Überlegungen Vladimirs breiten Raum, daß eine solche Schande, wie sie sich der Fremde ausgedacht hat, unmöglich sei, und selbst wenn einmal ähnliche Zeiten für die Nachkommen eintreffen sollten, würden sie zweifellos damit schnell ein Ende machen.

An dieser Dichtung zieht vor allem die verschachtelte Zeitperspektive die Aufmerksamkeit auf sich. Der aus der Atmosphäre der frühen russischen Geschichte erdichtete Vorfall bietet den Inhalt in einer Zukunftsperspektive, also prophetisch vom Standpunkt der dargestellten Bylinenhelden und des Fürsten Vladimir aus. Zugleich aber ist dieser Inhalt, vom Standpunkt des Lesers aus, bereits geschehene nationale Vergangenheit, die bis an die Gegenwart heranreicht. In dieser Weise verwendet Tolstoj den historischen Stoff zu aktuellen publizistischen Zwecken, wobei es sich als günstig erweist, daß sein durchaus an der Feudalherrschaft festhaltendes politisches Ideal offenbar mit den Zuständen der idealisiert dargestellten Zeit der Kiever Rus'

übereinstimmt. Zu diesem rückwärtsgewandten Ideal paßt die archaisierende Sprache, die in Diminutiven, Adjektiven und der parallelen Syntax Kunstgriffe der Byline nachbildet. Auch der für Tolstoj charakteristische Lakonismus des Stils ist leicht in die an der Byline orientierte Form zu integrieren. Allerdings bemüht sich Tolstoj nicht, die Byline in allen Einzelheiten nachzuahmen. In der genauen Stropheneinteilung und dem öfter wiederholten Refrain richtet er sich nach dem Volkslied, wahrt aber auch dadurch die altertümliche Atmosphäre und die betont nationale Form seiner Dichtung. Im vorliegenden Fall stimmt die Liedhaftigkeit schlüssig zu dem märchenhaft gefärbten Vorfall und der hintergründigen Naivität der historischen Figuren.

"Zmej Tugarin" steht seiner Methode nach keineswegs vereinzelt unter Tolstojs Dichtungen. Viele der Bylinen und Parabeln - zwischen denen die Grenze nicht genau auszumachen ist - zeigen eine Tendenz zur gebrochenen, in die Gegenwart übertragbaren historischen Darstellung. In ihnen tritt auch der Autor notwendig stärker hervor als in einer ausschließlich historischen Darstellung, da er die historischen Themen und Formen benutzt, um seine politischen Überzeugungen zu formulieren.

In "Potok-Bogatyr" (1871; der Recke Potok) kleidet sich der Autor in das historische Kostüm des Sängers, indem er die Dichtung so beginnen läßt:

Začınaetsja pesnja ot drevnich zatej,
Ot veselych pirov i obedov,

....

Ot ich vremeni pesnja teper' povelja,
Ot togo l' starorusckogo kraju,
A čem končitsja pesnja - ne znaju.¹

(Es beginnt das Lied von alten Geschichten,
von fröhlichen Gelagen und Mählern,

....

Von ihrer Zeit hebt das Lied jetzt an,
von jenem altrussischen Land,
aber womit das Lied enden wird, weiß ich nicht.)

Der Autor läßt seinen Helden Potok, der aus dem alten Kiev stammt, in Abständen von mehreren hundert Jahren in die jeweilige Hauptstadt Rußlands kommen und die dort herrschenden politischen Zustände jedesmal deutlich mißbilligen. Die Kritik richtet sich nach dem rückwärtsgewandten politischen Ideal

1 Tolstoj, a. a. O., S. 306.

des Autors, das sich in der Kommentierung der neuesten Zeit als demokratische- und fortschrittsfeindlich herausstellt. Eine Variante dieser Tendenzdichtung stellt "Poroj veseloj maja ..." (In der fröhlichen Zeit des Maien ...) dar, das auf die Schilderung eines historischen Vorfalles und die Zeichnung historischer Personen ganz verzichtet. Der Autor bringt seine Meinung über die Theorie des Sozialismus und seine Vorstellung von ihrer Verwirklichung in einer unkonkret märchenhaften Atmosphäre vor. Die altertümliche Kulisse dient hier der künstlichen Naivität der Erzählung.

Breiter ausgeführt als die Balladen und die meisten Bylinen ist "Pesnja o pochode Vladimira na Korsun" (1869). Der Stil der Darstellung tendiert zum "heroischen Epos", die pathetische Rhetorik dieser Form wird allerdings durch Sachlichkeit und Lakonismus gezügelt. So entsteht eine archaisierende, durchaus heroische historische Erzählung in Versen. Am Schluß läßt es sich der Autor nicht nehmen, die geschichtliche Bedeutung des geschilderten Ereignisses auszusprechen. Auch dieser Kunstgriff erinnert an das "heroische Poem" des Klassizismus. Insgesamt zeigt diese Dichtung, wie eng der Spielraum für eine epische archaisierende Form bei Tolstoj ist, denn er kommt über die Nachahmung einzelner veralteter Stilmittel nicht hinaus.

Etwas freier verwendet Tolstoj historische Formen da, wo sie ihm zur Darstellung einer vereinfachten, flächigen Psychologie dienen, die ein überzeitliches menschliches und politisches Problem zugleich umfassen soll. "Il'ja Muromec" (1871) beschreibt eine menschliche Haltung und Tolstoj's Ideal eines Ritters und Staatsdieners; "Svatovstvo" (Die Brautwerbung) und "Aleša Popovič" (beide 1871) erzählen private Vorgänge. Die historische Einkleidung dient bei den beiden letzten Dichtungen nur dazu, die Gefühle der Helden möglichst unkompliziert zu gestalten; die Werke selbst dienen lediglich einem anspruchslos unterhaltenden Zweck.

Mithöherem dichterischen Anspruch wird in "Sadko" (1871/1872) ein überlieferter Märchenstoff gestaltet. Dem Vorbild Heines folgend, mischt Tolstoj in die Erzählung des Märchens prosaische, alltägliche Details, die den Stoff gemütvoll ironisieren.

"Slepoj" (Der Blinde; 1873) erläutert vor einem ziemlich unklaren historischen Hintergrund nochmals Tolstoj's Idealbild des Dichters. Ein al-

ter, blinder Sänger wird gebeten, vor einem Fürsten zu singen, der gerade in den Wäldern jagt. Als der Sänger jedoch an die bezeichnete Stelle kommt, ist die Jagdgesellschaft längst fort; ohne Aufforderung beginnt der Alte vorzutragen. Hinterher sagt ihm der Wald, er habe ins Leere gesungen, worauf der Sänger in getragener Redeweise erwidert, sein Lied sei Selbstzweck, er sei nicht einmal seines Willens ganz mächtig, wenn ihn ein Einfall zu einem Lied ergreife. Außerdem sei sein Gesang für alle bestimmt, die ihm zuhören.

Unter den historisch-nationalen Dichtungen gestaltet "Slepoj" am deutlichsten und unmittelbarsten Tolstojs Ansicht über seinen eigenen Beruf und verläßt gänzlich den politischen Bereich, den er mit dieser Form sinnvoll verknüpfen konnte. Gerade aber die Aktualität und Authentizität der Ansicht von der individuellen Freiheit des Dichters und seines sich frei anbietenden Werks läßt die Projektion der Fabel in eine frühere Zeit - mit ganz anderen Voraussetzungen und Verbreitungsmechanismen für die Literatur - als Anachronismus erscheinen. Auch an diesem Thema zeigt sich, wie begrenzt die Möglichkeiten Tolstojs waren, aus der Aneignung historisch-nationaler Themen und Formen eine neue Art des Erzählens in Versen zu schaffen.

Zusammenfassend kann man sagen, daß dieser Bereich der erzählenden Versdichtung A. K. Tolstojs, von der Ballade ausgehend, sich hin zur historischen Verserzählung einerseits und andererseits zur historischen Einkleidung politisch-publizistischer, aktueller Probleme entwickelt. Nur in dem letztgenannten Typ gelangen Tolstoj einige überzeugende formale Lösungen. Sie haben einen durchgängig übertragenen Sinn der Motive zur Folge. Die hier angewandte Methode fügt sich ein in die vielfach konstatierte Tendenz der erzählenden Versdichtung dieser Zeit, von der Darstellung eines individuellen Falles und seinen besonderen psychologischen Bedingungen wegzukommen. Wo der Autor den individuellen Fall nicht völlig außer acht läßt, zeigt sich ein Streben nach einer sehr vereinfachten, flächigen Darstellung menschlicher Probleme. Die Liedhaftigkeit der Dichtungen, die mit dem Abrücken von der Ballade zunimmt, dient auch dieser Vereinfachung.

Als grundlegend für die Formgebung dieser historisch-nationalen Dichtungen erscheint die Absicht Tolstojs, den Autor und seine Ansichten durch ein vorgegebenes sprachliches Milieu zu stilisieren, wodurch auch die Gestalt

des Autors entpsychologisiert wird. Damit drücken die historisch-nationalen Dichtungen A. K. Tolstojs auch am reinsten seine nicht mehr romantische Auffassung der Verssprache aus¹.

Die Absicht zur Stilisierung nach einem vorgegebenen Sprachmilieu teilt Tolstoj mit Nekrasov. Allerdings wählt Nekrasov ein anderes sprachliches Vorbild. Tolstoj stilisiert in der Hauptsache archaisch-altrussisch, entsprechend seinem rückswärtsgewandten politischen Ideal, das ihn in der Themenwahl schon einschränkt und ihm in der subjektiven Entwicklung des Themas nur wenig Spielraum beläßt.

¹ Jampol'skij versucht allerdings, A. K. Tolstoj als romantischen Dichter zu interpretieren, dessen poetische Grundkonzeption der Tjutčevs nahestehe. (Vgl. I. Jampol'skij, A. K. Tolstoj; in: A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij., Moskau 1963, Bd. I, S. 20). Für die erzählende Versdichtung Tolstojs trifft diese These nach unserer Meinung nicht zu. - Kotljarevskij trifft die gleiche Einordnung wie Jampol'skij nach geistesgeschichtlichen Kriterien und nennt Tolstoj einen Romantiker im westlichen Sinn. Dafür spreche u. a. sein "romantischer Symbolismus" und seine "Religiosität" wie auch seine Auffassung der autonomen Dichterpersönlichkeit als eines Dieners der Schönheit. (N. Kotljarevskij, Istoričeskoe značenie poëta gr. A. K. Tolstogo; in: V. Pokrovskij (Hrsg.), A. K. Tolstoj, ego žizn' i sočinenija. Sbornik istoriko-literaturnych statej, Moskau 1908, S. 310 ff.)

3. Poeme als Ergebnis einer Auseinandersetzung mit dem Volksmilieu und der Folklore

Die Entwicklung des Poems in der Mitte des 19. Jahrhunderts verläuft nicht in einer einheitlichen Richtung, denn auch in dieses Gebiet der Literatur fällt ein Reflex der literarischen Auseinandersetzungen der Zeit. Die eine der beiden Hauptströmungen, die sich aus den Anhängern einer "reinen Kunst" bildet, haben wir bereits betrachtet und dabei auf die inneren Unterschiede der betreffenden Poeme und auch auf vermittelnde Erscheinungen zu der entgegengesetzten Strömung hingewiesen. Diese Differenzierungen ändern allerdings nichts an der Existenz zweier grundverschiedener Tendenzen auch in der Poemliteratur der Zeit. - Während die "reinen Dichter" kunstbewußt vor allem von tradierten Genres ausgehen und meist eine ideelle Problemstellung, die die Spannung zwischen Ideal und Wirklichkeit anspricht, zu bewältigen versuchen, entsteht außerhalb ihres Einflusses eine Poemdichtung, die formal offener, weniger an historisch tradierte Formen gebunden ist. Die Dichter dieser Richtung sind an der ideellen oder gar idealen Seite eines Problems weitaus geringer interessiert als an der Verarbeitung von Erscheinungen der umgebenden Wirklichkeit. Damit folgen sie der Tradition des Realismus, die im Poem bis in die zweite Hälfte der 20er Jahre zurückreicht und deren Haupterbe die erzählende Prosa wurde.

Für die Poemdichtung, die sich der weiteren Entwicklung des Realismus verbunden weiß, entsteht die Aufgabe, das der Unbegrenztheit der literarischen Gegenstände adäquate, ihrer Ausweitung in die niederen Schichten des städtischen und ländlichen Lebens entsprechende neue Verhältnis von subjektivem Sprach- und objektivem Erzählelement in der Gattung zu bestimmen. Dieses neue Verhältnis war nicht leicht zu finden, wie die Poeme Turgenyevs zeigen, die trotz Prosaisierung die vom "Onegin" gesetzten Grenzen nicht überschreiten. In seinen frühen erzählerischen Entwürfen nimmt Ogarev das Mißverhältnis zwischen ererbter Form und neuem Inhalt bewußt in Kauf und verzichtet so darauf, den festgelegten Kanon der Ausdrucksmittel des Poems neu zu gestalten.

Vor allem bleibt - gegenüber einigen Neuerungen im Thema und in der Komposition - die epische Verssprache wesentlich unverändert, sie zeigt bei

allen bisher behandelten Dichtern der 40er Jahre mehr oder weniger deutliche Tendenzen der Automatisierung.

Unter dem Einfluß der allgemeinen Literarentwicklung gelangen die meisten Poemdichter nach Puškin dazu, im Einklang mit der Entpoetisierung ihrer Themen auch die Verssprache zu prosaisieren. Dies allein bildet jedoch noch keine neue Grundlage für die Poemdichtung. Am überzeugendsten erscheint A. Grigor'evs Lösung, der bei Wahrung der romantischen Egozentrik des Poems das dichterische Ich in die Prosaisierung einbezieht und es - in "Vverch po Volge" - als Teil einer niederen und häßlichen Wirklichkeit darstellt.

Unschöpferisch gegenüber der epischen Verssprache verhält sich die Gruppe der "reinen" Dichter, obwohl sie gleichzeitig viel zur Entwicklung des lyrischen Sprechens beiträgt. Die Dichter scheinen die Versform vor allem äußerlich als den ästhetischen Adelsbrief eines epischen Werks zu betrachten und versuchen darüber hinaus nur selten, zu neuen Formen der Versepiik zu gelangen. Gleichzeitig verändern sie das Poem durch Einbeziehung neuer Themenbereiche und die Entwicklung einer übertragenen Darstellungsmethode. Die erstaunlichste Differenz zwischen erzählender Verssprache und lyrischem Sprechen findet sich bei Fet, dem radikalsten lyrischen Neuerer unter den Poemautoren dieser Gruppe. Trotz der Verwendung von Symbolen und der Einbeziehung von Träumen in das Poem herrscht in der Sprache seiner Poeme die Tendenz zur Prosaisierung vor.

Ein neues Prinzip der Gestaltung der erzählenden Verssprache wird erstmals sichtbar bei Kol'cov: er benutzt für seine Gedichte, die überwiegend Szenen und Eindrücke aus dem Volksleben wiedergeben, in großem Ausmaß folkloristische Ausdrucksmittel. Anders als bei Puškin werden hier die folkloristischen Elemente zum prägenden Moment der individuellen dichterischen Sprache. Sie gewinnt so in einem höheren Maß Authentizität als poetisch konsequente Sprache eines Dichters, der mit dem dargestellten Volksmilieu selbst eng verbunden ist. Trotz eingeschmolzener Erzählelemente und trotz eines weithin beschreibenden Charakters bleibt jedoch Kol'covs Dichtung unepisch; das Poem erhält von ihm keine unmittelbaren neuen Impulse.

Erst Nikitin und - in entscheidender Weise - Nekrasov wenden das neue Prinzip der Verssprache, in der die individuelle dichterische Sprache von der Sprache des Volkes und der Volksdichtung geprägt ist, auf die erzählende Versdichtung an.

3.1 Poem und erzählende Versdichtung Ivan Savvič Nikitins

3.1.1 Das Erzählelement als bestimmendes Merkmal der Lyrik Nikitins

Mit Kol'cov bildet I. S. Nikitin die soziologische Ausnahme unter den russischen Dichtern der Zeit. Beide waren Kleinbürger aus der Provinzstadt Voronež, beide gingen hier ihrem kaufmännischen Broterwerb nach. Beide litten unter dem Widerspruch zwischen ihrer sozialen Stellung und ihrer Neigung zur Poesie. Trotz ihrer sozialen Außenseiterstellung bot jedoch die literarische Entwicklung in der Richtung des Realismus günstige Voraussetzungen, die Erfahrungswelt beider Dichter in die Literatur einzubringen.

Nikitins Lyrik geht aus von der konkreten, von romantischem Psychologismus unbefruchteten Schilderung der umgebenden Landschaft. Als Beispiel kann das Gedicht "Stepnaja doroga"¹ (Weg durch die Steppe) gelten. Die gegenständlich und plastisch beschriebene Landschaft wird vom lyrischen Ich durchwandert; der Vorgang des Anschauens baut das Gedicht auf. Dabei wird die emotionale Beziehung des in der Landschaft gegenständlich vorhandenen lyrischen Ich zur Umgebung gesondert formuliert. ("O step! Ljublju tvoju ravninu ..."² - O, Steppe! Ich liebe deine Ebene ...) Bezeichnenderweise enthält selbst dieses kontemplative Gedicht noch ein Handlungselement. Als der lyrische Held auf ein Zigeunerlager trifft, gehen in der Beschreibung statischer optischer Eindruck und Wiedergabe von Vorgängen ineinander über.

Die detaillierte Erkundung der Landschaft schließt das Interesse für die sie bewohnenden und vielfältig mit ihr praktisch verbundenen Menschen ein. Dieses Interesse tritt im Verlauf von Nikitins Schaffen immer stärker

1 Vgl. "Stepnaja doroga", in: Ivan Savvič Nikitin, *Polnoe sobranie stichotvorenij*, Moskau-Leningrad 1965, S. 91 ff.

2 Ebd. S. 92.

in den Vordergrund. Sein Werk enthält einige "ethnographische Beschreibungen der Lebensweise, des Volksglaubens und der Bräuche"¹, zu denen auch das Gedicht "Nočleg izvozčikov" (Nachtlager der Kutscher) zu rechnen ist. Die Darstellung konzentriert sich hier auf das Typische, beliebig Wiederholbare des Vorgangs; der Dichter verzichtet darauf, einen besonderen Vorfall zu erfinden, der gerade diese nächtliche Herberge der Fuhrleute vor anderen auszeichnet. Ein solcher "Ethnographismus" bildet jedoch nur die Durchgangsstufe zur genaueren Darstellung der Lebensumstände einzelner Vertreter aus bestimmten Schichten und Berufen. Dabei greift Nikitin zu unterschiedlichen erzählerischen Mitteln, wie dem zusammenfassenden Bericht über die Hauptereignisse eines Lebens - so in "Rasskaz krest'janki" (Erzählung der Bäuerin) -; oder zum situationsgebundenen reflektierenden Rollengedicht, in dem sich eine Geschichte verbirgt, wie in "Ne širok moj dvor . . ." (Mein Hof ist nicht breit. . .); oder zur brennpunktartigen Darstellung einer Geschichte durch einen allwissenden Autor, der durch die scheinbar zufälligen Details der Situation die Zusammenhänge erkennen läßt, wie in "Utro na beregu ozera" (Morgen am Seeufer); oder zur Darstellung eines offenbar verwickelten psychologischen Ereignisses aus einer naiven Perspektive, wie in "Rasskaz jamščika" (Erzählung des Fuhrmanns).

"Drei Gattungsarten" sieht Plotkin in Nikitins späterer Lyrik: lyrische Monologe, Landschaftsgedichte und "Gedichtnovellen (stichotvornye novelly), Werke aus dem Volksleben"². Die "Gedichtnovellen" haben den Hauptanteil an diesem lyrischen Werk. Dabei dringt die Erzähltenz auch in Landschaftsgedichte und reflektierende Verse wie "Zimnjaja noč' v derevne" (Winternacht im Dorf) und "Tišina noči" (Stille der Nacht) ein, so daß B. A. Trubeckoj mit Recht zusammenfassend feststellen kann, die Lyrik Nikitins sei "ihrer Gattungsstruktur nach handlungsgebunden" (sjužetnaja)³. A. A. Tichovodov verwen-

¹ L. A. Plotkin verwendet diesen Ausdruck (étnografičeskie opisanija byta, narodnych verovanij, obyčaeve) in seiner einführenden Studie zu: I. S. Nikitin, Polnoe sobranie stichotvorenij, a. a. O., S. 23.

² Nikitin, a. a. O., S. 31.

³ B. A. Trubeckoj, Nekotorye osobennosti realizma lirika I. S. Nikitina, in: Ivan Savvič Nikitin. Stat'i i materialy k 100-letiju so dnja smerti, (Red. V. A. Tonkov), Voronež 1962, S. 82.

det für diese Lyrik die Bezeichnung "liróepičeskie stichi"¹ (lyrisch-epische Verse), die jedoch zu Verwechslungen mit dem Poem führen kann - wenn beispielsweise der Poembegriff "liričeskie otstuplenija" (lyrische Abschweifungen)² für die Naturbilder dieser lyrischen Novellen ungeprüft übernommen wird und so eine Klärung der Besonderheiten des Genres eher verhindert wird. Einzelne Gattungscharakteristika sieht S. Gorodeckij in dem Erzählen von Ereignissen, in einer retardierenden Erzählweise, in der Dramatik des Inhalts, der Genauigkeit der Beschreibungen³. Nikitin selbst nannte seine Verse "Gedichte im Geist des einfachen Volkes" (stichotvorenija v prostonarodnom duče)⁴ - ein Terminus, der mit dem älteren, vorher erwähnten "poéma v narodnom duče" korrespondiert und zugleich durch die nähere Bestimmung des mehrdeutigen Wortes "narodnyj" die wirklichkeitsnähere eigene Blickrichtung hervorhebt. Indem er der anerkannten Lyrik seiner Zeit "Romantik" und "sogar einige Unbestimmtheit" als kennzeichnende Eigenschaften zuschreibt, hält Nikitin seine Gedichte für prosaisch und für "Werke . . . , die nicht lyrisch, sondern in der Art einzelner Szenen"⁵ aufgefaßt sind.

Nikitins Gedichte zeigen, nach B. A. Trubeckoj⁶, arbeitende Menschen, deren Schicksal und Charakter eng mit ihrer Arbeitstätigkeit verknüpft ist. Viele Gedichte neigen dazu, das überindividuell Typische bei Vernachlässigung der Besonderheiten eines bestimmten Falles herauszustellen. In der Zeichnung der Helden entsteht eine gewisse Flächigkeit, wenn berichtend - wie in "Rasska krest'janki" und "Burlak" (Der Treidler) - eine Kette milieutypischer Unglücksfälle aneinandergereiht wird. Der Gefahr jedoch, die Schicksalhaftigkeit des Milieus überzubewerten, begegnet Nikitin in seinen besten Gedichten, indem

1 A. A. Tichovodov, Tvorčestvo I. S. Nikitina v ocenke dorevoljucionnogo literaturovedenija, in: I. S. Nikitin, Stat'i . . . , a. a. O. , S. 62 ff.

2 V. M. Sidel'nikov, Liričeskie novelly I. S. Nikitina, ebd. , S. 98.

3 S. Gorodeckij, Ėpos Nikitina, in: I. S. Nikitin, Polnoe sobranie sočinenij, Bd. II, St. -Peterburg 1913, zit. bei A. A. Tichovodov, a. a. O. , S. 67.

4 Nikitin in einem Brief an A. N. Majkov vom 17. 1. 1855, zit. in: I. S. Nikitin, Sočinenija, Moskau 1955, S. 215.

5 Ebd.

6 B. A. Trubeckoj, Nekotorye osobennosti . . . , a. a. O. , S. 82.

er seine Helden innerhalb der Bedingungen und Prägungen durch das Milieu auch eigenverantwortlich handelnd zeigt. So folgt der Bauer in "Mšćenie" (Die Rache) seinem begründeten Entschluß, die beleidigte Familienehre zu rächen, als er das Haus seines Herrn anzündet.

Ein weiteres Mittel, mit dem Nikitin die individualisierende Darstellung seiner Helden fördert, ist die Sprache. Er kommt vom Rollengedicht und vom Monolog eines bestimmten Helden, die sich um eine authentische Sprache bemühen, zu einem sprachlich differenzierenden Dialog, der die Handlung trägt, sie psychologisch motiviert und die Entwicklung der Stimmungen und Ereignisse für den Leser unmittelbar nachvollziehbar werden läßt.

Der Gang der Handlung und der innere Vorgang beruhen in Gedichten wie "Ssora" (Streit) und "Porčá (Bolest)" - (Krankheit) nahezu völlig auf dem Dialog.

Neben den vielfach konstatierten epischen Ansatz in Nikitins Lyrik tritt damit auch ein dramatischer; manche Gedichte können als Szenen aus einem Volksstück gelesen werden. (Eben diesen Ausdruck "Szene" verwendet Nikitin selbst zur Charakterisierung seiner Gedichte.) Der dramatische Ansatz wird jedoch von Nikitin nicht weiter entfaltet. Nur einmal entsteht eine Dichtung von größerem Zuschnitt, in der das Kernstück der Dialog und die idyllischen, mit ethnographischer Genauigkeit beschreibenden Abschnitte nur Brücken zwischen den einzelnen Stadien des Gesprächs sind: In "Kupec na pčel'niku" (Der Kaufmann im Bienengarten) beteiligen sich eine Reihe von Personen am Dialog und bringen so ihr unterschiedliches Interesse am Kauf bzw. Verkauf des Honigs zum Ausdruck. Vor dem Hintergrund einer idyllischen und volkstümlichen Szenerie erscheint in der direkten Rede auch die soziale Bedingtheit der gegenseitigen Beziehungen. Obwohl in dieser Dichtung die dramatische Technik am ausgiebigsten genutzt wird, entsteht daraus nicht mehr als eine Mischform aus Idylle und dramatischer Volksszene.

In Nikitins poetischer Sprache lassen sich - neben der Aneignung der traditionellen komplizierten und eleganten Verssprache, die nur von nebensächlicher Bedeutung für sein Werk ist, - zwei unterschiedliche, aber gut miteinander zu vereinbarende Ansätze erkennen. Der erste folgt direkt aus dem Interesse für den Alltag der Unterschichten und die typischen Einzelhei-

ten des Volkslebens; er hängt mit der reichen Verwendung der direkten Rede in den Gedichten zusammen. Im lexikalischen Bestand wie im Satzbau bemüht sich der Dichter, seine poetische Sprache der gesprochenen Alltagsrede möglichst anzupassen. Er gebraucht gern milieutypische Wörter, wie z. B. die Aufforderung "družno!" (zugleich!) aus der Berufspraxis der Volgatreidler. In "Kupec na pčel'nike" verwendet er so spezielle Ausdrücke für Werkzeuge und Kleidungsstücke, daß er sie in Fußnoten besonders erläutern muß. E. A. Nazikova¹ untersucht die Einzelheiten seines lakonischen Satzbaus, der sich auf parataktische Fügungen, häufige Infinitivsätze gründet. Sie kommt zu dem Schluß, daß kompliziertere, "literarischere" Konstruktionen nur in beschreibenden Gedichten oder entsprechenden Teilen von Gedichten vorkommen.

Neben diese Tendenz zur Annäherung der dichterischen Sprache an die Umgangssprache, die mit dem literarischen Realismus eng verbunden ist und ihre Entsprechung in der Prosaliteratur hat, tritt gleichzeitig Nikitins Suche nach einem neuen Prinzip der Stilisierung der Verssprache. Da das romantische Erbe für seine Gestaltungszwecke nicht ausreicht, greift er zu den Kunstmitteln, die mit seinem Thema selbst eng verknüpft sind. Er eignet sich die Poetik der Folklore, vor allem des Volksliedes an. Plotkin zeigt, daß diese Aneignung an die Gedichte im "Geist des einfachen Volkes" gebunden ist, denn sie fehlt in lyrischen Monologen von herkömmlicher Thematik und Anlage. Außerdem erfasse die Folklorepoetik durchaus nicht alle Bauelemente der Dichtung; das Versmaß z. B. wähle Nikitin danach aus, ob es geeignet sei, die Intonation der Umgangssprache wiederzugeben, und verwende daher meist dreiteilige Metren,

"aber dafür ist der Wortschatz, der Satzbau, die Bilderwelt (obraznost'), das ganze System der künstlerischen Symbolik direkt und unmittelbar mit der Volkspoesie verbunden. Aus der Volkspoesie schöpfte Nikitin ausgiebig Parallelismen und stehende Epitheta, Verkleinerungsformen und Metaphern"².

In einigen Gedichten gelang es ihm, das Volkslied täuschend nachzuahmen, wie in "Čeremucha" (Der Faulbaum) und dem eingeschobenen Lied "Na starom kur"

1 E. A. Nazikova, Sintaksičeskie osobennosti stichotvorenij I. S. Nikitina, in: I. S. Nikitin, Stat'i . . . , a. a. O. , S. 202 ff.

2 L. A. Plotkin, a. a. O. , S. 32.

gane" (Auf dem alten Grabhügel) in der lyrischen Novelle "Chozjain" (Der Herr). Wichtiger jedoch sind die Verse, wo eine liedhafte Tendenz in die Erzählung eindringt und die faktenorientierte Darstellung auf eine höhere Stufe der Stilisierung hebt. Das Gedicht "Mšćenie" (Die Rache) ist weitgehend liedhaft gebaut. In seiner strengen Form geht Nikitins sonstige Vorliebe für ausgespinnene Einzelheiten völlig unter.

Liedhafte Tendenz und dramatischer Ansatz bleiben in Nikitins Werk dem erzählerischen Interesse stets untergeordnet. Sie tragen zur Bereicherung seiner Erzählmittel bei und fördern damit die Entwicklung zur großen epischen Form, die in der Struktur dieser Lyrik schon angelegt ist.

Die Übergänge von den kleineren Erzählformen zur großen sind, da Nikitin den Kunstgriff der Reihung nicht verwendet, vor allem durch eine breitere stoffliche Ausführung gekennzeichnet. Das dreiteilige Gedicht "Portnoj" (Der Schneider) aus der späteren Schaffenszeit steht schon an der Grenze zwischen lyrischer Novelle und "rasskaz v stichach". In den späten Gedichten finden sich außerdem häufiger offen erkennbare Stellungnahmen des Autoren-Ich, so in "Chozjain" und "Pachar'" (Der Pflüger). Da hiermit ein Kennzeichen des Poems in die erzählenden Gedichte eindringt, vertieft sich der Doppelcharakter dieser "lyrisch-epischen Verse", und der Übergang zum Poem wird fließend.

Eine dieser Übergangsformen zwischen Erzähllyrik und Versepik bildet allerdings eine solche Ausnahme im Werk des Dichters, daß sie hier am Rande erwähnt werden soll. "Molenie o čaše" (Gebet vom Kelch) gestaltet eine Szene nach Evangelientexten, führt in Fußnoten die angelesene Ortskenntnis des Autors an und gibt die einzelnen Teile des Gebets, die jeweils von kleinen Geschehnissen unterbrochen werden, wörtlich wieder. Insofern besteht wenig Unterschied zur Technik der erzählenden Gedichte Nikitins. Es fehlt aber die ihm eigene Darstellungsatmosphäre; Held und Umstände bleiben hier konturenlos. In manchem scheint das Werk den religiösen Dichtungen Majkovs nachgeschaffen zu sein. Insbesondere stimmt der Ästhetizismus der einleitenden Landschaftsschilderung, die aus einem goldenen Sonnenuntergang, einer reinen Himmelskuppel und wohlriechenden Gärten zusammengesetzt ist, mit Majkovs glanzerfüllten südlichen Landschaften überein. Die im ganzen unselbständige Dichtung stellt im Werk Nikitins nur eine Episode dar.

3.1.2 Die Poeme Nikitins

Außer dem schon in frühem Stadium aufgegebenen Fragment "Poezdka na chutor" (Fahrt zum Vorwerk; 1859) hat Nikitin zwei umfangreiche erzählende Versdichtungen geschrieben, die jede in verschiedener Weise Verfahren seiner Erzählgedichte in großem Stil anwenden.

Die Dichtung "Kulak" (Der Kleinhändler), entstanden in den Jahren 1854-1857, hat mit 21 Kapiteln und über 100 Buchseiten eine für das Poem seltene Länge und zugleich eine äußerst einfache Fabel: Der Held, Karp Lukič, verheiratet seine Tochter mit einem ungeliebten reichen Bewerber und vereiert so die von ihr gewünschte Heirat mit dem armen Nachbarn. Die Heirat erweist sich als eine ökonomische Fehlkalkulation, denn sie beschleunigt Lukič unwiderruflichen Abstieg ins Bettlerdasein. Diese Fabel dient ausschließlich der Verdeutlichung des Helden, seiner Eigenschaften, Interessen und Lebensumstände.

Eine Analyse des Aufbaus der Dichtung zeigt diese überragende Rolle des Helden: Das 1. Kapitel schildert die Landschaft bis hin zum engeren Schauplatz des Geschehens, Lukič's Wohnung. Das 2. zeigt Lukič's Frau und Tochter bei der Hausarbeit. Aus ihrem Gespräch gehen die Lebensbedingungen und aktuellen Probleme der Familie hervor. Im 3. Kapitel kehrt Lukič nach Hause zurück. Im Gespräch mit seiner Frau Arina, die für die Heirat Sašas mit dem benachbarten Tischler ein gutes Wort einlegen will, erklärt Lukič seine feste Absicht, die Tochter mit dem wohlhabenden Kaufmann Tarakanov zu verheiraten. Das 4. Kapitel erzählt die Vorgeschichte Lukič's und gibt eine allgemeine Beurteilung seines Charakters. Im 5. Kapitel wird Lukič auf dem Markt, bei Ausübung seines Berufes, geschildert, im 6. wird ein von Lukič auf dem Markt angeknüpftes Geschäft in einem Bürgerhaus fortgesetzt. Im 7. Kapitel findet die zweite familiäre Auseinandersetzung um Sašas Heirat statt, wobei Vater und Tochter hart aneinander geraten. Das 8. Kapitel schildert den Besuch der Brautwerberin bei Lukič, das 9. führt Saša und den Nachbarn unvermutet zusammen. Das 10. Kapitel zeigt den Tischler zu Hause, in seiner Lebenssphäre. Im 11. Kapitel erpreßt die dritte familiäre Auseinandersetzung Sašas Ja zur Hochzeit mit dem Kaufmann. Mit diesem mittleren Kapitel ist der erzählerische Höhepunkt des Werks überschritten. Das 12. Kapitel beschreibt die Brautschau, das 13. erzählt, daß der betrubte Tischler sich betrinkt. Das 14., 15. und 16. Kapitel handeln von jeweils einer Etappe der Beschaffung der Mitgift; die Gespräche sind hier geschäftlicher Natur, Lukič führt sie mit dem Professor Zorov und anderen Vertretern aus der kreditfähigen Schicht der Stadt. Im 17. Kapitel resümiert der Autor die neue Lebenslage Arinas und Lukič's nach Sašas Heirat; das 18. Kapitel führt die wirtschaftlichen Rückschläge Lukič's vor Augen, das 19. erzählt, wie Arina stirbt. Im 20. Kapitel weist der Schwiegersonn den um Geld und Unterstützung bittenden Lukič endgültig ab. Das 21.

Kapitel zeigt Lukič als Bettler und berichtet, wie er mit dem Tischler zusammentrifft, der ihm Geld gibt.

Diese unkomplizierte und handlungsarme Fabel wird - bis zum 18. Kapitel - mit dem Anspruch auf Kontinuität, von einem Tag zum andern, und mit vielen Retardierungen erzählt. Jedes Kapitel fängt eine geschlossene Szene ein. Es kann zwar ein weniger wichtiger Vorgang zusätzlich in ein Kapitel hineingenommen werden, niemals jedoch erstreckt sich eine Szene über das zugehörige Kapitel hinaus. Aus der Zusammensetzung von familiären und ins umgebende Milieu hinausreichenden Situationen, wie z. B. der Marktszene, und den anderen geschäftlichen Unternehmungen oder milieutypischen Szenen, wie den zeremoniellen Hochzeitsvorbereitungen, entsteht das Gesamtbild eines Schicksals in den zugehörigen sozialen Bedingungen. Die Liebe der beiden jungen Leute bleibt in der Erzählung dagegen peripher: die gesamte Dichtung enthält überhaupt nur eine - zufällige - Begegnung des Liebespaars. Viel wichtiger ist, wie Sašas Zustimmung zu der Heirat erzwungen wird. Dieser Vorgang wird in drei Szenen mit sich steigernder Spannung zerlegt. Auf jeder dieser Szenen folgen Kapitel, die über die Familiensphäre hinausgehen und unter einem anderen Blickwinkel zumeist von Lukič erzählen. An die erste Auseinandersetzung schließt sich die Marktszene, auf den zweiten Familienstreit folgt die Brautwerbung, danach werden der Tischler und seine Lebensumstände vorgestellt. Nach Sašas Ja erfolgt nach festgelegtem Brauch die Brautschau.

Dieser regelmäßige Perspektivenwechsel vom privaten Handlungsraum zum milieutypischen wird auch in der zweiten Hälfte der Dichtung durchgeführt. An die Reaktion des Tischlers auf die verabredete Heirat schließt sich eine Reihe von Kapiteln, die die sozial-ökonomischen Verhältnisse in der Umgebung des Helden illustrieren. In den Schlußkapiteln erscheint der Wechsel nicht mehr so scharf nach einzelnen Szenen getrennt, aber auch hier dient das 18. Kapitel vorwiegend der Darstellung der Berufsbedingungen des Helden, und das 21. erscheint hauptsächlich als Gegenstück zur Marktszene am Anfang.

Sogar rein quantitativ halten sich familiär-individuelle und milieutypisch-soziale Kapitel die Waage. Sie dienen beide der Motivierung des Hauptcharakters, der auf diese Weise gleichzeitig als handelndes Individuum und als Opfer bestimmter Milieubedingungen gezeigt wird. Demgegenüber spielen die anderen Personen nur Nebenrollen.

Arinas und Sašas Charaktere sind zwar individuell profiliert, jedoch bleibt ihr Handlungsspielraum durch eine zweifache Determinierung eingeschränkt; sie sind Opfer sowohl der Verhältnisse als auch ihres Familienoberhaupts. Der Tischler steht völlig am Rande des Geschehens. Nach seiner Lebensweise ist er als Gegentyp zu Lukič gezeichnet, kann sich aber nicht zum Gegenspieler entwickeln, da er in dieser Geschichte nicht zum Handeln kommt. Alle anderen Figuren haben von vornherein nur milieuillustrierende Funktion. Sie können als Lukič^v Gegenüber in beliebiger Menge und Reihenfolge auftauchen und wieder spurlos verschwinden. Diese Darstellungsweise erinnert an Gogol's Erzähltechnik. S. Gorodeckij erfaßt diese Gemeinsamkeit zwischen beiden Autoren unter dem Gesichtspunkt der retardierenden Elemente, des "vyrasčivanie obraza"¹ (etwa: Ausspinnen eines Bildes): "Ein Beispiel dafür ist das Poem "Kulak", wo eine ganze Galerie von Typen vorkommt, wie in den "Mertvye duši" Gogol's"². Am genauesten trifft diese Beobachtung Gorodeckijs auf die Szenenfolge der Beschaffung der Mitgift zu.

Im Aufbau der Szenen zeigt sich eine bestimmte Regelmäßigkeit. Der Autor geht meistens aus von einer kurzen Beschreibung der Landschaft, entweder eines mit Wetter, Tages- oder Jahreszeit verbundenen Natureindrucks oder einer Stadtlandschaft. Er engt dann den Blickwinkel zur knappen Skizzierung der alltäglichen Umgebung ein, in der die Szene spielt, zu typischen Äußerlichkeiten, wie dem Zustand des jeweiligen Wohnraums oder typischen Arbeitsvorgängen, oder zu typischen Bräuchen, wie in der Brautwerbe- und Brautschauszene. Schließlich werden noch die handelnden Personen knapp porträtiert: nach ihrem Aussehen, ihrer Kleidung, kennzeichnenden Gesten oder der Haltung, die sie beim Sprechen einnehmen. So wird Lukič^v Äußere bei seinem ersten Auftreten im 3. Kapitel beschrieben:

Sjurtuk do pjat, v plečach prostoren,
Kartuz v pyli, ni ryž, ni čeren,
Spokoen strogij, chitryj vzgljad,
Gustye brovi vniz visjat,

1 S. Gorodeckij, *Ėpos Nikitina*, a. a. O., referiert bei A. A. Tichovodov, a. a. O., S. 68.

2 Ebd.

Ugrjumo sypjas¹. Lob širokij
 Izryt moršcinami gluboko,
 I temen volos, no seda¹
 Podstrižennaja boroda.

(Der Überrock reicht bis zu den Fersen, ist in den Schultern
 geräumig,
 die Mütze ist mit Staub bedeckt, nicht rot, nicht schwarz,
 ruhig ist der strenge, listige Blick,
 die dichten Brauen hängen herab,
 mürrisch zusammengezogen. Die breite Stirn
 ist tief von Falten durchfurcht,
 und dunkel ist das Haar, aber grau
 der gestutzte Bart.)

Im gleichen Kapitel wird nochmals der Anblick des Helden in einem starren
 Bild festgehalten, nachdem seine Überlegungen zitiert worden sind:

Tak dumal on. A veterok
 Ego volos edva kasalsja,
 I v trubke krasnyj ogonek
 Pod serym peplom razduvalsja.²

(So dachte er. Und ein leichter Wind
 berührte kaum sein Haar,
 und in der Pfeife glomm die rote Glut
 unter der grauen Asche auf.)

Alle diese knappen Porträts, die dem Dialog vorangestellt sind und noch zu-
 sätzlich in ihn eingeschoben werden können, halten einen starren optischen
 Einzeleindruck von der jeweiligen Person fest.

Die kurzen Beschreibungen der Umgebung und Personen bilden jedoch
 nur den Rahmen für den Hauptinhalt jeder Szene, den der Dialog enthält. Die
 überragende Bedeutung der direkten Rede in dieser Dichtung leitet sich her
 von ihrer handlungstragenden Funktion. Alle Entscheidungen fallen im Ge-
 spräch; alle geschehenen und möglichen Veränderungen kommen ausführlich
 zwischen den Personen zur Sprache. Gleichzeitig offenbaren sich in der direk-
 ten Rede die Temperamente, Stimmungen und Reaktionsweisen der Helden. Der
 Dialog schafft Unmittelbarkeit und wirkt so der beschreibenden Distanz entge-
 gen; er ist das einzig bewegende Moment in dieser Dichtung, deren andere Bau-

¹ I. S. Nikitin, Polnoe sobranie stichotvorenij, Moskau-Leningrad 1965,
 S. 343 (weiterhin zit. als Psst.).

² Ebd., S. 347.

elemente starr sind. Vom Autor erzählte Handlung findet sich nur selten. Selbst das 4. Kapitel, das die Vorgeschichte Lukič^v rekapituliert, verwendet dazu ausgiebig den Dialog. Das 1. Kapitel nimmt eine Sonderstellung ein; es kann als längere beschreibende Einleitung zur ganzen Geschichte angesehen werden und fügt sich so in die Erzählstruktur der gesamten Dichtung ein.

Dagegen wird im 5. Kapitel, der Marktszene, eine neue, fortgeschrittenere Erzähltechnik sichtbar, die nicht nur starre Einzeleindrücke aneinanderfügt, die dem zu einer selbständigen Einheit angewachsenen Dialog gegenüberstehen, sondern die in der Beschreibung auch Bewegung einfangen kann und die den Dialog in die Erzählung integriert. In der Hauptsache beruht dieses Verfahren auf dem sehr raschen Wechsel vielfältiger Eindrücke:

Ljud božij dvižetsja volnami . . .
 I kički s ostrymi uglami,
 Podoly krasnye rubach,
 Na černych šljapach pozumenty
 I vetrom v devič'ich kosach
 Edva koleblemye lenty -
 Vsja derevenskaja krasa
 Vot tak i mečetsja v glaza!
 Iz lavok, chitraja primanka,
 Vysmatrivajut kušaki,
 I raznocvetnye platki,
 I raznocvetnaja serpjanka.
 Tut grudy čašek i gorškov,
 Korčag, bočonkov, kuvšinov;
 Tam - lyki, vedra i ušaty,
 Lotki, podojniki, lopaty,
 Kolesa . . .¹

(Gottes Volk bewegt sich in Wellen . . .
 Und Kopfputz mit scharfen Ecken,
 die roten Säume von Hemden,
 Borten auf schwarzen Hüten
 und Bänder, die in den Mädchenzöpfen
 Vom Wind kaum bewegt werden -
 die ganze ländliche Schönheit
 springt (einem) nur so in die Augen!
 Aus den Läden schauen, eine schlaue Anlockung,
 Gürtel heraus

1 Nikitin, Psst., a. a. O., S. 350 f.

und verschiedenfarbige Tüchlein
 und ein verschiedenfarbiges steifes Gewebe.
 Da sind Haufen von Bechern und Töpfen,
 irdenen Töpfen, Fäßchen, Krügen;
 dort sind Bast, Eimer und Zuber,
 kleine Schaufeln, Melkgefäße, Schaufeln,
 Räder ...)

Diese Eindrücke gehen ohne weiteres in Gesprächsfetzen einzelner Geschäfts-
 abschlüsse über:

(Kolesa ...) "Gde? Kakaja drjan?"
 Ty vot na stupicu-to gljan!" -
 Torgaš plečistyj povtorjaet
 I bojko kolesom vertit.
 A paren' krendel' doedaet,
 "Slož'i poltinu, - govorit, -
 Voz'mu i degtju, vot maznicy ..."
 "Net, vreš'! otdaj za rukavicy!
 Ty gamanok-to svoj ne prjač'!"
 Kričit nalevo borodač.¹

(Räder ...) "Wo? Was für ein Mist?
 Schau dir doch mal diese Radnabe an!"
 wiederholt ein breitschultriger Höker
 und dreht flink am Rad.
 Indessen ißt ein Bursche seinen Kringel auf,
 "Einen halben Rubel laß nach", sagt er,
 "und ich nehme auch den Teer, hier sind die Fettbüchsen."
 "Nein, du lügst! Bezahl für die Fäustlinge!
 Brauchst den Geldbeutel nicht zu verstecken!"
 schreit links ein Bärtiger.)

Daran schließen sich noch knapper zusammengefaßte einzelne Marktsituatio-
 nen: Streit von Bauern mit einem Kaufmann, singende Blinde, ein Betrunke-
 ner, ein Pferdekauf. Die immer schnellere Geräuschfolge fließt in einem
 einzigen Getöse zusammen.

Danach wird, in noch rascherem Erzähltempo, Lukič¹ Geschäftigkeit
 wiedergegeben. Dabei entstehen paradoxe, komische Verkürzungen:

Lukič podumal pro sebja
 I snova s baboju zasporil,
 Golubuškoju nazyval,
 Raz desjat' k čertu posylal
 I naposledok urezonil.²

¹ Nikitin, Psst., a. a. O., S. 351.

² Ebd., S. 352.

(Lukič dachte für sich ein wenig nach und begann erneut mit der Frau zu streiten, nannte sie "mein Täubchen", schickte sie an die zehn Mal zum Teufel und brachte sie zuletzt zur Vernunft.)

Die folkloristische Buntheit der gesamten Szene und die besondere Art des Humors erinnern an Gogol's frühe Erzählungen, insbesondere "Soročinskaja jarmarka". Die verkürzte Folge der Eindrücke, vor allem die Verwendung von Dialogfetzen, ragen weit über die etwas langatmige, ins Detail verliebte Bauweise der übrigen Szenen hinaus und schlagen eine Brücke zu der kunstvollen Montagetechnik Nekrasovs.

Die Sprache dieser Dichtung wird weitgehend von ihrem Aufbau und der Erzähltechnik bestimmt. Entsprechend der tragenden Rolle des Dialogs tritt besonders die Bemühung um eine lebensnahe Umgangssprache hervor. Dabei gelingt es dem Verfasser, in die Rede einzelner Personen durchaus charakteristische Unterschiede zu legen:

"Lukič' Rede ist farbenreich mit ihren verschiedenen emotionalen Schattierungen - von der Schmeichelei bis zu befehlenden Intonationen. Gelungen ist auch das Redekolorit der anderen Personen - die gelehrte Sprache Zorovs, der liedhafte Bau der Rede Sašas, die niedere Umgangssprache der Brautwerberin, die plumpe Großsprecherei Tarakanovs"¹.

Im ganzen zeigt sich in der direkten Rede die Tendenz, den regelmäßigen Bau der Verssprache zu überdecken und den Redefluß möglichst weit an die Umgangssprache anzunähern. Obwohl die Sätze durchweg sehr kurz sind, überspielen sie die Versschlüsse durch häufige Enjambements. Die Sprache der beschreibenden Teile gibt sich literarischer; sie paßt sich spannungsloser dem Vers an und verblaßt vor der Sprache der Dialoge. Jedoch beansprucht auch die Sprache des Autors hier lexikalische Authentizität, indem sie provinzielle Ausdrücke in sich aufnimmt.

Die Frage nach der Funktion der Verssprache in dieser Dichtung läßt sich nicht völlig einheitlich beantworten. In den Dialogen bildet die Versform vor allem ein ordnendes und die Sprünge der umgangssprachlichen Intonation vereinheitlichendes Element. Angesichts der knappen Sätze erscheinen die Verszeile manchmal und das Reimpaar in der Regel als übergreifende Einheit

1 L. A. Plotkin, a. a. O., S. 39.

die - trotz aller Kargheit der milieugebundenen Rede - den Fluß der Erzählung wie von selbst gleichmäßig voranbringt. Für den überwiegenden Teil der Dichtung ließe sich damit nur eine äußerliche, wenn auch neuartige und artistisch interessante Funktion der Verssprache feststellen.

Um die Stellung des "Kulak" zum Poem genauer zu bestimmen, muß außer der direkten Rede und der beschreibenden Autorenrede auch die Funktion des Autors in dieser Dichtung untersucht werden. Diese Funktion hat sich im Laufe der drei Redaktionen des Werks gewandelt:

"In der abschließenden Redaktion wird "Kulak" ein mehr episches Werk. Nikitin befreit das Poem von verschiedenen Arten von Abschweifungen, die die Erzählung mit der Persönlichkeit des Autors selbst verbinden"¹.

Aus den von Kudrjašov angeführten Beispielen geht hervor, daß in der ersten Redaktion eine traditionelle, souveräne Autorengestalt den Ton der Erzählung angab. Sie bestieg z. B. mit dem Leser einen Zauberteppich, um an den Ort des Geschehens zu gelangen. Solche spielerisch-souveränen Kunstgriffe finden sich in der letzten Fassung nicht mehr. Außerdem ändert Nikitin auch die Diktion, um von literarischen, schwergewichtigen Wortverbindungen zu einer einfacheren, der Umgangssprache näheren Rede des Autors zu gelangen.

Wie erscheint demnach die Gestalt des Autors in der gültigen letzten Fassung des Textes? Der Anfang des Poems trägt deutliche Spuren seiner ursprünglichen traditionellen Rolle. Der Autor führt im ersten Kapitel den Leser in den Handlungsschauplatz hinein, nicht ohne dabei seine Souveränität als Erzähler hervorzukehren:

..... V sad posle zavernem;
Teper² my v gorenku vojdem ...

(Im Garten schauen wir danach vorbei;
jetzt gehen wir in die Stube hinein ...)

In der gleichen Erzählhaltung stellt er die Personen dem Leser vor, indem er sie anredet: "Chozjajka dobraja, zdorovo!"³ (Gute Hausfrau, seid gegrüßt!) u. ä.. Im 3. Kapitel denkt er über den Werdegang seines Helden nach und

¹ S. A. Kudrjašov, Rabota Nikitina nad poëmoj "Kulak"; in: I. S. Nikitin, Stat'i ..., a. a. O., S. 186.

² Nikitin, Psst., a. a. O., S. 339.

³ Ebd.

meint, daß sich Lukič unter anderen Milieubedingungen zu einem weniger tyrannischen und weniger leichtsinnigen Menschen entwickelt hätte.

In dem Maße jedoch, wie die Fabel in Gang kommt, tritt die Autorenperson in den Hintergrund. Natureingänge und beschreibende Einführungen zum Dialog werden möglichst sachlich erzählt. Der Autor geht als Person in seiner Aufgabe, das Milieu faktenreich und authentisch zu vermitteln, vollständig auf. Das ändert sich erst wieder am Ende der Dichtung, als der Autor seinen Hauptgestalten Arina und Lukič einen abschließenden Kommentar nachsendet.

Das letzte Kapitel wird von einer sehr allgemeinen Betrachtung des Autors über Zeit und Leben eröffnet. Nach Abschluß der Fabel fügt er ein Nachwort ein, das seine Stellung zum Haupthelden formuliert. Anfangs scheint es, als würde hier, in konventionellen Versen, die Haltung des traditionellen Poemautors, der gewöhnlich ebenfalls von seiner Arbeit an der Dichtung berichtet, wieder aufgenommen:

Proščaj, Lukič! Ne raz s toboju,
Kogda moj dom ob-jat byl snom,
Sidel ja, grustnyj, za stolom,
Pod gnetom dum, nočnoj poroju!¹

(Leb wohl, Lukič! Ich habe mehr als einmal mit dir,
wenn mein Haus vom Schlaf umfangen war,
traurig am Tisch gesessen,
zur Nachtzeit, unter der Last der Gedanken.)

Diese Verse dienen jedoch nur dazu, einen Vergleich seines eigenen Lebens mit dem Schicksal Lukič¹ einzuleiten: auch er hätte diesen Weg gehen können, meint der Autor, er habe jedoch anders gewählt und den Kampf mit den Milieubedingungen aufgenommen. So wird das Nachwort des Autors zum dichterischen Selbstbekenntnis, das in seinem Kern der Haltung der distanziert-souveränen Autorenfigur zu Anfang widerspricht und das die persönliche Anteilnahme des Dichters an der dargestellten Materie unterstreicht:

Ne radi šutki, ne ot skuki,
Ja, kak umel, slagal moj stich ...²

(Nicht zum Spaß, nicht aus Langeweile
habe ich, wie ich's verstand, meinen Vers gebaut ...)

1 Nikitin, Psst., a. a. O., S. 438.

2 Ebd., S. 439.

Unter diesen Voraussetzungen wird verständlich, daß der Dichter das Nachwort in seine Utopie menschlicherer Verhältnisse einmünden läßt: "Pridet li nakonec pora, ... usw. / Kogda uvidim človeka -"¹ (Wird endlich die Zeit kommen, ... wenn wir den Menschen sehen -).

Die Autorenfigur tritt also nur am Anfang und am Schluß der Dichtung selbständig in Erscheinung. In der dazwischenliegenden Erzählung vollzieht sich in ihr, zunächst unbemerkt, eine Wandlung. Der zunächst scheinbar traditionelle Poemautor stellt sich am Schluß als das dichterische Ich des Verfassers dar, dessen Bindung an das dargestellte Milieu seine Teilnahme an den Schicksalen der Helden motiviert und seiner Kritik an den Milieubedingungen ein unmittelbar persönliches Engagement verleiht. Eine solche Autoren-gestalt, die undistanziert aus dem unteren Provinzmilieu heraus erzählt, tritt hier erstmalig im Poem auf. Für diesen Autor ist das Milieu nicht ein beliebiger Kunstgegenstand unter anderen, sondern mit Abstand der Hauptgegenstand seiner Kunst. Nikitin unterscheidet sich damit grundlegend von früheren Poemautoren und auch von A. Grigor'ev, der in "Vverch po Volge" das kleinbürgerliche Provinzmilieu als menschlichen und sozialen Abstieg erlebt und unter diesem Vorzeichen darstellt.

Die Autoren-gestalt in "Kulak" ist jedoch in sich nicht konsequent, sie zeigt am Anfang Züge einer alten Konzeption, so daß man in dem ganzen Werk nur den Ansatz einer neuen Auffassung des Poemautors feststellen kann. Sie kann daher in dieser Dichtung noch nicht die Struktur des Erzählens bestimmen. Immerhin ist sie als ein für das Poem verwendbares Bauelement vorhanden und weist über die "Erzählung in Versen", die "Kulak" in der Hauptsache darstellt, hinaus auf eine mögliche neue Form des Poems.

Die zweite große erzählende Versdichtung Nikitins, "Taras", wurde 1855 begonnen, mehrmals umgearbeitet und 1860 in der endgültigen Fassung niedergeschrieben. In ihr folgt er einer grundlegend anderen Darstellungsmethode als in "Kulak", obwohl er auch hier seine Geschichte im Milieu des einfachen Volkes findet. Das Schicksal eines Helden beansprucht auch hier das Hauptaugenmerk des Autors. Die Titelfigur Taras scheint direkt als Gegen-

¹ Nikitin, Psst., a. a. O., S. 439.

typ zu Lukič^v konzipiert zu sein. Taras, der Sohn armer Bauern, findet sich mit den Beschränkungen, die ihm seine materielle Not auferlegt, nicht ab; er kämpft mit dem Milieu ebenso hartnäckig und energisch, wie er bei seiner Arbeit mit der Natur kämpft. Taras zieht aus seinem armen Heimatdorf fort, um ein glücklicheres Leben zu finden. Da seine Arbeit als Mäher (kosar^o) und Volgatreidler (burlak) in der unmittelbaren Auseinandersetzung mit der Natur besteht und da Taras diese Auseinandersetzung spielend meistert, wird das Thema der Arbeit hier in bestimmter Weise heroisiert. Das in "Kulak" nur am Schluß alternativ angeschlagene Thema der "ehrenhaften Arbeit" (čestnyj trud) gehört hier zum Hauptgegenstand der Dichtung, da Taras seine Arbeit als "ehrenhaft" versteht, Freude an ihr hat und hofft, durch sie seine Lebensbedingungen zu verbessern. Dennoch geht auch der Held dieser Dichtung unter; er findet sein Glück nicht, muß erkennen, daß er auch in den Berufen, die ihm ein ungebundenes Leben zu gewähren scheinen, an die materielle Not gebunden bleibt. Gerade als er sich verbittert fragt, was denn bei seiner Wanderung herausgekommen sei, ruft ein Ertrinkender um Hilfe. Taras kommt bei dem schwierigen Rettungsversuch um. Er unterliegt in einem letzten Kräftemessen mit der Natur.

Da Taras als Glückssucher gezeichnet wird, spielt auch das Thema der Utopie in die Dichtung hinein. Sie erscheint als persönliches Ziel des Helden, das mit Hilfe der überpersönlichen Wunschträume des in Armut lebenden Volkes formuliert wird. Taras wird nicht als Aussenseiter der Gesellschaft, sondern als typischer Vertreter der Leute seines Dorfes und seiner Landschaft aufgefaßt. Dies beweist der Anfang der Dichtung, wo der Autor allgemein über die Lebensbedingungen in der Umgegend urteilt - "Nevesela ty, gluš^v moja rodnaja!" (Du bist nicht fröhlich, meine heimatliche Öde!)-, daran einen lyrischen Natureindruck von der beginnenden Dämmerung fügt, in den er märchenhaft-utopische Bilder einflicht:

Zolotye dvorcy
 Po-nad lesom plyvut.
 Zolotye sady
 Za dvorcami rastut.
 Čerez sinjuju glub^v
 Most jantarnyj visit ...

Iz-za temnych dubov,¹
Noč² -carica gljadit.

(Goldene Paläste
schwimmen über dem Wald.
Goldene Gärten
wachsen hinter den Palästen.

Quer durch die blaue Tiefe
hängt eine Bernsteinbrücke ...
Hinter den dunklen Eichen
schaut die Königin Nacht hervor.)

Die durch ihr Versmaß besonders herausgehobenen sechs Strophen schließen mit einem dem Volkslied nachempfundenen Fernweh ("na širokij prostor/ duš-serdce zovet,"² - es ruft Herz und Seele in die große Weite). Unmittelbar hieran schließt sich im regulären Versmaß der Dichtung der Ausruf: "Žite! Žite! zakovan točno v cepi/ molči da žachni ot toski"³ (Leben, Leben! Gerade wie in Fesseln geschmiedet, schweige und vergehe vor Kummer), der in der letzten Strophe dieses Kapitels als Überlegung Taras' ausgewiesen wird. So gehen die Feststellung der allgemeinen Armut, die antithetischen, dem Volksmärchen entnommenen Vorstellungen von Reichtum und Schönheit und die Gedanken des Helden fließend ineinander über. Es ist nicht mehr möglich, individuelle Situation und Stimmung von überpersönlichen Erfahrungen und Wunschträumen zu trennen.

Neben dem für das Milieu typischen Haupthelden sind die anderen Personen der Dichtung - die Eltern, das Mädchen und die Arbeitskollegen Taras' - nur Randfiguren.

Die Erzählung wird - dies im Gegensatz zu "Kulak" - nicht aus zusammengesetzten Details aufgebaut. Auch bei der Beschreibung der Lebensumstände wird in "Taras" das Konkrete streng ausgewählt; in der Regel muß ein Faktum genügen, um einen Aspekt des Milieus oder die Wesensart eines Menschen zu charakterisieren. So wird die sinnlose Brutalität des Vaters in zwei Zeilen

Byvalo, kot pod nogi podvernetsja -
Kota polenom ... "Bud' umen!"⁴

1 Nikitin, Psst., a. a. O., S. 440.

2 Ebd., S. 441.

3 Ebd.

4 Ebd.

(So kam es vor, daß der Kater um seine Beine strich -
er (schlägt) den Kater mit einem Holzschwert . . . "Sei gescheit!")

Das Prinzip der Auswahl und Verknappung gilt für alle Elemente der Dichtung. Im Ablauf der Handlung entstehen daher Lücken, die der Leser für sich zu ergänzen hat. So wird Taras' Entschluß, Mäher (kosar') zu werden, in der Erzählung ausgespart. Ein Gast in der Herberge schildert Taras die Vorzüge dieses Berufs, und in der nächsten Strophe berichtet der Autor, Taras habe sich seine Papiere geholt, um fortzugehen. Ebenso übergangslos wechselt die Erzählung von Taras' Klage über die Hoffnungslosigkeit des Mäher-Daseins zu seiner neuen Lebensweise als Treidler.

Gleicherweise verknappert erscheint auch die direkte Rede. Nur bruchstückhaft - wie das "bud' umen!" des Vaters - wird sie verwendet, um das Milieu zu charakterisieren. Sie bleibt hierbei dem Erzählfluß untergeordnet. Nur an einzelnen Höhepunkten der Handlung - z. B. beim Abschied des Helden von seinem Mädchen - weitet sich der Dialog zu einer selbständigen formalen Einheit innerhalb der Dichtung aus, die allerdings auch nach einem noch besonders betrachtenden Prinzip der Stilisierung verknappert wird.

Bei dieser wenig ausführlichen Art des Erzählens fällt die wichtige Rolle der häufigen und z. T. auch weit ausgeführten Naturschilderungen besonders auf. Sie gehören nicht zur Ebene der psychologischen Darstellung, sondern der Zustand der Landschaft soll die Lebensbedingungen der Menschen zeigen. So mündet die Beschreibung der Volgalandschaft "Odety serye luga tumanom"¹ (Die grauen Wiesen sind in Nebel eingehüllt . . .) in die Schilderung des Arbeitsfeldes der Treidler und schließlich in die Wiedergabe ihrer Arbeit selbst. Der Weg Taras' durch die sommerliche Steppe, den er in vollen Zügen genießt, zeigt ihm die Möglichkeit einer reicheren Existenz, wie er sie erträumt hat. In dieser Weise werden die Naturschilderungen als Mittel der Verallgemeinerung eingesetzt, sie dienen der zusammenfassenden Darstellung von Lebensverhältnissen über die einzelnen Alltagsdetails hinaus.

Der Rolle der Naturschilderungen benachbart ist die Funktion von Liedern in der Handlung. Fast in jeder einzelnen Phase der Handlung wird gesun-

1 Nikitin, Psst., a. a. O., S. 454.

gen; meistens drückt Taras selbst seine Stimmung in einem Lied aus. Zwei Volkslieder werden dabei mit ihren Titeln genannt¹. Aus dem Kontext erscheint es selbstverständlich, daß auch die anderen Lieder Volkslieder sind. Die Freude am Singen charakterisiert einerseits den Helden, seinen Lebensmut und seine innere Kraft. Zugleich heben die Lieder bestimmte emotionale Umschlagspunkte in Taras' Lebensweg heraus. Indem der Autor den Helden singen läßt, erspart er sich, der jeweiligen Stimmung seines Helden genauer nachzugehen und sie individuell-psychologisch zu analysieren. Wichtiger noch als die hierdurch erreichte verknäppte Darstellung scheint die Tatsache, daß sich in den Liedern auch überindividuelle Stimmungen, Wünsche und Erlebnisse ausdrücken, so daß in den allgemeinen Empfindungen - wie Leiden an der Armut, Wunsch nach einem besseren Leben, Freude an der Natur und Sehnsucht nach dem Glück - die Grenze zwischen dem Einzelhelden und der Volksschicht, in der er lebt, nicht mehr klar zu ziehen ist. Die Lieder dienen also auch zur psychologischen Verallgemeinerung innerhalb des dargestellten Bereichs der Wirklichkeit.

Mit den beschriebenen Kunstgriffen der Verallgemeinerung stimmt das von Nikitin gefundene Prinzip der Stilisierung überein. Hierbei wendet er, wie in anderer Weise auch schon in "Kulak", in der Lyrik erarbeitete Kunstmittel in großem Maßstab an. Jedoch bestimmt nicht die alltägliche Rede die sprachliche Faktur von "Taras", sondern die konsequente Aneignung von Ausdrucksformen der Volksdichtung, vor allem des Volksliedes.

Augenfällig wird dies schon durch den strophischen Bau der Dichtung. Die vierzeilige Strophe wird aus Zeilen von regelmäßig wechselnder Länge gebildet, mit jeweils wechselndem männlichen und weiblichen Ausklang. Ebenso wie die Strophenenden in der Regel mit den Satzschlüssen übereinstimmen, enden auch die Zeilen zumeist mit in sich geschlossenen oder doch sinngemäß selbständigen Satzeinheiten. Durch diese Gleichmäßigkeit entsteht ein liedhafter Charakter der Dichtung, die durch andere poetische Faktoren unterstützt wird. Parataktischer Satzbau und Wortwahl sind der Volksdichtung angeglichen. Die Anrede "kasatik moj, moj golub' sizokrylyj"² (Mein Geliebter, meine

1 "Lučinuška" und "Vniz po matuške po Volge".

2 Nikitin, Psst., a. a. O., S. 447.

blauflügelige Taube) und Bildungen wie "noč¹-carica" und "duša-serdce", die reiche Verwendung der Partikeln "da" und "-to", der erweiterte Gebrauch der Konjunktion "što" zeigen dies deutlich.

Nikitin übernimmt einige Bilder aus der Volksdichtung - so den Vergleich des Helden mit dem Falken - und schafft selbst eine Vielzahl von Metaphern im Geist der Volksdichtung, die sich durch poetische Einfachheit auszeichnen wie "Mež tem trava klonilas¹, podnimalas¹, / Ej veter kudri zavi-val ..."¹ (Indessen neigte sich das Gras, hob sich, / der Wind kräuselte ihm die Locken) oder "I snop lučej vozdušnoju dorogoj / Idet ..."² (und eine Garbe von Lichtstrahlen geht über den luftigen Weg ...) und andere mehr. Gerade auch der Dialog, wo er sich als selbständige Einheit aus dem Erzählfluß heraushebt, ist durch Metaphern verallgemeinert und liedhaft stilisiert. Vor allem anderen zeichnet sich die Rede des Mädchens durch ihre poetische Überhöhung und Singbarkeit aus:

Na muku, verno , - otvečat golos, -
 Da na pečal¹ ja roždena,
 I propadu, što odinokij kolos, ³
 I vse molčat¹, molčat¹ dolžna!

(Zum Leiden, wahrlich, antwortet die Stimme,
 und zur Trauer bin ich geboren,
 und ich werde verlorengelassen, wie eine einsame Ähre,
 und muß immerzu schweigen, schweigen!)

Während der Dichter in "Kulak" nach einer faktisch-authentischen Genauigkeit strebt, gelangt er hier zu einer stilisierten poetischen Konkretheit, die sich besonders in den sprachlichen Kunstgriffen ausdrückt. Kennzeichnend sind häufige Synekdochen und Metonymien, die sich eng mit den Metaphern der Volksdichtung berühren. "Krepkoe plečo"⁴ (eine kräftige Schulter) bezeichnet Taras' Arbeitskraft; "gnezda ne vit¹ už mne sebe"⁵ (ich kann mir kein Nest mehr bauen) kennzeichnet seine ungesicherte Existenz im Heimatdorf. Darüber hinaus bevor

1 Nikitin, Psst. , a. a. O. , S. 448.

2 Ebd. , S. 449.

3 Ebd. , S. 446.

4 Ebd. , S. 452.

5 Ebd. , S. 445.

zugt der Autor bildhafte Ausdrücke für allgemeine Sachverhalte. "A ty i uchom ne vedeš!"¹ (Dich ficht das nicht an), sagen die Arbeitskollegen über Taras' Fähigkeit, große Anstrengungen leicht zu ertragen; "... ležit povjazka na glazach"² (es liegt wie eine Binde auf den Augen; d. h. : man kann nichts erkennen) findet Taras im Ergebnis seiner Glückssuche und seiner Grübeleien über das menschliche Schicksal; "podrežut kryl'ja!"³ (dir wird man die Flügel stutzen!) sagt zu Anfang Taras' Vater dem jungen Sohn voraus. Außerdem trägt die sehr weitgehende, von S. G. Lazutin untersuchte Motivgleichheit des "Taras" mit der Volksdichtung⁴ zur volksliedhaften Stilisierung des Poems bei.

Der Autor des "Taras" kostümiert sich nicht als Sänger der Folklore. Alle seine der Volksdichtung entlehnten Kunstmittel bleiben als bewußte Stilisierung eines Dichters der Literatur seiner Zeit erkenntlich. Das Werk beginnt mit einer unübersehbaren persönlichen Stellungnahme des Autors, die ausspricht, daß er das Thema nicht distanziert betrachtet, sondern daß das dargestellte Milieu für ihn "gluš' moja rodnaja" (mein heimatliches Krähwinkel) heißt. Dieser subjektive Bezug des Autors zur Geschichte wird allerdings im weiteren nicht mehr offen ausgesprochen. Die Gedanken Taras' fügen sich bruchlos an die einleitende Stellungnahme des Autors an, so daß die ersten beiden Strophen nur aufgrund ihres etwas weiteren Bewußtseinshorizontes sicher als Autorenrede ausgemacht werden können. In den nachfolgenden Kapiteln identifiziert der Autor sich völlig mit seinem Helden und tritt selbständig nicht mehr in Erscheinung. Die Erfahrungen Taras' decken sich mit dem anfangs ausgesprochenen Blickwinkel des Autors. Für dieses Zusammenfließen von Autor und Held wird wichtig, daß sich beide mit den Mitteln der Volksdichtung ausdrücken. So kommt eine innere Einheit von individueller und überindividueller Stilisierung zustande, die der thematischen Einheit von persönlichem Schicksal und allgemeinen Lebensbedingungen wohl entspricht.

1 Nikitin, Psst., a. a. O., S. 455.

2 Ebd., S. 452.

3 Ebd., S. 444.

4 S. G. Lazutin, "Taras" Nikitina i russkie narodnye pesni, in: I. S. Nikitin, Stat'i .., a. a. O., S. 102 ff.

Das Ergebnis dieser neuartigen Einheit von Autor, Held, Volksdichtung und Lebensbedingungen des (Land-)Volkes nennt Lazutin "narodnaja pesennaja poéma" (liedhaftes volksverbundenes Poem), womit die wichtigsten Kennzeichen dieser eigenständigen Erscheinung in der Geschichte des russischen Poems terminologisch zusammengefaßt sind.

3.2 Die Entwicklung des Poems bei N. A. Nekrasov

3.2.1 Die "Nekrasovlinie" (nekrasovskaja linija) in der erzählenden Versdichtung der Zeit

Obwohl Ogarev und Nikitin früher als Nekrasov begonnen hatten, in der gleichen Richtung wie er neue Erzählformen für das Poem zu entdecken, wird ihr Werk dennoch der "Nekrasovlinie" der zeitgenössischen Literatur zugerechnet. Denn erst mit Nekrasov gelangt die Entwicklung des Poems und der Versdichtung auf eine erkennbar neue Stufe, von der aus die Tendenzen im Werk der Vorgänger in ihrer historischen Bedeutung gewürdigt werden können. Die thematischen und kompositorischen Neuerungen Ogarevs und die naive Einheit Nikitins mit dem Volksmilieu hatten nur eine begrenzte Wirkung; sie dienten keinem späteren Dichter zum Ausgangspunkt seines Schaffens. Nekrasov gelangt sowohl über die epigonale, an der Bewältigung des neuen Themas vielfach scheiternde Stellung Ogarevs hinaus und kann zugleich, da er die Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition nicht ausspart, die Randposition Nikitins in der Literatur der Zeit überwinden. Sein Schaffen in den 50er und 60er Jahren bietet neue überzeugende Lösungen der erzählenden Versdichtung an und ermutigt andere Dichter, denen die eigene Entwicklung ähnliche thematische Fragen und Formprobleme aufgedrängt hatte. Nur in diesem Sinn, nicht im Sinne einer literarischen Schule mit einheitlichem Programm, kann man von einer "Nekrasovlinie" in der zeitgenössischen Literatur sprechen.

Als ein Beispiel solcher Ermutigung kann das einzige Poem im Werk des früher nur durch romantische und staatsbürgerliche Lyrik hervorgetretenen Dichters Pleščeev^v gelten, "Ona i on" (Sie und er; 1862). Die Geschichte spielt im niederen städtischen Milieu. Die Heldin ist ein einfaches Mädchen

aus dem Volk, sie wird vom Autor mit Anteilnahme dargestellt. Gleichzeitig entlarvt die Dichtung einen adligen Schönredner und Egoisten, wobei Pleščeev sich formal an den desillusionierenden Sprachkunstgriffen Heines orientiert. Die Verssprache dient wiederholt als Kontrastmittel, das die bewußte Trockenheit mancher Wendungen gegenüber dem brüchigen romantischen Vokabular hervorhebt¹.

Auch im Hinblick auf Nikitin muß eine direkte Beeinflussung durch Nekrasov verneint werden. Allerdings hat gerade in seiner Außenseiterstellung die parallele Bemühung Nekrasovs um dichterische Ausdrucksformen der volkstümlichen Rede - und auch sein Erfolg - Bedeutung für die eigenständige und konsequente Entwicklung der dichterischen Methode Nikitins. Die Frage einer umgekehrten Beeinflussung stellt sich nicht, denn Nekrasov kann die selbstverständliche Integration Nikitins in das Volksmilieu, von der dessen dichterisches Ich geprägt ist, nicht nachvollziehen. Die Voraussetzungen seines literarischen Werks sind komplizierter, uneinheitlicher und müssen im einzelnen untersucht werden.

¹ Zum Beispiel:

Želan'e blag perežitych
V grudi ego vse vozrastalo,
I on vo čto by to ni stalo
Pokljalsja vnov' dobit'sja ich.

(Das Verlangen nach den durchlebten Freuden wuchs weiter in seiner Brust an, und er schwor, koste es, was es wolle, sie wieder zu erlangen.)

A. N. Pleščeev, Polnoe sobranie stichotvorenij, Moskau-Leningrad 1964, S. 165.

Allerdings muß die Sprachhaltung Pleščeevs hier im Zusammenhang der russischen Heinerezeption der Zeit gesehen werden, die die Heinesche Ironie vergrößerte und ihren spezifischen Sprachcharakter in der Übertragung veränderte. Ausgehend von der Aufspaltung des Heinebildes in den "Lyriker" und den "Satiriker", wurde von manchen gesellschaftskritischen Dichtern die Ironie Heines verengt, der offen anklagenden Satire der zeitgenössischen russischen Poesie angenähert und dadurch in die Nähe der Dichtungen Nekrasovs gerückt. Auch Pleščeev hat in den 60er Jahren Heine in dieser, zu Nekrasovs Stilistik tendierenden Weise übersetzt. (Vgl. A. Fedorov, Russkij Gejne /40-ye - 60-ye gody/, in: B. M. Ejchenbaum/ Ju. N. Tynjanov (Hrsg.), Russkaja poézija XIX veka, Leningrad 1929, S. 291 ff.).

3.2.2 Das Erzählelement bei Nekrasov und die Frage der Unterscheidung lyrischer und erzählender Dichtungen

Das Erzählelement in der Lyrik Nekrasovs ist durch die vorangegangene Entwicklung der Lyrik vorbereitet und innerhalb der Tradition des Realismus wie auch angesichts des gesellschaftskritischen Engagements, dem sich Nekrasov verpflichtet fühlt, nicht überraschend. Neu ist allerdings die Konsequenz, mit der der erzählerische Ansatz in alle Gebiete der Lyrik eindringt und eine Fülle neuer Formen hervorbringt. Für die Gesamtheit dieser neuen Formen verwendet G. Dudek den Ausdruck "objektive Lyrik", in den alle Gedichte des Autors, die eine ausgedehnte Fabel haben, einbezogen werden¹. Die Arbeit B. O. Kormans setzt sich zum Ziel, die Grundsätze dieser Vielfalt der Formen aufzudecken. Korman hält in Nekrasovs Dichtung ein "sozialanalytisches Prinzip" für strukturbestimmend und gliedert die "subjektiven Formen des Autorenbewußtseins", welche die Erzählung tragen, in die Rede des "Autors selbst" (sobstvenno avtor), die des "erzählenden Autors" (avtor-po-vestvovatel'), die des "lyrischen Helden" und des "Helden der Rollenlyrik"², Misch- und Übergangsformen seien möglich. Aus der Vielzahl der zu Wort kommenden lyrischen Personen zieht Korman den Schluß, daß es sich bei dieser Dichtung um eine "mnogosub-jektivnaja lirika" (eine "multisubjektive Lyrik") handele. Die unterschiedlichen Arten von Subjektivität werden nach Korman in Form des epischen Sujets im lyrischen Gedicht gestaltet, in Form der Dramatisierung, der Montage und der fremden Rede im lyrischen Monolog, die als direkte und als erlebte Rede in Erscheinung trete.

Aus Kormans Analyse der Grundformen von Nekrasovs Lyrik folgt, daß es zwischen der erzählenden und der lyrischen Versdichtung keine prinzipielle Grenze gibt. Umfassender und konsequenter als noch bei Nikitin schafft das dichterische Ich eine vielseitig und in vielfacher Perspektive darstellende, "vielstimmige" Versdichtung. Dabei bleibt die innere Einheit, wie Korman zeigt, vor allem durch die bei aller thematischen Vielfalt einheitliche Proble-

1 Gerhard Dudek, Die Kompositionsformen in der frühen Lyrik N. A. Nekrasovs; in: Zeitschrift für Slawistik, Bd. I, Heft 3, 1956, S. 81.

2 B. O. Korman, Lirika N. A. Nekrasova, Voronež 1964, S. 72 ff.

matik und die "Einheit des emotionalen Tons" gewahrt. In den angegebenen Formen ist das dichterische Ich in die Erzählgegenstände hineinverflochten. Auch die Feststellung des "sozialanalytischen Charakters" der Lyrik des Dichters impliziert eine Allgegenwärtigkeit des dichterischen Ich, denn sie setzt voraus, daß jemand da ist, der fragt und urteilt. Daher ist Nekrasovs Dichtung weit von den zeitlich parallelen Formen der Prosadichtung entfernt und steht auch einer Erzählform wie der "povest" v stichach" abweisend gegenüber. Innerhalb dieser einheitlich lyrisch-erzählerischen Versdichtung Nekrasovs wäre eine grobe Unterscheidung nach großen und kleinen Formen denkbar. Aber auch hierbei ergeben sich eine Vielzahl von Übergängen und Einzelformen. Das Poem, soweit es nicht noch an traditionellen Zügen kenntlich ist, stellt innerhalb dieses Werks auf jeden Fall eine der großen Formen dar und hebt sich aus der Vielfalt der kleineren Genres heraus. Seine Geschichte soll im folgenden dargestellt werden, wobei die fließenden Grenzen der Gattung angedeutet, die benachbarten Formen jedoch nur von Fall zu Fall einbezogen werden können.

3.2.3 Die Suche nach dem besonderen dichterischen Ich des Poemautors bei Nekrasov. Von der Trivialliteratur bis zur Auseinandersetzung mit dem traditionellen Poem

Die Jahre 1838 bis 1846 betrachtete Nekrasov als seine literarische Lehrzeit. Keines der in dieser Zeit erscheinenden Werke nahm er in die späteren Ausgaben auf. Dennoch sind die damaligen Satiren als eine Voraussetzung seiner späteren Erzähldichtung anzusehen. In diesem Sinne stellt sie B. Ja. Buchštab¹ den romantisch-epigonalen Gedichten der Sammlung "Mečty i zvuki" (Träume und Klänge; 1840) gegenüber, die seiner Meinung nach völlig außerhalb des weiteren Entwicklungsweges des Dichters liegen. In dieser Zeit handhabt Nekrasov als geläufige Form die Parodie, z. B. in der auf klassizistische Sprachformen zielenden Dichtung "Bez vesti propavšij piita" (Der

¹ Vgl. B. Ja. Buchštab, Načal'nyj period satiričeskoj poëzii Nekrasova; in: Nekrasovskij sbornik II, (Red. V. E. Evgen'ev-Maksimov), Moskau-Leningrad 1956, S. 102 ff.

verschollene Poet; 1840). Außerdem verwendet er eine satirische Erzählgattung, die Buchštab als "synkretistisches Genre" bezeichnet. So enthalte die ab 1840 in Fortsetzungen erschienene Versdichtung "Provincial'nyj pod'jažij v Peterburge" (Ein Amtsschreiber aus der Provinz in Petersburg) "Elemente des Vaudeville, der Umschau (obozrenie), des sittenschildernden Feuilletons"¹, wobei sich die Versform auf eine selten anzutreffende Form des Vaudeville-Couplets stützt: einen dreihebigen jambischen Vers mit wechselnd daktylischen und männlichen Schlüssen, die in meist komische, oft kalauernde Reime gefaßt sind. Wie der Untersuchung Buchštabs zu entnehmen ist, schreibt Nekrasov anfänglich seine satirischen Erzählungen aus der Perspektive seiner Helden, unter Nutzung der dadurch möglichen komischen Kunstgriffe; die Darstellung in späteren Feuilletons wie "Novosti" (Neuigkeiten; 1845) folgt der Perspektive des Autors. Dabei ändert sich die Verssprache, sie integriert Wendungen des Prosafeuilletons und nimmt einen ernsten Grundton an.

Nach diesen Frühwerken ist "Psovaja ochota" (Hundejagd; 1846) die erste als eigenes literarisches Werk anerkannte größere Erzähldichtung Nekrasovs. Sie bewahrt noch einen moralisch-satirischen Ton, wird von einem kritischen Autor rasch und brillant erzählt, zuweilen mit ironischen Seitenhieben, sie läßt sich jedoch mit keinem der aufgeworfenen Probleme näher ein. Die Dichtung ist daher noch in vielen Zügen mit den vorhergehenden Feuilletons⁵ verbunden. In der Beschäftigung mit dem dörflichen Milieu weist sie allerdings⁵ thematisch weit voraus. Der Autor versucht hier, durch Verwendung nicht allgemein verständlicher Fachwörter sprachliche Authentizität zu erzielen - ein Kunstgriff, den er in späteren Werken konsequent vermeidet.

In den folgenden, dichterisch nur wenig produktiven Jahren beschäftigt sich Nekrasov nicht mit größeren Formen erzählender Dichtung. So steht das Gedicht "Prekrasnaja partija" (Eine schöne Partie; 1852) den frühen Werken noch merkwürdig nah, denn es enthält starke beschreibend-satirische Elemente⁶.

1 B. Ja. Buchštab, Načal'nyj period . . . , a. a. O. , S. 106. Dabei ist zu beachten, daß das Feuilleton im Russischen generell als kritisch-satirische Gattung aufgefaßt wird.

Vgl. A. Kokorev, Fel'eton, in: Literaturnaja ěnciklopedija, Bd. 11, Moskau 1939, Sp. 689 ff.

Gleichzeitig jedoch hat der Autor sein Thema vertieft, er bemüht sich, eine im Grunde tragische Geschichte zu erzählen. Die Versform und manche der satirischen Effekte scheinen Heine nachempfunden. Bemerkenswert ist die Autorenabschweifung in diesem Gedicht, die einen dem "Onegin" verwandten Charakter des Autors offenbart. Das Gedicht zeigt, wie Nekrasov beginnt, sich mit der traditionellen Poemform zu beschäftigen und einzelne Kunstgriffe aus ihr anzuwenden.

Demgegenüber entwickelt "V derevne" (Im Dorf; 1853) eine Reihe neuer Erzählkunstgriffe (die später in der Poemdichtung Nekrasovs breite Anwendung finden), ohne daß er hier auf die traditionelle Form des Poems zurückgreift. In dieser Dichtung beschäftigt er sich nach einer mehrjährigen Pause wieder mit einem volkstümlichen dörflichen Thema, das auch mit milieueigenen Mitteln ausgedrückt wird. Zugleich enthält "V derevne" eine Selbstdarstellung des dem Thema in einiger Entfernung gegenüberstehenden Autors. In dieser selbständigen Autorenfigur kann man eine entfernte Beziehung zum traditionellen Poem sehen. In der kompositorischen Trennung der Autorenreflexion vom bäuerlichen Sujet entwickelt auch Nekrasov die schon bei Ogarev auftretende Form der Reihung relativ selbständiger Teile, die hier noch durch einen Perspektivenwechsel voneinander unterschieden werden.

Der Autor erscheint als gebildeter, schwermütiger Städter, der die umgebende dörfliche Natur als lyrischen Spiegel seiner Stimmung benutzt. Dabei fließt einige Selbstironie ein, er versucht, seine düstere Stimmung mit Scherzen über einen hartnäckigen Rabenschwarm hinwegzuscheuchen. Dieser Versuch, die düstere Stimmung von sich zu schieben, mündet in den Wunsch des Autors, dem Gespräch zweier Bäuerinnen zuzuhören. Das Gespräch wird ohne Einmischung des Autors in direkter Rede wiedergegeben. Dabei erscheint ein neues Prinzip der sprachlichen Stilisierung, das im Unterschied zum ersten Teil des Werks auf der Volksdichtung aufbaut. In der wissenschaftlichen Literatur ist bereits im einzelnen geklärt, daß Nekrasov in diesem Gedichtsabschnitt erstmals die folkloristische Gattung der Totenklage (pričitanie) auswertet¹, von

¹ Z. B. I. M. Kolesnickaja, Krest'janskaja tema i narodnoe tvorčestvo v poëzii Nekrasova 60-ch godov; in: Nekrasovskij sbornik II, a. a. O., S. 31 ff. und: Kornej Čukovskij, Masterstvo Nekrasova, Moskau 1952.

ihr die Singbarkeit, den daktylischen Reim und die spezifische lexikalische Färbung übernimmt. Čukovskij weist nach, daß hier die mit dem Brauchtum verflochtene Form der Volksdichtung ihres rituellen Charakters völlig entkleidet und zur Herstellung eines zwar literarisch stilisierten, aber sachlichen, an eine alltägliche Gesprächssituation gebundenen tragischen Lebensberichts einer Bäuerin verwandt wird.

Der abschließende Teil des Gedichts nimmt die Rede des Autors wieder auf, die seine Anteilnahme an und zugleich seinen realen Abstand von dem Gehörten ausspricht. Der Autor begreift sich nicht einfach als Übermittler der Geschichte der Bäuerin, sondern er fragt sich: "A mne čto za delo?"¹ (was habe ich damit zu tun?). Indem er seine Position zu dem zufällig gefundenen Thema nachträglich zu bestimmen sucht, verzichtet er auf die sich anbietende Geste abstrakten Mitleids: "Čto i žalet', koli nečem pomoč'?"² (Was soll man auch bedauern, wenn man mit nichts helfen kann?). Erst durch diese negativ gestellte Frage nach einer eventuellen Hilfe wird die Erzählung der Bäuerin wirklich beunruhigend, sie geht über die reizvolle Interessantheit eines fremden Milieus hinaus und spricht damit auch von der intellektuellen Radikalität, mit der sich der Dichter seines neuen Themas bemächtigt. Vorerst bleibt er noch un schlüssig, welche Haltung er diesem Thema gegenüber einnehmen soll; er betont seinen faktischen Abstand, indem er seine körperliche Schwäche und seine vermutlichen Beschäftigungen des folgenden Tages herausstellt, mit denen die Geschichte der Bäuerin nichts zu tun hat. In diesen offenen Schluß, der die Spannung zwischen dem Bewußtsein des Autors, seiner realen Lebenssituation und dem bäuerlichen Thema unaufgelöst läßt, fügt sich die Wiederaufnahme des Bildes der Raben aus dem Anfangsteil. An dieser Stelle ist jedoch jeder Anflug von bitterem Scherz aus dem Bild verschwunden, das "schwarze Netz" des Rabenschwarms steht hier - wie übrigens auch im Volksglauben - als drohendes Unglückszeichen. Damit gehen sowohl die Stimmung des Autors wie auch die Atmosphäre der Erzählung der Bäuerin lyrisch vermittelt in den Schluß des Gedichts ein.

1 N. A. Nekrasov, Polnoe sobranie sočinenij i pisem, Moskau 1948 ff., Bd. 1, S. 87.

2 Ebd.

Erst nach verschiedenen vorbereitenden Experimenten mit unterschiedlichen Erzählformen wendet sich Nekrasov dem Poem selbst zu. Zunächst versucht er sich an einem Rollenpoem, das in seiner satirischen Absicht als Wiederholung der entsprechenden Versfeuilletons auf einer literarisch anspruchsvolleren Stufe erscheint. Diese "Otryvki iz putevych zapisok Grafa Garanskogo" (Auszüge aus den Reisenotizen des Grafen Garanskij; 1853) bleiben jedoch nur ein Fragment¹.

Als abgeschlossenes Poem liegt "Saša" (1855) vor. Nicht nur der Titel erinnert an die Tradition der Verserzählung über das Schicksal eines jungen Mädchens, auch die Ausgangssituation stimmt völlig mit der in Turgenevs "Paraša" überein; analog erscheint der Charakter der Heldin, der zu den schönsten Hoffnungen berechtigt, wie auch die Nichtigkeit des welterfahrenen Helden und die Gutmütigkeit der im Provinzalltag aufgehenden Eltern. Dieses spätere Werk der Oneginnachfolge jedoch entwickelt sein Thema über die Prosaisierung, die Turgenevs Dichtung erreicht, weit hinaus. Das Problem der Emanzipation der Heldin vom stumpfsinnigen Provinzalltag, zu dem sie wie ihre literarische Schwester Paraša verdammt zu sein scheint, wird im Verlauf der Fabel erwogen und durch eine nützliche Tätigkeit Sašas innerhalb der Dorfgemeinschaft optimistisch zu beantworten versucht. In Milieu, Kombination der Charaktere und im ideellen Ausgangspunkt stellt das Werk also die Fortführung einer längeren Poemtradition dar. Der Dichter beweist gleichzeitig, daß er diese Form nicht nur beherrscht, sondern ihr auch neue thematische und formale Elemente zuführen kann. Die nicht mehr originelle Fabel wird bemerkenswert straff erzählt; dabei bildet der Wechsel der Erzählperson - die Geschichte der unglücklichen Liebe Sašas wird von ihrem Vater berichtet - ein verfremdendes Element und interessiert durch die veränderte Erzählperspektive den Leser neuerlich am Verlauf der Geschichte. Die gewählte Versform trägt die-

¹ Die satirische Selbstentlarvung des Autors erscheint schon in dem Untertitel "Perevod s francuzskogo: Trois mois dans la patrie. Essais de poésie et de prose, suivis d'un discours sur les moyens de parvenir au développement des forces morales de la nation russe et des richesses naturelles de cet état. Par un russe, comte de Garansky. 8 vol. in 40. Paris 1836." (Übersetzung aus dem Französischen, usw.) N.A. Nekrasov, a. a. O., Bd. I, S. 95.

sen Perspektivenwechsel mühelos: der daktylische Vers mit wechselnd männlichem und weiblichem Ausklang schafft schon von sich aus einen "Volkston", dem sich sowohl die Autorenrede als auch die schlichte, gemütvoll Redeweise des Vaters anpaßt. Der Knappheit der Erzählung kommt die Form der zweizeiligen Strophe sehr entgegen.

Die Redeweise des Autors trifft den ererbten lyrischen Gestus und auch das Vokabular der Puškinzeit genau; die Liebe zur heimatlichen Landschaft hat an der Emotionalität der Autorenrede den stärksten Anteil, sie wird in ganz traditioneller Weise als persönliche Gefühlsäußerung des Autors vorgebracht:

Ljubo mne videt¹ znakomuju nivu,
 Dam že ja volju blagomu poryvu

I na rodimuju zemlju moju¹
 Vse nakipevšie slezy prol¹ju!

(Ich sehe gern die bekannte Flur
 und gebe gern dem edlen Antrieb nach

und vergieße auf meine heimatliche Erde
 alle angestauten Tränen!)

Der Autor schmilzt in die Erzählung einen neuen und die Grenzen des Genres beinahe sprengenden Kunstgriff ein, indem er bei der Charakterschilderung der Heldin ein Natursymbol weit ausspinnt. Als erste seelische Erschütterung Sašas wird der Eindruck geschildert, den sie vom Abholzen des Waldes erhält. Der Vorgang wird anthropomorph dargestellt. Die Äußerungen des Lebens in dem unversehrten Wald werden zusammengetragen, dann die Anzeichen der Angst der Lebewesen vor Beginn des Holzschlagens. Schließlich werden die gefällten

1 Nekrasov, a. a. O., Bd. I, S. 111. Die traditionellen Elemente in diesem Poem, vor allem die traditionelle Rolle des Autors, die aus den Autorenpoemen Puškins ererbt ist, vermerkt auch der Aufsatz von A. M. Garkavi, Poéma Nekrasova "Saša"; in: Nekrasovskij sbornik II, a. a. O., S. 151 ff. Garkavis Einteilung der Poeme der 40er Jahre in "bytopisatel'nye" (milieuschildernde) und solche mit einem "überflüssigen Menschen" als Hauptthema geht jedoch am Wesentlichen der Entwicklung der epischen Versdichtung dieser Zeit vorbei. Daher ist seiner poemgeschichtlichen Einordnung der "Saša" Nekrasovs, die auf dieser Einteilung beruht, nicht zuzustimmen.

Bäume mit gefallenem Helden gleichgesetzt und das ganze Ereignis mit einer blutigen Schlacht:

Trupy derev¹ev nedvižno ležali;
Suč¹ja lomalis¹, skripeli, tresčali,
Žalobno list¹ja šumeli krugom,
Tak, posle bitvy, vo mrake nočnom
Ranenyj stonet, zovet, proklinaet.
Veter nad polem krovavym letaet - 1

(Die Leichen der Bäume lagen regungslos da;
die Äste zerbarsten, knirschten, knackten,
klagend rauschten die Blätter ringsum.
So stöhnt, ruft und verflucht ein Verwundeter
nach der Schlacht, im nächtlichen Dunkel,
Der Wind fliegt über das blutige Feld -)

Der Autor weitet diese seelische Erfahrung seiner Heldin zeitlich aus, indem er sie nach einigen Wochen an den Ort der "Schlacht" zurückkehren läßt. Er führt hier ein Märchenmotiv ein. Saša meint, in den alten Bäumen, die dem Abholzen entgangen sind, nisteten nun Märchenvögel, die ihr Lieder vorsingen. Diese Motive interpretiert der Autor abschließend als Vorahnung der existenzbedrohenden seelischen Stürme, die seine Heldin noch durchzustehen haben wird. Bemerkenswert an diesem Natursymbol ist seine erzählerische Verselbständigung. Kühner als bei Fet, in dessen erzählender Verdichtung das Natursymbol nur hinter einem Requisit der Fabel aufscheint, wird hier der ganze Umfang des inneren Konflikts antizipiert und zugleich der Charakter der Heldin klar gezeichnet, ohne daß eine längere Vorgeschichte über sie erzählt wird. Allerdings bleibt problematisch, wie sich das Symbol in den Zusammenhang der Geschichte einfügt. Die Konflikthaltigkeit des Bildes - ein Kampf auf Leben und Tod - reicht weit über das tatsächliche Schicksal Sašas hinaus, wenn auch der Abstand dieses Bildes von der gemütvollen Erzählung des Vaters beabsichtigt ist und mit dem Mittel des Kontrasts den Leser herausfordert, die Tiefe des inneren Konflikts der Heldin nach seinem eigenen Vorstellungsvermögen auszuloten. Mit dem Wechsel der Erzählperson und damit auch dem Übergang

1 Nekrasov, a. a. O., Bd. I, S. 118 f.

auf ein sprachlich weniger anspruchsvolles Ausdruckssystem bleibt das Natursymbol nicht die ganze Dichtung hindurch gültig. So erscheint diese erzählerische Anwendung eines Natursymbols nur einmal in Nekrasovs Werk, da sie im System seiner Kunstmittel isoliert steht und mit der auch hier schon merkbaren Tendenz zur "Mehrstimmigkeit" der Erzählung in Konflikt gerät. Wie Nikitin schildert auch Nekrasov im weiteren Natureindrücke möglichst konkret und unter Einschluß ihres sozialen Gehalts.

Noch größere Freiheit im Umgang mit der überlieferten Form des Poems zeigt das Poem "Nesčastnye" (Die Unglücklichen; 1856)¹. Es besteht aus zwei Teilen, deren erster von einem Ich-Erzähler vorgetragen wird. Dieses Ich, ein Strafgefangener, faßt seine romantisch verallgemeinerten Gefühle in einen literarisch erhöhten Sprachstil und in das Versmaß des "Kavkazskij plennik":

Tjažel moj krest: uedinen'e,
Prestupnoj sovesti mučen'e,
Nužda, nedugi.²

(Schwer ist mein Kreuz: die Einsamkeit,
die Qual eines verbrecherischen Gewissens,
Not, Leiden.)

Diese Anfangsverse des Poems geben die vorherrschende Sprechtonart des ersten Teils an. Da das Verbrechen, dessen der bestrafte Held sich selbst anklagt, nicht enthüllt wird, umgibt ihn eine unklare Atmosphäre der Tragik und tiefer persönlicher Schuld. Insoweit hat der Dichter hier die Tradition

1 Die 1855 entstandene Dichtung "V. G. Belinskij" wird nur zu Unrecht als Poem bezeichnet, denn sie ist in Wirklichkeit eine längere feierliche Lobrede auf den verstorbenen Lehrer und Freund. In ihrer reflektierenden Haltung sowie dem stark erhöhten Stil kann sie den "Razmyšlenija u paradnogo pod-ezda" (Überlegungen an der Paradetreppe, 1858) an die Seite gestellt werden, denen A. Slonimskij eine direkte Verbindung mit der Ode Deržavins zuspricht. (A. Slonimskij, Nekrasov i Majakovskij. K poëtike Nekrasova; in: Kniga i revoljucija, Nr. 2, 1921). Beide Dichtungen Nekrasovs nehmen in ihren reflektierenden Grundcharakter ein erzählerisches Element auf.

2 N. A. Nekrasov, a. a. O., Bd. II, S. 16.

des romantischen Poems aufgegriffen¹, jedoch kommt durch die eingeflochtenen Erinnerungen des Helden eine sorgfältige psychologische und soziale Motivierung seiner Außenseiterstellung in der Gesellschaft hinzu, die dem romantischen Poem fehlt. In seinem fragmentarischen erzählerischen Bau wiederum ist dieser erste Teil der Dichtung als ein romantisches Fragment (otryvok) anzusehen.

Der zweite Teil der Dichtung ist vom ersten relativ unabhängig. Er spielt in einer öden, fernen Landschaft - nicht mehr, wie der erste Teil, im Gefängnis - und berichtet, wie aus dem Kontext hervorgeht, das spätere Schicksal des Gefangenen. Der Erzählton ist hier sachlicher, die Beschreibung der Umgebung und einzelner Lebensumstände genauer. Diese Herabstimmung des erhöhten emotionalen Tons wird einleuchtend durch den Wechsel des Erzählers, der hier nicht in der Ich-Form, sondern im Plural spricht und, wie sich im Lauf der Erzählung zeigt, das kollektive Ich der Mitgefangenen des Helden darstellt. Sie zeigen sich als einfache, in vielem rauhe Menschen aus dem Volk, denen der Held zunächst fremd und etwas lächerlich erscheint. Aus ihrer Perspektive wird wiedergegeben, wie der Held nach und nach ihr Vertrauen und ihre Achtung erwirbt, wie er unter ihnen aufklärerisch wirkt und ihren politischen und geschichtlichen Horizont erweitert, wie sie ihn schließlich durch den Tod verlieren. Über das Innenleben des Helden stellen die Erzähler am Schluß einige Hypothesen auf, es bleibt aber dadurch nicht weniger uneinsehbar. Von der Darstellung erfaßt wird also nur das Wirken des Helden im Volk.

Ein schärferer Gegensatz zur Erzählweise und Thematik des ersten Teils läßt sich kaum denken. Im zweiten Teil wird der Held Objekt der Erzählung, nachdem er vorher ihr Subjekt und einziger Gegenstand gewesen ist.

¹ K. Čukovskij bemerkt in diesem Poem eine Verwandtschaft zu Puškins "südlichen Poemen" und führt an, daß ein Manuskriptfragment den Untertitel "podražanie Puškinu" (Nachahmung Puškins) trug. (K. Čukovskij, a. a. O., S. 52)

Außerdem vertritt Čukovskij wie andere Forscher die Meinung, der Held sei ein politischer Gefangener, was von Nekrasov aus Zensurgründen verschleiert werde. Die positiven Hinweise im Text deuten jedoch auf ein persönliches Drama hin. Indem der Autor den Helden ein Schuldgefühl empfinden läßt, geht er viel weiter, als es zur Verschleierung des von Čukovskij vermuteten Sachverhalts nötig wäre.

Durch den Wechsel der Erzählperspektive wird der romantische Held entindividualisiert. Innerhalb der erzählten Geschichte hat dieser Bruch mit der romantischen Tradition einen tiefen Sinn: der Dichter zeigt, daß trotz der persönlichen Tragik für den Helden eine sinnvolle Tätigkeit unter Menschen möglich ist. Gerade der Verlust seiner Individualität, das Objektwerden in der Erzählung bedeutet, daß der Held für die anderen zu einem Gegenstand von Interesse wird. Seine Wirkungsmöglichkeit hängt notwendig zusammen mit der völligen Aufgabe der Kontemplation, die sich um das eigene Ich dreht. Krot diesen Namen (d. i. "der Maulwurf") bekommt er erst im zweiten Teil, sein wirklicher Name bleibt im dunklen - teilt den Gefangenen sein geschichtliches Wissen und patriotisches Engagement mit, er redet aber niemals über sich. Durch diese scharfe Antithese ist das romantische Poem in einem seiner wesentlichsten Punkte, der Vorherrschaft des lyrischen Subjekts, das der Gesellschaft unversöhnlich gegenübersteht, kritisiert und widerlegt. Ironischerweise vollzieht sich diese Kritik in einer neuartigen, zeitgemäßen Durchführung des staatsbürgerlichen Themas, das dem romantischen Poem nicht fremd war, obgleich es, der subjektiven Struktur dieses Poemtyps wegen, immer nur abstrakt bekenntnishaft gefaßt werden konnte. Auch in dieser Dichtung zeigt sich, ähnlich wie im Gedicht "V derevne", der Perspektivenwechsel als ein wichtiges Hilfsmittel, die Rolle des Ich in der erzählenden Versdichtung kritisch zu betrachten und durch die Konfrontation mit einem anderen Erzähler genauer zu bestimmen.

Widerspruchsfrei allerdings erscheint die Rolle dieses Ich in dem Poem "Nesčastnye" nicht. Bruchstellen der Erzählung sind vor allem die staatsbürgerlich engagierten Verse im zweiten Teil, in denen sich der Dichter in bester romantischer Tradition und erhöhtem Stil selbst ausspricht. Zwar wird vorgegeben, die Gefangenen hätten diese Haltung durch das Wirken Krots erworben, jedoch bleibt dies ein durchsichtiger rhetorischer Vorwand, um die Meinung des Dichters auszudrücken. Die Ursache dieses Bruchs beruht nicht nur in der inkonsequenten Durchführung der Rede- und vor allem Denkweise der volkstümlichen Erzähler, sondern entsteht auch aus dem unbestimmten Umriß des Helden, denn es bleibt unklar, aus welchen Quellen und mit welcher genauen Zielrichtung sich sein patriotisches Engagement bestimmt.

Gerade im Anschluß an die durch das Poem "Nesčastnye" aufgeworfenen Erzählprobleme, die Strukturprobleme des Poems sind, erscheint die Dichtung "Tišina" (Stille; 1857) besonders wichtig. Das erzählende Ich tritt hier als das autobiographische Ich des Verfassers in Erscheinung. Es teilt mit, daß es soeben aus dem Ausland zurückgekehrt sei, und erzählt seinen Heimweg bis ins heimatliche Dorf, dabei den Hauptakzent auf die Übermittlung seiner Reflexionen und Gefühle legend. Das vorliegende Fragment kann nicht als Poem gelten, es könnte allerdings als Einleitung zu einem größeren autobiographischen Werk dienen. Dem analytischen Ansatz seiner Dichtung folgend, bemüht sich Nekrasov hier, Charakter und Rolle seines dichterischen Ich genauer zu definieren.

Trotz dieses anderen literarischen Ausgangspunktes wird manches von der Form des romantischen Poems in Vers und Satzbau noch beibehalten. Auch der anfängliche lyrische Monolog, in dem das Autoren-Ich seine starken patriotischen Gefühle ausspricht, scheint diese Tradition zu bestätigen. Jedoch über dieses Bekenntnis hinaus stellt der Autor die Frage nach dem Platz des dichterischen Ich in seinem Land. Eine abstrakte Staatsidee, mit der sich das Ich in klassizistischer Tradition identifizieren könnte, ist hier nicht vorhanden. Statt dessen identifiziert es sich mit dem real existierenden, ihm gegenwärtigen Volk, das - vermittelt durch ein Christusmotiv - als ein leidendes Volk dargestellt wird. Diese Bestimmung der eigenen Stellung des Autors ruft im Gedicht einen Tonartwechsel hervor. Das entscheidende Bild für die Lage im Land - "tišina", die Stille - entbehrt der romantischen Überhöhung, es erscheint einfach und lebensnah und wird sprachlich auf einen Volkston hin stilisiert:

Nad vseju Rus'ju tišina,
 No - ne predšestvennica sna;
 Ej solnce pravdy v oči bleščet
 I dumu dumaet ona.¹

(Über ganz Rußland ist Stille,
 aber nicht die Vorgängerin des Schlafs:
 die Sonne der Wahrheit leuchtet ihm in die Augen,
 und es denkt seine Gedanken.)

¹ Nekrasov, a. a. O., Bd. II, S. 45.

Diese einfachere Redeweise leitet hin zu einer unsentimentalen Bestimmung des Autoren-Ich, für welches das emotionale Bekenntnis nicht sich selbst genügendes Ziel, sondern Voraussetzung einer entsprechenden Tätigkeit ist. Seine Rückkehr in die Heimat begreift es als Hinwendung zur Arbeit nach dem Vorbild der Bauern:

Skorej tuda - v rodnuju gluš'!
 Tam možno žit', ne obižaja
 Ni bož'ich, ni reviškich duš'
 I trud ljubimyj doveršaja.
 Tam stydno budet unyvat'
 I predavat'sja grusti prazdnoj,
 Gde pachar' ljubit sokraščat'
 Napevom trud odnoobraznyj.¹

(Schneller dorthin - an den heimatlichen abgelegenen Ort!
 Dort kann man leben, ohne den göttlichen
 oder den leibeigenen Seelen Leid zuzufügen,
 (und) seine geliebte Arbeit vollendend.
 Dort wird man sich schämen, den Kopf hängen zu lassen
 und sich müßigem Kummer hinzugeben,
 wo der Pflüger es liebt, die eintönige Arbeit
 mit einem Lied zu verkürzen.)

Mit einem solchen Selbstverständnis seines dichterischen Ich läßt Nekrasov außer dem romantischen Individualismus auch die gelangweilte Muße des im Poem des Realismus heimischen "überflüssigen Menschen" hinter sich. Diese Bestimmung des Autoren-Ich hat mehr als werkgeschichtliche Bedeutung. Sie schließt innerhalb der Literaturepoche eine lange und vielfältige Entwicklung ab.

Mit "Tišina" ist auch die Auseinandersetzung Nekrasovs mit der Form des romantischen Poems abgeschlossen. Die Benutzung dieser Form beweist immerhin, daß die romantisch-epigonalen "Mečty i zvuki" doch nicht so völlig abseits von der dichterischen Entwicklung Nekrasovs liegen, wie Buchstaben meint. Die Romantik bildet vielmehr für Nekrasov den Ausgangspunkt in der "hohen" Literatur, den er nicht einfach außer acht läßt, während er die "niedereren" Gattungen und Themenbereiche zu literarischer Qualität emporhebt. Der anfängliche Zwiespalt zwischen "hoher" und "niederer" Literatur muß in seinem Werk überwunden und eine neu durchdachte einheitliche Grundlage

¹ Nekrasov, a. a. O., Bd. II, S. 45 f.

seines dichterischen Selbstverständnisses gefunden werden. In diesem Sinne konstatiert zwar B. Ějchenbaum im Hinblick auf das Gesamtwerk Nekrasovs, der Dichter sei zu einer "völligen Vermischung und (gegenseitigen) Ersetzung der Genres"¹ gekommen, er geht in seiner Studie allerdings nicht historisch vor und analysiert nicht die Auseinandersetzung Nekrasovs mit der romantischen Versdichtung gerade in seiner frühen Schaffenszeit.

Die beiden letzten Poemfragmente aus dieser Periode, "Na Volge" (An der Volga; 1860) und "Rycar' na čas" (Ritter auf Zeit; 1860)² sind ebenfalls autobiographischer Natur. Beide gehören zu dem großangelegten Plan einer autobiographischen Dichtung, von der Nekrasov nur den ersten Teil ("Na Volge") und den vierten ("Rycar' na čas") in Angriff nahm. In ihnen liegt das dichterische Selbstverständnis bereits fest; der Autor will jedoch hier seine Entwicklung nachzeichnen, so daß sich das Thema der Dichtung im Vergleich zu "Tišina" im Grunde nicht ändert.

Die Identität, die das dichterische Ich in diesen beiden Fragmenten gefunden hat, ist durch ein revolutionäres gesellschaftspolitisches Engagement bestimmt. Indem das Ich in der Dichtung bewußt für die untersten Schichten des Volkes Partei ergreift, hofft es, daß gerade die am meisten Unterdrückten und am schwersten Arbeitenden für ihre eigenen Interessen handeln und so den Bau der Gesellschaft von Grund auf verändern. Wie das dichterische Ich selbst an diesem Handeln teilnehmen kann, wird in beiden Fragmenten nicht widerspruchsfrei geklärt. Da diese Frage ungelöst bleibt, erscheint das Ich bei all seinem sozialen Engagement merkwürdig gebrochen und formuliert Aussagen über sich selbst nur in zwiespältiger Weise.

In "Na Volge" wird zunächst erzählt, wie der Held als kleiner Junge seinen Mut zusammennimmt, um eines Nachts im Garten die Teufel zu sehen, dabei aber feststellt, daß dort gar keine sind. Dies wird vom Autor als Anfang seiner inneren Emanzipation von "lügenhaften Ängsten" und als Erwerb einer

-
- ¹ Boris Ějchenbaum, Nekrasov, in: B. Ě., Skvoz' literaturu, Leningrad 1924, (Photomech. Nachdruck s'Gravenhage 1962), S. 267.
 - ² In der achtbändigen Nekrasov-Ausgabe von 1965 wird im Unterschied zu den vorhergehenden Ausgaben das Jahr 1862 als Entstehungszeit angenommen. N. A. Nekrasov, Sobranie sočinenij, Moskau 1965, Bd. II, S. 412.

Haltung gewertet, die dem "als Knecht Geborenen" selbständiges Handeln ermöglicht habe. Im gleichen Atemzug wird aber diese Entwicklung auch als umkehrbar dargestellt. Die weiteren Erinnerungen zeigen, wie das soziale Gefühl des Helden geweckt wird, als er der Arbeit der Volgatreidler zuschaut. Es wird berichtet, daß der Held diesen Eindruck klar als Erlebnis sozialer Unterdrückung erkannte: "Und zum ersten Mal nannte ich sie (die Volga-EHL) den Fluß der Knechtschaft und der Trauer"¹. Der erwachsene Autor erinnert sich an seine kindlichen Schwüre und nimmt ihnen gegenüber ebenfalls eine zwiespältige Stellung ein; er fürchtet einerseits, sich mit ihnen lächerlich zu machen und empfindet sie andererseits als lebendigen Vorwurf. Der letzte Teil des Fragments bestätigt die Kindheitseindrücke des Autors von seinem gegenwärtigen Standpunkt und Wissen aus. Es deutet sich an, daß er von den Treidlern Auflehnung und Veränderung ihrer Lage erwartet:

Čem chuže byl by tvoj udel,
Kogda b ty menee terpel?²

(Wodurch wäre dein Los schlimmer,
wenn du weniger erdulden würdest?)

Wie "Tišina" hält auch diese Dichtung noch am Jambus als Erzählvers fest. Das Vokabular gehört einer höheren, traditionell literarischen Stilschicht an, die Sätze sind den Puškinschen Versperioden nachgeformt. Besonders im ersten Teil häufen sich Gerundial- und Genitivkonstruktionen³. Hier findet sich auch eine konventionelle Autorenabschweifung: "O junost' bednaja moja"⁴

1 Nekrasov, Polnoe sobranie . . . , a. a. O. , Bd. II, S. 90.

2 Ebd.

3 Z. B. ebd. , S. 84: Vse sily serdca moego
Istrativ v medlennoj bor'be,
Ne doprosivšis' ničego
Ot žizni bližnim i sebe ,
Stučus' ja robko u dverej
Ubogoj junosti moej . . .

(Nachdem ich alle Kräfte meines Herzens
im langsamen Kampf verausgabt habe,
vom Leben nichts für die Nächsten
und für mich selbst erreicht habe,
klopfe ich schüchtern an die Tür
meiner armen Jugend . . .)

4 Ebd. , S. 84.

(O, meine arme Jugend ...). Die folgenden Teile erzählen etwas schlichter, und die Erinnerungen werden durch ständige Einblendungen der Gegenwarts- und die Erinnerungen werden durch ständige Einblendungen der Gegenwarts- perspektive aufgelockert. Der vierte Teil, der am meisten polemische und engagierte, enthält eine Fülle rhetorischer Kunstgriffe, eine Häufung emotionaler Ausrufe und syntaktischer Parallelismen wie die beiden anaphorischen Zeilenanfänge "Vse tu že", die die unverändert empörende Lage der Treidler umschreiben und zugleich den Zorn des Autors über ihre Schicksals- ergebenheit ausdrücken. Wo das dichterische Ich mehr über sich selbst reflektiert, zeigt es sich ungebrochen engagiert und in Übereinstimmung mit sich selbst und seinem sozialen Thema.

In "Rycar' na čas" fällt zunächst der Tonartwechsel auf, der durch den - im Poem neuen - anapästischen Vers hervorgerufen wird¹. Unterstützt von euphonischen und syntaktischen Kunstgriffen, übermittelt dieser Vers die innere Unruhe des reflektierenden Ich:

Esli pasmuren den', esli noč' ne svetla ..
 Um, bezdejstvuja, vjalo toskuet.
 Tol'ko snom i vozmožno pomoč',
 No, k nesčast'ju, ne vsjakomu spitsja²

(Wenn der Tag trübe, wenn die Nacht nicht hell ist
 ist der untätige Verstand matt und schwermütig,
 Es ist nur möglich, durch den Schlaf zu helfen,
 aber leider kann nicht jeder schlafen.)

Das traditionelle Pathos ist verschwunden, eine unpräzise Redeweise, in die Wendungen wie "k nesčast'ju" sich leicht einfügen, charakterisiert die gedrückte Atmosphäre der Reflexion. Diese Atmosphäre wird nur aufgehellt durch den Eindruck der freundlichen herbstlichen Landschaft, die der Held als Trost in seiner augenblicklichen Stimmung auffaßt. Der rein ästhetische

¹ Schon in "Saša" wurde der traditionelle Jambus, der "Universalvers" (I. Mahnken) gerade des Poems, durch ein dreiteiliges Metrum ersetzt. Die literarhistorischen Dimensionen der Ablösung der Vorherrschaft zweiteiliger Metren bei Lomonosov, Deržavin und Puškin durch die Dichtungen in der Entwicklungslinie Žukovskij-Lermontov-Nekrasov umreißt der Artikel von Irmgard Mahnken, Zur Verstechnik Nekrasovs; in: Die Welt der Slaven, IX, 1964, Heft 1, S. 113 ff.

² Nekrasov, a. a. O., Bd. II, S. 92.

Stimmungseindruck klingt jedoch schon mit einem sozialen Unterton aus, wenn der Autor sagt, in diesem Augenblick sei die Landschaft so schön, daß selbst die Armut des Dorfes dahinter zurücktrete. Im Fluß der Reflexionen fällt die durch einen besonders eigenwilligen Rhythmus herausgehobene Stelle auf, an der zum ersten Mal von der Mutter des Autors die Rede ist:

V étu noč¹ ja chotel by rydat¹
 Na mogile dalekoj,
 Gde ležít moja bednaja mat¹ ...¹

(In dieser Nacht mochte ich
 an dem fernen Grab weinen,
 wo meine arme Mutter liegt ...)

Als die Schilderung der gegenwärtigen Situation des Autors abbricht und er sich den Erinnerungen an die Mutter und dem Selbstgespräch mit ihr zuwendet, verändert sich das Versmaß durch einen nun daktylischen Schluß ("Po-vidajsja so mnoju, rodimaja"² - Komme bei mir vorbei, meine Liebe). Auch hier bringt die rhythmische Veränderung eine stärkere emotionale Anteilnahme des Autors zum Ausdruck. Der Vers wird singbarer, weicher, er vermeidet - wenn auch nicht vollständig - die vorher und nachher häufigeren Enjambements, und im Wortschatz fehlen prosaisierende Einschleifsels. Statt dessen verwendet der Autor hier poetische Bilder und schmückende Adjektive (ljubimye deti, gor¹kaja pesnja, žarkaja sleza usw. - geliebte Kinder, bitteres Lied, heiße Träne)³. Zweifellos ist das Versmaß dieses Abschnitts dem in den späteren Dichtungen Nekrasovs verwandt, die sich formal mit der Folklore aus-

1 Nekrasov, a. a. O., Bd. II, S. 94.

2 Ebd., S. 95.

3 Zum Vergleich der verschiedenen Stilebenen in gegenwärtiger und vergangener Zeitebene der Dichtung:

Spi, kto možet - ja spat¹ ne mogu ...
 (Schlafe, wer kann - ich kann nicht schlafen..)

Čtob tu silu svobodnuju, gorduju,
 Čto v moju založila ty grud¹,
 Ukrepila ty voleju tverdoju ...

(Damit du jene freie, stolze Kraft,
 die du in meine Brust gelegt hast,
 mit festem Willen stärkst)

Ebd., S. 96.

einandersetzen, es hat jedoch hier mit volksdichterischer Stilisierung nichts zu tun. Nekrasov verbindet hier das dreisilbige Metrum und die daktylischen Schlüsse mit einem gehobenen literarischen Sprachstil, in den nur einzelne Wendungen der Volksdichtung einfließen (wie z. B. "pravda-carica"), die aber den Charakter der Rede nicht bestimmen. Im syntaktischen Bau herrscht weiterhin die komplizierte Periode vor. Die vom Dichter hier bevorzugten zweisilbigen grammatischen Endungen, wie in "slezoju" und "stradanija", verleihen dem Stil besonders schriftsprachlichen Charakter, zumal sie häufig in abstrakten Zusammensetzungen wie "pesn' pokajanija", "slovo prošč^uenija" vorkommen.

In dem Selbstgespräch mit der Mutter versichert sich der Autor der Grundlagen seiner schriftstellerischen Moral ("ne robot' pered pravdoj-cariceju"¹ - nicht zaghaft sein vor der Königin Wahrheit ...) und findet so wieder einen festen Punkt in seinem uferlosen Trübsinn. Motivisch an "Na Volge" anknüpfend, wird damit die Ich-Suche der früheren Poeme wieder aufgenommen. Denn auch das revolutionäre dichterische Ich ist offenbar seiner selbst nicht sicher und muß seine Identität oftmals neu finden. In diesem Fragment bleibt der Schluß offen. Der Autor kehrt zu seiner anfänglichen Stimmung - und dem anfänglichen Versmaß - zurück und weiß, daß ihm ein ähnlich zerrissener Tag bevorsteht wie der vergangene.

Der Kreislauf von Verunsicherung und Selbstgewißheit kann sich beliebig fortsetzen, so daß hinsichtlich dieses Problems der fragmentarische Charakter der Dichtung einleuchtet. Ein großer erzählerischer Plan läßt sich auf diese Weise jedoch nicht verwirklichen. Nekrasov gibt seinen Versuch einer umfassenden autobiographischen Darstellung mit diesem Fragment auf, um sich anderen Formen der erzählenden Versdichtung zuzuwenden.²

1 Nekrasov, a. a. O., Bd. II, S. 96.

2 Diese Poeme, die das dichterische Ich immer neu zu bestimmen versuchen, fallen in die Zeit, als sich auch die grundlegenden Kunstanschauungen Nekrasovs herausbildeten. Al. Dymšic stellt in seiner Untersuchung "Ėstetičeskie vzgljady Nekrasova" fest, daß dieser Prozeß vor allem in den 50er Jahren stattfand und "an der Schwelle der 60er Jahre" abgeschlossen war. Dymšic zieht in seiner Darstellung vor allem die von Nekrasov geschriebenen Rezensionen heran, er erwähnt aber auch das Poem "Rycar' na čas". (Al. Dymšic, Ėstetičeskie vzgljady Nekrasova; in: Literaturnaja uče^ba, Nr. 12, 1936, S. 33).

3.2.4 Die "bäuerlichen Poeme" Nekrasovs

Die unter dieser Bezeichnung zusammengefaßten Poeme machen eine zusammenhängende Entwicklungsphase in Nekrasovs Werk aus. Das Poem "Korobejniki" (Die Hausierer) entsteht 1861, "Moroz, Krasnyj nos" (Frost Rotnase) 1863; 1863-1865 arbeitet der Dichter intensiv an den ersten Kapiteln von "Komu na Rusi žit' chorošo" (Wer lebt glücklich in Rußland?), die dann in den 70er Jahren weitergeführt werden.

"Bäuerlich" sind diese Dichtungen dem Thema nach, in ihrer Erzählperspektive wie auch in den formalen Mitteln. Aufbauend auf den Formen der Volksdichtung, ist der Autor bestrebt, diesem Thema der unteren Schichten des Volkes, zu dem ihn sein soziales Engagement geführt hat, höchste literarische Geltung zu verschaffen. Am Anfang der 60er Jahre verfügte Nekrasov bereits über einige Erfahrungen bei der Gestaltung eines bäuerlichen Themas in einer der Volksdichtung nahen Form. In "Ogorodnik" (Der Gärtner; 1846) hatte er mit Erfolg versucht, die Form des Volkslieds nachzuschaffen; das Gedicht "V doroge" (Unterwegs; 1845) verwertet hauptsächlich die umgangssprachliche Rede eines ländlichen Fuhrmanns. Danach beschäftigt sich Nekrasov einige Jahre nicht mit der Folklore¹. Nach dieser Unterbrechung, die mit "V derevne" (Im Dorf; 1853) endet, kommt es Nekrasov nicht mehr darauf an, Formen der Folklore oder die Redeweise von Leuten aus dem Volk einfach nachzubilden, sondern er benutzt das vorliegende sprachliche und dichterische Material kritisch, um eine lebensnahe und zeitgemäße, keineswegs idyllische und schon gar nicht idealisierende Dichtung über bäuerliche Themen zu schaffen. Zunehmend wird dabei die allgemein humane und soziale Bedeutsamkeit dieses Themenkreises herausgestellt. Unter den thematisch verwandten erzählenden Gedichten dieser Zeit ragt besonders "Krest'janskije deti" (Bauernkinder; 1861) hervor, das den "Korobejniki" zeitlich unmittelbar vorangeht. Hier wechselt die Rede der Kinder mit einer frei gefügten Erinnerungs- und Erlebniskette, die aus der Perspektive des verständnisvollen städtischen Autors erzählt wird.

1 Näheres dazu bei I. M. Kolesnickaja, *Krest'janskaja tema . . . , a. a. O.*, S. 26.

Es unterscheidet die "bäuerlichen Poeme" von den vorhergehenden Poemen des Autors, daß in ihnen das Autoren-Ich fast kaum noch als besondere Person hervortritt und daß die Selbstanalyse des dichterischen Ich in ihnen kein Thema mehr bildet. Dennoch ist das Autoren-Ich weder neutralisiert noch spurlos aus der Erzählung verschwunden. Vielmehr tritt der Autor auf die Seite seiner Helden und beurteilt von daher ihre soziale Lage und menschliche Haltung. Der Autor bleibt in der Erzählung erkennbar durch die Aufgeklärtheit, mit der er die überlieferten Formen der Volksdichtung zu sachlichen Aussagen über die zeitgenössische Wirklichkeit verwendet, und an dem erweiterten geistigen Horizont, der über den der Helden hinausgeht. Diese Gegenwärtigkeit des Autors im Poem nimmt zu von den "Korobejniki" über "Moroz, Krasnyj nos" bis zu "Komu na Rusi žit' chorošo", dem Poem seines deutlichsten gesellschaftlichen Engagements. Damit verschwindet zwar die private Individualität des Autoren-Ich aus der Dichtung, der Autor selbst aber bleibt merkbar durch seine soziale Parteinahme, die als Quelle seiner Gefühle, moralischen Werte und Charakterurteile wirkt. Der Autor spricht hier als "graždanin"¹, als intellektuell und emotional politisch reagierende Persönlichkeit der Zeit. Obwohl von seinen privaten Problemen nicht mehr die Rede ist, bleibt der Autor durch seine soziale Stellungnahme und Utopie als konkrete, moralisch und historisch genau bestimmbare Persönlichkeit in der Dichtung faßbar.

Ein solches "entindividualisiertes", aber an seinem Thema persönlich engagiertes Autoren-Ich kann die Formen der Volksdichtung schöpferisch handhaben. Da es Nekrasov nicht - wie z. B. Majkov - um die virtuose Bewältigung einer im Grunde beliebigen literarischen Rolle geht, muß die Aneignung der

¹ Zu diesem Selbstverständnis des Dichters vgl. das Gedicht "Poët i graždanin" (Dichter und Staatsbürger, 1856) und die Rezension Nekrasovs über die Gedichte Polonskijs von 1855, wo es heißt: "In unserer Zeit ist Talent allein für den Schriftsteller unzureichend: seine Persönlichkeit selbst macht viel aus. Liebe zur Wahrheit, die jede andere Liebe überragt, Glaube an das Ideal als an etwas Mögliches und Erreichbares und schließlich ein lebendiges Verständnis der edlen Bestrebungen seiner Zeit - das rettet das Talent vor der Apathie, die es nicht selten erfaßt, und vor den anderen Begleitern des Verfalls." (Aus: Sovremennik, Nr. 10, 1855; zitiert bei Dymšić, a. a. O., S. 32.).

Folklore für die zugleich nahe und relativ entfernte Beziehung des Dichters zu seinem Gegenstand nutzbar gemacht werden. Erst dadurch kann der Irrtum Ogarevs, das "neue Thema" sei in der Haltung des weltmännisch und ironisch plaudernden Puškinautors zu bewältigen, vermieden werden. Nach Nekrasovs Überzeugung finden Lebens- und Denkweise des Volkes ihren notwendigen, unersetzbaren Ausdruck in der Volksdichtung. Er nannte die Folklore eine "Hüterin der Besonderheiten des Volkes" (chranilišče narodnosti) und wandte sich gegen eine mit dem Gegenstand nicht notwendig verbundene, z. B. didaktische Verwendung der Folklore¹.

Wie sich Nekrasov im einzelnen die Formen der Volksdichtung aneignet, ist in den Arbeiten K. Čukovskijs und I. M. Kolesnickajas² ausführlich dargelegt. Aus ihnen geht hervor, daß Nekrasov jeder nur ethnographischen oder brauchtumsgebundenen Interessantheit bewußt entgegenarbeitet und von den tradierten Formen nur das verwendet (oder das Ererbte so ändert), was aus der Perspektive der Bauern seiner Zeit ihre damalige Lage, ihre Erfahrungen und Hoffnungen unbeschönigt ausdrückt. Nekrasov greift nicht auf das alte, dem gegenwärtigen Erfahrungsbereich des Volkes entrückte Heldenlied zurück - worin er sich von nahezu allen zeitgenössischen Dichtern unterscheidet, insbesondere von A. K. Tolstoj -, sondern er benutzt vor allem lebendige lyrische Gattungen, wie Volkslied und Klagelied (pričitanie). Weiterhin verwendet er kleine Formen der Folklore wie Sprichwort und Rätsel, um die Denkweise seiner Helden zur Anschauung zu bringen. Der Gattungscharakter der großen Erzählform wird also völlig von Nekrasovs eigenen Vorstellungen bestimmt. Dazu kommt, daß die Stoffe dieser Dichtungen nicht der Folklore entnommen sind, sondern dem zeitgenössischen Leben selbst.

Ohne auf die Reihe der wissenschaftlichen Einzeluntersuchungen hier näher einzugehen, die die "bäuerlichen Poeme" im einzelnen analysieren, sollen im weiteren vor allem die Besonderheiten zusammengefaßt werden, die für den Gattungscharakter wichtig sind.

1 Al. Dymšic, a. a. O., S. 27.

2 K. Čukovskij, a. a. O., insbesondere das Kapitel "Rabota nad fol'klorom", und I. M. Kolesnickaja, Krest'janskaja tema . . . , a. a. O., S. 31 ff.

Den "Korobejniki", in denen sich das Autoren-Ich relativ am zurückhaltendsten ausdrückt, hat der Dichter eine persönliche Widmung vorangeschickt, die das literarische Ziel des Werkes ausspricht. Die Widmung gilt einem Bauern, mit dem der Dichter jagte; in ihr wird die Hoffnung geäußert, dem Jagdgefährten werde das "kleine Geschenk" dieser Dichtung gefallen, für die der Autor auf den gemeinsamen Streifzügen öfter etwas notierte. Die Hinwendung zu einem solchen potentiellen Leser ist ungewöhnlich; der Autor gibt zu verstehen, daß er eigentlich für ein anderes Publikum als das ihm gegenwärtige schreiben möchte. Angesichts der realen Lage der damaligen Literatur ist diese Widmung am ehesten als Provokation an den städtischen Leser zu verstehen, als Distanzierung von ihm und seinen traditionell auf andere Gegenstände gerichteten Lesebedürfnissen. Unter diesen Voraussetzungen scheint das Sujet, ein Kriminalfall aus dem Dorfmilieu, glücklich gewählt, denn es verbietet eine idealisierende Darstellung und darf auf ein breites Interesse hoffen.

In seinem Bemühen um Authentizität der Darstellung stützt sich Nekrasov hier - ähnlich wie Nikitin - vor allem auf die direkte Rede der Personen. Obwohl er bestrebt ist, eine Vielzahl von Personen zu Wort kommen zu lassen, spielt der ältere der beiden Händler die weitaus wichtigste Rolle. Seine Betrachtungen und Erzählungen nehmen ein solches Ausmaß an, daß er mit dem Autor konkurriert, obwohl seine Rede nicht zur Entwicklung der Fabel beiträgt, sondern situationsgebundene Erzählung in der Erzählung ist.

Außer den Ansichten und Berufserfahrungen, in denen der ältere Händler sich selbst darstellt, gibt es keine Ansätze zur Individualisierung der Helden. Sie sind als Typen scharf und klar gegeneinander gesetzt: ein alter lebenserfahrener und ein junger lebenslustiger Händler, ein verliebtes junges Mädchen und ein mürrischer, verschlagener Räuber.

Allerdings nehmen weder das Kriminalsujet noch die Beziehungen der Personen untereinander den größten Raum der Darstellung ein. Vielmehr erlaubt die besondere Art der Komposition, die Entwicklung der Fabel nachlässig zu behandeln, ohne daß die Einheit der Dichtung gefährdet würde. Da der Fortgang der Handlung auf der Wanderung der "korobejniki" beruht, ist es möglich, die unterschiedlichsten Erlebnisse, Eindrücke und Erwägungen

zwanglos miteinander zu verbinden und verschiedene Ausschnitte der dörflichen Wirklichkeit frei in die Darstellung einzubeziehen¹.

Diese Technik der Komposition tritt nicht überraschend in Nekrasovs Werk auf. Sie beruht auf der Reihung einzelner, mehr oder weniger unabhängiger Episoden, wie sie vor Nekrasov schon Ogarev benutzte und wie Nekrasov sie vor diesem Poem mehrfach in Gedichten angewandt hatte. Auch die Feuilletons, die häufig die Form einer "Umschau" haben, in der die Kette der Eindrücke und Überlegungen durch die Person des Autors zusammengehalten wird, gehen dieser Form voraus. In der Figur des alten Händlers steckt noch ein Teil dieser Rolle des Feuilletonautors. Sie zeigt sich vor allem dort, wo die Gespräche des Alten sich über den unmittelbaren Bereich der Handlung ausdehnen, wo in ihnen die allgemeine politische Lage des Landes und die Lebensbedingungen der Händler, Bauern und des Landadels beurteilt werden (so in Kapitel III und IV). Diese Episoden und Gespräche könnte man mit den "Autorenabschweifungen" im früheren Poem vergleichen. Es unterscheidet jedoch beide Verfahren, daß die Episoden, im Unterschied zu den Abschweifungen, keine neue Ebene in der Dichtung schaffen. Sie fügen sich aufgrund der lockeren Komposition in die eine Erzählebene der Dichtung ein.

Gleichzeitig haben hier diese Episoden noch eine andere Funktion: sie verhindern, daß das Dargestellte dem städtischen Leser nur in exotischer Entrücktheit erscheint, denn was der Alte beurteilt, geht den Städter gleichermaßen an. In diesen die allgemeine Lage des Landes reflektierenden Abschnitten kündigt sich schon der größere Entwurf einer Darstellung der zeitgenössischen Gesellschaft aus der Perspektive der Bauern an.

In den anderen Kapiteln steht die Person des Alten nicht so sehr im Vordergrund wie in den Kapiteln III und IV. In I und II wird die allgemeine, heitere Atmosphäre des Berufs der wandernden Händler mitgeteilt; der Autor hat dabei eine echte Erzählerfunktion. Dennoch gibt nicht er, sondern das Lied des jüngeren Händlers, mit dem das Kapitel I beginnt, die Anfangstonart der Dichtung an. Dieser Kunstgriff stimmt mit dem Verfahren Nikitins in "Taras" überein, wo auch Volkslieder zur verallgemeinerten, überindividuellen Charak

1 Näheres dazu bei Maximilian Braun, Nekrasovs Kompositionstechnik; in: Die Welt der Slaven, 1966, Heft 1-2, S. 205 ff.

terisierung benutzt werden. Es erleichtert die Aufgabe des Autors, daß Nekrasov hier zu Anfang ein thematisch passendes Volkslied erfindet, da er sich nun als Autor der einmal angeschlagenen Tonart anpassen und die Liedhaftigkeit und volkstümliche Stilisierung der Rede bis zum Ende aufrechterhalten kann. Der Übergang von dieser liedhaften Rede des Autors - Čukovskij nennt sie "pesennyj skaz"¹ - zum Lied bleibt immer leicht und wird in der Dichtung häufig genutzt. Auch die direkte Rede der Personen nimmt da, wo sie sich länger hinzieht, liedhafte Züge an. Das gilt vor allem für den innären Monolog des Mädchens im V. und am wenigsten für die rasche und heftige Wechselrede der "korobejniki" mit dem Räuber im VI. Kapitel. Aber selbst hier wird der liedhafte Charakter der Dichtung sowohl in der Rede des Autors wie auch im eingeschobenen Lied des Alten, das zugleich auch am klarsten den Tonartwechsel in der Geschichte kennzeichnet, gewahrt².

Nekrasovs nächstes Poem, "Moroz, Krasnyj nos", unterscheidet sich von den "Korobejniki" vor allem durch seine vertiefte lyrische Intensität. Sie äußert sich in der differenzierteren Verwendung der folkloristischen Kunstmittel, in der konsequenten Individualisierung der Heldin, auf die sich das Interesse des Erzählers ganz konzentriert, und durch die profiliere Rolle des Autors. Der Autor verbirgt hier seine Persönlichkeit nicht mehr völlig hinter einem volkstümlichen Erzählerskaz; er kündigt schon in der Widmung an die Schwester an, daß diese Dichtung mit seinen Überzeugungen und seinen düsteren Lebenserfahrungen eng verknüpft sei. In einem anapästischen Versmaß, das mit dem der Reflexion des Autors in "Rycar" na čas" übereinstimmt, gibt der Autor seine und die allgemeine Stimmung der Dichtung im voraus an: "Zdes' odni tol'ko kamni ne plačut..."³ (Hier weinen einzig die Steine nicht...).

Der Erzähler, der in der Geschichte hervortritt, spricht keine autobiographi-

¹ Čukovskij, a. a. O., S. 499 f.

² Näheres dazu vor allem bei H. Wagner, der die "Korobejniki" besonders unter dem Aspekt ihres musikalischen Baus analysiert und als "Suitenkomposition" interpretiert.
Hartmut Wagner, Zu Stil und Komposition im Werk Nikolaj Alekseevič Nekrasovs, Phil. Diss. Göttingen 1954, insbesondere S. 69 ff.

³ N. A. Nekrasov, a. a. O., Bd. II, S. 167.

schen Bezüge mehr aus. Indem er sich selbst "poët" (Dichter) nennt und sich auf dessen gewohnte Rechte und Kunstgriffe beruft, scheint er von Anfang an nur auf einen allgemeinen Umriß der Erzählgestalt Wert zu legen:

Privyčnaja дума поэта
Vpered zabezat' ej spešit:¹

(Der gewohnte Gedanke des Dichters
beeilt sich, ihr /d. h. der Heldin, -EHL/ voranzueilen:)

Weiterhin spricht er seine Ansicht über die allgemeine Bedeutung der Gestalt seiner Heldin aus, die er als "tip . . . krasivoj i moščnoj slavjanki"² (Typ einer schönen und starken Slavin) vorausinterpretiert. Er erklärt ihren festen Charakter aus den gesellschaftlichen Bedingungen ihrer vielfachen Knechtschaft als Frau eines Sklaven, Mutter eines Sklaven und Untergebene eines Sklaven. Diese Lage wird als allgemeingültig für die "Frau des russischen Landes"³ hervorgehoben. - Die emotionale Anteilnahme des Autors an seiner Heldin wird ebenfalls im voraus sehr expressiv formuliert: "Der trug nie ein Herz in der Brust, / wer über dich keine Tränen vergoß"⁴. So überrascht es nicht, wenn anschließend die gesamte Erzählperspektive auf die Heldin zuläuft.

Im ersten Teil rückt die Heldin schrittweise in den Mittelpunkt der Darstellung. Zunächst verstummt die über der Geschichte stehende Reflexion des Autors. Sein Hymnus auf den Typ der Heldin und schließlich auf die Heldin Dar'ja selbst führt das Versmaß und die odenhafte Redeweise der anfänglichen Reflexion nicht weiter, sondern nimmt den gleichmäßigen, im Volkston stilisierten Vers auf, in dem der ganze erste Teil erzählt wird, der die Schilderung des Begräbnisses und die Vorgeschichte, Prokls Krankheit und Dar'jas

1 N. A. Nekrasov, a. a. O., Bd. II, S. 168.

2 Ebd.

3 Ebd.

4 Ebd. Durch den in die Widmung eingeflochtenen Hinweis auf die tote Mutter ergibt sich ein entfernter Motivzusammenhang zu "Rycar' na čas". Die Charaktere beider Heldinnen, der der Mutter in "Rycar' na čas" und der Dar'jas in "Moroz, Krasnyj nos", weisen in ihrer Seelenstärke und inneren Festigkeit einige Parallelen auf. Beide Heldinnen enden durch einen frühen leidvollen Tod. Der Autor spricht seine Bewunderung für den allgemeinen Charakter der Heldin in beiden Poemen aus, im Text von "Moroz, Krasnyj nos" jedoch ohne Hinweis auf autobiographische Bezüge.

Sorgen und Bemühungen um seine Heilung, enthält. Die Redeweise des Autors paßt sich dabei völlig dem Milieu und der Situation an. Sie ermöglicht eine Identifikation mit der Heldin und ihrer schwierigen Lage. Unter anderem dienen die wiederholten Anreden des Autors an das Pferd Savraska dieser Identifikation, da sie eine gleiche Vertrautheit mit dem Tier voraussetzen, wie sie die Heldin hat. In anderer Weise intensiviert die Totenklage der Nachbarn die gedrückte Stimmung der beschriebenen Situation.

Im zweiten Teil wird die Erzählperspektive fast völlig in das Innere der Heldin verlagert, indem ihre Träume und Erinnerungen wiedergegeben werden.

Der auch rein äußerlich liedhafte Bau der Dichtung wird im ersten Teil vom IV. Gesang an streng beachtet. Die einzelnen Gesänge sind in regelmäßige Strophen gegliedert, die nur selten durch eine zusätzliche Zeile erweitert werden. Selbst hierin liegt noch strenge Regelmäßigkeit, denn es wird jeweils nur die dritte Zeile der eigentlich vierzeiligen Strophe verdoppelt. Dabei kann sich die Erzähltonart der einzelnen Gesänge durch syntaktische, euphonische und bildhafte Mittel erheblich voneinander unterscheiden, wie etwa der lyrische IX. Gesang, in dem die Totenklage zitiert wird, von der beinahe prosaisch sachlichen Färbung des Verses in XIII, wo das Begräbnis geschildert wird. Durch auffallende rhythmische Abweichungen werden der eigentliche Beginn der Erzählung und ihr emotionaler Höhepunkt, Prokls Tod, hervorgehoben. Der Autor erzielt an dieser Stelle eine sehr starke Wirkung, indem er seinen sonst gleichmäßigen Vers zerschlägt, ihn in der ersten Strophenzeile abbrechen läßt und nach einer quälenden Pause in einem neuen, dadurch ebenfalls dissonant beginnenden Gesang wiederaufnimmt:

... Odetyj kak v grob, prič^ščennyj,
Uvidel ženu, prostonal

I umer ...

XIII

... Savrasuška, trogaj,
Natjagivaj krepč^e guži!¹

¹ N. A. Nekrasov, a. a. O., Bd. II, S. 179.

(Gekleidet wie für den Sarg, mit den heiligen Sakramenten
 versehen,
 sah er seine Frau, stöhnte
 und starb

XIII

Savrasuška, los,
 zieh fester die Kummtriemen an!)

Dieser Kunstgriff einer emotionalen Steigerung durch eine rhythmische Figur, die das Gleichmaß des Verses durchbricht, wird im zweiten Teil des Poems zum tragenden Prinzip der Darstellung. Zunächst wird, nach dem Natureingang, die Erzählstrophe wiederaufgenommen, um die neue Situation zu schildern. Sobald aber - mit dem XIX. Gesang - das innere Gespräch Dar'jas mit ihrem Mann einsetzt, wechselt der Rhythmus der Verse nicht nur von Gesang zu Gesang, sondern auch innerhalb jedes einzelnen Abschnitts. Čukovskij führt aus, daß dieser aus einzelnen Episoden oder bruchstückhaften Reflexionen zusammengesetzte innere Monolog eine Kette von Liedern sei¹. Das mag im Hinblick auf die Themen, auf die lyrischen Motive und Bilder, auf manche Denk- und Ausdrucksschemata zutreffen. Dennoch sollte man genauer nur von einer liedhaften Stilisierung dieser Gesänge sprechen, die die emotionale Intensität der inneren Rede der Helden ausdrückt. Denn der überindividuelle Charakter des Lieds wird hier immer wieder aufgehoben oder umspielt durch einen Wechsel der Rhythmisierung, der beweglich die besondere, individuelle Stimmung der Heldin nachzeichnet. Als ein Beispiel kann der XIX. Gesang dienen: Nach einer regelmäßig gebauten vierzeiligen Strophe, die mit dem Erzählversmaß übereinstimmt, wird in Dar'jas Erinnerung ein rascher zweifüßiger Kinderliederrhythmus zitiert:

Stanut kačat',
 Kverchu brosat',
 Makovkoj zvat',¹
 Mak otrjachat'!

(Sie beginnen /sie/ zu schaukeln,
 in die Höhe zu werfen,
 Mohnkopf zu rufen,
 den Mohn abzuschütteln!)

1 K. Čukovskij, a. a. O., S. 510.

2 N. A. Nekrasov, a. a. O., Bd. II, S. 183.

Unmittelbar hieran schließen sich die abwechslungsreich daktylisch rhythmisierten Zeilen, die jede durch die Verteilung der Pausen - hervorgerufen durch Wortende und Satzeinschnitt - einen individuellen Charakter erhalten, hinter dem das Metrum verblaßt:

Vsja raskrasneetsja naša
Makovym cvetikom Maša
S sinimi glazkami, s rusoj kosoj!¹

(Ganz errötet unsere Maša
wie eine kleine Mohnblume
mit den blauen Äuglein, mit dem blonden Zopf!)

Die dreifüßigen Zeilen werden durch das Enjambement miteinander verbunden; es entsteht ein fließender langer Satz, der durch die individuelle Rhythmisierung sich aus dem Kontext heraushebt und - in der Tat langaufatmend - die Freude der Eltern an ihrem Kind festhält. Die nächsten Zeilen haben wieder die reguläre vierzeilige Strophenform, die allerdings auch noch durch Enjambements überspielt wird. Der Vers wächst hier aus dem Lied über das Lied hinaus und dient der rhythmischen Aufzeichnung individueller Stimmungen und Erfahrungen.

Noch klarer zeigt sich die Funktion des wechselnden Rhythmus im XXIV. Gesang, der in einer regelmäßigen Liedform beginnt, die von der dritten Strophe an - erst durch Weglassen einer Zeile, dann durch Hinzufügen einer neuen, die den Charakter der Strophe verändert - abgebaut wird. Gegenüber der anfänglichen Strophenform abac, deren erste drei Zeilen vierfüßig und deren vierte Zeile dreifüßig daktylisch rhythmisiert sind - wobei die a-Zeilen einen vollen, b und c einen klingenden Schluß aufweisen -, entsteht zum Schluß die neue Strophe caac aus vorhandenen Bauelementen. In der dritten Strophe (aac) wird durch Weglassen der zwischen a und c vermittelnden Zeilenform b (einerseits vierfüßig, andererseits klingender Schluß) die Opposition a:c verstärkt, die in der vierten Strophe (aacc) durch das Gleichgewicht beider Zeilen abermals verschärft wird.

Dieser formale Vorgang stimmt überein mit dem inhaltlichen Fortschreiten vom Allgemeinen - dem zweimal variierten lyrischen Bild drohenden Unglücks - zum Individuell-Konkreten, der Bedrohung der Familie durch

¹ N. A. Nekrasov, a. a. O., Bd. II, S. 183.

die Rekrutenaushebung. Der expressivste Gedanke Dar'jas wird gänzlich aus der Liedform herausgenommen:

Sgibnet ni zà čto, ni prò čto detina, ¹
Vstan', zastupis' za rodimogo syna!

(Der Bursche wird für nichts und wieder nichts zugrunde gehen,
steh auf, tritt für den eigenen Sohn ein!)

Durch die Pausen, die weitgehende Zerstückelung dieses von der Strophenform isolierten Zweizeilers in einsilbige Wörter und durch die ungleich starke Akzentverteilung in der Zeile, die die Verstakte verschiebt, wird das daktylische Metrum in der ersten Zeile dem Amphibrachys angenähert und in der zweiten geradezu in sein Gegenteil, den Anapäst, verkehrt.

Diese rhythmische Spannung wird in der folgenden Schlußstrophe (caac) aufgelöst. Nachdem der liedhafte Bau wiederhergestellt ist, erscheint auch das Metrum wieder eindeutig, und es werden lexikalische Formen des Volkslieds benutzt:

Belye ruki tvoi opustilis',
Jasnye oči naveki zakrylis' ...
Gor'kie my siroty! ²

(Deine weißen Hände haben sich niedergelegt,
deine hellen Augen haben sich für immer geschlossen,
Bittere Waisen sind wir!)

Wesentlich an diesem Ab- und Aufbau der Strophenform und der gleichzeitigen rhythmischen Bewegung erscheint die Spannung zwischen Lied und Nicht-Lied, zwischen überindividuell geprägter und besonders individualisierter Ausdrucksform. In diesen Formen des Verses wird der Charakter der Heldin sinnfällig, denn die Überlegungen der Bäuerin Dar'ja sind von festen Denk- und Ausdrucksgewohnheiten vorgeformt, aus ihnen wachsen die eigenen Gedanken und deren eigene Form hervor. Der Übergang zwischen den verschiedenen Versformen ist zwar unüberhörbar, er markiert allerdings auch keinen Gegensatz, da zwischen der menschlich-individuellen Existenz der Heldin und ihren kulturell-historischen Daseinsbedingungen als Bäuerin kein Gegensatz besteht. Eine solche Individualisierung der Heldin, wie sie in der vorliegenden Dichtung erreicht wird, leistet die Volksdichtung nicht. Indem Nekrasov die Kunst

1 Nekrasov, a. a. O., Bd. II, S. 188.

2 Ebd.

mittel der Folklore über die Selbstdarstellung von Gedanken, Erfahrungen und Gefühlen seiner bäuerlichen Heldin weiterentwickelt, entsteht eine neue dichterische Sprache auf einer anderen Grundlage als der der literarisch erbten Verssprache. Diese neue dichterische Sprache steht der traditionellen an Darstellungsmöglichkeiten gleichrangig zur Seite, sie besitzt sogar in der rhythmischen Individualisierung einen wesentlichen Vorzug vor der Sprache des traditionellen Poems.

Der Autor tritt nicht völlig hinter dem - für ihn nicht bestehenden - Einklang der individuellen Artikulation der Heldin mit der Gesamtheit ihrer kulturellen Lebensbedingungen zurück. Nachdem er anfangs seine bewundernde Haltung der Heldin gegenüber dargelegt hat, teilt er zwar erzählend die Perspektive der Heldin, er verlegt sogar die Erzählung ganz in ihre innere Welt, und läßt die Geschichte schließlich, mit dem Auftreten des "Moroz-voevoda" (des Kriegsherrn Frost), in ein Märchenmotiv münden. An dieser Stelle jedoch, wo die kulturelle Volkstradition und die im Poem erzählte zeitgenössische Fabel zueinander in Gegensatz treten - denn der Frost belohnt nicht die demütige und leidensfähige Dar'ja, sondern er tötet sie -, meldet sich der Autor wieder persönlich und distanzschaffend zu Wort. Er fügt eine Überlegung an, die über die erzählte Geschichte und das dargestellte Milieu hinausragt: Mit dem Wort "zabven'e" (Vergessen) schlägt er ein Motiv an, das in der Tradition der schriftsprachlichen romantischen Dichtung steht. Dieses Motiv wird jedoch mit äußerster antiromantischer Härte behandelt. Es hat nach Meinung des Autors keinen Sinn, nach dem Preis des Vergessens zu fragen; die erfrierende Bäuerin habe gelächelt, und "wir werden sie nicht bedauern"¹. So versucht der Dichter abschließend, ein im Leser etwa aufkommendes poetisch verklärtes Mitleid gewaltsam zu zerstören. Der Dichtung wird jede romantische Entrücktheit genommen, die sie durch Milieu und poetische Stilisierung gewonnen haben könnte. Nebenbei verhöhnt der Autor in diesen Strophen die in der Literatur der Zeit nicht ungewohnte rein ästhetische Naturbetrachtung, indem er in den ersten zwei Zeilen jeder Strophe die entsprechenden literarischen Formeln zitiert ("süßer Frieden" u. ä.) und sie mit

¹ Nekrasov, a. a. O., S. 198.

dem Tod der Heldin gleichsetzt. An dieser Stelle kann man das persönliche Fürwort der ersten Person Pluralis neben seiner unpersönlichen Bedeutung auch so verstehen, daß Autor und Leser provokativ in die Dissonanz einbezogen werden sollen:

Nigde tak gluboko i vol'no
 Ne dyšit ustalaja grud',
 I eželi žit' nam dovol'no,
 Nam slašće nigde ne usnut'!¹

(Nirgends /als im Wald; -EHL/ atmet die müde Brust
 so tief und frei,
 und wenn wir genug gelebt haben,
 können wir nirgends süßer entschlafen!)

Nach dieser Überlegung kehrt der Autor noch einmal in die Geschichte zurück, um sie mit einem etwas gemilderten Naturbild zu Ende zu erzählen. Damit wird die Einheit der Dichtung wiederhergestellt, und die planvolle Dissonanz, die jedes poetisierende Mißverstehen der Geschichte vermeiden soll, ist in den Erzähl Ablauf integriert.

Die bäuerlichen Poeme Nekrasovs zeigen, wie wir bisher gesehen haben, zwei Formen der schöpferischen Verwendung von Kunstmitteln der Volksdichtung. In den "Korobejniki" dient sie der Charakterisierung des ganzen Milieus; die Dichtung tendiert zu einem "Rollenpoem" mit eingeschobenen Erzählungen eines konkurrierenden Autors. Die Komposition ermöglicht die lockere, vielseitige Einbeziehung auch der Geschichte fernliegender Aspekte der darzustellenden Wirklichkeit. Das Erscheinungsbild der Helden in diesem Poem unterscheidet sich nach ihrem erzählerischen Vermögen: je weniger sie zu dem im Laufe der Geschichte entstehenden Gesamtbild beitragen, um so unschärfer bleibt die Kontur ihrer Person. Demgegenüber ist das literarische Ziel des Poems "Moroz, Krasnyj nos" nicht die Zusammenfügung eines Gesamtbildes, sondern die möglichst intensive Darstellung einer Heldin. Zwar wird in der Zeichnung des individuellen Falls und Charakters auch die umgebende Wirklichkeit mitgestaltet, jedoch richtet sich die Darstellung nicht in die soziologisch vielfältige Breite, sondern in die sozial bedingte psychologische Tiefe. Beide Arten des Poems verklammern das bäuerliche Thema mit der Gesamt-

¹ Nekrasov, a. a. O., Bd. II, S. 198.

wirklichkeit der Zeit. Während beim ersten Typ des Poems dies im Laufe der erzählten Episoden geschieht, spricht im zweiten Poemtyp die Autorenperson schließlich selbst und stellt eine mehrschichtige Beziehung zwischen der erzählten Geschichte, der Persönlichkeit des Autors, der zeitgenössischen Wirklichkeit und der literarischen Tradition her.

Nekrasovs letztes, unvollendet gebliebenes bäuerliches Poem "Komu na Rusi žit' chorošo" entwickelt den in den "Korobejniki" angelegten Poemtyp zu einer vielseitigen Gesamtdarstellung des bäuerlichen Lebenshorizonts der Zeit. Das persönliche Engagement des Autors ist hier allein schon durch die polemische Grundfrage offenkundig. Da sie völlig unter dem Aspekt dieser Frage durchgeführt wird, ist die Darstellung trotz ihrer Umfassendheit nicht "objektiv" und keinesfalls ethnographisch berichtend. Sie drückt in immer neuen Variationen die Überzeugung aus, daß unter der arbeitenden Landbevölkerung in Rußland niemand "glücklich lebt", der nicht bewußt oder unbewußt auf die Befreiung von den gegebenen Verhältnissen hinwirkt. In den vorliegenden Teilen der Dichtung nimmt die Darstellung der Veränderungswürdigkeit der Verhältnisse den weitaus größten Raum ein. Der Autor, obwohl in der Grundfrage der Dichtung immer wiederzuerkennen, tritt nicht unmittelbar als Person auf. Dieser Verzicht scheint mit der Konzeption des Werks zusammenzuhängen. Angesichts der selbstgestellten Aufgabe, ein umfassendes Bild der negativen gesellschaftlichen Verhältnisse der Zeit zu entwerfen, gehört auch die Frage nach ihrer Veränderbarkeit mit zum Thema. Da Nekrasov glaubte, die Bauernschaft sei von sich aus in der Lage, das gesellschaftliche System Rußlands zu verändern und nach ihrem Bilde gerechter und humaner zu gestalten, konnte gerade die völlige Identifikation mit der Gesamtheit der praktischen Lebenserfahrung, der kulturellen Tradition und den Lebensansichten der Bauern seine eigenen Hoffnungen auf eine Umgestaltung der Gesellschaft von Grund auf am klarsten zum Ausdruck bringen. Die Rolle und das konkrete Erscheinungsbild des Erzählers bestimmt sich daher nicht nur durch die Themafrage, sondern auch durch seine Beziehung zu den die Komposition tragenden Helden und schließlich durch sein Verhältnis zu dem dargestellten Leben der Bauern.

In den Anfangsversen der Dichtung scheint es, als ob die Perspektive der sieben wandernden Bauern mit der des Autors gänzlich übereinstimme.

Dann jedoch verwendet der Autor einige Mühe darauf, das Ausgangsinteresse der Bauern an der Themafrage auf einer naiven Ebene anzusiedeln, wodurch sich ein erkennbarer Abstand zwischen ihm und den sieben Bauern auftut. Dazu dient die handfeste Rauferei, mit der die Frage unter den Bauern zunächst entschieden wird, und auch der märchenhafte Vorgang, der den sieben Helden die Wanderung ermöglicht. In der Darstellung dieser einleitenden Vorgänge gewinnt der Autor eine feste Kontur. Er steht souverän über den Ereignissen, er beurteilt mit Überlegenheit das Vorgehen der Helden. Dabei formuliert er seine Rede als einen volkstümlichen "skaz", in den allgemeingültige Weisheiten des Volkes wie selbstverständlich eingehen. Čukovskij weist darauf hin, daß besonders die kleinen Gattungen der Folklore, die eng mit dem Alltag der Bauern verflochten sind, die dichterische Rede dieses Poems bestimmen:

"Daher sind also alle möglichen Volksanekdoten, Redensarten, Redewendungen, Rätsel, Sprichwörter . . . , in denen sich der seelische Reichtum des Bauern ausdrückt, seine Beobachtungsgabe, seine Geschicklichkeit, Lebensweisheit, Talentiertheit, sein Streben nach dem handlichen, schlagfertigen und gleichzeitig poetisch-musikalischen Wort, über das ganze Poem Nekrasovs verstreut wie kostbare Steine und funkeln auf jeder Seite, besonders in den ersten Teilen. Sie heben sich nur deswegen nicht aus dem Text des Poems heraus, weil das Poem selbst ihnen in seinem Stil außergewöhnlich nah ist und mit ihnen in ein einziges Ganzes zusammenfließt"¹.

Diese eingeschmolzenen Ausdrucksmittel der Folklore werden in vielen Varianten zur Charakterisierung der Personen und des Autors benutzt. In der Autorenrede fällt dabei der Hang zur verallgemeinerten Betrachtung auf, so daß sie den Eindruck hervorruft, in ihr spreche die gesammelte Lebensklugheit und der Wissensschatz der Bauern insgesamt. Die beiden folgenden Beispiele stammen aus dem Prolog:

Mužik, čto byk: vtemjašitsja
 V bašku kakaja blaž',
 Kolom ee ottudova
 Ne vyb'eš': upirajutsja,
 Vsjak na svoem stoit!²

(Der Bauer ist wie ein Ochs: setzt er sich
 irgendeinen Blödsinn in den Schädel,
 so schlägst du ihn dort mit einer Stange
 nichts heraus: sie sperren sich,
 jeder besteht auf Seinem!)

1 K. Čukovskij, a. a. O. , S. 435.

2 N. A. Nekrasov, Bd. III, S. 154.

A ècho vtorit vsem.
 Emu odna zabotuška -
 Čestnych ljudej poddraznivat',
 Pugat' rebjat i bab!
 Nikto ego ne vidyval,
 A slyšat' vsjakij slychival,
 Bez tela - a živet ono,
 Bez jazyka - kričit!'¹

(Und das Echo wiederholt alles.
 Es hat nur eine Sorge -
 die ehrenhaften Leute zu necken,
 Kinder und Frauen zu erschrecken!
 Niemand hat es je gesehen,
 aber gehört hat es jeder,
 ohne Leib - aber es lebt,
 ohne Zunge - schreit es!)

Aus diesen Gründen besteht keine Notwendigkeit, den Autor als individuelle Person zu profilieren. Sein Horizont und seine Urteilsfähigkeit reichen über die seiner Helden hinaus, er teilt aber deren Fragestellung und Erlebnisperspektive.

Da diese Dichtung aus vielen kleineren Erzählungen, meistens Rollenerzählungen besteht, die je nach der Sachlage und dem Charakter des Erzählers in unterschiedlicher Tonlage vorgetragen werden, ist auch der Grad der emotionalen Anteilnahme an diesen episodischen Helden unterschiedlich. Die Geschichte der Matrena Korčagina wird unter anderem mit Hilfe von Liedern den Lesern wie den fragenden Bauern, die sogar mitsingen, nahegebracht. Die Geschichte des Großvaters Savelij erzählt Matrena, die ihn nahe kennt und mit der ihn, wie sie vorausschickt, eine lange Freundschaft verbindet. In dem Teil "Pir - na ves' mir" (Ein Fest für die ganze Dorfgemeinde) tritt ein Held auf, mit dem sich der Autor identifiziert oder dem zumindest die Rolle eines konkurrierenden Autors zugedacht war. (Der Teil bricht zu früh ab, um Endgültiges darüber sagen zu können.) Unter den feiernden Bauern eines Dorfes schält sich diese Gestalt des Helden heraus, dem der Dichter ähnelt: Grigorij Dobrosklonov ist ein revolutionärer Demokrat, ein Intellektueller aus dem Dorf, der sich bewußt mit den Interessen der einfachen Menschen identifiziert und dieses Engagement mit einem patriotischen Pathos ver-

¹ Nekrasov, a. a. O., Bd. III, S. 160.

bindet. Der Autor erzählt in dem vorliegenden Text nur den Anfang des Entwicklungswegs dieses Helden; das Fragment bricht ab, ohne daß sich das angekündigte Schicksal Griša's - "ein ruhmvoller Weg, der große Name eines Volksvertreters, Schwindsucht und Sibirien"¹ - schon abzeichnete. Die eine Episode, in der Grigorij allein auftritt, weist Parallelen zu Nekrasovs früherem autobiographischen Poemfragment "Na Volge" auf. Der heimgekehrte Griša geht ebenfalls zur Volga und beobachtet die schwere Arbeit der Treidler. Am Schluß des Fragments interpretiert der jugendliche Dichter die Erfahrungen und Interessen des einfachen Volkes und macht sich zum Sprecher einer großen Zukunft des ganzen Landes. Spätestens hier wird Grigorij's Rolle mit der des Autors austauschbar. Das abschließende Lied, welches von der Hoffnung auf Veränderung Rußlands handelt und eine Vorstellung von dem künftigen Glück des Volkes vermittelt, fällt völlig mit der Perspektive und dem geistigen Horizont des Autors zusammen.

Ein Gegengewicht zu diesen Stellen der starken Identifikation mit den Helden des Poems bilden diejenigen Kapitel, wo der Dichter distanzschaffende Gespräche und Beurteilungen durch die Leute der verschiedenen besuchten Dörfer oder durch die Wandernden zwischen die Autorenrede und die von jemand anderem erzählte Episode einschiebt. Die offene Komposition, die sich durch die Neugier und die Wanderung der Bauern beliebig fortsetzen ließe, erlaubt auch diese lockere Verschiebung der Perspektive, der Nähe und Entfernung zum einzelnen Erzählgegenstand. Dieser leichte Perspektivenwechsel ist sogar eine wichtige Bedingung für die Vielfalt und näherungsweise Vollständigkeit des in der Dichtung angestrebten Gesamtbilds von den Lebensbedingungen und -anschauungen des Volkes.

Auch die Verssprache, obwohl in dieser Dichtung vorwiegend gleichmäßig rhythmisiert, wird dennoch so reich variiert, daß sie den vielfältigen Wechsel auch sprachlich zum Ausdruck bringt. Das überwiegend einheitliche rhythmische Schema wird durch die intensive Individualisierung mittels lautmalerischer, lexikalischer und auch rhythmisch variiender Kunstgriffe zweitrangig. Eine solche Beweglichkeit und demzufolge formale Variations-

1 Nekrasov, a. a. O., Bd. III, S. 386.

breite einer im Grunde einheitlich stilisierten Verssprache steht in der Geschichte des russischen Poems einzig da.

Leider ist "Komu na Rusi žit' chorošo" nur Fragment geblieben. Der seit Puškins "Evgenij Onegin" größte Entwurf einer versepischen Darstellung, der mit den eigenen Kunstmitteln konsequent und überzeugend umgeht, wird nur zum Teil ausgeführt. Infolge der offenen Komposition läßt sich überdies die Reihenfolge der einzelnen Teile nicht mit Sicherheit festlegen. Da diese Frage umstritten ist¹ und mit ihr auch die gedanklichen Bezüge zwischen den einzelnen Teilen sowie die Gesamtrichtung der Komposition, scheint eine Analyse des Aufbaus der Dichtung in diesem Rahmen wenig sinnvoll².

Die Frage nach dem merkbaren Spannungsverhältnis zwischen subjektivem Sprachelement und objektivem Erzählelement muß einerseits berücksichtigen, daß der Autor hier auf jedes persönliche Hervortreten verzichtet, gleichzeitig seine Rede an dem geschilderten Milieu so getreu stilisiert, daß er sich völlig mit diesem Sprachmilieu im Einklang befindet und daß er Kontraste und Dissonanzen, die sich aus seiner persönlichen Lage ergeben könnten, vermeidet. Das verleiht seiner Rede eine gewisse Tendenz zur Objektivität. Trotzdem bleibt andererseits durch die ständige Engagiertheit des Autors an der Auffindung der Antwort zur Themafrage ein durchgängiges subjektives Interesse

¹ Es geht dabei um die Stellung des Kapitels "Krest'janka" (Die Bäuerin), das seinem Untertitel nach ("Iz tret'ej časti" - Aus dem dritten Teil) an den Schluß des Fragments gehörte, hinter "Posledyšč" (Der Letzte) und "Pir - na ves' mir" (Ein Fest für die ganze Dorfgemeinde), die der Untertitel beide in den zweiten Teil einordnet. Die ersten vollständigen Veröffentlichungen des Poems beachteten diese Aufeinanderfolge. Seit den 20er Jahren vertritt K. Čukovskij die Reihenfolge "I. Teil, Krest'janka, Posledyšč, Pir - na ves' mir" und ediert entsprechend. Über die Diskussion dieser Frage berichtet V. T. Plachotišina, Poéma Nekrasova "Komu na Rusi žit' chorošo", Kiev 1956.

² Die Arbeit H. Wagners liefert eine solche Analyse. Der Autor kommt zu dem Schluß, daß Nekrasovs Komposition hier scheitere, da sich die anfängliche Stufenkomposition der Dichtung in den Schlußteilen in epische Einzel-episoden auflöse, wobei der zweite Teil - "Krest'janka" - sich noch der ursprünglichen Kompositionsidee einfüge. Allerdings beruht diese Argumentation Wagners auf der ungeprüften Übernahme der Editionsprinzipien Čukovskijs.

Hartmut Wagner, Zu Stil und Komposition . . . , a. a. O. , S. 91 ff.

in der Dichtung spürbar, ohne das die Komposition, der ideelle Gehalt und die expressive, zugleich charakteristisch abgestufte Darstellung der einzelnen Episoden nicht zu denken sind. Darin liegt, trotz aller Tendenz der Dichtung zu einem zeitgenössischen Volksepos, die wesentliche Genreeigenschaft des Poems.

Nekrasov hat mit seinen "bäuerlichen Poemen" keine weiterreichende Tradition der erzählenden Versdichtung begründet. Vielleicht hat er selbst alle Möglichkeiten dieses Genres für seine Epoche ausgeschöpft. Denn die Gefahr einer Automatisierung der Dichtersprache, die weniger auf der Grundlage eines bestimmten Bereichs der lebendigen Sprache als auf der eines festgelegten, relativ konstanten Bereichs der Dichtung geschaffen wurde, liegt ziemlich nahe. Dazu kommen die historischen Gründe, die die Existenzbedingungen der Volksdichtung wie der Bauern selbst gerade am Ende der Entstehungszeit dieses letzten seiner "bäuerlichen Poeme" radikal zu verändern begannen.

Nekrasovs erzählende Versdichtungen der 70er Jahre haben, wenn sie auch sonst ein dörfliches Thema aufgreifen, keine so enge Beziehung zur Folklore wie die "bäuerlichen Poeme". Sowohl in den aneinandergefügten prosaischen Szenen von "Nočlegi" (Nachtlager; 1874) als auch in "Gore starogo Nauma" (Der Kummer des alten Naum; 1874) wird die Prägung einzelner Menschen wie des reichgewordenen Naum durch die Entwicklung des Kapitalismus im Lande thematisch. Eine bruchlose Einstimmung der Rede des Autors in die Ausdrucksmöglichkeiten des Milieus besteht nicht mehr. Dies wird in "Gore starogo Nauma" besonders deutlich, wo sich der Autor in eigener Person und auch in eigener Sache, der zeitgemäßen Bestimmung seiner Rolle als Citoyen und als Dichter, zu Wort meldet. Seine Haltung erscheint hier deutlich resigniert. Der Autor setzt zwar mit dem Bekenntnis ein, daß er "an das Volk glaube", jedoch tritt dazu eine desillusionierte Betrachtung der "Menge" und ihrer Wankelmütigkeit. Die allgemeinen politischen Überlegungen des Autors brechen allerdings vorzeitig mit dem hier vieldeutigen Ausruf "O Rus'!"¹ (O Rußland!) ab. Die volkstümlichen Vers- und Strophenformen werden auch hier zwar gekonnt beherrscht, erscheinen aber weder als das selbstverständliche Ausdruck

1 Nekrasov, Sobranie sočinenij, Moskau 1965, Bd. II, S. 328 f.

mittel des dargestellten Charakters noch des Autors. Dagegen begünstigt diese Form hier eine Vereinfachung der Psychologie des Helden und seiner Beziehungen zur Umwelt, die dem komplizierteren neuen Thema nicht gerecht wird.

3.2.5 Anwendung der traditionellen Poemform und Reformierungsversuche an ihr im späteren Werk Nekrasovs

Alle zu diesem Bereich in Nekrasovs Werk gehörenden Dichtungen, die auch zeitlich kurz hintereinander entstehen, handeln vom Dekabristenaufstand. Der Charakter eines Helden oder einer Heldin, die an den historischen Ereignissen beteiligt waren, steht im Mittelpunkt der Darstellung. Alle diese Werke zeichnet eine erhöhte, bewußt literarische Stilisierung aus, die von der traditionellen literarischen Verssprache ausgeht.

In "Deduška" (Der Großvater; 1870) erzählt der Autor, wie ein kleiner Junge seinen Großvater kennenlernt, der lange Jahre weit von der Familie entfernt lebte. Der Grund dieser Trennung wird dem Jungen nicht mitgeteilt, er wird immer wieder mit den gleichen Worten getröstet: "Vyrasteš¹, Saša, uznaeš¹..."¹ (Wenn du erwachsen bist, Saša, wirst du es erfahren ...). Der heimgekehrte Großvater bemüht sich, den Enkel in verschiedenen aneinandergefügtten Episoden eine aktive, kritische und dem Volk verbundene staatsbürgerliche Haltung zu lehren, wodurch er immer wieder die Frage des Enkels nach seiner Vergangenheit provoziert.

Der Autor benutzt ein dreifüßiges daktylisches Versmaß, das in der ganzen Dichtung unverändert aufrechterhalten wird. Da die Erzählung auf die Erlebnisperspektive des Jungen zugeschnitten ist, ist auch die Sprache des Autors betont einfach, ohne allerdings je prosaisch zu werden, und enthält einen naiven, freudigen Unterton. Von dieser Sprache hebt sich die archaischere Rede-weise des heimkehrenden Dekabristen ab. Wenn der Großvater jedoch mit Saša spricht, wird auch seine Rede einfacher, sie nimmt sogar vereinzelt volkstümliche Elemente auf, die der Herstellung eines zärtlichen familiären Tons dienen, am literarisch gepflegten Grundcharakter der Rede aber nichts ändern:

¹ Nekrasov, *Polnoe sobranie ...*, a. a. O., Bd. III, S. 7 ff.

"Gljan¹-ka na ètu ravninu - / I poljubi ee sam!"¹ (Sieh dir mal diese Ebene an - und schlieÙe sie selbst ins Herz.)

Wenn auch die Titelgestalt, das adlige Milieu und der literarische Charakter der Sprache durchaus dem traditionellen Poem entsprechen, so wird doch das ebenfalls traditionelle Thema des verbannten Revolutionärs originell gestaltet: der Held kehrt im Alter zurück, seine eigentliche Geschichte wird nicht erzählt, sondern beim Leser als bekannt vorausgesetzt. So entsteht in der Geschichte ein hintergründiges Spiel mit dem historischen Wissen und den politischen Meinungen von Leser und Autor, dessen Reiz nicht zuletzt darin besteht, daß es über den Kopf der Zensur hinweg gespielt wird. Der Charakter des Helden spiegelt sich in den Lehren, die er dem Enkel erteilt. Auch sein geistiger Zuschnitt ist graduell modernisiert, er gibt Stellungnahmen zur Bauernproblematik der 60er Jahre ab. In ihrer edlen Allgemeinheit wiederum entsprechen diese Lehren dem politischen Bekenntum der staatsbürgerlichen Poeme romantischer Herkunft.

Das Werk nimmt einige der neuen Kunstmittel, die Nekrasov für das Poem geschaffen hat, unverändert in sich auf: die lockere Komposition, die auf einer stufenweisen Wiederholung der Fragesituation beruht, das daktylische Versmaß und einzelne liedhafte Züge, die sich am deutlichsten in der refrainartig wiederkehrenden Antwort an Saša zeigen.

Die Dichtung "Russkie ŷenšćiny" (Russische Frauen; 1871-1872) besteht aus zwei formal selbständigen Werken, deren erstes, "Knjaginja Trubeckaja" (Fürstin Trubeckaja), als einziges Werk Nekrasovs im Untertitel als "poéma" bezeichnet ist, und deren zweites, "Knjaginja M. N. Volkonskaja", den Untertitel "Babuškinj zapiski" (Aufzeichnungen der Großmutter) trägt. Beide Werke stellen dar, wie die Ehefrau eines Dekabristen ihrem Mann in die Verbannung folgt. Beide zeigen ihre Heldin in der gleichen Situation, auf dem hindernisreichen Weg nach Sibirien.

Beide Poeme gehen in der Darstellung unterschiedlich, geradezu gegensätzlich vor. In "Knjaginja Trubeckaja" ergreift der Autor kurz in einem besonderen Versmaß das Wort, um dann weitgehend hinter dem inneren Monolog

1 Nekrasov, a. a. O., Bd. III, S. 10.

seiner Heldin zurückzutreten. Er stellt lediglich zwischen den einzelnen Bruchstücken ihrer Erinnerungen erzählerische Verbindungen her, indem er knapp über den Fortgang der langwierigen Reise berichtet. Obwohl die Perspektive der Darstellung also in der Hauptsache nach innen gerichtet ist, fehlt ihr jede Intimität. Schon beim Abschied vom Vater ist die Rede der Trubeckaja erhaben stilisiert: "Strašna sud'ba moja, / No stal'ju ja odela grud' ..."¹ (Schrecklich ist mein Schicksal, / aber ich habe meine Brust mit Stahl umkleidet ...). Der feierlichen Gemessenheit der Worte wird jedoch durch das wechselnd vier- und dreifüßige jambische Versmaß ein weicher, biegsamer Ton unterlegt. Dieser Rhythmus bildet, weit mehr als die Worte und ihre Bedeutungsfelder, den emotionalen Hintergrund ihrer Rede. Klarsichtigkeit, Gefäßtheit und Stolz zeichnen die Erinnerungen der Heldin aus, die von ihrem Debüt bei Hofe bis zu den Ereignissen des Aufstands reichen. Der zweite Teil des Poems beginnt mit einem kurzen Autorenbericht, in dem das anfängliche Versmaß der Autorenrede wiederaufgenommen wird, und gibt dann, im Versmaß der Heldin, ihre Unterredung mit dem Gouverneur von Irkutsk wieder, der sie pflichtgemäß von ihrem Vorhaben abzubringen versucht. Der Charakter der Heldin entfaltet sich in diesem Gespräch immer eindrucksvoller; innerhalb der Dichtung fungiert dieser Dialog als eine Art Charakterexamen, bei dem die Würde der Heldin und die Gewichtigkeit ihrer staatsbürgerlichen Position sich durch jeden Einwand des Gouverneurs nur vergrößern. Das Gespräch wird keineswegs realistisch wiedergegeben. Sprache und Denkweise beider Personen sind unmittelbar auf normative Ideale bezogen, und der Ton ihrer Rede bemüht sich um ein heroisches Pathos. Die Heldin meidet dabei nicht die abstrakten Begriffe des traditionell literarischen staatsbürgerlichen Engagements:

Vsem vašim pytkam ne izvleč'
 Slezy iz glaz moich!
 Pokinuv rodinu, družej,
 Ljubimogo otca,
 Prinjav obet v duše moej
 Ispolnit' do konca
 Moj dolg, - ja slez ne prinesu

¹ Nekrasov, a. a. O., Bd. III, S. 24.

V prokljatuju tjur^omu -
 Ja gordost^o, gordost^o v nem spasu,
 Ja sily dam emu!
 Prezren^e k našim palačam,
 Soznan^e pravoty
 Oporoj vernoj budet nam.¹

(All ihren peinlichen Befragungen wird es nicht gelingen,
 eine Träne aus meinen Augen zu locken!
 Nachdem ich die Heimat, die Freunde,
 den geliebten Vater verlassen
 und in meiner Seele gelobt habe,
 meine Pflicht bis zu Ende
 zu erfüllen, bringe ich keine Tränen
 in das verfluchte Gefängnis -
 ich werde den Stolz, den Stolz in ihm retten,
 ich werde ihm Kräfte geben!
 Die Verachtung gegen unsere Henker,
 das Bewußtsein des Rechts
 werden uns eine sichere Stütze sein!)

Die Trubeckaja spricht wie die Heldin einer klassizistischen Tragödie, indem sie ihre Gedanken und Gefühle auf einer nicht nur sprachlich, sondern auch begrifflich hoch stilisierten Ebene bekennt. Aus der Bekenntnishaftigkeit ihrer Rede entspringt ein dramatischer Gegensatz, der das Gespräch über den Austausch von Standpunkten hinaus zu einem spannungsgeladenen Dialog macht. Diese Redeform liegt in der Vorstellung begründet, die der Autor vom Charakter seiner Heldin gibt. Ihm war offenbar daran gelegen zu zeigen, daß sie nicht aus emotionalem Überschwang handelt. Der klassizistisch abstrakte Dialog gibt ihm Gelegenheit, die Bewußtheit im Handeln der Heldin durch ihre eigenen Worte darzustellen und diese zugleich als Handlungsmoment des Poem^s zu benutzen. Dabei enthält die Sprache durch das singende Versmaß, durch ihre syntaktische Einfachheit, durch die Meidung aller Archaismen und nur schmückenden Wendungen genügend zeitgenössische Elemente, um Anachronismen auszuschließen. So bietet dieses Poem ein Beispiel für die wohlmotivierte Anverwandlung einer historischen literarischen Form.

Im Gegensatz zu diesem Werk wird in "Knjaginja M. N. Volkonskaja" auf den pathetischen Ton verzichtet. Die Heldin erzählt ihre Geschichte rückblickend selbst und motiviert diese Erzählung durch die Fragen der Enkel.

1 Nekrasov, a. a. O., Bd. III, S. 41.

Es wird hier detaillierter über den Weg und die mit ihm verbundenen Beschwerlichkeiten berichtet. In ihren Erinnerungen stellt sich die Heldin nicht als von Anfang an bewußt engagierte Staatsbürgerin mit fertigen Ansichten dar, sondern schildert, wie sie erst nach ihrem emotional begründeten Entschluß, ihrem Mann zu folgen, zum Nachdenken gezwungen wurde.

Die Darstellungsweise orientiert sich in ihrer Lebensnähe und Detailfülle an der realistischen Verserzählung, wobei der zeitliche Abstand der Heldin und Autorinnenperson von den erzählten Ereignissen ein Distanzmoment bildet.

Auch hier wird der Vers zur Charakterisierung der Heldin benutzt. Auf den knapperen jambischen Vers der Trubeckaja folgen hier wechselnd drei- und vierfüßige amphibrachische Zeilen, die den gemächlicheren Gang der Erzählung tragen und deren breiter Fluß von gleichmäßigen, oft die Verszeile übergreifenden Sätzen unterstützt wird.

Obwohl der Ablauf der Handlung in beiden Werken auf einer Reise beruht - was in den übrigen Dichtungen Nekrasovs die Grundlage einer offenen Komposition bildet -, folgt jedes der beiden Werke trotzdem einer geradlinigen Entwicklung einer Fabel. Dieser traditionell geschlossene Aufbau wird nur durch die eingefügten Erinnerungsketten beider Heldinnen überlagert. Außerdem wird durch die Wiederholung der Handlung, durch die Zusammenfügung zweier Dichtungen, die verschiedene Aspekte des gleichen Sujets würdigen, das Prinzip der offenen Komposition auch hier begrenzt wirksam.

3.2.6 Das Montagepoem Nekrasovs auf der Grundlage der städtischen gesprochenen Sprache

Es ist in der neueren Forschung üblich geworden, die neuen Prinzipien der Kompositionstechnik Nekrasovs mit der Bezeichnung "Montage" zu belegen. Dabei kann die Montage von den einzelnen Forschern durchaus verschieden erklärt werden¹. Unter "Montage" sei hier ein Prinzip der Komposition verstanden, in dem die aufeinander folgenden Teile der Dichtung nicht

¹ Vgl. M. Braun, Nekrasovs Kompositionstechnik, a. a. O., und B. O. Korman, Lirika Nekrasova, a. a. O., S. 310 ff.

die organische Fortsetzung der Bauelemente des vorhergehenden Teils darstellen, sondern in dem Teile unterschiedlicher Erzählperspektive oder eines nicht kontinuierlichen erzählerischen Inhalts aneinandergesetzt werden, so daß ein gewisser Bruch der herkömmlichen Einheit des Poems entsteht.

Gleiches leistet schon das im Werk Ogarevs beobachtete Kompositionsverfahren der Reihung. Ein gradueller Unterschied besteht lediglich in der Schnelligkeit des "Bildschnitts": Während bei der Reihung die einzelnen, breiter ausgeführten Episoden noch als relativ selbständige Teile der Dichtung erscheinen, erlaubt die Montage einen rascheren Wechsel, sie intensiviert die skizzen- und bruchstückhaft knappe, schlaglichtartige Einzeldarstellung und kann aus dem vielfachen Wechsel der Perspektive ein differenzierteres gebrochenes Bild entstehen lassen.

Dieses Kompositionsprinzip kündigt sich in Nekrasovs Poemdichtung relativ früh an. Man kann es schon in dem zweiteiligen Aufbau von "Nesčastnye" wahrnehmen, und es wird auch in Poemen angewandt, wo es noch nicht die Grundlage der Komposition bildet, sondern von einer sich zielstrebig entwickelnden Fabel eingefasst wird, wie z. B. in den Gedanken- und Erinnerungsketten der Heldin von "Moroz, Krasnyj nos" und der "Knjaginja Trubeckaja". Die Komposition der "Korobejniki" läßt sich fast noch als Reihung begreifen, wobei die breit ausgeführten Episoden sich alle noch auf der gleichen Ebene einer Handlung befinden. In "Komu na Rusi žit' chorošo" erst bildet die Montage die kompositionelle Grundlage einer neuen, in wechselnd langen oder kurzen "Bildsequenzen" darstellenden, unter beliebig häufigem Perspektivenwechsel erzählenden, umfassenden Poemkonzeption. So wird in Nekrasovs Poemen das Montageprinzip schrittweise immer konsequenter angewendet, bis es schließlich zum bestimmenden Faktor der Komposition wird. Verglichen mit den kleineren Erzählformen hinkt das Poem hier nach, denn innerhalb seines Gesamtwerks stellt sich das Poem als die Gattung dar, die den traditionellen Formen relativ am längsten verhaftet bleibt. Nekrasov experimentiert anfangs mit dem romantischen Poem und zum Teil auch mit dem realistischen Poem; er kehrt sogar nach der Phase der "bäuerlichen Poeme", die die Gattung erneuern, in den Poemen mit dekabristischer Thematik nochmals zu herkömmlichen Formen, einschließlich einer traditionellen "hohen"

Dichtersprache zurück. Dennoch setzt sich das Montageprinzip mit innerer Notwendigkeit in Nekrasovs Poemdichtung durch. Mit der Festlegung des Charakters des dichterischen Ich als eines "graždanin" und mit der Herausbildung einer großen Poemkonzeption, die einen weiten Bereich der zeitgenössischen Gesellschaft erfassen soll, wird die immer tiefer greifende Anwendung des Montageprinzips als nützlich, dem literarischen Zweck am besten dienlich erkannt¹.

Die völlige Loslösung von allen traditionellen Kompositionsprinzipien - auch von "eingeschobenen Erzählungen" mit eigenen Fabeln, wie sie es in "Komu na Rusi žit' chorošo" noch gibt - und zugleich die vielgestaltige Anwendung des Montageprinzips zeigt erst Nekrasovs letztes vollendetes Poem "Sovremenniki" (Zeitgenossen; 1875). Wie in "Komu na Rusi žit' chorošo" liegt der Montagekomposition hier die Absicht zugrunde, die zeitgenössische Gesellschaft möglichst umfassend darzustellen. Außerdem erscheint hier die Montage organisch verbunden mit dem Prinzip der "viestimmigen" sprachlichen Stilisierung, da die Dichtung sich aus Reden und Gesprächen aufbaut, denen der Autor lauscht.

Die sprachliche Stilisierung der "Sovremenniki" beruht auf der städtischen Umgangssprache. Obwohl dies im Poem Nekrasovs eine Neuheit darstellt, kommt sie nicht überraschend. Der besondere Poemtyp der "Sovremenniki" wird durch eine Kette von Werken vorbereitet, die - in verschiedenen kleineren und größeren erzählenden Formen - auf der Ebene der "niedereren" gesprochenen Sprache ansetzen und größtenteils nach dem Montage- oder Reihungsprinzip aufgebaut sind.

Es wurde bereits erwähnt, daß die literarische Lehrzeit Nekrasovs ausgefüllt ist mit Produktionen vor allem erzählender Genres auf dieser niederen sprachlichen Stufe, wobei der Dichter von der Parodie über den "skaz" eines komischen Rollenerzählers in seinen Versfeuilletons zu einer Autoren-

¹ Zur Entwicklung des Montageprinzips in den frühen Dichtungen Nekrasovs und zu den unterschiedlichen einzelnen Möglichkeiten seiner Realisierung vgl. Gerhard Dudek, Die Kompositionsformen in der frühen Lyrik N. A. Nekrassovs, Zeitschrift für Slawistik, Bd. I Heft 3, 1956. Dudek verwendet allerdings den zusammenfassenden Begriff der Montage nicht.

sprache für diese Gattung kommt, die sowohl nach der städtischen Umgangssprache als auch nach der publizistischen Prosasprache der Zeit stilisiert wird. Diese Anfangserfahrungen werden in Nekrasovs späterem Werk nicht einfach übergangen. Die Aneignung der traditionellen literarischen Formen vollzieht sich kritisch, im Bewußtsein der erworbenen handwerklich-literarischen Kenntnisse und Kunstgriffe. Sie werden besonders wichtig, da sich Nekrasov der Automatisation der ererbten "hohen" Verssprache schnell bewußt wird. Im Jahre 1850 schreibt er:

"Alle schreiben mehr oder weniger gut. Puškin und Lermontov haben unserer Sprache die Versform zu eigen gemacht: jeder, der den Mechanismus der Sprache beherrscht, vermag heute ein angenehm glattes Gedicht (gladen'koestichotvorenje) zu schreiben"¹.

B. Ejchenbaum sieht in dieser Erkenntnis einen der Gründe, die Nekrasov dazu führten, der Glätte der überkommenen literarischen Verssprache neue Prinzipien des Verses entgegenzusetzen:

"Es war notwendig, die Poesie " h e r a b z u s t i m m e n " , sie der Prosa anzunähern, das Gefühl der Dissonanz zu schaffen - gerade damit auf diese Weise der Vers selbst aufs neue fühlbar wurde. Die Harmonie von Vers und Sprache war von Puškin zu einem Gleichgewicht geführt worden - es war nötig, das Gefühl der Nichtübereinstimmung, der Disharmonie zu geben"².

Nekrasov strebt also nicht den näherungsweise Zusammenfall seiner Verssprache mit der Prosa an, trotz weitgehender Einschmelzung lexikalischer und rhythmischer Elemente der prosaischen Sprache, sondern alle seine Veränderungen am Vers lassen sich nur als Versuch begreifen, die dichterische Sprache als V e r s s p r a c h e zu erneuern, um gegen den unterschiedslos glatten Automatismus, wie ihn z. B. Polonskij's Versromane repräsentieren, ihre besondere Expressivität aufs neue zu bestärken.

Schon die Dichtung "Psovaja ochota" zeigt dissonante Effekte, die mit der satirischen Tendenz des Werks eng verbunden sind. In "Nravstvennyj čelovek" (Ein sittlicher Mensch; 1847), werden zum ersten Mal eine zyklische Komposition - die Aneinanderreihung einzelner "Fälle" - und eine bewußt trockenen stilisierte, pedantische und prosaische Sprache benutzt. Der Rollenerzähler

1 N. A. Nekrasov, Russkie vtorostepennye poëty, a. a. O., Bd. IX, S. 191.

2 Boris Ejchenbaum, Nekrasov; in: Skvoz' literaturu, a. a. O., S. 242 f.

ler des Gedichts, der "sittliche Mensch", charakterisiert sich in seinen Lebenserfahrungen und in seiner eigenen Sprache. Die stärkste Wirkung des Gedichts beruht auf dem Kontrast der knapp skizzierten Fälle, in denen die Moral des Helden Menschenopfer gekostet hat, und dem Reim, den er sich auf diese tragischen Fälle macht. In diesen wiederholten Refrain hat der Dichter eine entlarvend papierene Sprachwendung eingebaut: "Živja soglasno s strogoju moral'ju / Ja nikomu ne delal v žizni zla"¹. (In Übereinstimmung mit einer strengen Moral lebend, habe ich im Leben niemandem Böses getan.) Ähnlich aufgebaut durch eine Reihung der Fälle, durch einen jeder Episode vorangestellten Refrain und den Rollencharakter des Gedichts ist "Vino" (Wein; 1848). Bei der Schaffung der typischen Rede seines unfreien, dumpf rebellierenden Helden mißhandelt der Dichter souverän das herkömmliche harmonische Versideal. Es gelingt ihm, in den Versen ein schwerfälliges Stammeln nachzubilden, das den Helden charakterisiert:

Ne vodis¹-ka na svete vina,
Tošen byl by mne svet,
I požaluj - silen satana! -
Natvoril by ja bed.²

(Gäb es auf der Welt keinen Wein,
wär mir die Welt zuwider,
und ich würde wohl - Satan ist stark! -
viel Unheil anrichten.)

Im Unterschied zu diesen Rollengedichten ist "Na ulice" (Auf der Straße; 1850) gänzlich vom Standpunkt des Autors aus geschrieben. Die vier Teile des Gedichts zeichnen sich durch größere inhaltliche und formale Selbständigkeit aus als die Einzelepisoden von "Nravstvennyj čelovek" und "Vino". M. Braun nennt diese Form eine "Anthologie mit spezieller Fragestellung"³. Schauplatz und Inhalt der Szenen wechseln, ebenso das Versmaß und der Sprachstil. Die Grundidee des Aufbaus wird in jeder Episode wiederholt: der Autor schildert eine zufällig gesehene Begebenheit auf der Straße und nimmt abschließend kurz dazu Stellung. Am Ende der ersten Szene beeilt er sich, einen durch die Erzählung

¹ Nekrasov, a. a. O., Bd. I, S. 45.

² Ebd., S. 47.

³ M. Braun, a. a. O., S. 208.

etwa hervorgerufenen sentimentalen Eindruck zu zerstören, im zweiten und dritten Teil macht er auf eine in einer rührenden Szene verborgene Rohheit aufmerksam, am Ende des vierten Teils formuliert er das Prinzip seiner Betrachtung. Er spricht aus, daß es ihm nicht auf die Komik des Geschilderten ankommt, sondern daß sich ihm "überall das Drama" zeige¹. In der verbindenden Rolle des Autors, der die verschiedenartigen Szenen als Teile einer in ihrer Stimmung zusammengehörigen eigenen Erlebniskette darstellt, ist "Na ulice" wesentlich dem Versfeuilleton verpflichtet. Allerdings ist die äußere Form des Versfeuilletons in dieser Dichtung kaum wiederzuerkennen. Die einzelnen Teile sind selbständige Gedichte von jeweils eigener Form, deren äußerst konzentrierte und verknappte Darstellung sich auf intensive lyrische Details stützt. Gefühl und Wertung des Autors haben sich vertieft und sind hinreichend schwierig geworden, daß ihm eine ausdrückliche Erwähnung seiner Methode, die zufälligen Eindrücke zu verarbeiten, notwendig erscheint.

Im weiteren Werk entwickelt Nekrasov eine Vielzahl unterschiedlicher Formen der Montage, wobei die einfachen Anfangsformen dieses Kompositionsprinzips durch Perspektivenwechsel (wie in "V derevne"), durch Wechsel der Versform (wie in "Na ulice") und durch Wechsel der Zeitebene, wie in "Železnaja doroga" (Eisenbahn; 1864), kompliziert werden können.

Besondere Beachtung verdient "Železnaja doroga", da hier verschiedene Formen des Wechsels miteinander kombiniert werden. Was der Form nach als Motto der Dichtung erscheint, umreißt schon die Ausgangssituation und stellt - den Autor ausgenommen - die handelnden Personen vor. Unmittelbar darauf folgt als erster Teil ein sehr harmonisches Naturstimmungsgedicht, das zum Schluß lyrisch und lautmalerisch ausspricht, daß der Autor soeben mit der Eisenbahn reist. Diesem Stimmungsgedicht gegenüber wirkt die Rede des Autors an den Jungen Vanja im zweiten Teil didaktisch, was durch die wiederholte Frage "Znaeš' li ty?" (Weißt du?) unterstrichen wird. Diese Rede enthält gleichzeitig ein politisches Pathos; der Autor stellt sich offen auf die Seite der Bauern, die die schwerste Arbeit beim Bau der Eisenbahnlinie verrichteten. Zur Illustration seiner Ansichten erzählt der Autor

1 Nekrasov, a. a. O., Bd. I, S. 59.

von den damaligen Erdarbeiten und trägt dem Jungen sein soziales Engagement in belehrender Form vor: "Blagoslovi Źe rabotu narodnuju/ i naučis' mužika uvažat'"¹ (So segne denn die Arbeit des Volkes und lerne, den Bauern zu achten.) Der dritte Teil bringt kontrastierend die Meinung des Generals, des Vaters des Jungen, zu Gehör, wobei hier die Verse den Tonfall der prosaischen Rede nachahmen (z. B.: "Logika vaša nemnožko dika"² - Ihre Logik ist ein wenig kraus.). Was der General sagt, fordert die scharf polemische Antwort des Autors heraus, die den vierten Teil der Dichtung bildet. Sie enthält nochmals eine illustrierende Szene aus der Vergangenheit, und im Unterton der Rede schwingt neben der Empörung über den General auch die Bitterkeit des politisch bewußten lyrischen Ich mit, das erkennen muß, daß die Unterdrückten, auf die es seine Hoffnungen setzt, ihren Ausbeuter noch feiern. Die Schlußfrage "... trudno otradneju kartinu/ Narisovat', general?"³ (... nicht wahr, es fällt schwer, ein erfreulicheres Bild zu zeichnen, General?) richtet sich zwiespältig auch an das lyrische Ich.

"Železnaja doroga" unterscheidet sich von den anderen, im Zusammenhang der Entstehungsgeschichte des Montagepoems betrachteten Dichtungen durch die Einbeziehung des staatsbürgerlichen Pathos, eines naturlyrischen und eines didaktischen Elements, die neben das prosaische Thema der "niederen" Arbeit und die Anwendung der Umgangssprache treten. Damit nimmt das Werk eine gewisse Übergangstellung zum Genre der odenhaft-erzählerischen "Razmyšlenija u paradnogo pod-ezda" ein. In der konzentrierten Skizzierung der einzelnen Szenen, der zyklischen Komposition, der Selbständigkeit der Teile, die durch den Perspektiven- und Sprachwechsel verstärkt wird, erarbeitet die Dichtung jedoch auch in einem größeren erzählerischen Entwurf Formen, die später im Montagepoem genutzt werden.

In den Jahren 1859 und 1865 kehrt Nekrasov zum früher benutzten Genre des kritisch-satirischen Versfeuilletons zurück. Die in sechsjährigem Abstand

¹ Nekrasov, a. a. O., Bd. II, S. 204 f.

² Ebd., S. 205.

³ Ebd., S. 206.

entstandenen beiden Teile der Dichtung "O pogode" (Über das Wetter) unterscheiden sich von den früheren Feuilletons des Dichters nicht nur durch ihr sprachliches Niveau, durch ihre vertiefte Betrachtungsweise und das um wesentliche Fragestellungen reichere dichterische Ich, sie differieren auch untereinander. Während der erste Teil, der den Untertitel "Uličnye vpečatlenija" (Eindrücke von der Straße) trägt, noch mit der dem Feuilletonautor erlaubten Redseligkeit spielt - der mit einer gewissen Breite, aber auch ohne allzuviel Tiefe seine Eindrücke reproduziert -, zeigt sich der zweite Teil erzählerisch straffer, bewegter und zielt auf eine größere emotionale Unmittelbarkeit der Darstellung. Letzteres wird am Anfang des zweiten Teils offensichtlich, wo der Autor den Leser ein Gespräch mit anhören läßt, das in einem expressiven Tonfall geführt wird. Um der rhythmischen Monotonie entgegenzuwirken und die Intensität seiner Darstellung zu steigern, setzt der Dichter auch den Wechsel des Versmaßes ein. Jedoch enthält dieser zweite Teil des Feuilletons auch noch ausgedehnte Räsonnements des Autors. In ihnen wird ein odenhaftes Pathos durch dissonante prosaische Wendungen verfremdet. In einer selbstironischen Redeweise bringt der Autor seine Anteilnahme am Thema, seine Empörung über die wahrgenommene häßliche Wirklichkeit der Hauptstadt zum Ausdruck:

Naša muza parit ne vysoko,
 No my pišem ne legkij sonet,
 Naše delo isčerpat' gluboko¹
 Vospevaemyj nami predmet.

(Unsere Muse schwebt nicht hoch,
 aber wir schreiben kein leichtes Sonett,
 unsere Sache ist, den von uns besungenen Gegenstand
 tief auszuschöpfen.)

Trotz seines Engagements wahrt der Autor gegenüber dem jeweils angeführten konkreten Vorfall eine Distanz, die in der Darstellungsweise des Feuilletons begründet ist. Angesichts der Reflexion des Autors sind die Ereignisse nur mittelbar wichtig; ein Vorfall wird hauptsächlich angeführt, um als - mehr oder weniger vordergründiger - Ausgangspunkt der Stellungnahme des Autors zu dienen. Für diese Art des Erzählens trifft in besonderem Maße die Beobach

1 Nekrasov, a. a. O., Bd. II, S. 215.

tung M. Brauns zu: "Es wird weniger erzählt als bildhaft demonstriert"¹.

Obwohl das Genre des Versfeuilletons daher episch nicht stark entwickelt ist, zeigt es dennoch in der hervortretenden Engagiertheit des Autors, in seiner Fähigkeit, beliebige Szenen wiederzugehen und unterschiedliche Redeelemente in die Darstellung aufzunehmen, die Möglichkeit einer neuen Art des Poems. Auch eine Wechselbeziehung zwischen der subjektiv urteilenden und reflektierenden Autorenpersönlichkeit und dem objektiv Gegebenen der dargestellten Vorfälle scheint vorhanden, allerdings sind beide Elemente hier zu ungleichgewichtig, als daß sich zwischen ihnen ein wirkliches Spannungsverhältnis herausbilden könnte. Damit ein Poem aus diesen Ansätzen entstehen kann, müßte über die Zufälligkeit der einzelnen Vorfälle hinaus ein stärkeres einigendes Moment für die epischen Aspekte der Dichtung gefunden werden.

Eine engere inhaltliche Verklammerung der Teile strebt Nekrasov zunächst durch Verengung des Themas an, wobei die offene Kompositionsform seiner Versfenilletons grundsätzlich beibehalten wird. Die freie Aneinanderreihung der Vorfälle bleibt erhalten als Rundgang des Autors, der alle aus der Situation entstehenden Erinnerungen und Reflexionen einschließt. Sein thematisches Interesse konzentriert Nekrasov im Laufe der Zeit immer mehr auf die in der Stadt ansässigen Vertreter der herrschenden Schichten, denen gegenüber er eine kritische Position einnimmt. Von "Vino", dessen Held ein Diensthote ist, und von "Na ulice", in dem die Schicksale kleiner Leute geschildert werden, vollzieht sich zu "O pogode" hin eine Wandlung des Themas, die in der reflektierenden Behandlung des Gegensatzes von arm und reich zu beobachten ist und die ein stärkeres kritisches Hervortreten der Autorenpersönlichkeit mit sich bringt. Damit tritt hier der Autor, anders als in den "bäuerlichen Poemen", als konkrete Person hervor, als städtischer Bürger, der seine gesellschaftspolitischen Ansichten klarlegt und seine meist kritische Beziehung zum Gegenstand ausspricht.

Die Sprache bleibt auch hier nah am geschilderten städtischen Milieu; sie kann sich deutlich auf die Zeitungsprosa oder den auf der Straße gehörten

¹ M. Braun, a. a. O., S. 208.

Umgangston beziehen, wie sie auch in "O pogode" II schon vorgeführt werden. Als Ergebnis der thematischen Verengung entsteht auch die Dichtung "Gazetnaja" (Der Zeitungssaal; 1865). Hier richtet der Autor sein Augenmerk auf den eng begrenzten Kreis eines privilegierten Clubs der Hauptstadt. Der Anfang deutet an, daß der Autor dabei ist, die Räume des Clubs zu durchschreiten, und daß er gerade den Lesesaal betritt, wo er die Situation der Presse und der Literatur seiner Zeit bedenkt. Er beginnt, eine Galerie von Typen zu zeichnen, die als Besucher des Clubs charakteristische Vertreter der herrschenden Schicht sind. Dabei spricht der Autor als Zugehöriger mindestens zu dem Club, sein Erscheinungsbild ist allerdings in diesem Fragment nicht tiefer durchgezeichnet.

"Gazetnaja" diene als Vorstudie zu der Dichtung "Nedavnee vremja" (Die jüngst vergangene Zeit; 1871). M. V. Teplinskij vertritt die These, Nekrasov habe in dieser Zeit einen großen Satirenzyklus schreiben wollen, der sich an "O pogode" anschließen und der mit einem Poem enden sollte¹. Teplinskij konstatiert die Varianten und Überschneidungen im Text von "Nedavnee vremja" und "Sovremenniki" und führt die inhaltliche Ähnlichkeit beider Titel für die Vermutung an, Nekrasov habe schon am Ende der 60er Jahre den Plan zu einem Abschlußpoem für diese ganze Gruppe von Werken gefaßt. Die enge Zusammengehörigkeit aller dieser Dichtungen, die sich auch formal auf das Poem "Sovremenniki" hinentwickeln, wäre durch diesen Sachverhalt nochmals bestätigt.

Die Ausgangssituation der beiden letztgenannten Werke ähneln einander: in "Nedavnee vremja" feiert ein Club sein Jubiläum mit einem festlichen Diner, an dem auch die Autorengestalt der Dichtung teilnimmt. Diese Gelegenheit benutzt sie unter anderem, um für den Leser eine Reihe von Mitgliedern des Clubs zu porträtieren und so - mit dem Mittel der Montage - ein Bild der führenden Gesellschaftsschicht der Zeit zusammzusetzen. Gleichzeitig tritt der Autor mit eigenen Erinnerungen hervor, die vor allem die Ge-

1 M. V. Teplinskij, Tvorčeskaja istorija poëmy Nekrasova "Sovremenniki"; in: Nekrasovskij sbornik II, a. a. O., S. 299 ff. Zu diesem Zyklus sollte außer "Balet" (Ballett) auch "Gazetnaja" (Der Zeitungssaal) gehören.

schichte des Clubs betreffen, und spricht durch sie das eigentliche Thema der Dichtung, die jüngste Vergangenheit, an. Diese umfaßt den Zeitraum von 1848 bis nach der Reform 1861.

Die Sprache des Autors ist hier noch enger mit der Zeitschriftenprosa verbunden, er bezieht Fremdwörter wie "formiruja" (formierend) und "skepticizm" (Skeptizismus) und auch Eigennamen ein, die eine prosaisierende Wirkung ausüben, und er benutzt zu satirischen Zwecken auch sogenannte "kalauernde" Reime, wie "Naši Foksy i Roberty Pili/ Zdes' za blago otečestva pili"¹ (Unsere Foxes und Robert Peels tranken hier auf das Wohl des Vaterlandes.).

Die Autorenrede trägt hier allein die Erzählung. Dabei spricht der Autor, wenn von den politischen Entwicklungen die Rede ist, im Plural, als Teil des allgemeinen Zeitgeistes. Seine Rückschau enthält einen selbstironischen Unterton, der die damaligen Hoffnungen ernüchtert darstellt. Prosaisierende Kunstgriffe verändern das traditionelle staatsbürgerlich engagierte Bild (im angeführten Beispiel: bogatyrskaja mošč' - Heldenkraft) und übermitteln einen hintergründigen Zweifel an der Beständigkeit der vertretenen Ideale:

Rus'! byla ty togda choroša!
 (Razumet' nado: Rus' gorodskaja)
 Kak nevol'nik, pokinuv tjur'mu,
 Razgibaetsja, vol'no vzdychaet
 I, ne verja sebe samomu,
 Bogatyrskuju mošč' oščušč'aet,
 Ty kazalas' sil'na, moloda,
 K Pravde, k Svetu, k Svobode stremilas',
 Privodja naše prošloe v jasnost',
 Proklinaja besprav'e, bezglasnost',
 Proizvol i gospodstvo biča,²
 Daleko my zašli sgorjača!

(Rußland! Warst du damals schön!
 (Versteht sich, das städtische Rußland)
 Wie ein Unfreier, der das Gefängnis verläßt,
 sich aufrichtet, frei aufatmend,
 und, seiner selbst nicht sicher,
 eine Heldenkraft empfindet,

¹ N. A. Nekrasov, a. a. O., Bd. II, S. 331.

² Ebd., S. 342.

erschienst du stark, jung,
 strebtest nach Wahrheit, Licht, Freiheit
 Über unsere Vergangenheit Klarheit schaffend,
 die Rechtlosigkeit, die Unmündigkeit verfluchend,
 die Willkür und die Herrschaft der Peitsche,
 gingen wir, hitzköpfig, weit.)

Die gebrochene, selbstironische Darstellung der Autorenperson ist geeignet, das Thema zu vertiefen und ihm, da der Autor als Teil des Zeitgeistes spricht, neue mehrschichtige Bedeutung abzugewinnen. Durch die Verengung des Gegenstandes wird nicht nur die Beliebigkeit des Geschilderten eingeschränkt, sondern es wird hier auch eine notwendige innere Verbindung zwischen der Autorenperson und den außer ihr liegenden epischen Gegenständen geschaffen. Die neue Möglichkeit des Poems auf der Grundlage des Montageprinzips und unter Einschmelzung der städtischen Umgangssprache rückt hier in greifbare Nähe.

Während "Nedavnee vremja" verschiedene Sprachstile in die Autorenrede aufnimmt, um sie in gleicher Weise zu ironisieren, greift der Dichter in "Sovremenniki" wieder auf die Technik der wechselnden "Verstonarten" (M. Braun) zurück und verstärkt diesen Wechsel durch die wörtliche Rede vieler Personen. Der Autor selbst tritt am Anfang mit einer klar umrissenen Frage hervor, die als These für die gesamte Dichtung gelten kann. Er zitiert die Meinung: "Es gab schlechtere Zeiten, aber keine gemeineren"¹. Mit der Geste des souveränen Poemautors wendet er sich freundschaftlich und zugleich mit einiger Feierlichkeit, wie es dem gewichtigen Charakter der Frage angemessen ist, an den Leser:

Uželi my s toboj,
 Takogo veka synov¹ja,
 O drug-čitatel² moj?

(Sind wir wirklich
 Söhne eines solchen Zeitalters,
 o mein Freund und Leser?)

In den nächsten Strophen läßt der Autor diesen Odenton fallen; er liest die prosaischen Nachrichten der Zeitung und langt dabei schließlich in der Rubrik

1 N. A. Nekrasov, a. a. O., Bd. III, S. 91.

2 Ebd.

"Jubilare" an. Dieses Motiv der Jubilare, die vom Autor offenbar als bedeutende Repräsentanten ihrer Zeit angesehen werden, wird in einer Szene im Telegraphenamts weitergeführt. Dabei dient die sachliche Umgebung mit ihrer fortgeschrittenen Technik ganz offenbar dem Zweck, das von der Frage des Autors betroffene moderne Zeitalter unverwechselbar zu kennzeichnen. Kontrastierend mit der Sachlichkeit der Kulisse werden die feierlichen Telegrammworte an die "Jubilare" zitiert, ihre erhabenen panegyrischen Klischees, die schon zur abgegriffenen Gebrauchsprosa verkommen sind. In bewußtem Kontrast schließt der Autor das Zitat dieser Telegrammfetzen mit der Feststellung, es sei Zeit zu essen.

Dieser Vorspruch zum ersten Teil ist im Hinblick auf die Gesamtkomposition der Dichtung bedeutungsvoll. Denn obwohl der Autor im weiteren Verlauf nur eine untergeordnete Rolle spielt, stellt er hier den gedanklichen Rahmen der Dichtung auf und spricht aus, welche Frage ihn bewegt, wenn er im folgenden den Repräsentanten der herrschenden Schichten zuhört. Diese Frage ist von Anfang an verbunden mit dem Interesse für die großen Worte, die diese Zeit für ihre geehrten Repräsentanten findet. Eine solche durchdachte Anlage macht die Komposition der "Sovremenniki" präziser, zielstrebigter als die der vorangehenden vergleichbaren Dichtungen, die die Beliebigkeit der Eindrücke einer feuilletonistischen Umschau und der mit ihnen verknüpften Überlegungen bis zu "Nedavnee vremja" nicht völlig überwinden konnten. In den "Sovremenniki" gibt es keine Nebengedanken, die das Thema nur umspielen, denn alle Szenen sind hier ausgewählt, um den Grundgedanken in immer neuen Variationen zu belegen. Ähnlich wie in "Komu na Rusi žit' chorošo" durchdringt die Ausgangsthese, zunächst als provozierende Frage, dann mit den sich häufenden Antworten als feste Ansicht die gesamte Dichtung. In der Beweisführung, daß die gegenwärtige Zeit durch und durch gemein sei, verwendet der Autor nacheinander verschiedene Methoden, die sich in der Komposition der Dichtung auswirken. Im ersten Teil, "Jubilary i triumfatory" (Jubilare und Triumphatoren), leuchtet er schlaglichtartig in einzelne, untereinander völlig unverbundene Szenen, die einzelne gefeierte Repräsentanten des Staates und des kulturellen Lebens zeigen. Äußerlich ist das Kompositionsprinzip der "Umschau" gewahrt, da alle diese Jubilare in verschiedenen

Sälen des gleichen Restaurants feiern und der durch die Gänge streifende Autor einzelne Teile der feierlichen Reden mit anhört. Indem sie zitiert werden, entlarven sich die großen Worte dieser Ehrungen und deuten die hinter ihnen stehenden realen und gemeinen Verhältnisse an. Es fällt auf, daß der Kultur im weiteren Sinn ein verhältnismäßig großer Raum gewidmet wird. Der Autor entlarvt die Niedrigkeit der anspruchslosen, wenn auch teuren Trivialkultur der höheren Gesellschaftskreise (Madame Judique, Saal Nr. 3), stellt die Infantilität einer literarischen Modesensation bloß, die das Buchgeschäft beleben soll (das "gefundene" Manuskript, Saal Nr. 7), und zeigt, wie gewinnbringend für ihre Veranstalter die Massenvergnügungen sind, die mit den Illusionen der Armen spielen (Mar'ja L'vovna, Erfinderin der Lotterie, Saal Nr. 10). Selbst der von der Staatsbürokratie gedeckte Rüstungsskandal, auf den in "Saal Nr. 6" angespielt wird, steht noch in kontrastreicher Beziehung zu einem wissenschaftlich-zivilisatorischen Projekt, das in "Saal Nr. 5" feierlich liquidiert wird, da die ärmlichen Verhältnisse auf dem Lande seine Durchführung nicht erlauben. Im letzten Saal trifft der Autor auf eine Gruppe von Feinschmeckern, aus deren Mitte er die Stimme eines Bekannten, möglicherweise eines Berufskollegen ("tovarišč") vernimmt, der einen vorteilhaften Frieden mit der Gesellschaft geschlossen hat. Für die Zugehörigkeit dieses Jubilars zum literarischen Milieu spricht die Prophezeiung des Autors, er werde sich bald dieser Gruppe anschließen und ihre geistigen Interessen teilen: "Budu mnenie bez risku/ O salate podavat"¹ (Ich werde ohne Risiko eine Meinung über Salat von mir geben.) Der Autor legt Wert darauf, sowohl den "Hymnus" auf die Operettensängerin in "Saal Nr. 3" als auch das erschütternd dürftige literarische Werk in "Saal Nr. 7" im Wortlaut zu zitieren. Die in beiden Kunstwerken geäußerten Gedanken und Stimmungen sind ebenso wichtig und aufgeblasen wie die in den Festreden vorgetragenen Ideale. H. Waßner weist auf den konkreten parodistischen Gehalt beider zitierten "Werke" hin, auf die Beziehung des ersten zum "Schlager der Großstadtlokale" und auf

¹ Nekrasov, a. a. O., Bd. III, S. 104.

die Karikatur einer bestimmten literarischen Manier im zweiten¹.

Im Unterschied zu der ungebundenen Szenenfolge des ersten Teils beschäftigt sich der zweite Teil "Geroi vremeni" (Helden der Zeit; im Untertitel: "Eine Tragikomödie") ausschließlich mit einer Tafelrunde von Kapitalisten ("vse tuzy-akcionery"² - alles große Tiere und Aktionäre). Die Darstellung gewinnt hier größere Breite, die Szenen stehen in engerem Bezug zueinander als die des vorhergehenden Teils. Aus dem Kreis der "Helden" schälen sich sogar einige Hauptpersonen heraus, die öfter zu Wort kommen. Die Dichtung schließt mit einem "Epilog", der einen dieser Helden allein im Mittelpunkt zeigt.

Auch der zweite Teil geht von offiziellen Lobreden aus, die in Form und Wortschatz allerdings schlichter als bei den Staatsbeamten und Persönlichkeiten des kulturellen Lebens im ersten Teil ausfallen. Eine gewisse Primitivität der "Helden" wird von den Rednern durchaus zugestanden und als besonderer großrussischer Tiefsinn interpretiert, z. B. in der Rede auf Škurin. Hier trägt der Redner im sachlichen Stil eines Geschäftsberichts die Geschichte des erfolgreichen Kaufmanns vor. Der neue Wert, an dem Erfolg und Verdienst des Helden gemessen werden, kommt in der Rede selbst, entlarvend gerade durch das Lob, klar zum Ausdruck:

Mysl' éta, smeju skazat', lučezarnaja,
Naši dochody spasla.

Plod étoj mery v grafe dividenda
Akcionery najdut:

Na sorok tri s polovinoj procenta
Razom ponizilsja trud!

. . . . Ja umolkaju . . . grafa dividenda³
Krasnorečivee slov govorit!

(Dieser, ich darf wohl sagen, gloriose Gedanke
rettete unsere Einkünfte.

Die Frucht dieser Maßnahme werden die Aktionäre

¹ "Ziel der Parodie sind hier (in dem "entdeckten" Manuskript, -EHL) wohl die allzu gekünstelten Lautimitationen der romanischen Sprachen bei einigen Dichtern nach dem Vorbild Batjuškovs." H. Wagner, Zu Stil und Komposition . . . , a. a. O. , S. 23.

² Nekrasov, Sobranie sočinenij, a. a. O. , Bd. III, S. 104.

³ Nekrasov, Polnoe sobranie . . . , a. a. O. , Bd. III, S. 106.

in der Rubrik Dividende finden:
 um dreiundvierzeigehalb Prozent
 fiel auf einmal die Arbeit! ... (d. h. der Held hatte den
 Arbeitslohn gesenkt - EHL)
 Ich schweige die Rubrik Dividende
 spricht beredter als Worte!)

Die gleiche Absicht, die Niedrigkeit dieser "Helden der Zeit" in ihrem offiziellen Wirken zur Anschauung zu bringen, äußert sich noch krasser in der zweiten Rede, in der vorgeschlagen wird, ein Bordell in Form einer Kapitalgesellschaft zu gründen. Das Projekt wird von den Zuhörern im Prinzip gelobt, aber wegen des zu großen unternehmerischen Risikos vorläufig abgelehnt. Über diesen offiziellen Reden fällt der Autor in Schlaf, wodurch der Teil "Geroi vremeni" in zwei Hälften gegliedert wird. Als er erwacht, ist das Gespräch zwangloser geworden. Die einzelnen Helden, die nunmehr als nummerierte Stimmen auftreten, unterhalten sich über ihre Geschäftserlebnisse. Die Niedrigkeit ihrer Taten wird jetzt aus einer anderen Perspektive, unter Ein-schluß eines gewissen persönlichen Zynismus und ohne offizielle Feierlichkeit, auf der Ebene des alltäglichen Gesprächs beschrieben. Da der Kontrast zwischen hoher Feierlichkeit und niederen realen Tatsachen hierbei ganz entfällt, benutzt der Dichter ein anderes Mittel des Kontrasts, indem er den Fürsten Ivan, der als Vertreter der alten herrschenden Schicht und außerdem als "simpler Narr" (šut prosto) einigen Abstand zu den ihn umgebenden Persönlichkeiten hat, das Gehörte kommentieren und boshafte Porträts mancher der auftretenden Personen zeichnen läßt. So konkurriert hier die Rolle des Fürsten Ivan mit der des Autors, der aber in diesem Teil ebenfalls in eigener Person spricht. Zwar wird auch die Rede des Fürsten Ivan als Teil des Gesprächs ausgegeben, sie bezieht sich jedoch immer nur auf eine nicht zitierte Rede und ist ihrem Inhalt nach erzählender Kommentar eines Autors, der sich in der Handlung bewegt. Dieser immanenten Autorengestalt steht der eigentliche Autor als distanzierter Betrachter von außerhalb zur Seite. Die Beobachtungen und Überlegungen beider dienen dazu, die Anfangsthese der Dichtung zu unterstützen, denn sowohl der Fürst Ivan wie der Autor sind sich der Niedrigkeit der Helden und der Verhältnisse, die sie repräsentieren, wohl bewußt. Der Unterschied ihrer Rede- und Betrachtungsweise ist in ihren verschiedenen Standpunkten den Helden gegenüber begründet. Während der verarmte Fürst

und "Narr" noch den schlimmsten Skandal mit ironischer Leichtigkeit in Verse faßt, die sich an beweglicher Glätte vor der Sprache der bürgerlichen Anteilseigner und ihrer Bewunderer auszeichnen, legt der Autor Wert auf ein schroffes Urteil, das auch bei satirischer Überspitzung sein Schwergewicht behält:

Golos knjazja Ivana
(komu-to vdogonku)

....
Otčego v atake,
V samoj žarkoj drake,
Nevredim prussak?
Deti! vas naduli
Vaši stariki:
Glinjanye puli ¹
Stavili v polki!

(Stimme des Fürsten Ivan
- irgendjemandem hinterher -

....
Wieso ist der Preuße
in der Attacke,
selbst im heißesten Handgemenge unversehrt?
Kinder! Eure Alten
haben euch geprellt:
Sie haben Lehmkugeln
in die Regimente gegeben!)

Demgegenüber die Rede des eigentlichen Autors:

Pro talanty ego nepomernye
Očen' gromkie sluchi prošli.
Kak šaman, on obvešan žetonami
(A na šee vladimirskij krest). ²

(Über seine maßlosen Talente
gingen sehr laute Gerüchte um.
Wie ein Schamane ist er mit Münzen ³ behängt,
(Und am Hals das Vladimirkreuz).)

¹ Nekrasov, a. a. O., Bd. III, S. 116.

² Nekrasov, Sobranie sočinenij, a. a. O., Bd. III, S. 119.

³ "Žeton" bedeutet sowohl Spiel- als auch Gedenkmünze.

Der Autor greift auch hier das Thema der Intelligenz, des Schicksals der Kultur unter den herrschenden Verhältnissen wieder auf. Er porträtiert in seinen Betrachtungen zwei ehemals kritische Professoren. Der eine - "Iskander (d. i. das Pseudonym Herzens, - EHL) war sein Freund"¹ - ist selbst zum rührigen Spekulant geworden, der andere ("Leonid") hat seine "maschinelle Rhetorik" ganz in die Dienste des privaten Großunternehmens gestellt.

Dieser Held wird nicht zitiert, sondern vom Autor satirisch beschrieben und mit besonderer Schärfe verurteilt: "Govoril'naja mašina/ Zagudit: podnimet laj" ² (Die Sprechmaschine/ wird aufheulen, wird ein Gebell erheben . . .). An anderer Stelle urteilt der Autor über den relativen Fortschritt des zeitgenössischen Rußland, den er in Gegensatz zur früheren Kultur und ihren idealen Inhalten setzt:

Prežde Rus' stichi pisala,
Rifmam ne bylo čisla,
A teper' praktičnej stala:
Na proekty nalegla!

.....

Da, postigla i Rossija
Tajnu žizni nakonec:
Tajna žizni - garantija
A subsidija - venec!
Budeš' v slave raven Fidiju,
Antokol'skij! izvajaj
GARANTIJU i SUBSIDIJU,
Idealam formu daj! ³

(Vordem schrieb Rußland Verse,
die Reime waren ohne Zahl,
aber jetzt ist es praktischer geworden:
es hat sich auf Projekte verlegt!

.....

Ja, es hat endlich auch Rußland
das Geheimnis des Lebens entdeckt:
Das Geheimnis des Lebens ist die Garantie
und das Subsidium die Krone!

1 Nekrasov, Polnoe sobranie . . . , Bd. III, S. 125 f.

2 Ebd.

3 Ebd. , S. 128.

Du wirst an Ruhm dem Phidias gleich sein,
 Antokol'skij! Bilde in Stein
 die GARANTIE und das SUBSIDIUM,
 gib den Idealen Form!)

Schließlich wird über die Rolle der Kunst anhand eines besonderen Falls nachgedacht, den der Autor ebenfalls in eigener Rede einführt: ein "Exschriftsteller", der soeben von einer geschäftlichen Auslandsreise zurückgekehrt ist, schildert begeistert den von Kunstobjekten überfließenden spanischen Wohnsitz eines Reichen aus ihrer Mitte. Nicht zufällig stimmen hier Thema - Natur, bildende Kunst, Musik - und die zitierte ästhetische Grundhaltung - ein genießendes Anschauen des Schönen - mit den Grundsätzen der "reinen Dichter" überein. Die in schönem Ebenmaß dahingleitenden Strophen der Erzählung des Reisenden bemühen sich um die Harmonie von Vers und Bild; gegen Schluß allerdings überwuchern die prosaischen Details und Wendungen weitgehend den geschilderten Glanz des Kunstwerks und der beschriebenen Art der Konsumtion von Kunst. Nekrasov erreicht die Ironisierung der Kunstauffassung der "reinen Dichter" durch eine Kette planvoller Stilbrüche, die im Laufe des Gedichts anwachsen und den Charakter der Rede des Reisenden von der ersten bis zur letzten Strophe grundlegend wandeln. Im Verlauf des Gedichts dringt der platt kommerzielle Geist in die verfeinerte, überhöhte Kunstwelt ein, denn der Reisende kann diese seine Betrachtungsweise auf die Dauer auch gegenüber den erhabenen Kunstgegenständen nicht verbergen¹. Anschlie-

¹ Zuerst bricht der kommerzielle Geist in die ästhetische Harmonie des Gedichts nur am verdächtig marktschreierisch formulierten Ende der zweiten Strophe ein:

Iz mramora karrarskogo kolonny,
 Na potolkach sibirskij malachit,
 I v vozduche visjaščie balkony,
 I s odnogo - v Evrope lučšij vid!

(Aus carrarischem Marmor die Säulen,
 an den Decken sibirischer Malachit,
 und in der Luft hängende Balkone,
 und von einem - der schönste Blick in Europa!)

Demgegenüber schlägt die zweitletzte Strophe gleich zu Beginn eine andere Tonart an:

Tak on živet, tak tratit on dochody,
 vsem žertvuja komfortu svoemu ...

ßend läßt der Dichter einen hinzugekommenen Gast diese Art des Kunstda-
seins aus seiner Sicht verurteilen. Da eine solche Lebensweise ökonomisch
bloße Verschwendung sei, entwickelt dieser besonders risikofreudige Unter-
nehmer seinen eigenen Plan zur Verwendung des Geldes, in dem von Kunst
überhaupt nicht mehr die Rede ist. An der effektivsten Stelle seiner Rede be-
singt dieser Held die gewinnbringende Anlage des Kapitals als das eigentliche
Lebensideal. Im schreienden Gegensatz von Inhalt und Form offenbart sich,
daß für ihn an die Stelle der Kunst als der traditionell am höchsten gewerteten
menschlichen Betätigung die Bewegung des Geldes getreten ist:

Sostavlajte kapital!
S den'gami, s geniem
Čudnym dviženiem
Rus' oživim.
More Baltijskoe,
More Kaspijskoe,
Soedinim!

Vot zanjatie! vot delo!
Možno dušu položit!¹

(Bildet Kapital!
Mit Geld, mit Genie,
durch wunderbare Bewegung
werden wir Rußland beleben.
Das Baltische Meer,
das Kaspische Meer
werden wir vereinigen!
Das ist eine Beschäftigung! Das ist eine Sache!
(Darein) kann man seine Seele legen!)

Nachdem in solcher Weise die vergangenen kulturellen Werte umgewertet wor-
den sind - der Fürst Ivan formuliert diese Umkehrung in einem geistreichen
Paradox und nennt gerade diesen auf das Praktische ausgerichteten Redner
eine "ideale Seele" (ideal'naja duša) -, betrachtet der Autor zum Schluß des
zweiten Teils die kulturelle Substanz der aus dem Volk aufgestiegenen "Helden
der Zeit". Er erzählt, wie ein einfacher Kaufmann sein Vermögen durch eine

(So lebt er, so verbraucht er seine Einkünfte,
alles seinem Komfort opfernd . . .)

Nekrasov, a. a. O., Bd. III, S. 133 f.

1 Ebd., S. 135 f.

der Obrigkeit wohlgefällige Rede im "nationalen russischen Stil" begründete. Der Kaufmann Savva fühlt sich seiner ländlichen Herkunft noch immer so verbunden, daß er gern Lieder der Treidler singt und einen Toast auf die "Brüder Bauern" ausbringt. Während der Feier läßt der Autor Savva ein Volkslied anstimmen, das in ganzer Länge zitiert wird. Zum Unterschied von allen anderen in dieser Dichtung wiedergegebenen Liedern wird in diesem Lied nichts parodiert, sein Inhalt steht nicht, wie z. B. beim "Lied von der Bewässerung", im Widerspruch zu seiner Form. Savvas Lied, in das die anderen Aktionäre - soweit sie Russen sind - einfallen, gibt die lastende, stumpfsinnige Schwere der Arbeit der Treidler wieder.

Alle seine Details entbehren der Romantik, und wie um jede eingefahrene sentimentale Volga-Stimmung zu vermeiden, hat der Dichter den Fluß Kama zum Ort dieses Liedes gewählt. Dieser Name trägt zum eintönigen Klang des Refrains vieles bei: "Kama ugrjumaja! Kama glubokaja!"¹ (Düstere Kama! Tiefe Kama!). Das Lied bringt weder Weisheit noch Seelenstärke des Volkes zum Ausdruck, als deren Vergegenständlichung in Nekrasovs Dichtungen des "bäuerlichen Themas" die Formen der Volksdichtung angewendet wurden. Man kann die Form dieses Lieds als eine Serie von Schreien auffassen, mit denen die "burlaki" auf die ihnen auferlegten Lebensbedingungen antworten. Ihre Sprachfähigkeit ist auf ein eintöniges Minimum vermindert:

Ėkoj pesok!
 Ėka gora!
 Ėkoj denek!
 Ėka žara! usw.²

(So ein Sand!
 So ein Berg!
 So ein Tag!
 So eine Hitze!)

Da aber gerade dieses Lied dem Kaufmann Savva zur sentimentalen Rückschau auf den Beginn seiner Karriere und damit zur Erhöhung der eben abgelaufenen Feierlichkeit dient, könnte die Dissonanz zwischen der zitierten Kunstform und der kulturellen Leere derer, die sie benutzen, nicht schriller sein. Der

¹ Nekrasov, a. a. O., Bd. III, S. 138.

² Ebd., S. 138 f.

Autor betont die Falschheit der von den Singenden beanspruchten Stimmung in einem abschließenden Kommentar, der zugleich den Schluß des zweiten Teils bildet. Er unterstreicht für sich nochmals diese Dissonanz: "Čut i menja ne privel v umilenie/ Ėtot razbojničij chor!"¹ (Fast hätte auch mich dieser räuberische Chor in Rührung versetzt!).

In diesen Formen wird die Niedrigkeit der dem Autor gegenwärtigen Zeit nicht nur durch die Niedrigkeit der Helden und der hinter großen Worten versteckten Falschheit ihrer Ideale demonstriert, sondern ebenso durch die Auflösung aller vorhandenen kulturellen Werte. Da dieses letzte Thema nur unvollkommen durch die Selbstdarstellung der Helden zu bewältigen ist, wird der Autor zunehmend zum Wortführer in dieser speziellen, für ihn selbst allerdings auch besonders wichtigen Frage.

Nachdem der Anfang des Poems die Helden als denkmalartig entrückte Gegenstände einer feierlichen Zeremonie darstellte, zeigt sie die letzte Hälfte des zweiten Teils im alltäglichen Gespräch, das ihr tägliches Handeln in ihrer gesellschaftlichen Rolle wiedergibt. Der Schlußteil ("Ėpilog") schildert einen Helden als Privatperson in der Vaterrolle. Gleichzeitig mit dem Wechsel der Erscheinungsform der Helden von der äußerlichsten, offiziellsten zur innerlichsten, privaten wechselt auch das Tempo der Erzählung. Im ersten Teil lösen die Bruchstücke der einzelnen Festreden einander rasch ab; der zweite Teil stellt demgegenüber einen kleineren und homogeneren Kreis von Leuten in größerer Gemächlichkeit dar. Von allen Teilen der Dichtung zeigt der Epilog seinen Helden in der größten Breite.

Der eigentliche Vorfall wird dabei sehr spannend entwickelt. Der durch seine kühne unternehmerische Initiative bekannte Finanzmann Zacepa beginnt moralische Skrupel zu äußern und sich selbst als Dieb anzuklagen. Die übrigen versuchen, ihn zu beruhigen, schlagen ihm verschiedene geschäftliche Vertuschungsmanöver vor und bieten ihm, als dies nicht fruchtet, verschiedene Mechanismen der Selbsttäuschung und -beruhigung an, mit denen sich abstrakte Gewissenskonflikte beilegen ließen. Da auch diese Versuche erfolglos bleiben, scheint es zunächst, als würde sich in dieser tiefen Ver-

1 Nekrasov, a. a. O., Bd. III, S. 139.

zweiflung des Helden wenigstens einmal ein Zug menschlicher Größe in dieser Umgebung zeigen. Der Fortgang des Gesprächs bringt die Tragödie Zacepas zur Sprache: Er hat seinen Sohn verloren, der den Vater zwar einen Dieb nannte, sich aber trotzdem mit einem Kameraden wegen dieser Bezeichnung duellierte. Nach diesem Bekenntnis herrscht einen Moment lang sprachlose Betroffenheit. Die Situation kann dann rasch überbrückt werden, da jemand auf die Idee kommt, Karten zu spielen. Zacepa schließt sich dem Spiel an. Dieser plötzliche Umschlag im Verhalten des Helden vom Tragischen zum Gemeinen, der nur die letzte Zeile des Poems einnimmt, wirkt als ernüchternde Pointe besonders stark. Diese abschließende Dissonanz fügt den vorhergegangenen Belegen des Autors, daß keine Zeit gemeiner gewesen sei, ein neues Argument hinzu.

Die Verssprache wird in den "Sovremenniki" augenfällig und hörbar als Mittel der typenhaften und teils auch individuellen Differenzierung eingesetzt. Dies zeigt beispielsweise der unterschiedliche Charakter der beiden aufeinanderfolgenden Ansprachen zu Anfang des zweiten Teils. Auf die gemessene, grotesk würdige Rede Škurins - der Autor sagt über sie: "Velikorusskaja, metkaja reč'! / S detstva umel on dobyt' i sbereč'!"¹ (Eine großrussische, treffende Rede! Er verstand es von Kindheit an, zu erwerben und zu bewahren!) - folgt ein rühriger Geschäftsmann, dessen lautmalerisch "schriller Rede" (pisklivaja reč') der Dichter einen nervösen, eiligen Sprachcharakter verleiht:

Vremena nastupajut trevožnye,
Krizis blizitsja: malo dajut
Predprijatja železnodorožnye ... usw.²

(Es beginnen alarmierende Zeiten,
die Krise naht, die Eisenbahnunternehmungen
werfen wenig ab)

Der Wechsel des Versmaßes ist nur der sichtbarste Ausdruck einer intensiven sprachlichen Differenzierung der einzelnen Redner, später auch einzelner Situationen und unterschiedlicher Denkansätze des Autors. M. Braun charakterisiert diese Methode der Differenzierung als

¹ Nekrasov, a. a. O., Bd. III, S. 105.

² Ebd., S. 108.

"die Auswertung dessen, was man als "Tonart" des Verses bezeichnen kann. ... Dazu gehören in erster Linie die im engeren Sinne formalen Besonderheiten, d. h. die rhythmische und klangliche Gestaltung. Dazu gehört aber auch die Auswertung der semantischen und emotionalen Wirkungen, die sich durch eine geschickte Wortwahl erzielen lassen, mit deren Hilfe es möglich ist, dem Vers - bei gleicher rhythmisch-phonetischer Gestaltung - einen pathetischen, sentimental, satirischen, parodistischen oder vulgären Anstrich zu geben"¹.

Dieser "Tonartwechsel" mit Hilfe vor allem verstechnischer Mittel wird unterstützt durch die breite, über "Nedavnee vremja" weit hinausgehende Verwendung verschiedener, teils volkstümlicher, teils gehobener Sprachstile, die wiederum ironisch oder ernsthaft verwendet werden können, die mit dem Vorhergehenden kontrastieren oder es steigern und weiterführen. Anders als noch bei Nikitin geht es Nekrasov keineswegs mehr um die Nachbildung einer nur milieucharakteristischen Umgangssprache im Poem, sondern er entwickelt auf der Grundlage der zeitgenössischen Umgangssprache, unter Einbeziehung mancher "Fachsprachen", wie der kaufmännischen, der juristischen oder journalistischen, einen breiten Fächer neuer Ausdrucksmöglichkeiten des Verses. Die Verssprache wird von Korman zu recht "vieltimmig" genannt². Sie

1 M. Braun, a. a. O., S. 206.

2 B. O. Korman, Lirika Nekrasova, a. a. O. - Allerdings bleibt zu beachten, daß diese "Vieltimmigkeit" zwar vergleichbar, aber nicht identisch ist mit dem "mnogogolosie" des Prosaromans. Während die vielstimmige Sprache des Romans auf der Illusion aufbaut, die Helden sprächen ihre reale, von Milieu, Charakter und Situation geprägte und gefärbte Sprache, geht die Vieltimmigkeit des Verses bereits von einer merkbaren sprachlichen Stilisierung aus. Die Sprache des Poems bildet sich nicht unmittelbar auf der Grundlage der menschlichen Rede, sondern erst auf einer höheren Stufe der expressiven Rede, sie erhebt sich bereits auf der Basis eines **d i c h t e r i s c h e n** Ausdruckssystems. Durch die Zwänge dieses Ausdruckssystems - hauptsächlich die Gebundenheit an die Verszeile, eine sinnfällig systematische Rhythmisierung und Instrumentierung - kann die vielstimmige Verssprache in geringerem Maße als die Prosa unterschiedliche Redeformen zu einer Synthese verbinden. Ein wesentlicher Unterschied zwischen beiden Arten von Vieltimmigkeit scheint darin zu bestehen, daß Nekrasovs vielstimmiger Vers auf die Aneinanderreihung der einzelnen Stimmen und die Montage aufeinanderfolgender unterschiedlicher Sprechhaltungen angewiesen bleibt. Die gegenseitige Durchdringung der Stimmen, die schließlich zu einem innerlich dialogischen Charakter der Erzählsprache des Romans führt, ist hier nicht gegeben. In diesem Punkt unterscheidet sich Nekrasovs Poem gerade von den formal fortgeschrittensten Prosarom-

unterscheidet sich, wenn sie als Mittel einer breiten epischen Gestaltung genutzt wird, grundlegend von der "Einstimmigkeit" (odnogolosie) der aus der Romantik stammenden Erzählsprache in Versen.

Zwingender als die "einstimmige" Erzählsprache ist die "vielstimmige" auf die Integration dramatischer bzw. dialogischer Kunstgriffe in das Poem angewiesen. Der Fortschritt von "Nedavnee vremja" und den anderen Versfeuilletons zu den "Sovremenniki" besteht nicht zuletzt darin, daß Nekrasov in dem letzten Poem die direkte Rede der Personen zur Grundlage der Darstellung macht. Während in den früheren Feuilletons die Rede des Autors die Rede der Personen umschließt und sich unterordnet, kehrt sich dieses Verhältnis in den "Sovremenniki" um. Dadurch kann der Tonartwechsel konsequenter und lebendiger genutzt werden als dort, wo die Rede des Autors die fremden Redeelemente in sich aufnimmt und zum Teil auch angleicht.

Vielstimmigkeit der Darstellung ist nicht notwendig an den Vers gebunden: sie gilt im Gegenteil von der Romantik an bis zu Nekrasov als ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal der erzählenden Prosa vom Vers. Diese Eigenschaft allein kann daher nicht dazu dienen, die besondere Funktion der Verssprache in der vorliegenden Dichtung zu bestimmen. Zur Beantwortung dieser Frage kann man von der Rolle der vorgegebenen Dichtungsformen ausgehen, die in den "Sovremenniki" nicht selten zitiert werden.

Bestehende Versformen wie Volkslied, Hymnus und kunstbewußtes Gedicht werden hier nur ironisch, niemals naiv in ihrem ursprünglichen Sinn verwendet. Das Volkslied nimmt dabei eine extreme Stellung ein, da es in sich ernst ist, jedoch durch den Kontext als Ganzes entwertet wird. Allen vorgegebenen Lied- und Gedichtformen ist gemeinsam, daß sie hier durch planvolle Unstimmigkeiten die Brüchigkeit überlieferter und nur zum Teil noch geglaubter Werte, Ideale und menschlicher Haltungen signalisieren. Sie unterstützen so

manen der Zeit: "... bei Tolstoj und Dostoevskij wird die Form der inneren Zweistimmigkeit, des "verdeckten Dialogs", zum bestimmenden, grundlegenden Ausgangspunkt. Bei ihnen wird in reifer Form auch die charakteristische äußere Hülle dieses Redeelements herausgearbeitet - die sogenannte "nesobstvenno prjamaja reč" (erlebte Rede) oder der seinem Wesen nach dialogische innere Monolog."

V. V. Kožinov, Roman - épos novogo vremeni, a. a. O., S. 162.

die allgemein entlarvende Absicht der Dichtung, da sie in einem besonderen Maße, mittels ironischer Übertreibung und übersteigerter Dissonanz, auf widersprüchliche Sachverhalte aufmerksam machen. Indem aber auch jede einzelne Rede als Teil der Entlarvung des Charakters der Zeit dient, ist auch die gesamte Verssprache von ironischen und dissonanten Kunstgriffen mehr oder weniger geprägt.

Insbesondere der Rhythmus unterstreicht, wie schon an zwei Beispielen gezeigt wurde, die Besonderheit des Sprachgestus mit zuweilen karikaturistischer Deutlichkeit. Die Gedrängtheit der Verszeile zwingt außerdem dazu, den hintergründigen Sinn der Worte genauer aufzunehmen. Auch der Reim wird, entsprechend dem Satzbau, als ein Mittel eingesetzt, das im normalen Fluß der Rede vielleicht arglos Aufgenommene durch dissonante Wirkungen verdächtig erscheinen zu lassen. So liegt zum Beispiel der Nachdruck des Berichts eines Helden von seiner schlaun Verteidigung vor Gericht auf den umständlichen, etwas gespreizten Adjektiven, die zugleich in dem Kontrastpaar des Reims "gonorar neumerennyj" und "prisjažnyj poverennyj" das Geheimnis seines Erfolgs verraten:

Storona utverždala protivnaja
 Čto vsja žizn' moja - cep' nepreryvnaja
 Vopijuščich kakich-to kartin,
 I, sodrav gonorar neumerennyj,
 Vosklical moj prisjažnyj poverennyj:
 "Pered vami stoit graždanin
 Čišče snega al'pijskich veršin!"¹

(Die Gegenseite behauptete,
 daß mein ganzes Leben eine ununterbrochene Kette
 irgendwelcher himmelschreiender Bilder sei,
 und, ein übermäßiges Honorar in der Tasche,
 rief mein Rechtsanwalt:
 "Vor Ihnen steht ein Bürger,
 der reiner ist als der Schnee der Berggipfel!")

Alle von Nekrasov in dieser Dichtung verwendeten Kunstmittel greifen ineinander und führen dazu, daß die Gattung des Poems in den "Sovremenniki" eine neue Form erreicht. Das umfassendste Kennzeichen dieses neuen Poemtyps

¹ N. A. Nekrasov, a. a. O., Bd. III, S. 115.

Weitere Einzelheiten zu dieser Charakterisierungstechnik in "Sovremenniki"
 bei I. Mahnken und H. Wagner, a. a. O.

ist die Intellektualisierung der Gattung. Das Verhältnis zwischen dem subjektiven Interesse des Dichters und dem objektiv Darzustellenden, das für das Genre zentral wichtig ist, wird vor allem intellektuell gefaßt. Es erscheint gleich zu Beginn als das Verhältnis von These und Beweis. Ausgehend von der Frage, ob die gegenwärtige Welt wirklich so niederträchtig sei, wie behauptet wird, findet der Autor in dem reichen Spektrum seiner Eindrücke die Bestätigung dieser These. Das "analytische Prinzip", das Korman für die Lyrik Nekrasovs konstatiert, durchdringt hier das gesamte Poem. Die äußerlich lockere Komposition erhält durch diese intellektuelle Klammer eine geordnete innere Struktur und einen planmäßigen Aufbau. Die sprachlichen Kunstmittel werden ebenfalls von dieser Intellektualisierung erfaßt. Sie bilden nicht den naiven, unmittelbaren Ausdruck der jeweils betrachteten Erscheinung, sondern sie helfen, ihren verborgenen widersprüchlichen Kern zu enthüllen. Sie dienen zugleich der Analyse und der Demonstration und werden in jedem Fall ganz bewußt eingesetzt. Die häufigen Verfremdungen herkömmlicher Kunstformen stellen nur den Extremfall einer dissonanten und ironischen Verwendung verschiedener Sprachstile und -formen dar.

Innerhalb der Entwicklung des Poems bei Nekrasov ist mit den "Sovremenniki" der kühnste Schritt zur Erneuerung der Gattung getan¹. Die Auseinandersetzung mit den traditionellen Formen des Poems ist zu diesem Zeitpunkt längst überwunden; ihre Ergebnisse gehen mit in diese Dichtung ein. Der Autor, um dessen konkretes Erscheinungsbild Nekrasov in mehreren seiner frühen Poeme gerungen hatte, wird nicht mehr in seiner ganzen Individualität vorgestellt. Er hat keine Geschichte, sein privater Bereich wird nicht angesprochen. Mit wenigen Strichen wird er zu Anfang als ein Zeitgenosse gezeichnet, der sich für eine Frage von großer gesellschaftlicher und menschlicher

¹ Diese Wertschätzung der "Sovremenniki" gilt in der Forschung noch nicht allgemein. Die lange Zeit gültige Ansicht, die "bäuerlichen Poeme" stellen allein den Höhepunkt der Poemdichtung Nekrasovs dar, wird in neuester Zeit von S. Birkenmayer wieder vertreten: "Directness of feeling transmuted into lyrical singing, sometimes rough-hewn in form but often exquisite, characterizes Nekrasov's best poems. Wherever these elements are lacking, his poetry becomes a combination of bathos with rhymed journalism." Sigmund S. Birkenmayer, Nikolaj Nekrasov. His Life and Poetic Art, The Hague-Paris 1968, S. 201.

Tragweite interessiert. Anders als in den "bäuerlichen Poemen" bleibt der Autor in den "Sovremenniki" in seinem realen städtischen Lebens- und Arbeitsmilieu und sucht nicht, sich mit einer ihm fernliegenden Umgebung zu identifizieren. Dadurch gelangen die komplizierten und gebrochenen Beziehungen des Autoren-Ich zur umgebenden Wirklichkeit - soweit sie seine Interessen als Bürger und als Künstler berühren - mit in den Darstellungsreich des Poems. Dadurch wird die gestaltete Wirklichkeit vielschichtiger, sie begreift die kulturelle Tradition ebenso ein wie die unterschiedlichen Sphären des zeitgenössischen gesellschaftlichen, ökonomischen und politischen Lebens, eingeschlossen die Situation der Kultur und Intelligenz und ausgenommen lediglich das Problem der städtischen Unterschichten. Erst mit diesem Poem gelingt es Nekrasov, ohne prinzipielle Schranke vor einem noch so heterogenen Inhalt, humane und soziale Zusammenhänge der Zeit universell zu erfassen. Eine inhaltliche Schranke war in "Komu na Rusi žit' chorošo" noch gegeben, da die Erlebnisperspektive der wandernden Bauern die Reichweite des Poems faktisch einschränkte¹.

Mit dieser neuen Möglichkeit des Poems, Inhalte der mannigfaltigsten Lebens- und Kulturbereiche darstellen zu können, geht auch eine im Prinzip unbegrenzte formale Vielfalt einher. Die Dichtung ist nicht wie die "bäuerlichen Poeme" auf ein Sprachmilieu mit bestimmten Kunstformen festgelegt, das zudem noch zu einem Zeitpunkt in die schriftsprachliche Literatur einbezogen wird, als es in der Wirklichkeit schon wesensändernden inneren Umgestaltungen ausgesetzt ist. Die Wandlungsfähigkeit des Verses, die vor allem in "Komu na Rusi žit' chorošo" intensiv genutzt wird, kehrt in den "Sovremenniki" um ein Vielfaches vermehrt wieder. Indem sich der Autor hier auf die Gesamtheit der zeitgenössischen Sprache mit ihren inneren Un-

1 Trotz der ursprünglichen Absicht, auch in "Komu na Rusi žit' chorošo" ein Gesamtbild der russischen Gesellschaft der Zeit zu schaffen, spricht die Art der ausgeführten Entwürfe für das Bestehen einer solchen Schranke, die der reale Erfahrungsbereich der Bauern zieht. Auch Nikitin hat seinen ursprünglichen Entwurf eines "bäuerlichen Poems" von gesamtgesellschaftlichem Inhalt, der seinem "Taras" zugrunde lag, nicht ausgeführt.

terschieden und speziellen Bereichen bezieht, gewinnt er neue Möglichkeiten der sprachlichen Differenzierung und kann die wechselnden Gegenstände der Darstellung in einer Vielzahl charakteristischer "Stimmen" zur Sprache bringen.

So erreicht die Gattung durch die vielstimmige Verssprache und die offene Montagekomposition eine Universalität, die mit dem Epos zu vergleichen ist. Dennoch bleiben die "Sovremenniki" ein Poem, da der subjektive Ansatz, trotz der Vielstimmigkeit der Sprache und der Vielfalt des Inhalts, als allgegenwärtig wertendes und ordnendes Element in die Struktur der Dichtung eingeht. Im Vergleich zu den bäuerlichen und den dekabristischen Poemen Nekrasovs ist das Autoren-Ich hier komplizierter geworden, es äußert sich voller ironischer Bewußtheit. Auch seine Emotionalität ist von seinem intellektuellen Interesse nicht mehr loszulösen. Denn gerade bei der Erkenntnis der tiefsten Widersprüchlichkeiten, die sprachlich von den grellsten Dissonanzen getragen werden, ist auch der emotionale Unterton am stärksten spürbar. Die hohe Bewußtheit des Autoren-Ich trägt dazu bei, die neue Universalität der Gattung zeitgemäß, ohne die gespielte Naivität etwa des "Potok'-bogatyri" von A. K. Tolstoj, zu verwirklichen.

IV. Zusammenfassung der wichtigsten Aspekte der Entwicklung des russischen Poems in dem untersuchten Zeitraum

Wie am Anfang dieser Arbeit dargelegt wurde, bildet sich die besondere, für die russische Literatur eigentümliche Gattung des Poems auf der Grundlage des romantischen Verständnisses der Verssprache heraus. Vom Poem als einer "lyrisch-epischen Gattung", in der ein Spannungsverhältnis zwischen einem objektiven epischen Gegenstand und einem subjektiven sprachlichen Element aktiviert wird, kann man erst vom Poem Puškins an sprechen. Nach verschiedenen Vorübungen ist das romantische Poem als die erste Entwicklungsphase der Gattung anzusehen, in der sich das spezifische Spannungsverhältnis des Poems entfaltet.

Um die erheblichen Veränderungen in der Entwicklung der Gattung im Überblick zu erfassen, sollen als erstes die Wandlungen des allgemeinen Gegenstandes, des charakteristischen Grundthemas der verschiedenen historischen Typen des Poems einander gegenübergestellt werden.

Grundthema und beherrschender Gegenstand des romantischen Poems ist der romantische Held, dessen Charakter - in nur zwei Abwandlungen - einem festgelegten Ideal nachgezeichnet wird. Die Problemhaltigkeit wird durch die Konflikte, die aus den a priori vorhandenen Charaktereigenschaften des Helden entstehen, und durch ein festgelegtes Sujetschema mit festen Rollen der Personen eng begrenzt.

Das Poem des Realismus stellt den Helden in eine soziale - und seltener auch eine historische - Umgebung. Der Gegenstand des Poems erweitert sich zu einem mehr oder minder breiten Ausschnitt aus einer oftmals spielerisch gestalteten, immer poetisch überhöhten Wirklichkeit. Selbst noch die eigentlich prosaische Geschichte des durchschnittlichen kleinen Beamten in "Mednyj vsadnik" ist - allerdings widerspruchsvoller - Teil einer größeren, glanzvolleren und hier besonders feierlich besungenen historischen Wirklichkeit.

Der Gattungscharakter von Lermontovs "Demon" ist im Poem der Romantik und des Realismus begründet, entwickelt jedoch auch beide zu einer

neuen Form der Gattung. Das Poem zeigt seinen radikal aufgefaßten romantischen Helden in einer kulturgeschichtlich realen Umgebung und nutzt beide Bauelemente zu einer übertragenen Gestaltung des psychologischen Innenraums des Menschen, die indirekt auch die geistig-moralischen Prinzipien der zeitgenössischen Wirklichkeit grundsätzlich in Frage stellt. Die übertragene Ebene der Darstellung weist hier voraus auf entsprechende, meist allegorische Poeme der "reinen Dichter", jedoch ist ihnen der "Demon" an psychologischer Vielschichtigkeit und kulturell-historischer Konkretheit überlegen.

Die unmittelbaren Nachfolger Puškins und Lermontovs auf dem Gebiet des Poems begnügen sich mit einer Prosaisierung des vorgefundenen Gegenstandes, den sie im allgemeinen konkreter und enger als einen Ausschnitt aus dem zeitgenössischen Milieu auffassen. Ein beträchtlicher Teil dieser Dichtungen steht noch unter dem direkten Einfluß des "Evgenij Onegin", dessen Darstellung des ländlichen Gutsbesitzermilieus sie in zeitgemäßerer, prosaischerer Weise, bei Verflachung des Charakters des Helden und gesteigertem Interesse für die Entwicklung der Heldin und bei Nivellierung der erzählerischen Schichtentechnik reproduzieren. Diese Veränderungen gehen unter der Einwirkung der zeitgenössischen literarischen Strömungen der "natural'naja škola" vor sich. Gleichzeitig zeigt sich in diesen prosaisierenden Poemen in verschiedenen Formen eine Konfrontation der Wirklichkeit mit dem Ideal oder eine Entlarvung der reinen Abstraktheit des Ideals angesichts einer prosaischen Wirklichkeit. Am tiefsten wird dieser Bruch in den Poemen Grigor'evs erfaßt, die jedoch nicht mehr der unmittelbaren Nachfolge des Puškinschen realistischen Poems zuzurechnen sind.

Die Poeme dieser Phase bilden den Ausgangspunkt für zwei gleichzeitige und kontroverse Entwicklungen: Das Poem der "reinen Dichter" sucht einen neuen, weiteren Gestaltungsbereich in der Hinwendung zu einer erneuten kunstbewußten Überhöhung der Realität, in der Rückkehr zum verselbständigten geistigen Ideal und in der Anwendung entsprechender verallgemeinernder Gestaltungsmittel. Dabei wird das einzelne Individuum in ein Kräftefeld geistig-moralischer Werte gestellt. Die "reinen Dichter" versuchen, ihren epischen Gegenstand durch Gestaltung des Unterbewußten, der Träume und der nicht rational erfaßbaren Symbole zu erweitern.

Demgegenüber wendet sich das Poem der "Nekrasov-Richtung" neuen Schichten der sozial niederen Wirklichkeit zu. Es führt so die an der gesellschaftlichen Realität orientierte Erzähltradition des realistischen Poems, modifiziert durch den Einfluß der "natural'naja škola", fort, ohne jedoch bei deren Negativität - der Prosaisierung des ererbten Gegenstandes und dem unauflösbaren Widerspruch zwischen Individuum, allgemeinem Ideal und den Milieubedingungen - stehenzubleiben.

Mit der Hinwendung zur bäuerlichen Thematik entdeckt das Poem Nikitins wie Nekrasovs die immanente Poesie dieses Lebensbereichs und erwirbt der Gattung in folkloristischen Kunstmitteln neue Möglichkeiten der Gestaltung. Nekrasov wendet sich schließlich in breiterem Maße der städtischen sozialen Realität zu, deren sprachliche Vielfalt nun in einer prinzipiell unbegrenzten Fülle von Charaktertypen, Einzelsituationen und -eindrücken des Autors in das Poem eindringen kann. Dabei werden grundsätzliche humane und soziale Fragen angeschnitten und analytisch dargestellt.

In dieser historischen Entwicklungsreihe des Poems verändert sich auch G e s t a l t u n d R o l l e d e s A u t o r s . Der im Helden aufgehenden einheitlich subjektiven Erzählweise des romantischen Poems tritt die souveräne, über der Geschichte stehende Autorenperson im Poem des Realismus gegenüber, deren spielerische Allmacht sich in der Folgezeit, einhergehend mit der Tendenz zur Annäherung an die "povest' v stichach", abschwächt zu einer zurückhaltenderen, objektiveren Erzählerrolle. Eine besondere Möglichkeit, das subjektive Element des Poems neu zu beleben, stellt die Selbststilisierung der Autorenperson auf autobiographischer Grundlage dar, wie sie vor allem in der Poemdichtung Grigor'evs eine wesentliche Rolle spielt.

Das Poem der "reinen Dichter" kennt keine spezifische Erscheinungsform des Autors. Zu einem Teil wird seine formale Rolle aus dem Puškin-schen Autorenpoem oder auch aus der "povest' v stichach" übernommen. Dabei kann der Autor häufig in eine bestimmte, literarisch vorgegebene oder historisch kostümierte Rolle schlüpfen. Dieser literarisch bzw. historisch verkleidete Autor erscheint besonders häufig bei Majkov, A. K. Tolstoj und seltener bei Polonskij. Den unkostümiert traditionellen Autor übernehmen Fet, Polonskij in seinen Versromanen und Majkov in seinen frühen Poemdichtungen.

Zum anderen Teil kann der Autor des Poems der reinen Dichter in der Allegorie oder einem abstrakten historischen Exempel völlig aufgehen, wie in den publizistisch-aktuellen Bylinen A. K. Tolstojs oder in seiner Dichtung "Ioann Damaskin" und den "Sny" Majkovs, die beide der mittelbaren Selbstverständigung über den Dichterberuf dienen.

In den Poemen der "nekrasovskaja linija" bildet sich erst nach und nach eine spezifische Erscheinungsform des Autors heraus. Nikitin begreift sich noch, ohne eine distanzierende literarische Stilisierung oder eine gedankliche Abstraktion - wie die Beurteilung sozialer Zusammenhänge - anzustreben, als Mittler des ihm eigenen Milieus. Sein Autor befindet sich in "naiver" Einheit mit dem dargestellten Gegenstand; Reflexionen über seine besondere Rolle als Autor und als Dichter kommen ihm daher nicht. Hingegen dient eben diese Reflexion als Ausgangspunkt der Poemdichtung Nekrasovs. Er prüft in einer Reihe autobiographischer Poemfragmente anhand des eigenen Entwicklungsweges seine Identität als Künstler. Er bestätigt sich in ihnen sein sozialrevolutionäres Engagement, zu dem seine individuelle Lage, die ihn zu tiefer Niedergeschlagenheit führt, in einem unversöhnlichen, nur zeitweise bezwingbaren Widerspruch steht. Von diesen autobiographischen Fragmenten aus vollzieht sich eine Entprivatisierung der Autorenfigur, die in den späteren Poemdichtungen ausschließlich als "graždanin" (Citoyen) durch ihre politischen Interessen, festgelegten Ansichten und eine klar bestimmte Moral definiert ist. Mit der Weglassung der individuellen Probleme des Autors wird der traditionellen Autorenfigur des Puškinpoems, die gerade ihre ganz privaten Ansichten, Gefühle und Erinnerungen in den Erzählvorgang einbezieht, eine Absage erteilt. Die Autorenfigur in den Poemen Nekrasovs ist nicht weniger subjektiv als die Puškins, denn sie begreift sich nicht als das Sprachrohr einer abstrakten Instanz. Zu den verschiedenen Gegenständen im späteren Werk Nekrasovs steht dieses Autoren-Ich in unterschiedlichen Beziehungen: in den "bäuerlichen Poemen" geht es als Person in seinem Gegenstand auf, bleibt aber merkbar und für den Bau des Poems notwendig in seinen politischen und moralischen Interessen und Urteilen. Am zurückhaltendsten äußert sich dieses Interesse des Autors in "Korobejniki", am deutlichsten in "Komu na Rusi žit' chorošo". In "Moroz, Krasnyj nos" spricht das Autoren-

Ich, nachdem es den Gegenstand der Dichtung eingeführt und besungen hat, an einer Stelle über den Inhalt des Poems hinausgreifend in eigener literaturkritischer Sache. Das Aufgehen der Autorenperson im Volksmilieu ermöglicht, daß einer der Helden die Rolle eines konkurrierenden Autors übernimmt, wie der alte Händler in "Korobejniki", der Dichter Griša in "Komu na Rusi žit' chorošo" und der Fürst Ivan in "Sovremenniki". In der Erzählung kann diese Verdoppelung des Autors als Wechsel der Bewußtseinsperspektive nutzbar gemacht werden. In den dekabristischen Poemen Nekrasovs, wo die Stilisierung durch die Folklore entfällt, läßt sich die traditionelle literarische Rolle des Autors nicht ganz vermeiden, jedoch läßt Nekrasov die Person des Autors hier unprofiliert und ist bestrebt, ihn hinter der Rede der Helden zu verbergen. Am deutlichsten wird dies in dem Doppelpoem "Russkie ženščiny", dessen zweiter Teil gänzlich eine Rollenerzählung ist. In den urbanen Dichtungen tritt der Autor selbständiger als in den bäuerlichen und dekabristischen Poemen hervor. Nekrasov geht hier von der Form des Feuilletons aus, die an sich schon dem Autor die beherrschende Rolle zuschreibt. Darüber hinaus liegt in der Widersprüchlichkeit des Dargestellten, in der ihm innewohnenden Niedrigkeit und Häßlichkeit, von der die kritische Haltung des Autors herausgefordert wird, die Notwendigkeit zu einem besonderen Hervortreten des Autoren-Ich. Die Bewußtheit der Autorenperson vermittelt den inneren Sinn und trägt den äußeren Ablauf der Dichtung, ihr analytisches Vorgehen bestimmt die Aufeinanderfolge der Eindrücke und unterstreicht das Wesentliche in ihnen.

Hinsichtlich der F a b e l u n d K o m p o s i t i o n läßt sich im Laufe der einzelnen Phasen der Entwicklung des Poems ein tiefgreifender Wandel konstatieren: Während das romantische Poem eine schematische Fabel lückenhaft, nach dem Kompositionsprinzip der "veršinnost'" (Aufeinanderfolge von Gipfelpunkten) und unter Wahrung einer subjektiven Perspektive erzählt, bietet das Poem des Realismus seine Fabel, die kompliziertere psychologische Entwicklungen und Motivationen darstellt, in größerer Geschlossenheit und in größerer Breite dar. Da die Fabel den Helden in Wechselwirkung mit seiner Umgebung zeigt, können sich mehrere Schichten des Erzählens herausbilden, die durch die verselbständigte Autorenperson zugleich

voneinander differenziert und miteinander verbunden werden. Mit der Verengung des Gegenstandes auf bestimmte Milieuausschnitte tendieren die Poeme in der Folgezeit zur Darstellung auf einer Ebene, in der die psychologisch-soziale Motivierung des Helden beibehalten wird, wie z. B. in Ogarevs Dichtung "Gospodin", die sich schon stark der "povest' v stichach" annähert. Zur gleichen Zeit zeigen sich Tendenzen zur Entwertung der Fabel vor allem bei Grigor'ev, wo das Autoren-Ich, das hier mit dem dichterischen Ich zusammenfällt, in den Mittelpunkt der Erzählung rückt und sich alle Vorgänge und außer ihm liegende Gegenstände unterordnet. Bei Ogarev weisen die Selbständigkeit der Teile und die Übertragung des Prinzips der Reihung in das Poem voraus auf ein anderes Kompositionsprinzip, das auf eine geschlossene Handlung in Form einer Fabel überhaupt verzichtet.

Die "reinen Dichter" kehren überwiegend zur Geschlossenheit der Erzählung zurück. Auch wenn sie abstrakte Zusammenhänge darstellen, entwickeln sie ihr Problem mittels einer exemplarischen Handlung. Ebenso werden Träume und Symbole - wie bei Fet in "Dve lipki" und bei A. K. Tolstoj in "Son" - in den Ablauf der Handlung eingefügt. Eine Sonderentwicklung zeigt Majkovs "lyrisches Drama", das sich, in wechselnd erzählerischem und dialogischem Aufbau, von "Dve sud'by" über die Mischform "Olinf i Ėsfir" aus dem Poem entwickelt und bis zu den epischen Monologen von "Dva mira" eine gewisse Nähe zur Erzählform behält.

Nikitins Poeme degradieren die tragende Rolle der Fabel, ohne daß der Dichter zu einem neuen Kompositionsprinzip fände. Die Handlung wird teils überwuchert von einem beschreibenden Element, teils wird sie so weitgehend in den Dialog verlagert, daß die Art der Darstellung die dramatische Szene streift. Bei der Anwendung des Kompositionsschemas der Wanderung in "Taras" nimmt die Bedeutung des dramatischen Dialogs zugunsten einer folkloristisch stilisierten Autorenrede ab, die Breite der detaillierten Milieuschilderung wird ersetzt durch die Gestaltung der sprachlichen Ausdrucksformen des Milieus.

Nach seinen kompositorisch mißlungenen autobiographischen Poemfragmenten geht Nekrasov mit zunehmender Konsequenz dazu über, sein Poem auf der Reihung und schließlich auf der Montage aufzubauen, die Fabel entwe-

der als zweitrangig zu behandeln oder sie mit dem Montageprinzip zusammenfließen zu lassen. Dabei spielt der Perspektivenwechsel in der Erzählung eine wichtige Rolle, den Nekrasov schon in seinem in Handlung und Aufbau sonst traditionellen Poem "Saša" zum ersten Mal verwendet. Durch Verfeinerung der Montage zu einer offenen Folge wechselnder Eindrücke und Situationen, die sich in breiterem oder engerem Rahmen vollziehen kann, bildet er ein Prinzip der Komposition heraus, das sowohl große, die zeitgenössische Gesellschaft umfassende erzählerische Entwürfe tragen kann, als auch eine noch vorhandene Fabel vom Zwang einer geschlossenen Entwicklung befreit, wie die Erinnerungsbruchstücke und Träume Dar'jas in "Moroz, Krasnyj nos" und die Erinnerungskette der Titelgestalt in "Knjaginja Trubeckaja" zeigen. Die offene Komposition macht einen integrierenden intellektuellen Kern der Dichtung erforderlich, wenn sie nicht in nur zufällige Eindrücke und Reflexionen zerfließen soll. In den großen Poemen Nekrasovs stellt dieses Integrationsmoment der Montagekomposition eine Grundfrage dar, nach deren Antwort im Verlauf des Poems zielstrebig geforscht wird und die dem unbegrenzten Anschauungs- und Erfahrungsmaterial zu einem inneren Aufbau verhilft.

Die Frage nach der Veränderung der Verssprache berührt den Kern der Gattungsdefinition. Mit der Entwicklung des subjektiv-emotionalen Charakters der romantischen Verssprache kann zum ersten Mal auch der epische Gegenstand sprachlich unter einer subjektiven Perspektive erfaßt und gestaltet werden. Die hierbei erworbenen sprachlichen Kunstmittel des Erzählens in Versen werden über verschiedene Entwicklungsphasen des Poems hinweg tradiert und verfeinert. Das mehrschichtige Autorenpoem des Realismus kann die gleiche Verssprache sowohl zur spielerischen Entfaltung der Autorenperson verwenden und damit ein distanzierendes Moment in die Geschichte einbauen, als auch andererseits sie zur Identifikation mit den Helden und zur Einstimmung des Lesers in einzelne Situationen benutzen. Die Verssprache, die als das individuelle Ausdrucksmittel einer Dichterpersönlichkeit verstanden wird, macht die sprachliche "Einstimmigkeit" des Poems unvermeidlich. Zwar kann auf der Grundlage dieser "Einstimmigkeit" die Sprache historisch oder emotional nuanciert werden, sie ist damit jedoch nicht

von der Gefahr der Gleichförmigkeit und bald eintretenden Automatisierung ausgenommen. Ihr wirken im Poem des Realismus vor allem die Schichtentechnik und der Wechsel von Distanz und Identifikation entgegen.

Mit der Aufgabe der Schichtentechnik verengen sich die Möglichkeiten der Variation, und mit der weiteren Ausarbeitung und Verbreitung der vorhandenen Poemsprache tritt die Versform des Erzählens in Widerspruch zu ihrem ursprünglichen Sinn als expressiv-individueller Ausdrucksmöglichkeit. Mit der Automatisierung wächst die Gefahr ihrer Veräußerlichung, ihre Unfähigkeit, Charaktere und Stimmungen zu individualisieren. Einzelne Dichter nach Puškin und Lermontov versuchen, diese Automatisierung durch eine mehr oder minder kühne Prosaisierung des Stils abzufangen. Grigor'ev findet einen originellen Ausweg aus der Gefahr der Automatisierung, indem er, ausgehend vom eigenen dichterischen Ich als dem zentralen Thema auch seiner Poemdichtung, die Mittel des Erzählens lyrisiert und so den intimen, subjektiven Charakter der erzählenden Verssprache neu belebt und durch eigene, immer wiederkehrende Bilder und Motivzusammenhänge vertieft. In seinem Spätwerk "Vverch po Volge" gelingt es ihm, seine sonst oft präntöse Sprache zu vereinfachen und ihre lyrische Aussagefähigkeit durch liedhafte Züge zu intensivieren.

Die "reinen Dichter" streben bewußt nach einer neuen Poetisierung der erzählenden Verssprache und bereichern sie in diesem Sinn durch unterschiedliche Mittel: Majkov findet eine glanzvolle, prächtige Diktion und strahlende, klare Bilder, die ihren Gegenstand in ästhetischer Reinheit zeichnen. In der abstrahierenden und zugleich poetisierenden Gestaltung kulturhistorischer und ideologischer Allegorien dient die Verssprache in "Sny" der übertragenen Selbstdarstellung des Dichters. A. Fet bezieht in die Erzählung das Natursymbol ein; allerdings erreicht das Poem damit nur ein schwacher Reflex seiner Neuerungen im Bereich der lyrischen Verssprache. Polonskij versucht in "Kuznečik-muzykant", durch ironische Überfeinerung der Sprache und allegorische Verwendung einer historischen Poemform der Automatisierung entgegenzuwirken. A. K. Tolstoj setzt, wie auch Fet in seinen balladischen Dichtungen, den Wechsel des Versmaßes als ein Mittel ein, um eine veränderte Stimmung oder Situation auszudrücken. Alle Dichter dieser Richtung

verwenden gern vorgegebene literarische und sprachliche Ausdrucksformen, sie bemühen sich, exotische und fernliegende Milieus mit den Mitteln der dichterischen Sprache charakteristisch nachzuzeichnen, wie z. B. Majkov in seinen altrömischen Dichtungen oder A. K. Tolstoj in seinen Bylinen. Das nationale Thema wird bei allen "reinen Dichtern", die sich mit ihm befassen, historisch und patriotisch verstanden, von den Formen der nationalen Volksdichtung verwenden sie vor allem die Byline, in die moderne publizistische Inhalte übertragen werden. Gerade in dem virtuoson Nachschaffen bestehender literarischer Formen liegt eine neue Gefahr der Äußerlichkeit, der bloßen reizvollen Neuheit einer solchen erzählenden Versform, die für das Zustandekommen eines Poems nicht günstig ist.

Mit der Aneignung der lebendigen Formen der Folklore und zugleich mit der Hinwendung der erzählenden Verssprache zur Umgangssprache der Zeit hat die Nekrasov-Richtung der Sprache des Poems neue Möglichkeiten erschlossen. Nikitin vermeidet durch diese Hinwendung zur lebendigen Volkssprache und zur Volksdichtung die traditionelle Rolle des literarischen Autors, und es gelingt ihm, vor allem in "Taras", eine geschlossene Einheit von Autor, Held und dem Sprach- und Kulturmilieu beider in der Dichtung zu schaffen.

Nekrasovs Aneignung der Formen der Folklore ist nur in seinen frühesten Versuchen - wie z. B. in "Ogorodnik" - naiv nachschaffend; seinen "bäuerlichen Poemen" geht die Auseinandersetzung um die Rolle und den besonderen Charakter des dichterischen Ich voraus. Außerdem ist das bäuerliche Thema bei Nekrasov durch das schon in seinen frühesten Werken zu beobachtende Interesse für niedere prosaische Gegenstände und Redeweisen vorbereitet. Auch bei Nekrasov dient die Verssprache zunächst in einem traditionell romantischen Sinn dem Sich-Aussprechen des dichterischen Ich. Er experimentiert daher zu Anfang seines Schaffens vor allem mit der Form des romantischen Poems, zuweilen auch mit dem realistischen Poem. Nachdem aber, am Ende der Phase seiner autobiographischen Poeme, der Charakter seines dichterischen Ich als eines politisch engagierten Staatsbürgers, der sich auf die Seite der unteren Volksschichten gestellt hat, festgelegt ist, beginnt er sich nach und nach Ausdrucksformen anzueignen, die diesem Inter-

esse entsprechen. Er wendet sich den Formen der Volksdichtung zu, um mit ihrer Hilfe die eigene literarische Problemstellung zu formulieren. Seine Auseinandersetzung mit den Formen der Volksdichtung ist vielfältig; sein vor allem am Volkslied gebildeter Vers dient nicht mehr allgemein der Milieutreu der Darstellung, sondern er wird zur vertieften individuellen Charakterisierung einzelner bäuerlicher Helden genutzt. Dabei wächst die Verskunst Nekrasovs über die vorgegebenen Formen hinaus. In "Moroz, Krasnyj nos" entstehen, auf der Grundlage eines reich variierten volkstümlichen Verses, an den emotional intensivsten Stellen Figuren einer rhythmischen Individualisierung, die dem Erzählvers einen neuen Bereich der Ausdrucksfähigkeit erschließen. In Übereinstimmung mit der Entprivatisierung des Autoren-Ich erscheint in den "bäuerlichen Poemen" die Verssprache zunächst einmal entindividualisiert, da sie sich deutlich auf ein überindividuelles dichterisches Ausdruckssystem bezieht. Jedoch fällt sie nicht völlig mit ihm zusammen, denn der Autor geht souverän mit ihr um, und seine Sprache wächst zum Teil über dieses vorgefundene Ausdruckssystem sichtbar hinaus. Besonders an den erwähnten, rhythmisch herausgehobenen Stellen von "Moroz, Krasnyj nos" entsteht ein spannungsvolles Verhältnis von überindividueller und individueller sprachlicher Stilisierung.

Indem er außer dem Rhythmus auch die anderen Faktoren des Verses intensiv und bedeutungsunterscheidend nutzt, bildet Nekrasov im Laufe seines Schaffens eine "Tonartentechnik" des Verses heraus, mit der sprachliche Charakterisierungen unterschiedlichster Gegenstände auf engstem Raum möglich werden. Die systematische Anwendung dieses Tonartwechsels bildet die formale Voraussetzung für die Ablösung der "einstimmigen" Rede als der bislang einzigen Möglichkeit des Erzählens in Versen. Wie die Sprache der Lyrik Nekrasovs, so wird auch die Sprache seines Poems zunehmend "multisubjektiv" und "vielstimmig". Nekrasov verwendet im Poem erstmals die Tonartentechnik, als er sich mit den Formen der Folklore auseinandersetzt. Jedoch bleibt diese Technik nicht auf das "bäuerliche Thema" beschränkt. Die folkloristischen, meist dreiteiligen Versmaße erweisen sich als ebenso geeignet, die gesprochene städtische Rede vielstimmig und unter Einbeziehung heterogener Sprachstile in Versen darzustellen. Im Laufe des Spätwerks nimmt

die Rolle des Autors unter diesen abgestuften und sorgfältig voneinander unterschiedenen "Stimmen" zu. Er tritt immer deutlicher auch mit seiner eigenen Rede als einem ordnenden, wertenden und reflektierenden Element in der Dichtung hervor. Den übrigen "Stimmen" ist der Autor durch seine Bewußtheit überlegen, die auch - in Gestalt entlarvender Kunstgriffe - in ihre Rede mit eindringt.

In den "Sovremenniki" führt diese Bewußtheit zu einer umfassenden Intellektualisierung der Gattung. Die Dissonanz wird zum wichtigsten Kunstgriff der Darstellung. So entsteht, über die einzelnen "Stimmen" und ihre unterschiedlichen Sprechformen hinaus, eine im ganzen kritische, ironische und oft parodistische Sprachhaltung, die existierende literarische Ausdrucksformen in die Dichtung einbezieht und mittels dissonanter Effekte kritisiert. So wird die Verssprache zum wichtigsten Instrument der Offenheit der Komposition nach dem Montageprinzip: ihre Vielstimmigkeit und ihr gebrochener, bewußter und ironischer Charakter sind fähig, alle Gegenstände zu erfassen, die vom Fragen des Autors und seinen Erfahrungen berührt werden. Sie ist die stimmige sprachliche Grundlage für die neugewonnene Universalität der Gattung.

Literaturverzeichnis

1. Ausgaben literarischer Werke

- Bogdanovič, I. F. : Stichotvorenija i poëmy, Leningrad 1957.
- Cheraskov, M. M. : Rossijada. Poëma v XII pesnjach, St. -Peterburg 1895.
- Cheraskov, M. M. : Izbrannye proizvedenija, Leningrad 1961.
- Dmitriev, I. I. : Polnoe sobranie stichotvorenij, Leningrad 1957.
- Eršov, P. P. : Konek-Gorbunok. Stichotvorenija, Leningrad 1951.
- Fet, A. A. : Polnoe sobranie stichotvorenij A. A. F. (Hrsg. B. V. Nikol'skij), 2. Aufl. St. -Peterburg 1910.
- Fet, A. A. : Polnoe sobranie stichotvorenij, Leningrad 1959.
- Glinka, N. F. : Izbrannye proizvedenija, Leningrad 1957.
- Gnedič, N. I. : Stichotvorenija, Leningrad 1956.
- Grigor'ev, A. : Stichotvorenija A. G. (Hrsg. A. Blok), Moskau 1916.
- Grigor'ev, A. : Izbrannye proizvedenija, Leningrad 1959.
- Grigor'ev, A. : Literaturnaja kritika, Moskau 1967.
- Gukovskij, G. A. (Hrsg.): Poëty XVIII veka, Leningrad 1936.
- Kamenev, G. P. : Gromval, in Russkie poëty XIX veka (Hrsg. N. M. Gajdenkov) Moskau 1960.
- Karamzin, N. M. : Polnoe sobranie stichotvorenij, Moskau-Leningrad 1966.
- Kjuchel'beker, V. : Polnoe sobranie stichotvorenij, Moskau 1908.
- Kjuchel'beker, V. K. : Izbrannye proizvedenija (Hrsg. B. S. Mejlach), Leningrad 1959.
- Kokorev, A. V. (Hrsg.): Chrestomatija po russkoj literature XVIII veka, Moskau 1961.
- Lermontov, M. Ju. : Sočinenija, Moskau-Leningrad 1954 ff.
- Lomonosov, M. V. : Polnoe sobranie sočinenij i pisem, Bd. VIII, Moskau-Leningrad 1959.

- Majkov, A. N. : Polnoe sobranie sočinenij, 7. Aufl. St. -Peterburg 1901 ff.
- Majkov, A. N. : Izbrannoe, Leningrad 1952.
- Majkov, V. N. : Sočinenija i perevody V. N. M. (Hrsg. L. N. Majkov), St. -Peterburg 1867.
- Nekrasov, N. A. : Polnoe sobranie sočinenij i pisem, Moskau 1948 ff.
- Nekrasov, N. A. : Sobranie sočinenij v vos'mi tomach, Moskau 1965 ff.
- Nikitin, I. S. : Polnoe sobranie stichotvorenij, Moskau-Leningrad 1965.
- Ogarev, N. P. : Stichotvorenija i poëmy, Leningrad 1956.
- Pleščeev, A. N. : Polnoe sobranie stichotvorenij, Moskau-Leningrad 1964.
- Polonskij, Ja. P. : Polnoe sobranie stichotvorenij Ja. P. P. v pjati tomach. Izdanie, prosmotrennoe avtorom, St. -Peterburg 1896 ff.
- Polonskij, Ja. P. : Stichotvorenija, Leningrad 1954.
- Polonskij, Ja. P. : Stichotvorenija, Leningrad 1969.
- Puškin, A. S. : Izbrannye proizvedenija (Hrsg. B. V. Tomaševskij), Leningrad 1961.
- Radiščev, A. N. : Izbrannye proizvedenija, Moskau-Leningrad 1949.
- Ryleev, K. F. Stichotvorenija, Leningrad 1956.
- Tolstoj, A. K. : Izbrannye sočinenija, Berlin 1922.
- Tolstoj, A. K. : Ballady, Berlin 1922.
- Tolstoj, A. K. : Polnoe sobranie stichotvorenij, Moskau 1937.
- Tolstoj, A. K. : Sobranie sočinenij v četyrech tomach, Moskau 1963 ff.
- Tomaševskij, B. V. (Hrsg.) : Iroi-komičeskaja poëma, Leningrad 1933.
- Čulkov, M. D. : Stichi na kačeli,
Stichi na semik,
Plačevnoe padenie stichotvorcev.
 - Majkov, V. N. : Elisej ili razdražennyj Vakch.
 - Osipov, N. P. : Vergilieva Eneida, vyvoročennaja na iznanku.
 - Puškin, V. L. : Opasnyj sosed.
- Turgenev, I. S. : Polnoe sobranie sočinenij i pisem, Bd. I, Moskau-Leningrad 1960.
- Žukovskij, V. A. : Sobranie sočinenij v četyrech tomach, Moskau-Leningrad 1959 ff.

2. Wissenschaftliche Literatur

- Adalis, A. : Čto est' poéma? - in: Literaturnaja gazeta 15. 7. 1965. Weitere Beiträge dazu: Il'ja Sel'vinskij, Gafar Mirzoev (ebd. , 22. 7. 1965), N. Daminov, Vl. Cybin, (29. 7. 1965), N. Dorizo, L. Ozerov, S. Smirnov (12. 8. 1965), VI. Gusev u. a. (19. 8. 1965), B. Runin (26. 8. 1965), A. Kešokov (4. 9. 1965), Ja. Belinskij (9. 9. 1965), V. Bokov u. a. (16. 9. 1965).
- Ajcherval'd, Ju. : Siluěty russkich pisatelej, Berlin 1929.
- Alekseev, M. P., Bursov, B. I., Dobrynin, M. K. (Red.): Istorija russkoj literatury, Bd. VIII, Teil 2: Literatura 1860-ch godov, Moskau-Leningrad 1956.
- Andreevskaja, A. : Poěmy Baratynskogo, in: Russkaja poėzija XIX veka, Leningrad 1929.
- Andronikov, I. : Lermontov. Issledovanija i nachodki, Moskau 1964.
- Bal'mont, K. D. : O russkich poėtach, und Ėlementarnye slova o simvoli-českoj poėzii, in: K. D. B. , Gornye veršiny, Moskau 1904.
- Bazanov, V. : Poéma "Komu na Rusi žit' chorošo" i krest'janskoe političeskoe krasnorečie, in: Russkaja literatura, Nr. 3, 1959, S. 28-50.
- Belinskij, V. G. : Peterburgskij sbornik (Rezension), in: V. G. B. , Polnoe sobranie sočinenij i pisem, Bd. IX, Moskau 1955.
- Belinskij, V. G. : Razdelenie literatury na rody i vidy, ebd. , Bd. V, Moskau 1954.
- Belinskij, V. G. : Russkaja literatura v 1845 godu, ebd. , Bd. IX, Moskau 1955.
- Belinskij, V. G. : Vzgljad na russkuju literaturu 1846 goda, ebd. , Bd. X, Moskau 1956.
- Belinskij, V. G. : Vzgljad na russkuju literaturu 1847 goda, ebd. , Bd. X, Moskau 1956.
- Birkenmayer, S. S. : Nikolaj Nekrasov, His Life and Poetic Art, The Hague/Paris 1968.
- Blagoj, D. D. : Blok i Apollon Grigor'ev, in: D. D. B. , Tri veka, Moskau 1933.
- Blagoj, D. D. , Gorodeckij, B. N. , Mejlach, B. S. (Red.): Istorija russkoj literatury, Bd. VI: Literatura 1820-1830 godov, Moskau-Leningrad 1953.
- Blok, A. A. : Gejne v Rossii, in: A. A. B. , Sobranie sočinenij, Bd. XI, Leningrad 1934.

- Blok, A. : Sud¹ba Apollona Grigor¹eva, in: Stichotvorenija A. Grigor¹eva, Moskau 1916.
- Boneckij, K. I. (Hrsg.): Turgenev v ruskoj kritike, Moskau 1953.
- Brang, P. : Zu Turgenevs ästhetischem Credo, in: Festschrift für Max Vasmer, Berlin 1956.
- Braun, M. : Der Daseinskampf der russischen Lyrik im 19. Jahrhundert, in: Die Welt der Slaven, Nr. 1, 1956, S. 308-321.
- Braun, M. : Nekrasovs Kompositionstechnik, in: Die Welt der Slaven, Heft 1-2, 1966, S. 205-219.
- Braun, M. : Russische Dichtung im 19. Jahrhundert, Heidelberg 1953.
- Bubnov, V. D. , Višnevskij, K. D. u. a. : Tvorčestvo M. Ju. Lermontova. Sbornik statej, posvjaščennyj 150-letiju so dnja roždenija M. Ju. Lermontova, Penza 1965, darin insbesondere K. D. Višnevskij, Strofika Lermontova, und L. F. Kiriljuk, O nekotorych vyrazitel¹nych sredstvach v lirike M. Ju. Lermontova.
- Buchštab, B. Ja. : Ėstetičeskie vzgljady Feta, in: Literaturnaja učeba. Nr. 12, 1936, S. 35 ff.
- Buchštab, B. Ja. in: A. A. Fet, Polnoe sobranie stichotvorenij, Leningrad 1959.
- Bulachovskij, L. A. : Russkij literaturnyj jazyk pervoj poloviny XIX veka, Moskau 1954.
- Bykov, P. V. : Iz vstreč minuvšego, in Tjutčevskij sbornik, Peterburg 1923.
- Cejtlin, A. G. : Masterstvo Turgeneva-romanista, Moskau 1958.
- Chmielewski, H. v. : Aleksandr Bestužev-Marlinskij, München 1965.
- Courthope, W. J. : A History of English Poetry, Bd. V, London 1905, Bd. VI, London 1910.
- Čukovskij, K. I. : Masterstvo Nekrasova, Moskau 1952.
- Daškevič, N. P. : Motivy mirovoj poézii v tvorčestve Lermontova, in: N. P. Daškevič, Stat¹i po novoj ruskoj literature, Petrograd 1914.
- Desnickij, V. : Poëmy i stichotvorenija I. S. Turgeneva, in V. D. , Na literaturnye temy, Moskau-Leningrad 1933.
- Desnickij, V. A. , Tomaševskij, B. V. in Iroi-komičeskaja poëma, Leningrad 1933.

- Divil'kovskij, A. A., Majkov, A. N., in: Istorija ruskoj literatury XIX veka, (Red. D. N. Ovsjaniko-Kulinovskij), Bd. III, Moskau 1909.
- Dyuska, M.: Mesto nauki o stiche v jazykoznanii, in IV Meždunarodnyj s-ezd slavistov, Bd. I, Moskau 1962.
- Dokusov, V.: Poëma Lermontova "Demon". (K voprosu ob idejnoj koncepcii i osnovnom tekste poëmy), in: Russkaja literatura, Nr. 4, 1960, S. 111-129.
- Dobroljubov, V., Jachontov, S. D.: Bibliografičeskij slovar' pisatelej, učenyh i chudožnikov, urožencev (preimuščestvenno) Rjazanskoj gubernii, Rjazan' 1910.
- Dudek, G.: Die Kompositionsformen in der frühen Lyrik N. A. Nekrassows, in Zeitschrift für Slawistik, Bd. I, Heft 3, 1956, S. 81-99.
- Dudek, G.: Der künstlerische und ideelle Gehalt der Bilder und Tropen in der frühen Lyrik N. A. Nekrassows, in Zeitschrift für Slawistik, Heft 3, 1958, S. 65-87.
- Dymšic, Al.: Ėstetičeskie vzgljady Nekrasova, in: Literaturnaja učeba, Nr. 12, 1936, S. 27 ff.
- Ėjchenbaum, B. M.: in Ja. P. Polonskij, Stichotvorenija, Leningrad 1954.
- Ėjchenbaum, B.: Lermontov. Opyt istoriko-literaturnoj ocenki, Leningrad 1924.
- Ėjchenbaum, B.: Melodika russkogo liričeskogo sticha, Petrograd 1922.
- Eleonskij, S. F.: Literatura i narodnoe tvorčestvo, Moskau 1956.
- Entwistle, W. J.: European Balladry, Oxford²1951.
- Evgen'ev-Maksimov, V. E. (Red.): Nekrasovskij sbornik II, Moskau-Leningrad 1956, darin insbesondere
- I. M. Kolesnickaja, Krest'janskaja tema i narodnoe tvorčestvo v poëzii Nekrasova 60-ch godov,
 - B. Ja. Buchštab, Načal'nyj period satiričeskoj poëzii Nekrasova,
 - A. M. Garkavi, Poëma Nekrasova "Saša",
 - T. S. Kolosova, Tradicii narodnoj skazki v poëme Nekrasova "Moroz, Krasnyj nos",
 - L. A. Rozanova, O nekotoryh žanrovych i kompozicionnyh osobennostjaci istoriko-revoljucionnyh poëm N. A. Nekrasova ("Deduška"/"Russkie ženščiny"),
 - M. V. Teplinskij, Tvorčeskaja istorija poëmy Nekrasova "Sovremenniki".
- Fedorov, A.: Russkij Gejne (40-ye - 60-ye gody), in: Russkaja poëzija XIX veka, Leningrad 1929.

- Fedorov, L. A. : K istorii tvorčestva Feta, in: Sbornik statej k sorokaletiju učenoj dejatel'nosti ak. A. S. Orlova, Leningrad, 1934.
- Fischer, H. : Die romantische Verserzählung in England. Versuch einer Gattungsgeschichte, Tübingen 1964.
- Gačev, G. D. , Kožinov, V. V. : Soderžatel'nost' literaturnych form, in: Teorija literatury, Bd. II, Rody i žanry literatury, Moskau 1964.
- Garšin, E. : Tri poëmy. Kritičeskij étjud, St. -Peterburg 1889.
- Geršenzon, M. O. : Istorija molodoj Rossii, Moskau 1908.
- Gippius, V. V. : K izučeniju poëmy "Komu na Rusi žit' chorošo", in: Sbornik statej k sorokaletiju učenoj dejatel'nosti ak. A. S. Orlova, Leningrad 1934.
- Gippius, V. V. : Nekrasov v istorii ruskoj poëzii XIX veka, in: V. V. G. , Ot Puškina do Bloka, Moskau-Leningrad 1966.
- Gippius, V. V. ; Desnickij, V. A. , Mejlach, B. S. (Red.): Istorija ruskoj literatury, Bd. V, Teil 1, Literatura pervoj poloviny XIX veka, Moskau-Leningrad 1941.
- Giršman, M. M. : Stichotvornaja reč', in: Teorija literatury, Bd. III, Osnovnye problemy v istoričeskom osveščeenii, Moskau 1965.
- Giusti, W. : Roma, l'Italia e il mondo slavo nell' opera di A. N. Majkov, Triest 1954.
- Golovenčenko, F. M. , Petrov, S. M. : Istorija ruskoj literatury XIX veka, Bd. I, Moskau 1960.
- Gorodeckij, B. V. (Red.): Istorija ruskoj literatury, Bd. VII, Literatura 1840-ch godov, Moskau-Leningrad 1955.
- Gorodeckij, B. V. (Red.): Istorija ruskoj poëzii, Bd. I und II, Leningrad 1968-1969.
- Gromov, P. P. , in A. Grigor'ev, Izbrannye proizvedenija, Leningrad 1959.
- Gukovskij, G. A. : Puškin i problemy realističeskogo stilja, Moskau 1957.
- Gukovskij, G. A. : Puškin i russkie romantiki, Moskau 1965.
- Gukovskij, G. A. : Russkaja literatura XVIII veka, Moskau 1939.
- Gukovskij, G. A. , Desnickij, V. A. (Red.): Istorija ruskoj literatury, Bd. IV, Teil 2, Literatura XVIII veka, Moskau 1947.

- Gut'jar, N. : I. S. Turgenev, Jur'ev 1907.
- Hegel, G. W. F. : Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. III, in: G. W. F. H. ,
Sämtliche Werke, 14. Bd. , Stuttgart 1928.
- Hielscher, K. : A. S. Puškins Versepiik. Autoren-Ich und Erzählstruktur,
München 1966.
- Hrabák, J. : Remarques sur les corrélations entre le vers et la prose, sur-
tout sur les soi-disant formes de transition, in: Poetics. Poetyka. Poëtika,
Warschau 1961.
- Hudson, W. H. : An Outline History of English Literature, London 1963.
- Jakobson, R. : Poézija grammatiki i grammatika poézii, in: Poetics. Poetyka.
Poëtika, Warschau 1961.
- Jampol'skij, I. : A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij v četyrech tomach, Moskau
1963.
- Jazykov, D. D. : Žizn' i trudy A. N. Majkova, in Russkij vestnik, 1897, Nr. 5,
7, 11, 12.
- Kayser, W. : Geschichte der deutschen Ballade, Berlin 1936.
- Kazanskij, B. : Ideja istoričeskoj poëtiki, in: Poëtika. Sbornik statej, London/
The Hague/Paris 1966 (Photomech. Reprint).
- Kažoknieks, M. : Studien zur Rezeption der Antike bei russischen Dichtern zu
Beginn des XIX. Jahrhunderts, München 1968.
- Kerndl, A. : Studien über Heine in Rußland. 1. Heine und Lermontov, 2. Heine
und Tjutčev, in Zeitschrift für slavische Philologie, Nr. 24, 1956, S. 91-155.
- Klejber, B. : Neskol'ko zamečanj o poëme Lermontova "Pesnja pro kupca
Kalašnikova", in: Scando-Slavica, Nr. 3, 1957, S. 31-37.
- Kolesnickaja, I. M. : Pejzaž v poëmach Nekrasova 1850-ch godov, in: Vestnik
Leningradskogo universiteta, serija istorii, jazyka i literatury, Nr. 20,
vyp. 4, 1959.
- Kolpakova, N. : Neizdannij Fet, in: Poëtika. Sbornik statej, London, The Hague
Paris 1966 (Photomech. Reprint).
- Korman, B. O. : Lirika N. A. Nekrasova, Voronež 1964.
- Kožinov, V. V. : Chudožestvennaja reč' kak forma iskusstva slova, in: Teorija
literatury, Bd. III, Osnovnye problemy v istoričeskom osveščennii, Moskau
1965.

Kožinov, V. V. : K probleme literaturnych rodov i žanrov, in: Teorija literatury, Bd. II, Rody i žanry literatury, Moskau 1964.

Kožinov, V. V. : Roman - épos novogo vremeni, in: Teorija literatury, Bd. II, Rody i žanry literatury, Moskau 1964.

Kratkaja literaturnaja énciklopedija, Bd. V, Moskau 1968, Stichwort "poéma", Sp. 933 ff. und Bd. IV, Moskau 1967, Stichwort "liro-épičeskij žanr", Sp. 215.

Kukulevič, A. M. : "Iliada" v perevode Gnediča, in: Učenyje zapiski Leningradskogo Gosudarstvennogo universiteta, serija filologičeskich nauk, Nr. 2, 1939.

Lämmert, E. : Bauformen des Erzählens, Stuttgart 1955.

Literaturnaja énciklopedija, Bd. IV, Moskau 1930, Stichwort "Idillija", Sp. 428 und Stichwort "Ballada", Sp. 311.

Literaturnaja énciklopedija, Bd. IX, Moskau 1935, Stichwort "poéma", Sp. 203 ff.

Lotman, Ju. M. : Lekcii po struktural'noj poétike, Providence 1968 (Photomech. Reprint).

Lotman, L. : "Bova" Radiščeva i tradicija žanra poëmy-skazki, in: Učenyje zapiski Leningradskogo Gosudarstvennogo universiteta, serija filologičeskich nauk, Nr. 2, 1939.

L'vov-Rogačevskij, V. : Novejšaja russkaja literatura, Moskau 1926.

Mahnken, I. : Zur Verstechnik Nekrasovs, in Die Welt der Slaven, Heft 2, 1964, S. 113-146.

Maiworm, H. : Neue deutsche Epik, Berlin 1968.

Makogonenko, G. P. : in I. I. Dmitriev, Polnoe sobranie stichotvorenij, Leningrad 1957.

Mathauserová, Sv. : K otázce ruské poemy, in: Sborník slavistických prací věnovaných IV mezinárodnímu sjezdu slavistů v Moskvě, Prag 1958.

Meletinskij, E. M. : Narodnyj épos, in: Teorija literatury, Bd. II, Rody i žanry literatury, Moskau 1964.

Merežkovskij, D. : Majkov, in D. M. , Večnyje sputniki. Portrety iz vsemirnoj literatury, St. -Peterburg 1897.

- Merker, Stammler, Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, 2. Aufl. Berlin 1958, Bd. I, Stichwort "Epos", Sp. 382 ff. und Bd. III, Stichwort "Verserzählung", Sp. 467 ff.
- Neumann, F. W.: Geschichte der russischen Ballade, Königsberg, Berlin 1937.
- Nikol'skij, B. V.: Ot redaktora, und Osnovnye élementy lirika Feta, in: A. A. Fet, Polnoe sobranie stichotvorenij, St. -Peterburg 1910.
- Orlovskij, S.: Lirika mladogo Turgenjeva, Prag 1926.
- Peukert, H.: Die Formel im Volkslied, in: Poetics. Poetyka. Poëtika, Warschau 1961.
- Petrov, S. M. (Red.): Istorija ruskoj literatury XIX veka, Bd. II, Moskau 1963.
- Plachotišina, V. T.: Poéma Nekrasova "Komu na Rusi žit' chorošo", Kiev 1956.
- Plotkin, L. A.: in I. S. Nikitin, Polnoe sobranie stichotvorenij, Moskau-Leningrad 1965.
- Pokrovskij, V. (Hrsg.): A. A. Fet, ego žizn' i sočinenija. Sbornik istoriko-literaturnych statej, Moskau 1904.
- Pokrovskij, V. (Hrsg.): A. N. Majkov, ego žizn' i sočinenija. Sbornik istoriko-literaturnych statej, Moskau 1904, darin insbesondere:
- D. Merežkovskij, Blestjaščaja i prekrasnaja storona antičnoj žizni v osveščeni Majkova,
 - M. I. Suchomlinov, Osobennosti poetičeskogo tvorčestva A. N. Majkova, ob-jasnennye im samim,
 - N. Strachov, Vnutrennij smysl poëmy "Dva mira" i vnešnjaja ee forma,
 - F. Batjuškov, Tipy christian v poëme "Dva mira",
 - V. G. Belinskij, Antologičeskie stichotvorenija Majkova,
 - Ja. K. Grot, Proischoždenie, plan i forma poëmy Majkova "Dva mira",
 - P. Viskovatov, Osnovnaja mysl' poëmy Majkova "Dva mira".
- Pokrovskij, V. (Hrsg.): Ja. P. Polonskij, ego žizn' i sočinenija. Sbornik istoriko-literaturnych statej, Moskau 1906.
- Pokrovskij, V. (Hrsg.): A. K. Tolstoj, ego žizn' i sočinenija. Sbornik istoriko-literaturnych statej, 2. Aufl. Moskau 1908, darin u. a.
- K. Pokrovskij, Graf A. Tolstoj i sovremennaja emu kritika,
 - N. Ammon, Poëticheskoe tvorčestvo, sila poëzii i svjaz' ee s prirodou, po vozzreniju A. Tolstogo,
 - N. Ammon, Rodnaja istorija v osveščeni A. K. Tolstogo,

- Or. Miller, Narodnost' v proizvedenijach A. Tolstogo,
- Or. Miller, Pavlov, Ioann Damaskin,
- N. Kotljarevskij, Religiozno-nacional'nye motivy poëzii A. Tolstogo.

Propp, V. Ja. : Ob istorizme ruskogo éposa, in: Russkaja literatura, Nr. 2, 1962, S. 87-91.

Propp, V. Ja. : Osnovnye érapy razvitija ruskogo geroičeskogo éposa, in: IV Meždunarodnyj s-ezd slavistov. Materialy diskussii, Bd. I, Moskau 1962.

Rejzer, S. A. : in N. P. Ogarev, Stichotvorenija i poëmy, Leningrad 1956.

Rozanov, I. N. : Dve povesti v stichach o moskovskom studente, in: Sbornik statej k sorokaletiju učennoj dejatel'nosti akademika A. S. Orlova, Leningrad 1934.

Rozanov, I. N. : Otvuki Lermontova, in: Venok M. Ju. Lermontovu. Jubilejnyj sbornik, Moskau-Petrograd 1914.

Roždestvenskij, Vs. : in Ja. P. Polonskij, Stichotvorenija, Leningrad 1969.

Rudnev, P. A. : Iz istorii metričeskogo repertuara ruskich poëtov XIX - načala XX v. (Puškin, Lermontov, Nekrasov, Tjutčev, Fet, Brjusov, Blok), in: V. M. Žirmunskij, D. S. Lichačev, V. E. Cholševnikov (Red.), Teorija sticha, Leningrad 1968.

Sajanov, V. : K voprosu o novatorstve, in: Stat'i i vospominanija, Leningrad 1958.

Schroeder, H. : Psyché in Rußland, in: Der Vergleich. Literatur- und sprachwissenschaftliche Interpretationen, Festgabe für Hellmut Petriconi, Hamburg 1955.

Slonimskij, A. : Nekrasov i Majakovskij. (K poëtike Nekrasova), in: Kniga i revoljucija, Nr. 2, 1921, S. 5-10.

Sokolov, A. N. : Istorija ruskoj literatury XIX veka, Moskau 1960.

Sokolov, A. N. : Očerki po istorii ruskoj poëmy XVIII i pervoj poloviny XIX veka, Moskau 1955.

Sokolov, N. M. : Illjuzii poëtičeskogo tvorčestva. Épos i lirika gr. A. K. Tolstogo, St. - Peterburg 1890.

Stender-Petersen, A. : Geschichte der russischen Literatur, Bd. II, München 1957.

- Stilman, L. N. : Problema literaturnych žanrov i tradicij v "Evgenii Onegine" Puškina, in: American Contributions to the Fourth International Congress of Slavists, Moscow September 1958, The Hague 1958.
- Strachov, N. : A. A. Fet, Biografičeskij očerk, und Zametki o Fete, in: A. A. Fet, Polnoe sobranie stichotvorenij, St. -Peterburg 1910.
- Strachov, N. : Zametki o Puškine i o drugih poetach, 2. Aufl. Kiev 1897.
- Stutterheim, C. F. P. : Poetry and Prose, Their Interrelations and Transitional Forms, in: Poetics. Poetyka. Poëtika, Warschau 1961.
- Taranovskij, K. : O vzaimootnošenii stichotvornogo ritma i tematiki, in: American Contributions to the Fifth International Congress of Slavists, Sofia 1963, The Hague 1963.
- Timofeev, L. I. : "Mednyj vsadnik", iz nabljudenij nad stichom poëmy, in: A. Egolin (Red.), Puškin. Sbornik statej, Moskau 1941.
- Timofeev, L. I. : Očerki teorii i istorii russkogo sticha, Moskau 1958.
- Timofeev, L. I. : Osnovy teorii literatury, 2. Aufl. Moskau 1963.
- Timofeev, L. I. : Stich, slovo, obraz, in: Voprosy literatury, Nr. 6, 1962, S. 76-89.
- Tomaševskij, B. V. : Stich i jazyk. Filologičeskie očerki, Moskau-Leningrad 1959.
- Tomaševskij, B. V. : Stilistika i stichosloženie, Leningrad 1959.
- Tonkov, V. A. (Hrsg.) : I. S. Nikitin, Stat'i i materialy k 100-letiju so dnja smerti, Voronež 1962, darin insbesondere
- G. A. Kostin, I. S. Nikitin v kritike sovremennikov,
 - A. A. Tichovodov, Tvorčestvo I. S. Nikitina v ocenke dorevoljucionnogo literaturovedenija,
 - V. A. Trubeckoj, Nekotorye osobennosti realizma lirika I. S. Nikitina,
 - V. M. Sidel'nikov, Liričeskie novelly I. S. Nikitina,
 - S. T. Lazutin, "Taras" Nikitina i russkie narodnye pesni,
 - O. Ja. Samočatova, Pejzaž v lirike I. S. Nikitina,
 - S. A. Kudrjašov, Rabota Nikitina nad poëmoj "Kulak",
 - E. A. Nazikova, Sintaksičeskie osobennosti stichotvorenij I. S. Nikitina,
 - A. A. Alenčev, Tradicii Nikitina v russkoj poëzii.
- Tynjanov, Ju. : Problema stichotvornogo jazyka, The Hague 1963 (Photomech. Reprint).
- Unbegaun, B. O. : Russian Versification, Oxford 1956.

Veselovskij, A. N. : Tri glavy iz istoričeskoj poëtiki, in: Sobranie sočinenij A. N. Veselovskogo, Bd. I, St. - Peterburg 1913.

Vinogradov, V. V. : Évoljucija ruskogo naturalizma. Gogol' i Dostoevskij, Leningrad 1929.

Vinogradov, V. V. : Očerki po istorii ruskogo literaturnogo jazyka XVII-XIX vv. , Leyden 1949 (Photomech. Reprint).

Vinogradov, V. V. : Stilistika, teorija poëtičeskoj reči, poëtika, Moskau 1963.

Vinokur, G. : Slovo i stich v "Evgenii Onegine", in: A. Egolin (Red.), Puškin. Sbornik statej, Moskau 1941.

Žinkin, N. P. : A. K. Tolstoj i G. Gejne, in: Sbornik statej k sorokaletiju učenoj dejatel'nosti akademika A. S. Orlova, Leningrad 1934.

Žirmunskij, V. : Bajron i Puškin, Iz istorii romantičeskoj poëmy, Leningrad 1924.

Žirmunskij, V. : O nacional'nych formach jambičeskogo sticha, in: V. M. Žirmunskij, D. S. Lichačev, V. E. Cholševnikov (Red.), Teorija sticha, Leningrad 1968.

Žirmunskij, V. M. : Stich i perevod. Iz istorii romantičeskoj poëmy, in: Russko-evropejskie literaturnye svjazi. Sbornik statej k 70-letiju so dnja roždenija akademika M. P. Alekseeva, Moskau-Leningrad 1966.