

Andreas Guski

M. Ju. Lermontovs Konzeption des literarischen Helden

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.

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

Unter Mitwirkung von M. Braun, Göttingen · † P. Diels, München · J. Holtzhusen,
München · E. Koschmieder, München · W. Lettenbauer, Freiburg/Br. · J. Mätl Graz
F. W. Neumann, Mainz · K.-H. Pollok, Regensburg · L. Sadnik-Aitzetmüller,
Graz · J. Schütz, Erlangen

HERAUSGEGEBEN VON † A. SCHMAUS, MÜNCHEN
Technische Redaktion: P. Rehder, München

Band 48

ANDREAS GUSKI

M. JU. LERMONTOVS KONZEPTION
DES LITERARISCHEN HELDEN

VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN
1970

771/1560

Copyright by Verlag Otto Sagner, München 1970
Abteilung der Fa. Kubon u. Sagner, München
Druck: Fa. W.u.I.M. Salzer
8 München 2, Schleißheimerstr. 20

M e i n e m V a t e r

Bayerische
Staatsbibliothek
München

V o r b e m e r k u n g

Die Literatur über Lermontov hat wie bei allen Dichtern, denen frühere Generationen von Literhistorikern mit besonderer Vorliebe das Attribut "klassisch" zuerkannten, ein inzwischen kaum noch überschaubares Ausmaß angenommen. Allerdings bleibt diese wissenschaftliche Aktivität zum größten Teil auf die russische Forschung beschränkt. Trotz der Popularität, die Lermontov in Westeuropa und Amerika genießt, werden von ihm dort selten mehr als der Roman "Geroj našego vremeni", ein oder zwei Poeme und eine Handvoll Gedichte, die zum eisernen Bestand aller Anthologien russischer Lyrik gehören, erwähnt und zitiert.

Schon dieser Umstand, meine ich, rechtfertigt es, wenn den zahlreichen russischen Lermontovmonographien hier eine deutsche zur Seite gestellt wird. Hinzu kommt jedoch, daß es mir keineswegs nur um eine Lermontov-Studie in deutscher Sprache, sondern auch um eine neue Sicht und Wertung des lyrischen, dramatischen und epischen Helden Lermontovs ging, die ich besonders deutlich anhand der bisher nur wenig wenig beachteten ironischen Strukturen in seinem Werk begründen zu können glaube.

Es war mir nicht darum zu tun, einem in jedem - und also auch im schlechtesten - Sinne des Wortes abstrakten Gebot folgend, Lermontov um jeden Preis "neu zu interpretieren". Diesen Anspruch kann und will die vorliegende Arbeit nicht erheben - schon gar nicht in Anbetracht der Relativität, denen Begriffe wie "neu" und "Interpretation" notwendig ausgesetzt sind.

Gleichwohl wird man bei einer eingehenden Prüfung der bisherigen Literatur zu dem Ergebnis kommen, daß jene immer schon vorgegebene "Klassizität" Lermontovs nur allzu oft den Blick vom qualitativen Wertgefälle - und das meint zugleich: vom Wesen des Widerspruchs - abgelenkt hat, von dem das Werk dieses Dichters in dialektisch nicht mehr erklärbarer Weise geprägt ist.

Ich möchte an dieser Stelle Herrn Prof. Dr. Alois Schmaus, der am 27.7.1970 unerwartet von uns gegangen ist, nachträglich den Dank abstatten, zu dem ich ihm nicht nur der Anregung zu dieser Arbeit, sondern auch der entscheidenden Impulse wegen verpflichtet bin, die er meinem Studium gegeben hat.

I N H A L T

E i n l e i t u n g	
Problemstellung und Arbeitsziel	9
 K a p i t e l 1	
Lermontov im Spiegel der russischen Kritik	19
 K a p i t e l 2	
Die frühe Lyrik	39
 K a p i t e l 3	
Die Dramen	71
 K a p i t e l 4	
Die späte Lyrik	102
 K a p i t e l 5	
Aphorismen und Briefe	133
 K a p i t e l 6	
Die komischen Poeme	148
 K a p i t e l 7	
Geroj našego vremeni	180
 Zusammenfassender Überblick	218
 Literaturverzeichnis	221

Einleitung

PROBLEMSTELLUNG UND ARBEITSZIEL

Angeregt wurde die vorliegende Arbeit durch ein im Sommer 1968 entstandenes Seminarreferat unter dem Titel "Aspekte der Ironie in Lermontovs 'Geroj našego vremeni'", in dem ich die paradoxe Struktur der Ironie innerhalb dieses Romans nachzuweisen versuchte. Als entscheidendes Hindernis bei der Bestimmung und dem Versuch einer Begründung der Funktion der Ironie Lermontovs erwies sich damals - als notwendige Folge der gebotenen thematischen und stofflichen Beschränkung - die Unmöglichkeit, anhand eines Vergleichs mit Lermontovs Gesamtwerk Aufschluß über Voraussetzung und Entwicklung der ironischen Typen und ihren spezifischen Stellenwert im literarischen System Lermontovs zu erhalten.

Die jetzige Arbeit soll nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ eine Ergänzung jenes Referats sein. Es geht mir also nicht etwa darum, die für den Bereich des Romans "Geroj našego vremeni" registrierten Spielarten der Ironie in den anderen von Lermontov verwendeten literarischen Gattungen nachzuweisen, sondern um eine genetische, auf das Gesamtsystem ausgeweitete Analyse, wobei naturgemäß einige meiner früheren Arbeitsergebnisse revidiert werden müssen.

Es mag auf den ersten Blick widersinnig oder müßig erscheinen, Lermontovs Werk, das wie selten das eines anderen russischen Dichters des 19. Jahrhunderts von der wiederholten künstlerischen Bearbeitung eines relativ beschränkten Themenbestandes bestimmt ist, auf seine ironischen Strukturen hin zu untersuchen. Allerdings hat bereits B. E j c h e n b a u m in seinem Aufsatz "Chudožestvennaja problematika Lermontova" von 1940¹ auf die Bedeutung

¹B. E j c h e n b a u m : Chudožestvennaja problematika Lermontova. Zuletzt erschienen in: O poezii. Leningrad 1969, S. 181-214.

der Ironie besonders in Lermontovs später Schaffensperiode aufmerksam gemacht. Unter Bezugnahme auf die ersten zwei Strophen des Gedichts "Iz al'boma S.N.Karamzinoj" von 1841² bemerkt er: "Formlose Schönheit (bezobraznaja krasota) und ohrenbetäubende Sprache (oglušajuščij jazyk) - genau das ist die Bestimmung der 'entfesselten Poetik' (neistovaja poëtika), welche der französischen Romantik zugrunde liegt, die ihrerseits wiederum die Poetik des Sturm und Drang adaptiert hat. Der Lermontov der neuen Periode distanziert sich von dieser Poetik ... er geht vom romantischen Pathos zur Ironie über, wobei er die Satiren Barbiers, die Novellen Mérimées und die Gedichte Heines als literarische Quellen verwendet. Von jetzt an wird die Ironie ein wichtiges künstlerisches Mittel Lermontovs."³

Im Rahmen seiner Untersuchung über das Verhältnis zwischen romantischen und realistischen Strukturprinzipien in Lermontovs Werk geht L. Ginzburg auch auf das Problem der Ironie in den Verserzählungen "Saška" (1835-1836) und "Skazka dlja detej" (1840) ein, indem er sie in Beziehung zur Ironie Byrons, Puškins und der deutschen Romantik setzt.⁴ Ginzburg sieht in beiden Pömen eine "realistische Potenzierung der romantischen Ironie"⁵. Ironie wird von ihm jedoch nur sehr allgemein als Kennzeichen einer gewissen Zurückhaltung des Dichters gegenüber jedem emotionalen Pathos verstanden, ohne in ihren funktionellen Möglichkeiten näher bestimmt zu werden. Die kritische Funktion der Ironie, die gegen das romantische Heldenideal gerichtet ist, diene, so meint Ginzburg, als Beweis für Lermontovs Hinwendung zu einer "realistischen Weltanschauung"⁶, die eine lyrische Intensität jedoch nicht ausschlieÙe, sondern diese im Gegenteil auf einer bewußteren und damit höheren Ebene erst ermögliche.

K.N. Grigor'jan versucht, die Ironie bei Lermontov stärker von der psychologischen Seite her zu erfassen. Lermontovs Iro-

² M. Ju. L e r m o n t o v : Sočinenija v šest' tomach. Akademijskaja nauka SSSR. Moskva/Leningrad 1954-1957, Bd.2, S. 188.

³ A.a.O., S. 203.

⁴ L. G i n z b u r g : Tvorčeskij put' Lermontova. Leningrad 1940

⁵ Ebd., S. 156.

⁶ Ebd., S. 136.

⁷ K. N. G r i g o r ' j a n : Lermontov i romantizm, M/L 1964.

nie weise eine viel tiefere "psychologische Motivierung" auf als die Ironie Puškins. ⁸ "Die Ironie Lermontovs ist eine Form der inneren Entwicklung, sie stellt einen der wichtigsten Aspekte des Selbstbewußtseins des Dichters dar... Sie ist eine Form der Selbstkontrolle..., ein Mittel der Selbstanalyse." ⁹

Auch andere Forscher haben gelegentlich auf ironische Elemente in Lermontovs Werk hingewiesen. So z.B. stellt V. Asmus fest: "Schon in den frühen Gedichten Lermontovs wird das an die fingierte Welt transzendenter Kräfte gerichtete Gebet zeitweilig durch das ironische und sarkastische Gebet verdrängt, das die glühende Liebe des Dichters zur Welt der irdischen Leidenschaften und Qualen zum Ausdruck bringt." ¹⁰ V. Vinogradov sieht in der Ironie Pečorins das alter ego des gefühlsintensiven Helden: "Doch die Stimme eines anderen Menschen, der in Pečorins Seele wohnt, gibt für die erneute Regung des lebendigen Gefühls (in ihm) sogleich eine materialistisch-medizinische, psycho-physiologische Erklärung: 'Im übrigen liegt das vielleicht an den zerrütteten Nerven, der schlaflos verbrachten Nacht... und am leeren Magen.' Damit werden das völlige seelische Gleichgewicht und die Ironie der reflektierenden Person wiederhergestellt." ¹¹ Vl. Archipov schließlich betrachtet die Ironie in Lermontovs Gedicht "Duma" (1838) als Ausdruck des moralischen Engagements Lermontovs an seiner Zeit und seiner Gesellschaft. ¹² "Duma" sei zwar "voller Skepsis, Hoffnungslosigkeit, Ungläubigkeit..., schonungsloser Ironie", es manifestiere sich darin jedoch nicht eine prinzipiell pessimistische Grundhaltung des Dichters, sondern seine kritische Einstellung gegenüber der Epoche nach dem Dekabristenaufstand, seine Auflehnung gegen Reaktion und Tyrannei. ¹³

Trotz der gelegentlichen Ansätze bei Ejchenbaum, Ginzburg und Grigor'jan hat keiner dieser drei und auch keiner der anderen

⁸Ebd., S.284.

⁹Ebd.

¹⁰V. A s m u s : Krug idej Lermontova. Literaturnoe nasledstvo 43-44 (1941), S.116.

¹¹V. V i n o g r a d o v : Stil' prozy Lermontova. Literaturnoe nasledstvo 43-44 (1941), S.613.

¹²Vl. A r c h i p o v : M.Ju. Lermontov. Moskva 1965.

¹³Ebd., S.316 f.

Forscher das Phänomen der Ironie bei Lermontov in seinen Voraussetzungen und seinen unterschiedlichen Funktionen eingehender zu bestimmen versucht. Diese Forschungslücke ist vor allem dem Umstand zuzuschreiben, daß das Problem der Ironie in der russischen Literaturwissenschaft nie eine so bedeutende Rolle gespielt hat und auch nie spielen konnte wie vergleichsweise in der Germanistik, die sich immer wieder mit den komplexen Ironie- und Humortheorien der romantischen Ästhetik auseinandersetzen mußte. So wurde denn die Ironie im Falle Lermontovs beliebig als seelische oder intellektuelle Distanz, als ein bestimmter Grad an Bewußtheit, als allgemeine Negation, als Protest und in diesen Eigenschaften - besonders von den sowjetischen Forschern - als Kennzeichen einer mehr oder minder offensichtlichen Tendenz des Dichters zum Realismus verstanden.

Aus der Gegenüberstellung von russischer und deutscher Philologie soll nicht folgen, daß die Methode der germanistischen Ironieforschung hier als Verfahrensnorm angesetzt werden dürfe und müsse. In der Ästhetik der deutschen Romantik ist die Frage nach dem Wesen von Ironie und Komik, wie u.a. die Arbeiten von K. Friedemann¹⁴, O. Rommel¹⁵, B. Allemann¹⁶ und I. Strohschneider-Kohrs¹⁷ beweisen, von F. Schlegel über Novalis, Jean Paul, Schelling und A. Müller bis hin zu F.Th. Vischer primär mit metaphysischen Problemstellungen verbunden und geht generell von der Auffassung aus, Ironie und Komik seien "ihrem Wesen nach entfesselte Subjektivität... Durch sie wird alle Realität und Objektivität in Freiheit und Idealität, d.h. in Schein und Spiel verwandelt."¹⁸

Da es keinen stichhaltigen Beweis dafür gibt, daß Lermontov sich mit der Philosophie oder auch nur speziell mit der Ästhe-

¹⁴K. F r i e d e m a n n : Die romantische Ironie. In: ZfÄsth 13 (1919), S.270-282.

¹⁵O. R o m m e l : Die wissenschaftlichen Bemühungen um die Analyse des Komischen. In: DVJs 21 (1943), S.161-195.

¹⁶B. A l l e m a n n : Ironie und Dichtung. Pfullingen 1956.

¹⁷I. S t r o h s c h n e i d e r - K o h r s : Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Phil.Habil.Schrift. München 1959.

¹⁸O. R o m m e l , a.a.O., S.171.

tik der deutschen Romantik bewußt auseinandergesetzt hat, erübrigt es sich, bei der Bestimmung seiner dichterischen Ironie Vermutungen über entsprechende geistesgeschichtliche Parallelen anzustellen. In seinem Aufsatz "Literaturnaja pozicija Lermontova" macht B. Ejchenbaum zwar geltend, daß Lermontov während seines Aufenthaltes im Moskauer Adelpensionat Schellings "Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit" (1809) kennengelernt habe, ohne jedoch genauere Belege dafür zu bringen.¹⁹ Selbst wenn man unterstellt, daß Lermontov diese Schrift Schellings gelesen hat, läßt sich daraus noch nicht der Schluß ableiten, daß seine Ironie unter dem Einfluß der Theorie der deutschen Romantik stehe. Gerade Ejchenbaum legt an anderer Stelle Wert auf die Feststellung, daß in Lermontovs Werk von einer "romantischen Ironie" nicht die Rede sein könne: "Das ist keineswegs die 'romantische Ironie', von der die deutschen Romantiker so viel gesprochen haben, sondern eine Ironie von anderer Beschaffenheit und Eigenart, die einige Ähnlichkeit hat mit der Ironie Gogol's."²⁰

Nicht weniger unergiebig als eine dogmatische Anwendung des Systems der romantischen Ironie auf Lermontovs Dichtung wäre der Versuch, die ironischen Strukturen in seinem Werk mit Hilfe der ganz unmetaphysischen Begriffsapparate zu bestimmen, die H. Bergson und R. Jancke in ihren sozialpsychologischen Studien über "Das Lachen"²¹ bzw. über "Das Wesen der Ironie"²² erarbeitet haben, weil dies den Vergleich zweier inkommensurabler Systeme bedeutete.

Welche Definition aber könnte man sonst einer Untersuchung über die Ironie Lermontovs zugrundelegen? Eine rein formale Theorie der Ironie, die unserem Zweck vielleicht am ehesten ent-

¹⁹B. È j c h e n b a u m : Stat'i o Lermontove. Moskva/Leningrad 1961, S. 55.

²⁰D e r s. : Chudožestvennaja problematika Lermontova, a.a.O. S. 205.

²¹H. B e r g s o n : Le Rire. Essai sur la signification du comique. In: Oeuvres. Paris 1959, S.383-485.

²²R. J a n c k e : Das Wesen der Ironie. Strukturanalyse ihrer Erscheinungsformen. Leipzig 1929.

sprache, existiert nicht. In ihrer Studie "A.S. Puškins Vers-epik" versucht K. Hielscher zwar, das Phänomen der Ironie von seinem philosophischen Ballast zu befreien und es lediglich als strukturelles Aufbauprinzip zu betrachten, indem sie von einer "literarischen Ironie" spricht, deren Grundvoraussetzung "die ständige Anwesenheit einer faßbaren Erzählergestalt und ihr Gespräch mit einem fiktiven Leser" ist.²³ Mit der Anwesenheit einer konkreten Erzählergestalt im Erzählvollzug selbst ist jedoch kein Spezifikum, sondern nur ein möglicher Erscheinungsbereich der Ironie erfaßt. Hinzu kommt, daß K. Hielscher es unterläßt, das von ihr mit dem Begriff der "literarischen Ironie" umrissene Phänomen deutlich genug gegen die philosophischen, soziologischen und psychologischen Aspekte der Ironie und des Ironischen abzugrenzen.

Die Ironie auch des humoristischen Romans, auf den Hielscher sich bezieht, ist nicht schon durch das bloße Dabeisein des Autors im Erzählprozeß, sondern vor allem durch die *i r o n i - s c h e* Art seiner Präsenz bedingt. Diese aber ist aus der Immanenz der Form heraus noch nicht zu bestimmen. Selbst der Rekurs auf das ursprüngliche Verständnis des Begriffs "Ironie" (griechisch: eironeia) als einer "Redeweise, bei der der Redende entweder trotz seines Wissens sich unwissend stellt oder etwas anderes sagt, als er wirklich denkt und meint"²⁴, hilft nicht viel weiter, denn mit dieser Definition wird nur ein sehr vager und eingegengter Aspekt der Ironie als einer rhetorischen Figur erfaßt. Jede Frage nach der Besonderheit dieser Figur geht notwendig über die Ebene des Rhetorischen und Formalen hinaus. Das zeigt die Untersuchung von B. Allemann, der Kierkegaard vorwirft, die Ironie "zerfalle" ihm in zwei Sphären, nämlich in eine "Ironie als Redeweise" und eine "Ironie als Standpunkt".²⁵ Allemann versteht seine Arbeit zwar als fundamentalpoetische Aussage aus stilkritischem Analysieren heraus, dennoch konstati-

²³K. H i e l s c h e r : A.S. Puškins Vers-epik. Autoren-Ich und Erzählstruktur. München 1966 (Slavistische Beiträge 22), S.109 f.

²⁴H. S c h m i d t : Philosophisches Wörterbuch. Stuttgart 1955¹³, S. 289.

²⁵A.a.O., S.96.

tuiert er seinen Ironiebegriff wesentlich außerhalb des Kunstwerks, was notwendig auch aus seinem Versuch folgt, den Bezug zwischen Ironie und Dichtung zu klären.

Ziel dieser Arbeit kann es nicht sein, den zahlreichen Definitionen der Ironie hier eine eigene gegenüberzustellen, um damit das terminologische Dilemma zu umgehen. Das hat zwei Gründe. Zum einen wäre es wenig sinnvoll, Lermontovs Werk mit Hilfe eines auf abstrakten Voraussetzungen basierenden "Systems der Ironie" bestimmen zu wollen, da eine solche Deduktion nichts über die konkreten literarischen Typen und Formen aussagte, sondern im logischen Zirkel allenfalls das vorgegebene Schema bestätigen könnte. Zum anderen aber weisen die seit der deutschen Romantik aufgestellten Ironie-Theorien trotz der oft grundlegenden Unterschiedlichkeit ihrer geisteswissenschaftlichen Voraussetzungen, Zielsetzungen und Methoden zum Teil einen allgemeinen Bestand an konzeptionellen Gemeinsamkeiten auf - z.B. hinsichtlich der Negativität, der Degradationstendenz, des Spielcharakters oder der notwendigen Souveränität des ironischen Verfahrens -, der prinzipiell auch bei einer Funktionsbestimmung der ironischen Strukturen in Lermontovs Werk zum Vergleich herangezogen werden kann, ohne daß dies den Vorwurf des Eklektizismus verdiene. Der Verweis auf die Brauchbarkeit dieser theoretischen Grundmuster kann hier einleitend freilich nicht mehr sein als eine *petitio principii*; ihre faktische Brauchbarkeit wird sich dagegen von Fall zu Fall am konkreten Gegenstand beweisen müssen.

Sofern die Evolution von Lermontovs literarischem System als kontinuierliche Ausprägung eines realistischen Stils beurteilt wird, bleibt die Tatsache unberücksichtigt, daß Lermontov noch in den letzten zwei Jahren seines Lebens mit "Mcyri" (1839) und der achten Redaktion des "Demon" (1841) auf die pathetischen Themen und Darstellungsmittel zurückgreift, die er bereits in seiner frühen Schaffensperiode verwendete. Pathos und Ironie stehen sich somit bei Lermontov nicht als Ausgangs- und Zielpunkte einer in sich konsequenten Entwicklung vom subjektiv-

emotionalen System der Romantik zum objektiven System des Realismus gegenüber, sondern bleiben ineinander verschränkt und setzen sich gegenseitig in bleibenden Widerspruch zueinander.

In seiner Untersuchung über "Frauengestalten und Liebesproblematik bei M. Ju. Lermontov" geht P. Gerlinghoff auf dieses Problem ein, indem er die Diskrepanz zwischen Pathos und Ironie als ausschließlich psychologischen Sachverhalt begreift: "In Lermontovs Persönlichkeit begegnen sich verschlungene Widersprüche von leidenschaftlicher Liebe, dämonischer Ironie, Verachtung, Rachedurst, zärtlicher Schüchternheit und unbekümmerter Laszivität."²⁶ Dieser Charakteristik folgt an anderer Stelle die Feststellung, daß "Lermontovs Satiren u n v e r m i t t e l t"²⁷ neben seinen Poemen im 'hohen' romantischen Stil stehen".²⁸ Es scheint, als werde hiermit indirekt ein Kausalzusammenhang zwischen der Widersprüchlichkeit des Autorencharakters und der disparaten Struktur seines Werkes unterstellt. Vom literarpsychologischen Standpunkt aus mag dies sogar seine Richtigkeit haben. Logisch gesehen jedoch stellt diese (Gerlinghoff hier nur arbeitshypothetisch zugeschriebene) Schluß eine *contradictio in adjecto* dar. Die "Unvermitteltheit" einzelner Strukturelemente innerhalb eines im übrigen geschlossen organisierten literarischen Ganzen wäre schließlich mit dem Nachweis psychologischer Voraussetzungen erklärt und damit aufgehoben, d.h. das "Unvermittelte" wäre aus der Sicht des Interpreten - und nur um diese Sicht kann es mit dem Urteil "unvermittelt" gehen - durch die Erklärung immer schon "vermittelt". Der Begriff "unvermittelt" fungiert mithin nur mehr als Einweisung in eine rein formale Kategorie. Lediglich in dieser Funktion hat er seine Berechtigung. Als allgemeiner Interpretationsbefund jedoch leugnet er implizite die Verstehbarkeit des untersuchten Objekts und widerspricht dem Grundsatz der

²⁶ P. Gerlinghoff: Frauengestalten und Liebesproblematik bei M. Ju. Lermontov. Münster 1968 (Veröffentlichungen des Slav.-Balt. Seminars der Universität Münster 9), S. 72.

²⁷ Von mir gesperrt gedruckt (A.G.).

²⁸ A.a.O., S. 73.

Determiniertheit und damit auch der Erkennbarkeit des literarischen Kunstwerks schlechthin.

Diese abstrakt anmutende Detaillierung ist insofern wichtig, als sich mit eben dieser Problematik die entscheidende Frage nach den Ursachen und Erscheinungsformen des inneren Widerspruchs in Lermontovs Werk aufwirft. Es ist zu untersuchen, wie ein zeitliches Nebeneinander zweier so heterogener literarischer Typen wie "Mcyri" und "Demon" einerseits und "Geroj našego vremeni" andererseits zu erklären ist. Und es wird sich herausstellen, daß dieser Widerspruch nicht nur auf die Antinomie zweier unterschiedlicher literarischer Typen beschränkt bleibt - die hier einmal sehr verallgemeinernd als "romantisch" und "realistisch" bezeichnet werden mögen -, sondern oft auch innerhalb eines einzelnen literarischen Typus anzutreffen sind.

Wenn als eigentliches Ziel dieser Arbeit ein Beitrag zur Klärung der Struktur des Widerspruchs in Lermontovs Werk angestrebt wird, so versteht sich dieser Anspruch lediglich als Versuch einer Teilinterpretation, also durchaus nicht als generelle Deutung des Gesamtwerks unter diesem besonderen Aspekt. Das Phänomen der literarischen Ironie bei Lermontov wird hier demnach nur als Modell übergeordneter Systemwidersprüche relevant.

Es sei abschließend nachdrücklich betont, daß der hier beabsichtigte Nachweis widersprüchlicher Elemente in Lermontovs Werk nichts weniger als eine negative Wertung des Dichters beinhalten soll. Wie kritisch Lermontov selbst seinen literarischen Versuchen gegenüberstand, beweist die Tatsache, daß er erst ab 1837 mit seinen Gedichten in größerem Maße vor die Öffentlichkeit zu treten wagte und noch in dem Sammelband "Stichotvorenija M. Lermontova" von 1840 keines der vor 1836 entstandenen Gedichte aufnahm. Lermontov ist sich also offenbar über die mangelhafte Qualität seiner frühen Werke selbst im klaren gewesen. Wenn in dieser Arbeit dennoch Werke der frühen Schaffensphase Lermontovs zur Betrachtung herangezogen werden, so geschieht das nicht, um deren Unreife und künstlerische Unzulänglichkeit unter Beweis zu stellen. Es geht vielmehr darum,

die Widersprüche des frühen Werkes in ihrer Funktion zu bestimmen und zu untersuchen, ob sie sich im späten Werk fortsetzen, wie sie modifiziert werden bzw. wie der Dichter sie - z.T. mit Hilfe der Ironie - aufzuheben versucht und inwieweit ihm dieser Versuch gelingt.

Kapitel 1

LERMONTOV IM SPIEGEL
DER RUSSISCHEN KRITIK ¹

Die maßgeblichen Kritiker der 40er Jahre des 19. Jahrhunderts haben Lermontovs Werk in der Mehrheit negativ beurteilt. S.P. Ševyrev erkennt zwar Lermontovs Talent an, rügt jedoch in einer Besprechung der 1840 erschienenen Gedichtsammlung "Stichotvorenija M. Lermontova" das Widerspruchsvolle, Uneinheitliche und Proteushafte seiner Lyrik, das Ševyrev auf den Mangel an dichterischer Eigenständigkeit zurückführt: "Wenn man den Klängen dieser neuen Lyra aufmerksam lauscht, vernimmt man abwechselnd die Töne Žukovskijs, Puškins, Kirša Danilovs und Benediktinovs... Gelegentlich tauchen Wendungen von Baratynskij und Denis Denisovič auf, gelegentlich kommt die Manier ausländischer Dichter zum Ausdruck, und unter all diesen Fremdeinflüssen fällt es einem schwer herauszufinden, was dem neuen Dichter persönlich zugehörig ist und wo er anfängt, er selbst zu sein. Eben das bezeichneten wir oben als das Proteushafte." ²

Neben Ševyrev und O.I. Senkovskij, dem Herausgeber der "Biblioteka dlja čtenija", gehört zu den strengsten Kritikern Lermontovs S.O. Buraček, der in der von ihm edierten Zeitschrift "Majak sovremennogo prosveščenijsa i obrazovannosti" nicht nur

¹Zusammenfassende Darstellungen zu diesem Thema finden sich vor allem in folgenden Werken: V. Z e l i n s k i j : Russkaja kritičeskaja literatura o proizvedenijach M.Ju. Lermontova. Moskva 1904; N. M o r d o v č e n k o : Lermontov i russkaja kritika 40-ch godov. In: Literaturnoe nasledstvo 43-44 (1941), S.745-796; Ja. E l ' s b e r g : Revolucionnye demokraty o Lermontove. In: Literaturnoe nasledstvo 43-44 (1941), S.797-826; V.A. M a n u j l o v / M.I. G i l l e l ' s o n / V.E. V a c u r o : M.Ju. Lermontov. Seminarij. Leningrad 1960, S.7-80; A.V. F e d o r o v : Lermontov i literatura ego vremeni. Leningrad 1967, S.3-26.

²Vgl. M a n u j l o v / G i l l e l ' s o n / V a c u r o , a.a.O., S.20.

den Roman "Geroj našego vremeni" als langweilig und die Gestalt Pečorins als unglaubwürdig bezeichnet ³, sondern auch Lermontovs Lyrik vernichtend rezensiert. Unter Bezugnahme auf die Schlußverse des Gedichtes "Ne ver' sebe" (1839) ⁴ erklärt er spöttisch: "Diesen vorzüglichen Rat, lieber Dichter, beherzigen Sie am besten selbst. Er kommt Ihnen deshalb umso mehr zu, als die Gabe echter Poesie in der Tat nicht so ohne weiteres erworben wird, wie sie mitunter leichtfertig zur... Faszination der Masse und zum Applaus der Journalisten mißbraucht wird. Zu befürchten ist, daß Sie selbst unter die 'geschminkten tragischen Schauspieler' fallen." ⁵

Die Kritik der 40er Jahre wertet die Gestalt Pečorins in zweierlei Hinsicht negativ. Einerseits spricht sie Lermontov aus konservativ-patriotischen Gründen das Recht ab, den unmoralischen Helden des Romans als Repräsentanten seiner Zeit auszugeben, die so sittenverderbt nicht sei, wie sie vom Dichter dargestellt werde; zum anderen betrachtet sie Pečorin als in sich unglaubwürdig, da seine Resignation und Menschenverachtung in keinem Verhältnis zu seinem Mangel an Welterfahrung stehe: "Hier begegnet man auf Schritt und Tritt einem Menschen", so lautet Senkovskijs Urteil, "der über das Leben ohne persönliche Erfahrung, über die Gesellschaft, ohne sie zu beobachten, über 'seine Zeit', ohne die Vergangenheit und die Gegenwart zu kennen, über die Welt kindischem Geschwätz nach, über Leidenschaften dem Gerücht nach und über die Menschen den Büchern nach spricht und der glaubt,... er könne die Menschheit richten, nur weil er durch sein Lognon auf die Stutzer herabschaut, die auf dem Trottoir promenieren." ⁶

³Vgl. K.N. G r i g o r' j a n , a.a.O., S.69.

⁴"Pover': dlja nich smešon tvoj plač i tvoj ukor,
S svoim napevom zaučennym,
Kak razrumjanennyj tragičeskij akter,
Machajuščij mečom kartonnym..."

"Glaube: ihnen erscheinen deine Klage und dein Tadel / Mit ihrer auswendig gelernten Melodie ebenso lächerlich / Wie ein geschminkter tragischer Schauspieler, / Der sein Pappschwert schwingt..." M.Ju. Lermontov: Bd.2, S.123.

⁵Vgl. K.N. G r i g o r' j a n , a.a.O., S.69.

⁶Vgl. N. M o r d o v č e n k o , a.a.O., S.766.

Wie Ševyrev, so macht auch N.A. Pletnev, Herausgeber des "Sovremennik" und langjähriger Freund Puškins, Lermontov den Vorwurf des Eklektizismus und der poetischen Uneigenständigkeit: "Lermontov gibt in seinem Roman (über seine Lyrik braucht man kein Wort zu verlieren, denn er übernimmt darin lediglich von Puškin und anderen Zeitgenossen das Beste) ein vortreffliches Abbild der gegenwärtigen französischen Prosa, so daß man sich bei der Lektüre seines Romans fragt, ob er nicht Anleihen bei Eugène Sue oder Balzac gemacht habe." ⁷

Anerkennung und z.T. begeisterte Bewunderung findet Lermontov bei A.A. Kraevskij, dem Herausgeber der Zeitschriften "Otečestvennye zapiski" und "Literaturnaja gazeta", in denen eine Reihe von Lermontovs Gedichten vor der Sammelausgabe von 1840 erschien, und vor allem bei V.G. Belinskij, der Lermontov in zahlreichen Artikeln gegen die Kritik des konservativen Lagers in Schutz nimmt. Nachdrücklich wendet sich Belinskij gegen die Auffassung, daß Lermontov nur ein Epigone Byrons und Puškins sei. In Pečorins ambivalentem Wesen, in seinem Schwanken zwischen Emotion und Reflexion sieht Belinskij ein für seine Zeit typisches Phänomen: "... im Zustand der Reflexion fällt der Mensch in zwei Personen auseinander, von denen die eine lebt und handelt, während die andere sie beobachtet und über sie urteilt." ⁸ "Unser Jahrhundert ist vor allem ein historisches Jahrhundert... unser Jahrhundert ist das Jahrhundert des Bewußtseins, des philosophischen Geistes, des Denkens, der Reflexion. Das Fragen ist das Alpha und Omega unserer Zeit... Daher ist die Reflexion ein notwendiges Element der Dichtung unseres Jahrhunderts, und fast alle großen Dichter unseres Zeitalters haben ihm ihren vollen Tribut gezollt: Byron in 'Manfred' und 'Kain',... Goethe besonders in 'Faust' - die Lyrik Schillers ist vornehmlich Gedankelyrik." ⁹

Die Antinomie zwischen Verstand und Gefühl, in der die Wi-

⁷In: Perepiska Ja.K. Grot'a s N.A. Pletnevym. SPb. 1896, Bdd. 2, S. 112.

⁸V.G. B e l i n s k i j : Geroj našego vremeni. Sočinenie M. Ju. Lermontova. In: Sobr. soč. v trech tomach. Moskva 1948, Bdd. 1, S. 613.

⁹D e r s. : Stichotvorenija M. Lermontova. In: Sobr. soč. v trech tomach. Moskva 1948, Bd. 1, S. 668 ff.

dersprüchlichkeit Pečorins vor allem begründet sei, sieht Belinskij nicht nur durch die historische Notwendigkeit einer Dialektik zwischen diesen beiden Elementen, sondern auch durch die Tatsache gerechtfertigt, daß Gefühl und Reflexion letztlich miteinander identisch sind: "Die Moralgesetze liegen in der Natur des Menschen, in seinem Gefühl, und daher widersprechen sie seinen Taten nicht... Der Verstand schafft und ersinnt die Moralgesetze nicht, sondern er e r k e n n t sie nur, indem er sie als vom Gefühl gegeben, als Fakten begreift. Aus diesem Grunde sind Gefühl und Verstand... nicht feindliche, sondern verwandte bzw. identische Elemente des menschlichen Geistes." ¹⁰

Die Einheit von Gefühl (Natur) und Geist rechtfertigt somit auch die seiner Reflektiertheit widersprechenden Exaltationen Pečorins, die Belinskij als notwendige Begleiterscheinung der Aufrichtigkeit des Helden gegenüber sich selbst versteht: "Mag er auch die ewigen Gesetze der Vernunft schmähen, ... mag er die menschliche Natur schmähen... Der feierliche Augenblick kommt, da der Widerspruch sich auflöst, der Kampf endet und die unharmonischen Seelentöne in einem einzigen harmonischen Akkord zusammenfließen!... Auch jetzt... widerspricht er sich, indem er mit einer einzigen Seite alles Vorausgegangene vernichtet: so tief ist seine Natur... so stark sein Wahrheitsinstinkt... Ohne Stürme gibt es keine Fruchtbarkeit, ... ohne Leidenschaften und Widersprüche gibt es kein Leben und keine Poesie." ¹¹

Belinskijs Interpretationen sind nicht immer in sich schlüssig und überzeugend. Sein starkes apologetisches Engagement an Lermontovs Werk, besonders am "Geroj našego vremeni" verstellt ihm oft den Zugang zu objektiven wissenschaftlichen Positionen. Bereits der Identifizierung von Reflexion und Gefühl bei Lermontov liegt ein Mißverständnis der Intention des Dichters zugrunde, der die beiden kontroversen Elemente weder

¹⁰V.G. B e l i n s k i j : Geroj našego vremeni. Sočinenie M.Ju. Lermontova. In: Sobr.soč. v trech tomach. Moskva 1948, Bd.1, S.596.

¹¹Ebd., S.595.

im "Geroj našego vremeni" noch in irgendeinem anderen Werk zur Versöhnung bringt und "in dem harmonischen Akkord" zusammenfließen läßt, von dem Belinskij spricht.

Die Willkürlichkeit der Interpretation Belinskijs tritt indes am deutlichsten zutage, wenn er an anderer Stelle noch einmal ausdrücklich auf die widersprüchliche Darstellung Pečorins hinweist, indem er diese als notwendige Folge der weitgehenden Identität von Autor und Romanheld deutet und damit die philosophische Begründung einer Einheit von Reflexion und Emotion unbewußt rückgängig macht: "Von der formalen Seite her ist die Darstellung Pečorins künstlerisch nicht gänzlich gelungen. Aber der Grund dafür liegt nicht im mangelhaften Talent des Dichters, sondern darin, daß der von ihm dargestellte Charakter... ihm so nahesteht, daß er es nicht vermochte, sich von ihm zu trennen und ihn zu objektivieren... Und das ist auch der Grund der Unbestimmtheit Pečorins und der Widersprüche, von denen seine Darstellung so häufig geprägt ist. Um einen gegebenen Charakter wahrscheinlich zu gestalten, muß man sich vollständig von ihm trennen." ¹²

Prinzipiell geht die literarkritische Auseinandersetzung um Lermontov um die Mitte des 19. Jahrhunderts immer wieder von der Frage aus, ob und inwieweit sein Werk lediglich einen epigonalen Reflex der Puškin-Ära darstellt oder ob der Dichter, auf der Tradition Byrons, Žukovskijs und Puškins aufbauend, die russische Literatur tatsächlich um neue Formen und Aussagen zu bereichern vermochte.

Selbst P.A. Vjazemskij, der gewiß nicht - wie Senkovskij und Buraček - zum konservativen Lager zu rechnen ist, vertritt in seinem Aufsatz "Vzgljad na literaturu našu posle smerti Puškina" (1847) die Auffassung, daß Lermontov zwar über eine reiche Begabung verfügt habe, jedoch nicht imstande gewesen sei, etwas spezifisch Eigenes und Neues zu schaffen: "Lermontov hatte zwar eine große Begabung, aber er vermochte es dennoch nicht, sich Geltung zu verschaffen. Lermontov orientierte sich bis zum Schluß an poetischen Mitteln, mit denen bereits Puškin... die Menge begeistert hatte... Er ging nicht vorwärts... Er hat sei-

¹²Ebd., S.626 ff.

nen dichterischen Horizont nicht erweitert. Lermontov blieb ein russischer und ziemlich schwacher Epigone Byrons... Puškins Stürme waren innere Stürme, die Stürme Lermontovs hingegen waren mehr äußerlich, theatralisch... In Puškins Werken spiegelt sich eine lebendige und ganze Welt. In Lermontovs Werken ersteht vor uns nur eine Bühnenwelt mit ihren Kulissen und einem Souffleur, der in seinem Kasten sitzt und die Rede bestimmt." ¹³

Auch Belinskij hat sich mit dem Problem der Beziehung zwischen Lermontov und Byron bzw. Puškin beschäftigt. Den gewaltigen Einfluß, den Byron auf Lermontov ausgeübt hat, erkennt er zwar an, sieht darin jedoch keinen berechtigten Grund, Lermontov als Epigonen Byrons abzuwerten: "Einige Kritiker finden es lächerlich, daß man Lermontov als russischen Byron bezeichnet... Das ist ebenso lächerlich wie auch unsinnig. Jedoch eine geistige Verwandtschaft zwischen Lermontov und Byron zu registrieren und in ihm ein zwar nicht mit Byron identisches, wohl aber diesem entsprechendes Talent vorherzusehen, das ist unserer Meinung nach keineswegs lächerlich." ¹⁴ Und den seiner Ansicht nach entscheidenden Unterschied zwischen Lermontov und Puškin kennzeichnet Belinskij mit den Worten: "Puškin ist der Dichter des inneren Gefühls der Seele; Lermontov ist der Dichter des schonungslosen Wahrheitsgedankens. Das Pathos Puškins besteht in der Sphäre der Kunst selbst als Kunst; das Pathos der Poesie Lermontovs ist geprägt durch die moralischen Fragen nach dem Schicksal und den Rechten der menschlichen Persönlichkeit... Die Poesie Lermontovs wächst auf dem Boden einer schonungslosen Vernunft und verneint stolz die Tradition." ¹⁵

Diese Auffassung widerspricht zwar entschieden dem Urteil der konservativen Kritiker, bildet jedoch die Grundlage für das Lermontovbild der führenden revolutionären Demokraten, Gercen,

¹³P.A. V j a z e m s k i j : Poln.sobr.soč. SPb.1879, Bd.2, S.358 f.

¹⁴V.G. B e l i n s k i j : Bibliografičeskie i žurnal'nye izvestija. In: Poln.sobr.soč. Ak.nauk SSSR. Moskva 1955, Bd.7, S.37.

¹⁵Ebd., S.36 f.

Dobroljubov, Černyševskij. Die besonderen romantischen und byronistischen Kennzeichen der Dichtung Lermontovs - die Einsamkeit des Individuums, seine Menschenverachtung, seine Schwermut und seine Auflehnung gegen den Zwang der Konventionen - werden von ihnen wie auch vom späten, fast ausschließlich sozial engagierten Belinskij entweder ignoriert oder als Ausdruck eines in der Tradition des Dekabristismus wurzelnden politischen, d.h. antiautoritären Programms verstanden, das analog auch Byron unterstellt wird ¹⁶: "Zum Glück haben wir nicht verloren, was Lermontov während der letzten vier Jahre seines Lebens geschrieben hat. Er gehört ganz und gar unserer Generation an. Wir alle waren zu jung, um am 14. Dezember mit dabei zu sein... Zum Schweigen verurteilt... lerneten wir... unsere Gedanken zu verbergen - und was für Gedanken! Das waren nicht mehr die Ideen des aufgeklärten Liberalismus, die Ideen des Fortschritts, sondern Zweifel, Vorurteile, böse Gedanken. Lermontov, der sich an diese Gedanken gewöhnt hatte, konnte sich nicht in die lyrische Stimmung retten wie Puškin. Sein Skeptizismus verfolgte ihn in seinem gesamten Schaffen. Seine Stirn war stets umflort von einem mannhaften, traurigen Gedanken... Das war kein abstrakter Gedanke, der danach strebte, sich mit den Farben der Poesie zu schmücken; nein, die Reflexionen Lermontovs, sie sind seine Poesie, seine Folter und seine Kraft." ¹⁷

Unter dem Einfluß der sogenannten kulturhistorischen Schule, vor allem vertreten durch F.I. Buslaev und A.D. Galachov, tritt die Beurteilung Lermontovs nach gesellschaftspolitischen Gesichtspunkten zwar zunehmend in den Hintergrund, wird jedoch nie vollends aufgegeben. Erneut beginnen die russischen Literaturtheoretiker, sich vorrangig mit dem Problem der Abhängigkeit Lermontovs von Puškin und Byron zu beschäftigen. So

¹⁶In einem Brief an Botkin aus dem Jahre 1841 erklärt Belinskij (Poln.sobr.soč. Ak.nauk SSSR. Moskva 1956, Bd.12, S.70) : "In der Geschichte sind meine Helden die Zerstörer des Alten: Luther, Voltaire, die Enzyklopädisten, die Terroristen, Byron (Kain) und andere."

¹⁷A.I. Gercen : O razvitii revolucionnyh idej v Rossii. In: Sočinenija. Moskva 1956, Bd.3, S.472.

schreibt Galachov 1858 im "Russkij vestnik": "Der unter verschiedenen Namen in den epischen und dramatischen Werken erscheinende Lieblingsheld des Dichters ist stets ein und dieselbe Person... Dieser Charakter ist den Helden Byrons überaus ähnlich, gelegentlich sogar mit ihnen identisch. Der Grund dieser Ähnlichkeit ist einerseits die Nachahmung Byrons, vielleicht auch die Gleichheit der Charaktere und der gesellschaftlichen Bedingungen der Dichter, andererseits die Struktur der europäischen gebildeten Klassen. Daher wird die Frage nach der Poesie Lermontovs zur Frage nach der Poesie Byrons bzw. nach der Poesie einer Übergangsepoche." ¹⁸

Damit schwenkt die maßgebliche Kritik bis zu einem gewissen Grade auf den Kurs des konservativen Lagers der 40er Jahre ein, was M.L. Majkov, einen Schüler Belinskijs, 1861 zu der spöttischen Bemerkung veranlaßt: "Man muß die Wahrheit einmal aussprechen: In unseren kritischen Artikeln über Lermontov ist mehr vom Byronismus und von Byron die Rede als von ihm selbst." ¹⁹

Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts nimmt das Interesse an Lermontovs Werk immer mehr ab. Zu den wenigen bedeutenden Studien über Lermontov, die in dieser Zeit erscheinen, gehört der Aufsatz von V.D. Spasovič über den "Byronismus bei Puškin und Lermontov" ²⁰, in dem der Verfasser die von Černyševskij und Dobroljubov, später auch von V. Ključevskij vertretene Auffassung ablehnt, daß Onegin wie auch Pečorin als "überflüssige Menschen" zu begreifen seien. Spasovič sieht in Lermontov zwar wie Belinskij und seine Schule den Typus des idealistischen Rebellen, der sich rigoros gegen jede Tradition auflehnt, spricht ihm allerdings eine durchdachte philosophische oder politische Konzeption ab: "Lermontov hat die widerwärtigen Bedingungen des gesellschaftlichen Lebens nicht er-

¹⁸ A. D. G a l a c h o v : Lermontov. In: Russkij vestnik 1858, Bd. XVI, S. 611.

¹⁹ Zitiert nach M a n u j l o v / G i l l e l ' s o n / V a - c u r o , a. a. O. , S. 43.

²⁰ V. D. S p a s o v i č : Bajronizm u Puskina i Lermontova. In: Vestnik Evropy 1888, Buch 3, S. 50-86; Buch 4, S. 500-548.

forscht, er hat die Ursachen des Bösen nicht zu bestimmen versucht, er hat den Kampf zwischen Tradition und Reformgedanken nicht durchdacht... Er vermochte seinen Schmerz nur mit der Seele auszudrücken." ²¹

Spasovič ist zwar von der dichterischen Qualität Lermontovs überzeugt, glaubt jedoch, daß er sein Talent nur durch die Anlehnung an Byron voll zu entwickeln vermochte: "Ohne Byron und seinen Einfluß wäre aus Lermontov vielleicht ein großer Dichter geworden, ein Dichter allerdings ohne besonderen Höhenflug... Unter dem Einfluß Byrons entwickelte sich Lermontov zu einem Dichter von höchster Qualität, zu einem vielleicht kosmopolitischen und uneigenständigen Dichter, der jedoch über eine so große genialische Kraft verfügte, daß ihm während der seit seinem Tode vergangenen fünfzig Jahre keiner ebenbürtig zu werden vermochte." ²²

Eine der bemerkenswertesten Untersuchungen der älteren russischen Lermontovforschung stellt die 1891 erschienene Monographie von N. Kotljarevskij dar. ²³ Kotljarevskijs Hauptanliegen ist es, das Verhältnis zwischen dem Autor und seiner poetischen Aussage bzw. zwischen Dichter und Held zu untersuchen. Ohne Lermontovs Genialität in Zweifel zu ziehen, gelangt er dabei zu einer teilweise negativen Wertung seines dichterischen Werkes. So betont Kotljarevskij vor allem die Widersprüchlichkeit sowohl der poetischen und weltanschaulichen Konzeption des Dichters als auch die seiner letztlich miteinander identischen lyrischen, dramatischen und epischen Helden. Diese Widersprüchlichkeit, die sich besonders im Schwanken zwischen einer hohen idealistischen Gesinnung und weltmüder Resignation bekundet, gelte in gleicher Weise für die frühen wie für die späten Heldentypen des Dichters. Eine gewisse innere Evolution spricht Kotljarevskij Lermontov nicht ab; besonders in der späten Lyrik sieht er Ansätze für eine fruchtbare Entwicklung, die jedoch durch den vorzeitigen Tod des

²¹ A.a.O., Buch 4, S.506.

²² Ebd., S.523.

²³ N. K o t l j a r e v s k i j : Lermontov. Ličnost' poëta i ego proizvedenija. Moskva 1912².

Dichters jäh unterbrochen worden sei. An der Gestalt Pečorins kann Kotljarevskij nichts erkennen, was für die gesamte seelische und geistige Situation Lermontovs zwischen 1839 und 1841 wirklich repräsentativ wäre: "Ebenso stürmisch und stark, wie die Gedichte der letzten zwei Jahre in ihrem Gehalt sind, so paradox, unfruchtbar und passiv sind die Gedanken und Gefühle des 'Helden unserer Zeit'." ²⁴

Die Ursache des im "Geroj našego vremeni" spürbaren Rückgriffs auf das schon in Lermontovs früher Dichtung bearbeitete Thema der Leugnung aller Werte und der Resignation gegenüber der Zukunft sieht Kotljarevskij in einer seelischen Krise des Dichters: "Ermüdet vom unfruchtbaren Ringen mit den stets gleichbleibenden Fragen, kam Lermontov während der Entstehung des 'Geroj našego vremeni' zu dem verzweifelten Entschluß, alle diese Fragen unbeantwortet zu lassen und sich den mit ihnen verbundenen Widersprüchen zu überlassen." ²⁵

So aufschlußreich und neu Kotljarevskijs Aussagen z.T. auch sind, haftet ihnen doch prinzipiell eine für seine Zeit typische Tendenz zur übertriebenen Psychologisierung an, die in den unmittelbaren Werkanalysen nur selten überzeugt.

Von großer Bedeutung für die russische Lermontovforschung ist das 1910 erschienene Buch von E. Duchesne. ²⁶ Im dritten Teil seiner umfangreichen Studie ("Les influences dans l'oeuvre de Lermontov") betont Duchesne den überragenden Einfluß Lord Byrons auf Lermontov, den er - wie zuvor schon Spasovič und Kotljarevskij - vor allem durch die charakterliche Verwandtschaft beider Dichter bedingt sieht. "Peu à peu, très lentement", so stellt Duchesne allerdings resümierend fest, "son enthousiasme pour Byron se refroidit. L'ironie de Heine, qui dissimule mal sous le masque de la raillerie des souffrances cruelles, le marque de son empreinte." ²⁷

²⁴Ebd., S.232.

²⁵Ebd., S.231.

²⁶E. D u c h e s n e : Michel Iouriévitch Lermontov. Sa vie et ses oeuvres. Paris 1910.

²⁷Ebd., S.324.

In eben jenen Widersprüchen und Exaltationen der Lermontovschen Helden, die Kotljarevskij in seiner positivistischen Arbeit rügt, sehen die Vertreter des russischen Symbolismus den Beweis für die seelische Tiefe dieser Helden und für Lermontovs absolutes dichterisches Genie. Unter dem Einfluß der Philosophie Nietzsches, die bis zur Jahrhundertwende immer weitere Kreise der russischen Intelligenz in ihren Bann zieht, erklären Vl. Solov'ev und D. Merežkovskij Lermontov sogar zum Vorläufer Nietzsches, da der Dämonismus seiner Helden bereits entscheidende Züge der Idee vom Übermenschen antizipiere.²⁸

Unter den Lermontov-Anhängern der symbolistischen Lyriker muß vor allem A. Blok erwähnt werden²⁹, der Lermontov in einem 1913 erschienenen Aufsatz temperamentvoll gegen die Kritik Kotljarevskijs verteidigt, dessen Buch kurz zuvor neu aufgelegt worden war: "Der weitaus umfangreichste Teil der Untersuchung ist Erörterungen des literarischen Schaffens gewidmet. Und da 'verwundert' Herrn Kotljarevskij an den frühen Werken Lermontovs vor allem 'die Diskrepanz zwischen der poetischen Erfindung des Dichters und den äußeren Bedingungen seines Lebens'. Es scheint, daß daran nichts Verwunderliches ist, denn die Erklärung ist ganz eindeutig: Lermontov war ein D i c h t e r. Aber Kotljarevskij führt seine eigenen Erklärungen an: 'melancholisches Temperament', 'eintöniges und nach allen Seiten abgekapseltes Leben', 'starke Neigung zur Grübelei' und zur 'Überbetonung des eigenen Gefühls'. Überhaupt ist Kotljarevskij wenig geneigt, der Aussage des Dichters Glauben zu schenken... Kotljarevskij ist fest entschlossen, sich auf keinen Fall vom Gegenstand seiner Untersuchung hinreißen zu lassen... Wenn man Kotljarevskij glaubt, so versuchte Lermontov sein Leben lang verzweifelt, die ihm von Kotljarevskij ge-

²⁸Vl. S o l o v' e v : Lermontov. In: Vestnik Evropy 1901, Buch 2, S.441-459. D. M e r e ž k o v s k i j : M. Ju. Lermontov. Poët sverchčelovečestva. SPb. 1909.

²⁹Vgl. J. H o l t h u s e n : Russische Gegenwartsliteratur I. Bern 1963, S.26 ff. und B. E j c h e n b a u m : A. Blok i M. Lermontov. In: O poëzii. Moskva 1969, S.309 ff.

stellte Frage zu lösen, allerdings vergeblich." ³⁰

Nach der Oktoberrevolution steht die russische Literaturkritik bis um die Mitte der 20er Jahre unter dem beherrschenden Einfluß der formalistischen Schule, die sich besonders mit dem Problem der Evolution literarischer Systeme beschäftigt. So erklärt J. Tynjanov, jede literarische Entwicklung resultiere aus der Veränderung der formalen Funktionen und Elemente dichterischer Kunstwerke: "Die Ablösungen können je nach Epoche langsam oder sprunghaft sein, sie setzen keine plötzliche und vollständige Erneuerung, keinen Ersatz der formalen Elemente voraus - wohl aber eine neue Funktion dieser Elemente. Daher muß man bestimmte literarische Phänomene nach ihren Funktionen vergleichen, nicht nur nach Formen." ³¹

Dieser Theorie gemäß untersucht B. Ejchenbaum, neben Tynjanov, Šklovskij und Jakobson einer der Hauptvertreter des russischen Formalismus, 1924 in seiner ersten - und der bis heute bedeutendsten - Lermontov-Monographie ³² das Phänomen der literarischen Evolution in Lermontovs Gesamtwerk. Ejchenbaum bestätigt zwar den Einfluß Byrons, Žukovskijs und Puškins auf Lermontov, sieht darin jedoch, zumindest in der späten Schaffensphase des Dichters, keine blinde und unkritische Übernahme bereits vorgeprägter Formen, also keinen epigonalen Eklektizismus, sondern das Prinzip einer bewußten Verschmelztechnik, die sich ähnlich auch bei Bestužev-Marlinskij feststellen lasse. Lermontov greife auf alte Muster nur zurück, um diesen durch melodische, stilistische, lexikalische und kompositionelle Detailveränderungen neue Motivierungen und durchaus eigene Funktionen zu geben: "Lermontov schafft kein neues Material, sondern operiert mit bereits vorbereitetem... Künstlerisches Schaffen ist A r b e i t, und das Kunstwerk ist als Produkt dieser Arbeit ein F a k t u m. Die Verwendung von vorgeformtem Material ist ebenso legitim, natürlich und notwendig bei

³⁰A. B l o k : Pedant o poète. In: Sobr.soč. Moskva/Leningrad 1962, Bd.5, S.28 ff.

³¹J. T y n j a n o v : Archaisty i novatory. München 1967, S.46. (Slavische Propyläen 31).

³²B. E j c h e n b a u m : Lermontov. Opyt istoriko-literaturnoj ocenki. Leningrad 1924.

dieser Arbeit wie bei jeder anderen. Für die Beschwerung der Lyrik mit gedanklichem Gehalt braucht Lermontov einen großen Vorrat an emotionalen Formeln, Vergleichen usw. Dieses Material schöpft er aus einem schon vorhandenen Vorrat und ist dabei vielleicht kein 'origineller', in jedem Fall aber ein selbständiger Dichter, weil seine künstlerische Methode selbständig ist und historische Aktualität besitzt... Das Grundprinzip dieser Methode ist die Umwandlung der Lyrik in eine pathetische Beichte, die Verschärfung und Intensivierung des persönlichen Elementes, die Herausbildung eines besonderen 'Ich', das die ganze Welt unter dem Aspekt seines eigenen Schicksals betrachtet und sein Schicksal zum Weltproblem macht." ³³

Unter dem zunehmenden Druck der offiziösen marxistischen Literatur-Doktrin beginnt sich die formalistische Schule allmählich aufzulösen und ihre früheren Ergebnisse z.T. zu revidieren. Aus diesem Grunde bleiben viele Impulse, die besonders Ejchenbaum der Lermontovforschung gegeben hat, nur im Ansatz wirksam. Besonders die für Lermontovs Werk wichtige Frage nach der inneren Entwicklung literarischer Systeme durch eine systemimmanente Dialektik zwischen traditionellen Formen und deren rein parodistischen Entsprechungen, der Ejchenbaum in seiner Studie von 1924 nachgegangen war ³⁴, wird in der Folgezeit nicht mehr mit der Konsequenz gestellt und zu beantworten versucht wie vor 1927.

Während Belinskijs Lermontov-Aufsätze in Ejchenbaums frühen Schriften noch vernichtend kritisiert werden ³⁵, beruft sich die marxistische Literaturkritik immer wieder auf die revolutionären Demokraten, die Lermontov von Anfang an als einen Gesellschaftskritiker und literarischen Rebellen aus der Schule

³³Ebd., S.60

³⁴Vgl. ebd., S.119 ff.

³⁵Vgl. ebd., S.14: "Das Urteil Belinskijs ist charakteristisch für die Leserschaft seiner Zeit. Etwas Konkretes über die Poesie Lermontovs ebenso wie über andere literarische Phänomene vermochte Belinskij nicht zu sagen. Er spricht in solchen Fällen wie ein typischer Leser in allgemeinen Phrasen und unbestimmten Metaphern."

des Dekabrismus interpretiert haben. Die erneute Aktualisierung von Lermontovs Werk unter diesem Vorzeichen findet ihren Niederschlag in einer Fülle von Monographien, Biographien und Einzelstudien sowie in einer Reihe von Lermontov-Ausgaben, die z.T. unter der Mitwirkung Ejchenbaums entstehen.

In der sowjetischen Literaturwissenschaft ist das Lermontov-Bild seit fast vierzig Jahren mehr oder minder statisch geblieben. Meinungsdivergenzen galten hauptsächlich Fragen der Biographie, der Textologie und des literarischen Einflusses, vor allem aber der Beziehung zwischen romantischen und realistischen Elementen im Werk des Dichters. Sofern überhaupt auf Widersprüche in Lermontovs dichterischer Konzeption aufmerksam gemacht worden ist, wurden und werden diese - ähnlich wie von Belinskij und seiner Schule - als Reflex der in sich selbst widersprüchlichen historischen Situation des Dichters verstanden, in der der Kampf zwischen Romantik und Realismus, an dem sich auch Lermontov aktiv beteiligt habe, in seine letzte, entscheidende Phase getreten sei.

Im Folgenden seien nur einige der wichtigsten Lermontov-Studien nach 1930 erwähnt. S.N. Durylin greift in seiner Arbeit von 1934³⁶ z.T. auf Problemstellungen und Ergebnisse der bereits erwähnten Monographie Ejchenbaums zurück. Anhand der "Selbstwiederholungen" (samopvtorenija) in Lermontovs Werk, d.h. anhand der zahlreichen Motive, Themen und Formen, die der Dichter im Zeitraum mehrerer Jahre immer wieder von neuem verarbeitet, versucht Durylin, die innere Veränderung von Lermontovs literarischem System und seine immer stärkere Tendenz zum Realismus unter Beweis zu stellen.

Ähnlich verfährt L. Ginzburg³⁷, der die Korrespondenz zwischen romantischen und realistischen Strukturen bei Lermontov untersucht und besonders in der späten Lyrik eine Überwindung des romantischen Weltbildes feststellt.

Zum 100. Todestag Lermontovs erscheint 1941 in der Reihe "Literaturnoe nasledstvo" ein Sammelband mit Aufsätzen von

³⁶S.N. D u r y l i n : Kak rabotal Lermontov. Moskva 1934.

³⁷L. G i n z b u r g , a.a.O.

V. Vinogradov, B. Tomaševskij, A. Fedorov, B. Ejchenbaum u.a.m. Vinogradov beschäftigt sich in seinem Beitrag mit der Entwicklung von Lermontovs Prosastil. Während "Vadim" noch stark unter der "Hypnose einer schönrednerischen Phraseologie"³⁸ stehe, mache sich bereits in "Knjaginja Ligovskaja" eine Tendenz zur Revision des früheren pathetischen Subjektivismus bemerkbar, die in "Geroj našego vremeni", der für die russische Prosa den Übergang zu einem psychologischen Realismus darstelle, ihren krönenden Abschluß finde. Vinogradovs Resümee verrät den Einfluß Ejchenbaums und der formalistischen Schule, zu der er früher selbst gehörte: "Im Stil des 'Geroj našego vremeni' vereinigt Lermontov alle in der Puškin-Epoche geschaffenen Mittel des künstlerischen Ausdrucks zu einem harmonischen Ganzen... Im Kampf mit der romantischen Phrase und dem romantischen Idealismus fand Lermontov eine selbständige Methode, wobei er viele künstlerische Errungenschaften der romantischen Poetik verwertete."³⁹ Die Widersprüche in der Selbstdarstellung Pečorins wertet Vinogradov nicht als Widersprüche der künstlerischen Konzeption Lermontovs, sondern als notwendige Folge der seelischen Zerrissenheit Pečorins: "In Lermontovs innerem Monolog... mußten die zugespitzte Dramatik und die erhöhte Affektgeladenheit der Rede das sprunghafte, ruhelose Rotieren der einsamen Gedanken symbolisieren, die die Logik der künstlerischen Darstellung... nicht beeinflussen."⁴⁰

In seiner Untersuchung über den Einfluß der wosteuropäischen Literatur auf Lermontovs Prosa berücksichtigt B. Tomaševskij⁴¹ vor allem das Verhältnis Lermontovs zu Balzac, Hugo, Chateaubriand, Constant, de Musset, ohne jedoch dem Forschungsergebnis E. Duchesnes grundsätzlich neue Aussagen hinzuzufügen.

Ausführlicher und exakter als Tomaševskij behandelt A. Fedo-

³⁸V. V i n o g r a d o v : Stil' prozy Lermontova. In: Literaturnoe nasledstvo 43-44 (1941), S.541.

³⁹Ebd., S.624.

⁴⁰Ebd., S.614.

⁴¹B. T o m a š e v s k i j : Proza Lermontova i zapadnoevropejskaja literaturnaja tradicija. In: Literaturnoe nasledstvo 43-44 (1941), S.469-516.

rov in seiner Arbeit über "Lermontovs Werk und die westlichen Literaturen" ⁴² das Verhältnis des Dichters zu seinen ausländischen Quellen. Zur Frage, inwieweit Lermontov das Werk Byrons als Vorlage benutzt habe, bemerkt er, "daß nicht von Entlehnungen die Rede sein kann, sondern lediglich von einer bestimmten Beziehung zum fremdsprachigen Werk, sozusagen von einer 'inneren Ähnlichkeit'." ⁴³ Lermontov habe Byron nicht blind nachgeahmt, sondern von ihm "nur diejenigen Elemente übernommen, die er sich mit den Mitteln der allgemeinen romantischen Verskultur am leichtesten aneignen konnte: sein Pathos, die Spannung und Leidenschaftlichkeit im Ausdruck von Erlebnissen und Gedanken und den persönlichen Ton." ⁴⁴ Das gleiche gelte für Schillers Dramen, von denen dem jungen Lermontov vor allem "Die Räuber" und "Kabale und Liebe" als literarische Muster dienten, und für die französische Romanliteratur der 20er und 30er Jahre des 19. Jahrhunderts.

In seinem 26 Jahre später erschienenen Buch "Lermontov i literatura ego vremeni" ⁴⁵ geht Fedorov noch einmal auf die Beziehung Lermontovs zur westeuropäischen Literatur des frühen 19. Jahrhunderts ein, bleibt jedoch im wesentlichen bei seinen früheren Thesen: "Das Muster seiner Vorgänger wird von Lermontov nicht passiv übernommen, sondern ruft bei ihm eine äußerst schöpferische Reaktion hervor, die sich in der Umstellung und Umstrukturierung der entlehnten Elemente, in der Veränderung ihrer gegenseitigen Beziehung und in der... gedanklichen Neukonzipierung des Ganzen bemerkbar macht... Lermontov übernimmt nicht, was er findet, sondern findet, wonach er sucht." ⁴⁶

In seinem Beitrag zu dem oben erwähnten Sammelband befaßt sich B. Ejchenbaum erneut mit dem Problem der inneren Entwicklung von Lermontovs literarischem System. ⁴⁷ Wie sehr er wäh-

⁴² A. F e d o r o v : Tvorčestvo Lermontova i zapadne literature. In: Lit.nasl. 43-44 (1941), S.129-226.

⁴³ Ebd., S.182.

⁴⁴ Ebd., S.154.

⁴⁵ A. V. F e d o r o v : Lermontov i literatura ego vremeni. Leningrad 1967.

⁴⁶ Ebd., S.52 ff.

⁴⁷ B. E j c h e n b a u m : Literaturnaja pozicija Lermontova. In: Lit.nasl. 43-44 (1941), S.3-82.

rend der zurückliegenden Jahre auf den Kurs der marxistischen Literaturdoktrin eingeschwenkt ist, beweist bereits seine veränderte, nunmehr positive Einstellung zu Belinskijs Urteil über Lermontovs Werk. Als primäres Kennzeichen der Entwicklung von Lermontovs literarischem System betrachtet Ejchenbaum nicht mehr die differente Funktion identischer oder nur unmerklich modifizierter Formen, sondern die Wandlung in der Weltanschauung des Dichters von einer subjektivistischen zu einer objektiv-realistischen Perspektive: "Von der Romantik der Jugendjahre... geht Lermontov zu einem anderen System über, das mit Byron, Schiller, der französischen 'entfesselten Literatur' und der deutschen Philosophie nur noch sehr wenig zu tun hat. Dieses System basiert auf der erweiterten seelischen und geistigen Erfahrung: auf realen historischen Fragestellungen... auf dem tiefen Interesse für die Psychologie... auf der Frage nach der Beziehung zwischen Mensch und Natur." ⁴⁸

Ejchenbaums Aufsatz erschien 1961 noch einmal in einer Sammlung seiner wichtigsten Schriften über Lermontov ⁴⁹, in denen der Forscher - seiner schon in "Chudožestvennaja problematika Lermontova" ⁵⁰ dargelegten Methode getreu - sich besonders mit den kulturhistorischen Einflüssen auf die Dramen, die Lyrik und die Prosa Lermontovs beschäftigt.

Auch D. Maksimov versucht, die einzelnen Etappen in Lermontovs Schaffensweg und die Gesetzmäßigkeit ihrer Abfolge zu bestimmen: "Die Logik der Entwicklung von Lermontovs Werk... führt den jungen Autor zweifellos dazu, sich für den Realismus zu entscheiden." ⁵¹ Ohne sich von seinen romantischen Themen ganz zu befreien, gehe Lermontov nach den Jahren der inneren Krise von 1835-1836 zu einem neuen literarischen Konzept über, das besonders in der Poemgruppe "Mongol", "Saška", "Tambovskaja kaznačejša" und "Skazka dlja detej" zum Ausdruck komme. Als Folge dieser Übergangsperiode seien die Widersprüche in der Gestalt Saškas zu verstehen, die nicht etwa von Lermontov in-

⁴⁸ Ebd., S.40.

⁴⁹ B. E j c h e n b a u m : Stat' i o Lermontove, a.a.O.

⁵⁰ A.a.O.

⁵¹ D. M a k s i m o v : Poëzija Lermontova. Leningrad 1959, S.53.

tendiert, sondern "vom Dichter künstlerisch nicht bewußt gemacht" ⁵² worden seien. Trotz der Revision des frühen künstlerischen Programms sieht Maksimov im Spätwerk Lermontovs keine grundsätzlich neue Heldonkonzeption. Der Held bleibe ebenso tragisch vereinsamt, wie Lermontov ihn schon zu Beginn seines literarischen Schaffens dargestellt habe, mit dem Unterschied jedoch, daß diese Tragik nicht mehr subjektiv und romantisch, sondern als gesellschaftliches und historisches Phänomen aufgefaßt und mit den entsprechenden realistischen Mitteln zum Ausdruck gebracht werde.

Um eine differenziertere Sicht der Beziehung zwischen romantischen und realistischen Elementen in Lermontovs Werk bemüht sich K.N. Grigor'jan ⁵³, der nicht an der strengen Unterscheidung zwischen einer frühen (romantischen) und einer späten (realistischen) Schaffensphase des Dichters festhält, sondern darauf hinweist, daß die Grenze zwischen diesen Phasen fließend sei. Die Wiederaufnahme früherer byronistischer Stoffe beweise, daß Lermontov seine romantische Grundhaltung zwar korrigiere, nicht aber vollends aufgebe: "'Tambovskaja kaznačejša', 'Saška', 'Skazka dlja detej'... bringen die neue Beziehung Lermontovs zum Leben und eine neue Lösung seiner Experimente im Bereich dieser Gattung zum Ausdruck... Nichtsdestoweniger vorändert diese Neuorientierung die prinzipielle schöpferische Konzeption Lermontovs nicht in dem Maße, daß von grundlegenden Veränderungen der Weltanschauung des Dichters die Rede sein könnte." ⁵⁴

Weitaus radikaler noch als Grigorjan lehnt V. Archipov die schematische Einteilung in eine romantische und eine realistische Schaffensperiode Lermontovs ab. ⁵⁵ Trotz einer gewissen Tendenz zum Realismus besonders im späten Werk bleibe Lermontov bis zum Schluß dem System der Romantik verpflichtet.

⁵²Ebd., S.84.

⁵³K.N. G r i g o r ' j a n , a.a.O.

⁵⁴Ebd., S.297.

⁵⁵V. A r c h i p o v : M.Ju. Lermontov. Poëzija poznanija i dejstvija. Moskva 1965.

Ausgehend von der vierten Marxschen "These über Feuerbach", versucht Archipov eine streng dialektische Deutung der Antinomien zwischen Bewußtsein und Tat, Gut und Böse, Konstruktion und Destruktion, die er als Konsequenzen jener "Selbstzerissenheit" und jenes "Sichselbstwidersprechens" begreift, von denen bei Marx die Rede ist. Das historische Verdienst der Romantik sei die Ausbildung eines starken aktiven Heldentypus: "... die Romantik entdeckt... den wirklich positiven Helden, den revolutionären Helden, den Helden des großen Lebens und der großen historischen Distanz." ⁵⁶ Die subjektivistischen Züge in Lermontovs Dichtung müßten aus der besonderen historischen Lage heraus verstanden werden, die ein gesteigertes Pathos der Selbstkritik, zugleich aber auch der Zeitkritik erforderlich machte.

Schon Belinskij hatte in seinem berühmten Aufsatz "Stichtvorenija M. Lermontova" Lermontovs Subjektivismus mit den Worten verteidigt: "Ein großer Dichter, der von sich selbst, von seinem eigenen Ich spricht, spricht vom Allgemeinen, von der Menschheit, denn in seiner Natur liegt alles, wovon die Menschheit lebt." ⁵⁷ Diesen dialektischen Gedanken greift Archipov auf, indem er den Subjektivismus Lermontovs als letztlich objektiven Sachverhalt interpretiert. Gerade durch den produktiven Widerspruch zwischen Realismus und Romantik, zwischen elegisch-resignierter und polemisch-kritischer Weltaussage werde Lermontov zum Dichter der Synthese.

Weniger als die Frage nach dem Grad der Abhängigkeit Lermontovs von Byron und Puškin interessiert hier die Art dieser Abhängigkeit, d.h. das kontradiktorische Nebeneinander unterschiedlicher literarischer Traditionen in Lermontovs Werk. In der Beurteilung dieses Problems teilt sich die russische Literaturkritik, wie wir gesehen haben, in zwei Parteien. Während die zeitgenössische und die spätere konservative Kritik Lermontov ungerechtfertigt nur anhand der von Puškin gesetzten Normen bewertete, maß die Gegenpartei ihm in ihren Rehabilitierungsversuchen ebenso ungerechtfertigt fast ausschließlich

⁵⁶Ebd. S.107.

⁵⁷A.a.O., S.671.

an den gesellschaftlichen Bedingungen der 30er Jahre des 19. Jahrhunderts. Damit wurde die Frage nach Lermontovs Epigonentum zu einer Streitfrage um Lermontovs dichterischen Rang, ohne daß diese Diskussion der literarischen Interpretation zugute kam.

Die Aufgabe der folgenden Kapitel wird es sein, die Struktur der Widersprüche in Lermontovs Werk aufzuzeigen und in ihrem jeweiligen funktionalen Zusammenhang zu bestimmen.

Kapitel 2

DIE FRÜHE LYRIK

Puškin fand seine ersten literarischen Muster im Klassizismus, Lermontov im Byronismus, obschon seine Begeisterung für den Dichter des "Childe Harold", "Manfred", "Cain" und der "Turkish Tales" in eine Zeit fällt, in der der Einfluß Byrons bereits im Abklingen ist. Belinskij umreißt diesen Sachverhalt mit folgenden Worten: "In unserer Zeit sind Qualen eine billige Sache. Auf einmal leiden wir alle, besonders in Versen. Schuld daran hat Byron, der mit seinem... Einfluß alle Literaturen Europas auf den Ton des Leidens einstimmt. Bei uns war das schon allmählich aus der Mode gekommen. Das Beispiel Lermontovs hat jedoch von neuem das Auftreten einer Anzahl von Duldertypen bewirkt."¹

Bereits im ersten Kapitel des "Evgenij Onegin" hatte sich Puškin ironisch gegen jede Art autobiographischer Dichtung byronistischer Prägung gewandt:

Vsegda ja rad zametit' raznost'
 Meždu Oneginym i mnoj,
 Čto by nasmešlivyj čitatel'
 Ili kakoj-nibud' izdatel'

 Sličaja zdes' moi čerty,
 Ne povtorjal potom bezbožno,
 Čto namaral ja svoj portret,
 Kak Bajron, gordosti poët,
 Kak budto nam už nevozmožno
 Pisat' poëmy o drugom,
 Kak tol'ko o sebe samom. 2

Ich bin immer froh, einen Unterschied / Zwischen Onegin und mir festzustellen, / Damit ein spöttischer

¹V.G. B e l i n s k i j : Poln.sobr.soč. Moskva 1955, Bd.9, 593.

Leser / Oder irgendein Herausgeber / ... / Der hier
meine eigenen Charakterzüge zum Vergleich heran-
zieht, / Nicht unverschämt wiederholt, / Daß ich mein
eigenes Porträt hingeschmiert habe, / Wie Byron, der
Dichter des Stolzes, / Als wäre es uns schon unmög-
lich, / Poeme über jemand anderen zu schreiben / Als
nur über uns selbst.

Im dritten Kapitel wiederholt Puškin diesen Angriff im Zuge
seiner allgemeinen Polemik gegen die englische Literatur:

Lord Bajron prichot'ju udačnoj
Oblek v unylyj romantizm
I beznadežnyj egoizm. ³

Lord Byron hüllte sich in einer trefflichen Laune /
In trostlose Romantik / Und hoffnungslosen Egoismus.

Am deutlichsten wird die Kritik Puškins schließlich im sie-
benten Kapitel:

Chotja my znaem, čto Evgenij
Izdavna čten'e razljubil,
Odnako ž neskol'ko tvorenij
On iz opaly isključil:
Pevca Gjaura i Žuana
Da s nim ešče dva-tri romana,
V kotorych otrazilsja vek
I sovremennyj čelovek
Izobražen dovol'no verno
S ego beznравstvennoj dušoj,
Sobjaljubivoj i suhoj,
Mečtan'ju predannoj bezmerno,
S ego ozoblennym umom, ⁴
Kipjaščim v dejstvii pustom.

Obwohl wir wissen, daß Evgenij / Schon lange nicht
mehr lesen mochte, / Schloß er dennoch einige Werke /
Von seiner Ungnade aus: / Den Sänger des Giaour und
des Juan / Und mit ihm noch zwei, drei Romane, / In
denen sich das Zeitalter spiegelte / Und der zeitge-
nössische Mensch / Recht wahrheitsgetreu dargestellt
wurde / Mit seiner unmoralischen, / Selbstsüchtigen
und herzlosen Seele, / Die maßlos dem Träumen hinge-
geben ist, / Mit seinem verbitterten Geist, / Der
sich in unnützer Tätigkeit austobt.

So grundsätzlich sich diese Kritik gibt, berührt sie doch
immer nur eine Seite des byronistischen Helden, jene "welt-

³Ebd., S.60.

⁴Ebd., S.149.

müde Childe Harold-Stimmung" ⁵ nämlich, mit der sich - nicht nur in Rußland - die landläufige Byron-Vorstellung verband. ⁶ Puškin selbst greift bekanntlich in seinem Poem "Cygany" von 1824, also nach dem Beginn seiner Arbeit an "Evgenij Onegin", noch auf den byronistischen Helden zurück. Im übrigen ist seine pauschale Kritik am "pevec Gjaura i Žuana" schon insofern inkonsequent, als die Gestalt Onegins eindeutig an Byrons Don Juan orientiert ist. ⁷

Wie zwiespältig Puškins Beziehung zu Byron war, geht aus seinen eigenen Äußerungen über "Evgenij Onegin" hervor. Während er Vjazemskij am 4. November 1823 mitteilt: "... ich schreibe zur Zeit keinen Roman, sondern einen Roman in Versen... in der Art des 'Don Juan'" ⁸, bestreitet er zwei Jahre später in einem Schreiben an Bestužev-Marlinskij jede Verwandtschaft seines Helden mit dem Byrons: "Niemand schätzt 'Don Juan' mehr als ich... aber zwischen 'Don Juan' und 'Onegin' besteht nicht die geringste Gemeinsamkeit." ⁹

Es wäre also verfehlt, in "Evgenij Onegin" eine endgültige Absage Puškins an die Romantik im allgemeinen und an den Byronismus im besonderen zu sehen. "Gewiß hat Puškin in 'Onegin'... von der Romantik Abschied genommen. Aber wie hat er Abschied genommen!... Puškin trennt sich von der Romantik nicht wie von etwas Überflüssigem, Verworrenem und Häßlichem, sondern mit Schwermut und Bedauern... Daher ist die These von der 'Überwindung' der Romantik durch den Dichter in diesem Fall fehl am Platze." ¹⁰

Die Abkehr Puškins von der Romantik und vom Byronismus stellt keine plötzliche Neuorientierung des Dichters dar, wie

⁵Vgl. H. N e u d e c k : Byron als Dichter des Komischen. Karlsruhe 1911, S.111.

⁶Vgl. Peter L. Thorslev: "... both in England and on the Continent, Byron was remembered primarily as the author of 'Childe Harold', not of 'Don Juan'." (Peter L. T h o r s - l e v : The Byronic Hero. Minneapolis 1962, S. 144.)

⁷Vgl. V. Ž i r m u n s k i j : Puškin und Byron. In: ZslPh 3 (1926), S.309.

⁸A.S. P u š k i n, a.a.O., Bd.10, S.70.

⁹Ebd., S.131.

¹⁰K.N. G r i g o r'j a n, a.a.O., S.283.

Grigor'jan zu Recht bemerkt, sondern muß als allmählicher Prozeß gesehen werden, an dessen Ende zwar der endgültige Bruch mit der Romantik steht, innerhalb dessen sich jedoch romantische und nichtromantische Tendenzen zeitweilig überschneiden.

Während der Widerspruch bei Puškin objektiv durch die Überlagerung zweier gegensätzlicher literarischer Systeme bedingt ist ("Onegin" gegenüber "Cygany"), besteht er bei seiner Kritik in "Evgenij Onegin" subjektiv in der Gleichsetzung des "Giaour", Held des ersten der "Turkish Tales", mit "Don Juan", der letzten Heldengestalt Byrons. So unbegründet diese Identifizierung sachlich auch ist, läßt sie sich doch dadurch erklären, daß Byron in "Don Juan" nicht nur jenen Typus konsequent zum komischen Helden weiterentwickelt, den er in "Childe Harold" romantisch verbrämt dargestellt hatte, sondern dort auch die schon in "Childe Harold" und den "Turkish Tales" verwendete digressive und ironisch kommentierende Erzähltechnik wiederaufnimmt: "The narrator-persona of 'Don Juan'... does retain many of the characteristics of the usual Byronic Hero - he is still sceptical and still defiant - but as the poem develops he takes characteristics quite different from those of Childe Harold or Manfred." ¹¹

Die Überschneidung zweier sich scheinbar ausschließender Stilrichtungen, die bei Puškin nur für relativ kurze Zeit eine Rolle spielt, hat für Lermontovs Werk sehr viel tiefergehende Konsequenzen. Seine Beziehung zu Byron steht unter ganz anderen Voraussetzungen als die Puškins. "Gewöhnlich erweckt die Tatsache Verwunderung, daß Lermontov dem Byronismus verfiel, als Puškin sich von ihm gelöst hatte. Der Grund dafür ist, daß Puškin mit Byron nur kurz Bekanntschaft machte und seines Weges ging, nachdem er ihm den seinem Talent schuldigen Tribut gezollt hatte, während Byron für Lermontov eine Lehre war, die er in der russischen Literatur nicht finden konnte." ¹²

Lermontovs Byron-Übersetzungen fallen in die Zeit zwischen 1830 und 1836. Diese Daten fixieren jedoch nicht exakt den Zeitraum des literarischen Einflusses Byrons, da die spezifisch

¹¹ P. L. Thorslev, a.a.O., S.199.

¹² B. Ejchenbaum: Chudožestvennaja problematika Lermontova, a.a.O., S.185 f.

byronistische Thematik bei Lermontov nicht auf die unmittelbaren Übersetzungen und die freien Nachdichtungen der englischen Vorlage beschränkt bleibt, sondern auch für die Mehrzahl seiner eigenen frühen Gedichte, Poeme und Dramen konstitutiv ist.

Ejchenbaum sieht in Lermontovs Werk zwei entscheidende Schaffensphasen: "Offensichtlich empfand Lermontov selbst das Jahr 1836 als Grenze; die Gedichte der frühen Jahre glaubte er nicht drucken lassen zu können. Es muß festgehalten werden, daß die Jahre 1833-1835 künstlerisch wenig produktiv waren, besonders was die Lyrik betrifft."¹³ Auf diese Weise, so meint Ejchenbaum, könne Lermontovs Werk in zwei Perioden eingeteilt werden: eine Lehrperiode von 1828-1832 und eine Reifeperiode von 1835-1841, zwischen denen ein Zeitraum von drei Jahren liege, in dem Lermontov sehr wenig geschrieben und sich nicht ernsthaft literarisch beschäftigt habe.

Eine ähnliche Einteilung nimmt Maksimov vor, der die beiden Schaffensphasen Lermontovs jedoch unmittelbar hintereinander ansetzt: "Die literarische Entwicklung Lermontovs teilt sich ihren inneren und äußeren Symptomen nach in zwei Perioden. Zur ersten, zur Jugendperiode, gehören die Werke der Jahre 1828-1834, die Lermontov nicht drucken ließ und offenbar auch nicht drucken lassen wollte. Die zweite Periode umfaßt die Werke der Jahre 1835-1841, die in ihrer Mehrzahl von Lermontov veröffentlicht wurden oder zur Veröffentlichung bestimmt waren."¹⁴

Bereits aus der Tatsache, daß der Zeitraum, in dem Lermontov Byron übersetzte, nicht mit der von Ejchenbaum und Maksimov vorgeschlagenen Periodisierung übereinstimmt, geht hervor, daß Lermontovs "Byronismus" - im Gegensatz zu Puškin - nicht bloß als Symptom seines Jugendwerkes betrachtet werden kann. Es ist zu fragen, wie sich die Byron-Nachdichtungen "Umira-juščij gladiator" ("I see before me the gladiator lie"), "Evropejskaja melodija" ("My soul is dark"), "V al'bom" von 1836 ("Lines written in an album") mit den ab 1835 entstandenen komischen Poemen und dem ersten Entwurf zum Pečorin-Roman,

¹³B. E j c h e n b a u m : Lermontov, a.a.O., S.22.

¹⁴D. M a k s i m o v, a.a.O., S.27.

"Knjaginja Ligovskaja", also mit jenen Dichtungen vertragen, die im allgemeinen als Wendepunkt im Schaffensweg des Dichters betrachtet werden. Die Beantwortung dieser Frage erfordert zunächst eine Vergegenwärtigung der Grundkonzeption des Helden in Lermontovs früher Lyrik.

Der Träger der lyrischen Aussage ist in Lermontovs Jugendgedichten in noch größerem Maße als bei Byron oder Puškin identisch mit der Person des Dichters. Das bedeutet freilich nicht, daß eine durchgängige biographische Relation zwischen der Aussage und dem Aussagenden herrscht. Ob und inwieweit mit dem "monologischen Aussprechen" ¹⁵ des Ich existentiell-personale Fakten des Dichters gemeint sind, ist dabei vorerst von untergeordneter Bedeutung. Gewiß kann, wie N.L. Stepanov geltend macht, die Identifizierung des lyrischen Aussageträgers mit dem Autor oft zu groben Simplifikationen führen. ¹⁶ Es gelingt allerdings auch Stepanov nicht, seine terminologische Differenzierung zwischen der "Gestalt des Autors selbst", dem "lyrischen Helden" und der "lyrischen Person" ¹⁷ mit der von ihm statuierten entsprechenden phänomenologischen Dreiteilung überzeugend in Deckung zu bringen. Wenn hier von einer Identität zwischen lyrisch ausgesagtem Erlebnis und dem Erlebnis des Dichter-Ich die Rede ist, so geschieht dies zunächst im Sinne der von K. Hamburger ermittelten "logischen" Identität zwischen diesen beiden Komponenten ¹⁸, d.h. unter Berücksichtigung des Sachverhalts, daß der lyrische Aussageträger vorgängig bzw. gleichzeitig ein zur Gestaltung treibendes Erlebnis der Dichterperson erfordert. Es ist in diesem Sinne das lyrische Aussagesubjekt mit dem Dichter ebenso identisch, "wie das Aussagesubjekt eines historischen Werkes identisch mit dem Verfasser des jeweiligen Werkes ist." ¹⁹ Abgesehen von dieser dichtungslogischen Tat-

¹⁵W. K a y s e r : Das sprachliche Kunstwerk. Bern-München 1961⁷, S.191.

¹⁶N.L. S t e p a n o v : Lirika Puškina. Moskva 1959, S.106 ff.

¹⁷Ebd., S.109.

¹⁸K. H a m b u r g e r : Die Logik der Dichtung. Stuttgart 1968², S.220.

¹⁹Ebd.

sache wird man mit noch größerer Berechtigung von einer Transposition subjektiver Erlebnisse des Dichters in den lyrischen Bereich sprechen können, wenn das Aussagesubjekt über das Sprechen in der ersten grammatischen Person hinaus sich selbst zum Thema seiner Aussage macht, ganz gleich ob es sich dabei um ein wirklichkeitsgetreues (biographisches) Porträt oder um eine Stilisierung handelt. Von dieser Voraussetzung geht auch Maksimov aus, wenn er erklärt: "Die Gestalt des lyrischen Helden hat bei Lermontov eine größere Bedeutung, zeichnet sich durch eine größere innere Geschlossenheit und Beständigkeit aus und ist stärker individualisiert als bei allen anderen russischen Lyrikern, die Lermontov vorangingen... Der Held der Lyrik Lermontovs ist der tiefe und unmittelbarste Ausdruck des 'Lermontovschen Helden', d.h. Lermontovs selbst..."²⁰

Die Zentrierung der lyrischen Perspektive auf das eigene Ich hat bei Lermontov zwei wesentliche Funktionen. Zum einen bedingt sie inhaltlich den untergeordneten Stellenwert der das Ich umgebenden Wirklichkeit, die nur in schwachen Konturen an der Peripherie des Ich-Erlebens dargestellt wird. Zum anderen resultiert aus ihr der abstrakt-gedankliche Gehalt der lyrischen Aussage, die sich fast ausnahmslos auf die seelische und geistige Grundsituation des Dichter-Ich bezieht. Das verdeutlicht das Gedicht "Élegija" aus dem Jahre 1829:

O! Esli b dni moi tekli
 Na lone sladostnom pokoja i zabven'ja,
 Svobodno ot suet zemli
 I daleko ot svetskogo volnen'ja,
 Kogda by, usmirja moe voobražen'e,
 Mnoj igry mladosti ljubimy byt' mogli,
 Togda b ja byl s vesel'em nerazlučen,
 Togda b ja verno ne iskal
 Ni naslaždenija, ni slavy, ni pochval.
 No dlja menja ves' mir i pust i skučen,
 Ljubov' nevinna ja ne l'stit duše moej:
 Išču izmen i novych čuvstvovanij,
 Kotorye živjat hot' kolkost'ju svoej
 Mne krov', ugasšuju ot grusti, ot stradanij,
 Ot preždevremennyh strastej!..²¹

²⁰ A.a.O., S.29.

²¹ Dd.1, S.60.

Oh! Wenn meine Tage dahinfließen / Im wonnigen Schoß
 der Ruhe und des Vergessens, / Frei von der irdischen
 Hast / Und fern der Unruhe der Welt, / Wenn ich, mei-
 ne Phantasie zügelnd, / Die Spiele der Jugend lieben
 könnte, / Dann wäre ich untrennbar mit der Heiterkeit
 verbunden, / Dann suchte ich sicherlich / weder Er-
 götzungen noch Ruhm noch Lob. / Für mich aber ist die
 ganze Welt öde und langweilig, / Die unschuldige Lie-
 be schmeichelt meiner Seele nicht. / Ich suche Verrat
 und neue Empfindungen, / Die, wenn auch mit ihrem Stach-
 el, / Mein Blut beleben, dessen Feuer erloschen ist
 vor Trauer, vor Leiden, / Vor zu frühen Leidenschaf-
 ten!..

Die augenblickliche Situation des lyrischen Ich wird konkret nur in den Versen 10 und 11 umrissen: "Für mich aber ist die ganze Welt..." Damit wird nichts Genaueres über die gegenwärtigen biographischen Umstände des Dichters ausgesagt, sondern lediglich seine resignierte Stimmung zum Ausdruck gebracht. Die einleitende Konditionalkonstruktion "Oh! Wenn meine Tage dahinfließen..." und die ihr folgenden Potentialsätze "Dann wäre ich untrennbar mit der Heiterkeit verbunden..." geben jedoch bereits eine indirekte Bestimmung der Ich-Situation, indem sie darauf schließen lassen, daß jene anakreontischen Ideale, der "wonnige Schoß der Ruhe und des Vergessens"²², die Freiheit von der "irdischen Hast" und die "Spiele der Jugend", dem lyrischen Helden versagt sind.

Die zentrale Aussage des Gedichtes folgt erst in den letzten vier Versen: Das Ich sehnt sich nach "neuen Empfindungen", um die seelische Erstarrung zu überwinden, die frühere Leiden in ihm bewirkt haben.

Noch weniger konkret als die Gegenwart und bewußt geheimnisvoll wird die Vergangenheit des lyrischen Helden in den Formeln des erkalteten Blutes, der Trauer, der Qual und der zu frühen Leidenschaften dargestellt. Trotz dieser allgemeinen Unbestimmtheit sind die Dimensionen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft formal deutlich gegeneinander abgegrenzt. Die qualvolle Vergangenheit stellt die Bedingung der gegenwärtigen Resignation des Ich dar. Ungeachtet dieser Resignation glaubt das lyrische Ich an die Möglichkeit einer Erfüllung in einer Zukunft,

²²Diese Wendung ist offensichtlich Puškins Gedicht "Derevnja" (1819) entlehnt.

die ihm neue, wenn auch schmerzhaft empfindungen verschafft.

Zwischen diesen ersehnten schmerzhaften Empfindungen und dem eingangs vom lyrischen Ich bekundeten Verlangen nach Ruhe und Vergessen besteht ein offenkundiger Widerspruch. Ebenso widersprüchlich ist die unterschiedliche Bewertung der seelischen Qual, die einerseits - in der Vorgeschichte des lyrischen Helden - negativ, nämlich als Ursache der jetzigen Gefühlskälte, andererseits - in einem erhofften neuen Lebensabschnitt - positiv, nämlich als Stimulans des Gefühls begriffen wird. Dieser Widerspruch wird notwendig, weil Lermontov Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft seines mit ihm identischen lyrischen Helden voneinander abzusetzen versucht, die Vorgeschichte mithin die gegenwärtige Resignation motivieren soll. Daß ihm inhaltlich keine eindeutige Unterscheidung zwischen Vergangenheit und Zukunft gelingt, die ja beide als reich an seelischen Qualen gekennzeichnet werden, läßt vermuten, daß der knapp fünfzehnjährige Lermontov hier seine (kaum vorhandene) persönliche Vergangenheit nach dem Muster des byronistischen Poemhelden zu stilisieren versucht, dessen Vorgeschichte traditionell in ein geheimnisvolles Dunkel gehüllt bleibt.²³

Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des lyrischen Helden gleichen sich somit als ideale, d.h. als noch nicht erlebte, sondern nur von ihm beanspruchte Erlebnisphasen, die formelhaft-abstrakt auf eine frühere bzw. auf eine spätere, in beiden Fällen jedoch auf eine ihm nicht mehr oder noch nicht mögliche Erlebnisintensität verweisen.

Das Verlangen nach einer Erlebnisfülle auch um den Preis des Schmerzes²⁴ steigert sich oft sogar - wie bereits in "Elegija", Vers 12 f. - zum ausschließlichen Wunsch nach Trauer und Qual und stellt einen der häufigsten Topoi in Lermontovs früher Lyrik dar. So heißt es in "Prosti, moj drug..." von 1830:

²³Vgl. V. Ž i r m u n s k i j, a.a.O., S.292.

²⁴Vgl. hierzu "Childe Harold's Pilgrimage", Canto I, Str.6, Vers 8: "With pleasure drugg'd, he almost long'd for woe..." (B y r o n : Poetical Works. London 1967, S.181.)

... pečali ja išču; ²⁵
 Choču grustit'...

... ich suche den Kummer; / Ich will trauern...

Und ähnlich heißt es in den Anfangsversen eines Gedichtes aus dem Jahre 1832:

Ja žit' choču! choču pečali
 Ljubvi i sčastiju nazlo; ²⁶

Ich will leben! Ich will den Kummer / Der Liebe und dem Glück zum Trotz;

Die folgenden Verse dieses Gedichtes begründen deutlicher als "Élegija" den Zweck der Suche nach Leiden:

Oni moj um izbalovali
 I sliškom sgladili čelo.
 Pora, pora nasmoškam sveta
 Prognat' spokojstvija tuman;
 Čto bez stradaniij žizn' poëta?
 I čto bez buri okean?
 O n chočet žit' cenaju muki,
 Cenaj tomitel'nych zabot.
 On pokupaet neba zvuki,
 On darom slavy ne beret. ²⁷

Sie haben meinen Geist verzärtelt / Und meine Stirn zu sehr geglättet. / Es ist hohe Zeit, daß der Spott der Welt/den Nebel der Ruhe verjagt; / Was ist das Leben des Dichters ohne Leiden? / Und was der Ozean ohne Sturm? / E r möchte leben um den Preis der Qual, / Um den Preis peinigender Sorgen. / Er erkaufte sich die Töne des Himmels, / Er erwirbt sich den Ruhm nicht umsonst.

Das seelische Leiden wird nun nicht mehr bloß als Möglichkeit einer Gefühlserfüllung, sondern mittelbarer als Voraussetzung dichterischer Größe gesehen. Trauer und Qual sind hier nicht um ihrer selbst willen, sondern lediglich als Bedingungen und Kriterien des Ruhmes wichtig.

Der elegische Grundton, den bereits in "Élegija" der dynamische Inhalt der letzten vier Verse zerstört, weicht in "Ja žit' choču" einer pathetisch-oratorischen Diktion. Im Gegensatz zu "Élegija" wird die Ruhe (pokoj, spokojstvie) nicht mehr als

²⁵Bd.1, S.109.

²⁶Bd.2, S.44.

²⁷Ebd.

I d e a l, sondern als langweilige und höhepunktslose W i r k -
l i c h k e i t des lyrischen Helden dargestellt.

Während in beiden Gedichten das erstrebte Ziel letzten Endes gleichbleibt, widersprechen sich die Begründungen für die Suche nach dem genannten Ideal. Das bedeutet, daß die jeweilige Situation, durch die die Unzufriedenheit des Ich bedingt ist, konkret keine entscheidende Rolle spielt, sondern daß es dem Dichter vor allem um die Artikulation der Unzufriedenheit mit der Gegenwart als solche geht, wobei die Art der Begründung von zweitrangiger Bedeutung ist. Nur so läßt sich die Verwendung zweier kontroverser Topoi (hier die Trauer über die Unmöglichkeit der inneren Harmonie - dort der Überdruß an der gegenwärtigen Harmonie) als Motivation ein und derselben Zielsetzung des lyrischen Ich erklären.

Wie topisch und formelhaft Lermontov seine persönliche Situation, seine dichterische und seelische Problematik in der frühen Lyrik zum Ausdruck bringt, veranschaulicht das Gedicht "K..." von 1830:

Ne dumaj, čtob ja byl dostoin sožalen'ja,
Chotja teper' slova moi pečal'ny; - net;
Net! vse moi žestokie mučen'ja -
Oдно predčuvstvie gorazdo bol'šich bed.

Ja molod; no kipjat na serdce zvuki,
I Bajrona dostignut' ja b chotel;
U nas odna duša, odni i te že muki;
O esli b odinakov byl udel!..

Kak on, išču zabven'ja i svobody,
Kak on, v rebjačestve pylal už ja dušoj,
Ljubil zakat v gorach, penjaščiesja vody,
I bur' zemnych i bur' nebesnych voj.

Kak on, išču spokojstvija naprasno,
Gonim povsjudu mysliju odnoj.
Gljažu nazad - prošedšee užasno;
Gljažu vperod - tam net duši rodnoj! 28

Glaube nicht, daß ich des Mitleids würdig bin, / Ob-
wohl meine Worte jetzt traurig klingen; - nein; / Nein!
Alle meine schweren Leiden / Sind nur ein Vorgefühl
viel größerer Nöte. - Ich bin jung; aber mein Herz ist
voll feuriger Töne, / Und ich möchte Byron nacheifern;/
Wir haben die gleiche Seele, ein und dieselben Qualen;/

²⁸Bd.1, S.133.

O wäre mein Los doch dasselbe!.. - Wie er suche ich Vergessen und Freiheit, / Wie er entbrannte ich schon beim kindlichen Spiel, / Liebte ich den Sonnenuntergang im Gebirge, die schäumenden Wasser, / Den Kampf der irdischen und himmlischen Stürme. - Wie er suche ich vergeblich nach Ruhe, / Überall von einem einzigen Gedanken gejagt. / Ich blicke zurück - die Vergangenheit ist entsetzlich; / Ich blicke nach vorn - dort gibt es keine verwandte Seele!..

In Strophe 2, Vers 1 f. findet sich in lapidarer Form das Hauptthema des lyrischen Ich: sein Wunsch, das Schicksal Byrons zu teilen. Der anschließende Selbstvergleich mit Byron geht - und das kennzeichnet die besondere Art der Beziehung Lermontovs zu seinem englischen Vorbild - nicht auf die dichterischen, sondern auf die persönlichen Eigenschaften Byrons ein.²⁹

So sehr Lermontov jedoch den Wunsch betont, ein zweiter Byron zu w e r d e n, so sehr ist er in den folgenden beiden Strophen zu beweisen bemüht, daß er bereits alle zur Byronschen Größe erforderlichen Wesensmerkmale besitze und von dem gleichen Schicksal gezeichnet sei, das auch Byron erlitten habe. Die Selbstdarstellung, die Darlegung der bloß charakterlichen Verwandtschaft Lermontovs mit Byron ("Wir haben die gleiche Seele...") wird unvermittelt zu einer i d e a l e n , d.h. zu einer nach dem Schicksal Byrons stilisierten Darstellung des eigenen Ich ("... ein und dieselben Qualen"), die paradoxerweise die Erfüllung des Wunsches ("Und ich möchte Byron nach-eifern... O wäre mein Los doch dasselbe!") bereits vorwegnimmt

²⁹ Lermontov betont diese Wesensgleichheit etwas naiv in einer autobiographischen Notiz aus dem Jahre 1830: "In meinem Leben gibt es noch eine Verwandtschaft mit Lord Byron. In Schottland sagte seiner Mutter ein altes Weib voraus, daß er ein g r o ß e r M e n s c h werden würde und ein zweites Mal h e i r a t e n werde. Im Kaukasus prophezeite eine alte Frau meiner Mutter g e n a u d a s s e l b e für mich. Gebe Gott, daß sich das erfülle, obwohl ich dann genauso unglücklich wäre wie Byron." (Bd.6, S.387.) - Weitaus stärker als Byrons Werk faszinierte den jungen Lermontov das abenteuerliche, geheimnisumwitterte Leben des englischen Dichters, das er vor allem durch die damals in Rußland vielgelesene Byron-Biographie von Thomas Moore kennenlornte. Zu Recht bemerkt Ejchenbaum: "Die Ursache der besonderen Begeisterung Lermontovs für Byron war außerliterarischer Art. Byron war für ihn das Ideal des 'großen Menschen'." (B. E j c h e n b a u m: Lermontov, a.a.O., S.27.)

und damit eine nur mögliche Ich-Situation als real ausgibt.

Die Strophen 3 und 4 zählen ohne jede logische Verknüpfung einzelne Charakteristika des byronistischen Helden auf: sein Verlangen, die Vergangenheit zu vergessen, seinen Freiheitsdrang, seine emphatische Naturliebe, sein Umhergeworfensein. All das sind nicht Züge d e s byronistischen, sondern m e h - r e r e r byronistischer Heldentypen. Thorslev hat festgestellt, daß auch die Zentralgestalten der vier "Turkish Tales" (Giaour, Selim, Conrad, Lara) in sich unterschiedliche Elemente des präromantischen und romantischen Helden vereinen: "The Byronic Heroes of these four romances, then, vary in character largely between two poles: that of the Gothic Villain and that of the Hero of Sensibility."³⁰ Dennoch stellen sie in ihrer Dynamik und Aktivität miteinander identische Typen dar: "They are all, however, Noble Outlaws, and are therefore active, not contemplative, as are Childe Harold, Manfred, and Cain."³¹ In "K..." weist Lermontovs lyrischer Held jedoch sowohl Elemente des heroisch-aktiven als auch des kontemplativen Typus auf. Dieser typologischen Differenz entspricht die Gegensätzlichkeit der Motive des Vergessenwollens und der Suche nach neuen Erlebnissen und Qualen, die bereits in "Elegija" festzustellen war.

Lermontov greift diesen Widerspruch selbst in dem berühmt gewordenen Monolog "1831-go Ijunja 11 dnja" auf:

Vsegda kipit i zreet čto-nibud'
V moem ume. Želan'e i toska
Trevožat besprestanno etu grud'.³²

Immer kocht und reift irgend etwas / In meinem Geist.
Verlangen und Trauer / Erregen immerfort diese Brust.

Diesen Versen unmittelbar voraus geht jedoch das Geständnis:

Mne nužno dejstvovat', ja každyj den'
Bessmertnym sdelat' by želal, kak ten'
Velikogo geroja, i ponjat'
Ja ne mogu, čto značit otdychat'.³³

³⁰P.L. Thorslev, a.a.O., S.149.

³¹Ebd.

³²Bd.1, S.183.

³³Ebd.

Ich muß handeln, ich möchte jeden Tag / Unsterblich
machen wie der Geist / Eines großen Helden, und be-
greifen / Kann ich nicht, was es bedeutet, auszuruhen.

Die Lebensgier des Dichters und sein Wille zur Größe stehen
seiner Melancholie und Resignation scheinbar unvermittelt ge-
genüber. So heißt es in den Strophen 23 und 24:

... Mne žizn' vse kak-to korotka
I vse bojus', čto ne uspeju ja
Sveršit' čego-to!.....
.....
Est' vremja - ledeneet bystryj um;
Est' sumerki duši, kogda predmet
Želanij mračen... 34

... Mir erscheint das Leben immer irgendwie kurz, /
Und immer fürchte ich, daß es mir nicht gelingen
wird, / Etwas zu vollenden!... / ... / - Es gibt
eine Zeit - da erstarrt der rasche Verstand; / es
gibt eine Dämmerung der Seele, wenn der Gegenstand /
Der Wünsche in Dunkel gehüllt ist...

Die Motivation der eigenen Trauer zeigt, daß diese nicht et-
wa als objektives skeptisches Welturteil aufgefaßt werden darf,
sondern daß sie aus der Bedingtheit, aus den beschränkten Mög-
lichkeiten des Ich hervorgeht, dessen Melancholie begründet
ist in dem Zweifel an der eigenen Größe.

Erst im Folgenden versucht Lermontov, den subjektiven Kon-
flikt zwischen Enthusiasmus und Resignation zu einer objekti-
ven Bestimmung zu bringen:

Nachodiš' koren' muk v sebe samom,
I nebo obvinit' nel'zja ni v čem.
Ja k sostojan'ju ètomu privyk,
No jasno vyrazit' ego b ne mog
Ni angel'skij, ni demonskij jazyk:
Oni takich ne vedajut trevog,
V odnom vse čisto, a v drugom vse zlo.
Liš' v čeloveke vstretit'sja moglo
Svjaščennoe s poročnym. Vse ego 35
Mučen'ja proischodjat ottogo.

Man findet die Ursache der Qualen in sich selbst, /
Und man darf dem Himmel an nichts Schuld geben. - Ich
bin an diesen Zustand gewöhnt, / Aber genau erklären
könnte ihn / Weder die Sprache eines Engels noch die

34 Ebd.

35 Ebd., S. 184.

eines Dämons: / Sie kennen solche Unruhe nicht, / In der einen klingt alles rein, in der anderen alles böse. / Nur im Menschen konnten sich / Das Heilige und das Lasterhafte begegnen. Alle seine / Qualen rühren daher.

Hier wird die Qual als Resultat des inneren Kampfes zwischen Gut und Böse bestimmt. Dem Begriffspaar "želanie"- "toska" (Verlangen-Trauer) entsprechen die übergeordneten begrifflichen Korrelationen "angel'skij"- "demon'skij" (engelhaft-dämonisch) und "svjaščennoe"- "poročnoe" (Heiliges-Lasterhaftes). Die Umdeutung der subjektiven Antinomie zwischen Verlangen und Trauer in den objektiven ethischen Widerstreit zwischen Gut und Böse ist allerdings insofern fragwürdig, als der Kampf zwischen Gut und Böse als Ursache der Qual bezeichnet wurde, während die Qual wiederum nur dem einen Glied des untergeordneten Begriffspaares, nämlich "toska", zugeordnet ist, wie dies auch in Strophe 28 der Fall ist:

Ja preduznal moj žrebij, moj konec,
I grusti ranjaja na mno pečat';
I kak ja mučus', znaet liš' tvorec...³⁶

Ich habe mein Los, mein Ende vorausgesehen, / Und der frühe Stempel der Trauer ist mir aufgeprägt; / Und wie ich leide, weiß nur der Schöpfer...

Der Versuch einer objektiven Sicht des subjektiven Konflikts scheitert also daran, daß die objektive Bestimmung nur mit Hilfe der Begriffe gegeben werden kann, die bereits zur Bezeichnung des subjektiven seelischen Sachverhaltes benutzt wurden. Die Objektivierung des subjektiven Erlebens gleitet wieder in den Subjektbereich zurück und stellt damit einen Zirkelschluß dar. Wichtiger jedoch ist, daß aus diesem Grunde von einer echten Antinomie zwischen Verlangen und Trauer, Freude und Qual ebensowenig wie von einer Korrespondenz zwischen dem erwähnten subjektiven Konflikt und der ethischen Antinomie Gut-Böse die Rede sein kann.

Die Topoi der Verzweiflung und des Enthusiasmus erweisen sich somit als sinnidentisch und sind lediglich unterschiedliche Signaturen für das Ideal der existentiellen Größe, das

³⁶Ebd., S.185.

noch einmal in den Strophen 30 und 31 anklingt:

Krovavaja menja mogila ždet,
Mogila bez molitv i bez kresta,
.....
... Liš' čužestranec molodoj,
Nevol'nym sožalen'em i molvoj
I ljubopytstvom priveden sjuda,
Sidet' na kamne stanet inogda.
I skažet: otčego ne ponjal svet
Velikogo... 37

Mich erwartet ein blutiges Grab, / Ein Grab ohne Gebete
und ohne Kreuz, / ... / ... Nur ein junger Fremdling, /
Von unwillkürlichem Mitleid und vom Gerücht / Und von
der Neugierde hierher geführt, / Wird zuweilen auf dem
Stein sitzen. - Und er wird sagen: Warum hat die Welt /
Den Großen nicht verstanden...

Kotljarevskij irrt m.E., wenn er hinter den zahlreichen Widersprüchen der frühen Lyrik Lermontovs als "einzige Konstante die Empfindung des Schmerzes angesichts der moralischen Forderungen" sieht, die Lermontov "sich selbst und seinen Mitmenschen" stellt. 38 Selbst die Umdeutung des seelischen Konflikts zwischen Hoffnung und Hoffnungslosigkeit in den ethischen Kampf zwischen Gut und Böse darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß Lermontov das Thema des Dämonismus, welches ihm nicht nur über Puškins Gedicht "Demon", sondern auch direkt von Byron vermittelt wurde, in seinen frühen Werken ebenso formal, ebenso ästhetisch versteht und bearbeitet, wie sich ihm die gesamte Thematik des "großen Menschen" nur als ästhetisches Problem unter den Kategorien des Ruhmes und des Erfolges stellt:

Izvestnost', slava, što oni? - a est'
U nich nad mnoju vlast'; i mne oni
Veljat sebe na žertvu vse prinest'... 39

Berühmtheit, Ruhm, was bedeuten sie? - Aber / Sie haben Macht über mich; und sie / Befehlen mir, ihnen alles zum Opfer zu bringen...

In "Slava" (1831) setzt sich Lermontov erneut mit seinem Verlangen nach Ruhm auseinander:

37 Ebd.

38 N. K o t l j a r e v s k i j, a.a.O., S.52 f.

39 Bd.1, S.178.

K čemu išču tak slavy ja?
 Izvestno, v slave net blaženstva,
 No chočet vse duša moja
 Vo vsem dojtí do soveršenstva. 40

Wozu suche ich so sehr den Ruhm? / Im Ruhm liegt be-
 kanntlich nicht die Seligkeit, / Doch möchte meine
 Seele immer / In allem zur Vollendung gelangen.

Der Begriff "Vollendung" weist darauf hin, daß Lermontov hier von einer primär ästhetischen Auffassung des Ruhmes loszukommen und ihn als äußere Entsprechung einer hohen schöpferischen und charakterlichen Qualität zu bestimmen versucht. Die Möglichkeit einer Selbstvervollkommnung bezweifelt der Dichter indes, wenn er erklärt:

No ne dostignu ja ni v čem
 Togo, čto tak menja trevožit. 41

Aber ich werde in nichts das erreichen, / Was mich so
 beunruhigt.

Der folgende Vers begründet diesen Pessimismus mit der all-
 gemeinen Sentenz:

Vse kratko na šaru zemnom... 42

Alles ist von kurzer Dauer auf Erden...

Die skeptische Beurteilung der eigenen Möglichkeiten ist hier jedoch nicht gleichbedeutend mit einer negativen Bewertung der eigenen Fähigkeiten, denn Lermontov gibt damit nicht etwa dem Zweifel an seiner persönlichen Begabung Ausdruck, sondern stimmt vielmehr ein elegisches memento mori an, das die Disproportion zwischen jeder menschlichen Größe und der Übermacht der Zeit beschwört. Dieses Mißverhältnis zwischen dem erstrebten Ideal, ein großer Mensch zu sein, und den Widerständen, die der Verwirklichung dieses Ideals im Wege stehen, ist das eigentliche Problem des jungen Lermontov, und für seine ersten dichterischen Versuche ist es kennzeichnend, daß er es am Schluß des Gedichtes wieder in der rein ästhetisch verstandenen Beziehung zwischen Ruhm und Vergänglichkeit darstellt:

⁴⁰ Bd. 1, S. 306.

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd.

I večno slava žit' ne možet. ⁴³

Und ewig kann der Ruhm nicht währen.

Die Ausgangsfrage des Gedichtes "Wozu suche ich so sehr den Ruhm?" bleibt unbeantwortet. Der Verweis auf die Vergeblichkeit des Strebens nach Ruhm deutet zwar an, daß dem Dichter die Substanzlosigkeit von Prestige und äußerlicher Größe bewußt wird; daß er daraus jedoch nicht die Konsequenz zieht, das Ideal des großen Menschen aufzugeben, zeigt an, wie wenig es ihm um eine plausible Auflösung des Widerspruchs zwischen Wert und Wertlosigkeit des Ruhmes zu tun ist. Nicht der Ruhm als bisher stets absolut verstandene Qualität wird dem jungen Dichter problematisch, sondern allein die Tatsache, daß alle Größe zur Vergänglichkeit verurteilt ist und dem Vergessen anheimfällt.

Noch einmal klingt das Thema des Ruhmes in dem ein Jahr später (1832) entstandenen Gedicht "Tolpe" an:

Bezumeč ja! vy pravy, pravy!
 Smešno bessmert'e na zemli.
 Kak smel želat' ja gromkoj slavy,
 Kogda vy sčastlivy v pyli?
 Kak mog ja cep' predubeždenij
 Umom svobodnym potrjasat',
 I plamen' tajnych ugryzenij
 Za žar poezii prinjat'?
 Net, ne pochož ja na p o é t a!
 Ja obmanulsja, vižu sam;
 Puskaj, kak on, ja čužd dlja sveta,
 No čužd zato i nebesam!
 Moi slova pečal'ny: znaju;
 No smysla ich vam ne ponjat'.
 Ja ich ot serdca otryvaju, ⁴⁴
 Čtob muki s nimi otorvat'!

Ich bin ein Tor! Ihr habt recht, ihr habt recht! /
 Lächerlich ist die Unsterblichkeit auf Erden. / Wie
 konnte ich es wagen, den lauten Ruhm zu begehren, /
 Während ihr im Staube glücklich wart? / Wie konnte
 ich an der Kette der Vorurteile / Mit meinem freien
 Geist rütteln / Und die Flamme geheimer Gewissens-
 qualen / Für die Glut der Poesie halten? / Nein,
 einem D i c h t e r gleiche ich nicht! / Ich habe
 mich geirrt, ich sehe es selbst; / Mag ich wie er
 der Welt auch fremd sein, / Doch dafür bin ich auch

⁴³Ebd.

⁴⁴Bd.2, S.55.

dem Himmel fremd! / Meine Worte klingen traurig: ich weiß; / Aber ihren Sinn könnt ihr nicht verstehen. / Ich reiße sie mir aus dem Herzen, / Um mit ihnen die Qualen herauszureißen!

Mit diesem Gedicht wird jeder Verzicht auf dichterischen Ruhm ausgesprochen, nicht aber weil - wie es in Vers 2 sarkastisch heißt - "die Unsterblichkeit auf Erden" etwas Lächerliches sei, sondern weil erstens Lermontov dem Typ des "Dichters" nicht zu entsprechen glaubt, der sich mit seinem Verlangen nach allgemeiner Anerkennung von der Gesellschaft abhängig macht, zweitens aber weil seine Dichtung nicht zur Erbauung der Masse bestimmt sei, sondern nur der Befreiung von den eigenen seelischen Schmerzen diene.

Das Ich und die Masse werden als kontroverse Bereiche einander gegenübergestellt. Damit knüpft Lermontov an eines der Schlußmotive aus "Slava" an:

Puskaj poéta grustnyj prach
Chvaloju osvjatit potomstvo,
Gde ž slava v kratkich pochvalach?
Ljudej izvestno verolomstvo. ⁴⁵

Mag die Nachwelt die traurige Asche des Dichters / Mit ihrem Lob heiligen, / Worin liegt schon der Ruhm kurzer Lobsprüche? / Die Treulosigkeit der Menschen ist ja bekannt.

Während hier jedoch der Begriff "slava" (Ruhm) noch als Gegensatz zu "kratkaia pochvala" (kurzer Lobspruch) gebraucht wird, ist er in "Tolpe" den Wertvorstellungen der Masse zugeordnet. Ein Widerspruch besteht freilich darin, daß Lermontov in Vers 3 den Begriff "slava" mit dem pejorativen Epitheton "gromkaja" (laut) versieht, während im anschließenden Vers der Begriff "pyl'" (Staub) als Antithese zu "slava" gebraucht wird, womit eine positive Wertung des Ruhmes impliziert wird. Die - selbe Wertantithese liegt den Versen 5 und 6 zugrunde, in denen den dogmatischen Vorurteilen der Masse die Kühnheit des "freien Verstandes" gegenübergestellt wird.

Die Tatsache, daß sich "slava" und "svobodnyj um" einerseits und "pyl'" und "predubeždenie" andererseits entsprechen,

⁴⁵Bd. 1, S. 306.

deutet darauf hin, daß Lermontov den Ruhm nicht ausschließlich mit dem billigen Applaus der Gesellschaft gleichsetzt, sondern in ihm auch ein Kriterium persönlicher Werte sieht. Sofern jedoch der Masse die Fähigkeit abgesprochen wird, über echte Qualität zu urteilen, wird zwangsläufig auch der Ruhm als solcher fragwürdig. Hierin liegt die entscheidende Veränderung der Sicht des Dichters gegenüber "Slava".

Es wäre nun freilich verfehlt, aus der Bedeutungsdifferenz des Ruhmbegriffes in "Slava" und "Tolpe" auf eine geradlinige geistige Entwicklung Lermontovs zu schließen, die zur Verneinung aller gesellschaftlichen Normen und Wertmaßstäbe führt. Die bisher untersuchten Gedichte liegen zeitlich zu dicht beieinander und tragen noch zu stark den Stempel des dichterischen Experiments, als daß sich eine klare Entwicklungslinie aus ihnen herauskristallisieren ließe. So findet sich auch das Motiv der Polarität zwischen dem Auserwählten und der Menge schon in den ersten lyrischen Versuchen Lermontovs:

Vezde utechi est' tolpe prostonarodnoj;
No tot, na kom ležit unynija pečat',
Kto, junyj, poterjal leta zlatye,
Togo ne moguť uslaždat'
Ni družba, ni ljubov', ni pesni boevye!... 46

Für die Menge des einfachen Volkes gibt es überall Ergötzungen; / Wer aber den Stempel der Trostlosigkeit trägt, / Wer schon als junger Mensch die goldenen Jahre verloren hat, / Den können / Weder Freundschaft noch Liebe noch Schlachtgesänge ergötzen!...

'... Ja vyše i pochval, i slavy, i ljudej!...' 47

'... Ich stehe über den Lobpreisungen, dem Ruhm und den Menschen!..'

Odin sredi ljudskogo šuma 48
Vozros pod sen'ju cuždoj ja.

⁴⁶Bd. 1, S. 13.

⁴⁷Bd. 1, S. 47.

⁴⁸M. Ju. L e r m o n t o v : Sobr. soč. v četyrech tomach. Moskva 1969, Bd. 1, S. 85. Hier wird ausnahmsweise nach der neuesten, von Vl. Archipov besorgten Ausgabe zitiert (Izdatel'stvo "Pravda"), da das Gedicht erst nach Fertigstellung der Ak.-Ausg. von 1954-1957 entdeckt wurde.

Allein inmitten des Lärmes der Menschen / Wuchs ich
im fernen Schatten auf.

Pover': velikoe zemnoe
Različno s mysljami Ijudej. 49

Glaube: Das Große auf Erden ist von den Gedanken der
Menschen unterschieden.

Nikto ne dorozit mnoj na zemle,
.....
Ja choloden i gord; i daže zlym
Tolpe kažusja; no užel' ona
Proniknut' derzko v serdce mne dolžna?
Začem ej znat', čto v nem zaključeno?
Ogon' il' sumrak tam - ej vse ravno. 50

Niemand auf Erden schätzt mich, / ... / Ich bin kalt
und stolz; und sogar böse / Erscheine ich der Menge;
aber muß sie denn / Dreist in mein Herz eindringen? /
Weshalb muß sie wissen, was es enthält? / Ob dort
Feuer oder Finsternis ist - ihr ist es einerlei.

Diesen lyrischen Selbstporträts liegt als Muster der byro-
nistische Außenseitertypus zugrunde, wobei Lermontov zwischen
dem "Child of Nature", dem "Hero of Sensibility", dem "Gloomy
Egoist" und dem "Noble Outlaw" ⁵¹ nicht mehr differenziert,
sondern alle diese Typen in einer einzigen Gestalt zusammen-
faßt. Diese Synthese erreicht Lermontov dadurch, daß er seinen
lyrischen Helden additiv mit typischen Attributen ausstattet
(seelische Empfindsamkeit, Einsamkeit, Melancholie, träume-
rischer Idealismus, überschäumender Enthusiasmus, maßlose Ego-
zentrik und Menschenverachtung), deren Funktion es ist, ge-
nauere psychologische Motivierungen zu ersetzen und vor allem
die Außerordentlichkeit des Helden bzw. des Dichter-Ich sozu-
sagen summarisch unter Beweis zu stellen. Dabei macht er sich
ein Charakteristikum des byronistischen Helden zunutze, auf
das bei der Untersuchung von "Elegija" bereits eingegangen wur-
de: den Verzicht auf eine ausführliche Darlegung der Vorge-
schichte des Helden, auf die immer nur in allgemeinen Formeln
angespielt wird:

⁴⁹ Bd. 1, S. 75.

⁵⁰ Bd. 1, S. 179.

⁵¹ Vgl. P. L. Thorslev, a.a.O., S. 27 ff., S. 35 ff.,
S. 65 ff.

Tech dlinnych, tech žestokich let
Stradalec večno ne zabudet!.. 52

Diese langen, diese grausamen Jahre / Wird der Dulder
ewig nicht vergessen!..

Ja vižu dlinnyj rjad tjaželych let... 53

Ich sehe die lange Reihe schwerer Jahre...

Ja v žizni - mnogo - mnogo ispytal... 54

Ich habe im Leben - viel - viel erlitten...

Sofern überhaupt eine nähere Bestimmung der Vergangenheit des Helden erfolgt, verweist der Dichter auf geheime seelische Qualen, die meist die Folge einer unglücklichen Liebe sind. Allgemein wird behauptet, daß Lermontovs Bruch mit N.F. Ivanovna im Jahre 1831 für seine pessimistische Grundhaltung allgemein und für sein tragisches Liebesverständnis im besonderen bestimmend gewesen sei. Zweifellos hat dieses Ereignis seine Spuren in Lermontovs Lyrik und vor allem im Drama "Strannyj čelovek" hinterlassen. Es ist jedoch zu bedenken, daß sich das Motiv der enttäuschten Liebe oder des Verrates schlechthin schon vor der Trennung von dieser Jugendfreundin in Lermontovs Lyrik findet, ohne daß dahinter autobiographische Fakten zu vermuten sind:

Ljubov' projdet, kak ten' pustogo sna.
Ne budu ja sčastlivym bliz prekrasnoj;
No ty menja ne sprašivaj naprasno:
Ty, drug, uznat' ne dolžen, kto ona. 55
Navek my s nej razlučeny sud'boju...

Die Liebe wird vergehen wie der Schatten eines nichtigen Traumes. / An der Seite der Schönen werde ich nicht glücklich sein; / Aber du frage mich nicht vergeblich: / Du, Freund, brauchst nicht zu erfahren, wer sie ist. / Auf ewig bin ich durch das Schicksal von ihr getrennt...

Ja probegal strany Rossii,
Kak bednyj strannik mež ljudej; 56
Vezde šipjat kovarstva zmii...

52 Bd. 1, S. 132.

53 Bd. 1, S. 268.

54 Bd. 1, S. 117.

55 Bd. 1, S. 59.

56 Bd. 1, S. 14.

Ich durchheulte die russischen Lande / Wie ein armer
Pilger unter den Menschen; / Überall zwischen die
Schlangen der Arglist...

Izmeny dušu zarazili
I ne davali otdychnut'. 57

Verrat hat meine Seele vergiftet / Und ließ mich nicht
zur Ruhe kommen.

Daß dieses Motiv lediglich eine Formel darstellt, die zum
Attribut des an Erfahrungen, Empfindungen, Hoffnungen und see-
lischen Qualen reichen Helden wird, zeigen die letzten Verse
von "Elegija", wo der Verrat ebenso formelhaft als Stimulans
des erloschenen Gefühls auftritt:

Išču izmen i novych čuvstvovanij... 58

Ich suche Verrat und neue Empfindungen...

Das Motiv des Betruges, der Treulosigkeit und der Arglist
ist also unter zwei Aspekten zu sehen: Zum einen dient es als
Motivation der gegenwärtigen oder vergangenen seelischen Lei-
den, zum anderen deutet es auf die Einsamkeit und das verhäng-
nisvolle Schicksal des Individuums hin und wird in eben dieser
Bestimmung zum positiven Wertmerkmal des Helden.

Lermontov stellt sein lyrisches Ich in eine literarische
Wirklichkeit, die im Bereich der personalen Realität des Dich-
ters keine Entsprechungen hat, die vielmehr kopiert, d.h. sche-
matisch übernommen wird und die daher nur in den Wertformeln
dargestellt werden kann, welche der Dichter in den ihm zur Ver-
fügung stehenden literarischen Mustern vorfindet. Die Übernah-
me literarischer Schablonen hat in Lermontovs früher Lyrik zur
Folge, daß die ihres ursprünglichen Sinnzusammenhanges beraub-
ten Motive und Themen sehr häufig zu Versatzstücken werden, die
sich kausal unverbunden aneinanderreihen.

Lermontov vermischt, wie Ejchenbaum feststellt, nicht nur die
alten erschöpften lyrischen Gattungen "der Ära Žukovskijs und
Puškins" 59, sondern auch deren Inhalte, d.h. die gedankliche

57 M. Ju. L e r m o n t o v : Sobr. soč. v četyrech tomach.
Moskva 1969, Bd. 1, S. 85. Vgl. dazu oben S. 58, Anm. 48.

58 Bd. 1, S. 60

59 B. E j c h e n b a u m : Lermontov, a.a.O., S. 29.

Konzeption. Auf diese Weise entstehen zahlreiche Widersprüche in der Darstellung und Motivierung der seelischen Verfassung des Helden. Das wird deutlich in den unterschiedlichen Begründungen der Leiden des Helden, die nicht nur als Folge früherer Qualen und Enttäuschungen durch die Menschen, sondern auch als Fügungen eines unentrinnbaren Schicksals dargestellt werden. Über dem Helden waltet die Macht des Bösen, ein dämonisches Prinzip, das ihn selbst zum Dämon macht:

Ja ne dlja angelov i raja
Vsesil'nym bogom sotvoren;
No dlja čego živu stradaja,
Pro éto bol'se znaet on.

Kak demon moj, ja zla izbrannik,
Kak demon, s gordoju dušoj
Ja mež ljudej bespečnyj strannik,
Dlja mira i nebes čužoj... 60

Ich bin nicht für die Engel und das Paradies / Vom allmächtigen Gott erschaffen; / Doch wofür ich lebe und leide, / Darüber weiß er mehr. - Wie mein Dämon bin ich ein Auserwählter des Bösen, / Wie der Dämon bin ich mit stolzer Seele / Ein gleichgültiger Pilger unter den Menschen, / Der Welt und dem Himmel fremd...

"Das Problem von Gut und Böse, Engel und Dämon, Paradies und Hölle bildet den ideellen... Mittelpunkt von Lermontovs Jugendwerk. Einen Auserwählten des Bösen nennt er sich... nicht, weil er das Böse (als Laster) entschuldigen will, sondern weil das Hohe Böse (vysokoe zlo)... das Resultat der Unzulänglichkeit, Unvollkommenheit und Ohnmacht des Guten ist und mit diesem denselben Ursprung hat. Auf dieser Grundlage entstehen die für den jungen Lermontov charakteristischen Kontraste zwischen Himmel und Erde, Paradies und Hölle, Sturm und Ruhe... Mensch und Natur." 61

Diese Interpretation Ejchenbaums geht von der Voraussetzung aus, daß Lermontovs Jugendwerk entscheidend geprägt sei von der in Schellings "Philosophischen Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit" dargelegten Theorie einer Dialektik zwischen Gut und Böse. 62 Wie jedoch bereits einleitend bemerkt

60 Ebd., S.385.

61 B. E j c h e n b a u m : Stat'i o Lermontove, a.a.O., S.56.

62 Vgl. ebd., S.55.

wurde, gibt es nicht den geringsten Anhaltspunkt dafür, daß Lermontov Schelling jemals gelesen oder sich ernsthaft mit seiner Philosophie auseinandergesetzt hat. Bereits Duchesne hat die Auffassung zurückgewiesen, daß Lermontovs Gedankenlyrik ein geschlossenes philosophisches Programm zugrunde liege: "On sait que les doctrines philosophiques, au sens strict du mot, ne l'ont jamais préoccupé." ⁶³

Daß Lermontov den Gedanken des Dämonismus nicht aus Schellings Philosophie ableitet, sondern direkt von Puškin übernimmt, geht zudem klar aus den textuellen Gemeinsamkeiten seines Gedichtes "Moj demon" (1829) mit Puškins "Demon" (1823) hervor:

Sobran'e zol ego stichija.
 Nosjas' mež dymnych oblakov,
 On ljubit buri rokove
 I penu rek, i sum dubrov.
 Mež list'ev želtych, obletevšich,
 Stoit ego nedvižnyj tron;
 Na nem, sred' vetrov onemevšich,
 Sidit unyl i mračen on.
 On nedoverčivost' vseljaet,
 On prezrel čistuju ljubov',
 On vse molen'ja otvergaet,
 On ravnodušno vidit krov',
 I zvuk vysokich oščuščeniij
 On davit golosom strastej,
 I muza krotkich vdochnovenij ⁶⁴
 Strašitsja nezemnych očej.

Die Ansammlung von Bösem ist sein Element. / In Rauchwolken schwebend, / Liebt er verhängnisvolle Stürme, / Das Schäumen der Flüsse und das Rauschen der Eichenwälder. / Inmitten gelber herabgefallener Blätter / Steht sein unverrückbarer Thron; / Auf ihm sitzt er inmitten verstummter Winde, / Niedergeschlagen und düster. / Er flößt Argwohn ein, / Er verachtete die reine Liebe, / Er verschmäht alle Gebete, / Gleichmütig sieht er Blut, / Und den Ton hoher Empfindungen / Erstickt er mit der Stimme der Leidenschaften, / Und die Muse sanfter Inspirationen / schreckt zurück vor seinen unirdischen Augen.

Das Böse erscheint hier, von allen historischen, gesellschaftlichen und psychologischen Bezügen isoliert, in der mythischen Gestalt des gefallenen Engels, des Rebellen gegen Gott, der im Sturm und Drang und in der englischen Vorromantik

⁶³E. D u c h e s n e , a.a.O., S.207.

⁶⁴Bd.1, S.57.

als Satan, Luzifer, Prometheus, Kain, Manfred, Faust und Mephistopheles eine entscheidende Rolle gespielt hat: "Satan and Prometheus represent the Romantic Hero apotheosized; in these figures he reaches the ultimate in sublimity, in dignity, and in rebellion." ⁶⁵

Wenn Lermontov sich in "Ja ne dlja angelov i raja..." unter offensichtlicher Bezugnahme auf die Titelfigur seines Poems "Demon" als "Auserwählten des Bösen" bezeichnet, weist dies sowohl auf die schicksalhafte Unausweichlichkeit seiner Leiden als auch auf seinen Titanismus hin. Das eigene Leiden wird insofern als Wert empfunden, als es das Kennzeichen der stolzen und zugleich leidenschaftlichen Seele darstellt, vor allem erweist es sich in "Moj demon" als selbstgewolltes Schicksal des großen rebellierenden Individuums. Dieser Aspekt der seelischen Qual widerspricht jedoch sowohl der elegischen Klage über die Bosheit der Menschen und den Verlust der "goldenen Jahre" der Jugend ⁶⁶ als auch der Sehnsucht nach Ruhe und Vergessen in den gleichzeitig entstandenen Gedichten. Kontradiktorisch stehen sich die Motive des selbstgewollten und des auferlegten Leidens gegenüber. Dabei handelt es sich durchaus nicht um dialektisch aufhebbare Gegensätze, wie Ejchenbaum meint und wie auch Archipov in seiner Interpretation von "Kogda volnuetsja želtejuščaja niva..." behauptet: "Lermontovs Thema der Versöhnung und der Ruhe stellt nur ein Moment von Lermontovs großem Thema dar - vom Thema der Unversöhnbarkeit und der ewigen Unruhe." ⁶⁷ Vielmehr überschneiden sich hier die teils durcheinander bedingten, teils einander widersprechenden literarischen Traditionen von Sentimentalismus, Ossianismus und Byronismus.

Diese Vermischung differenter literarischer Traditionen macht ein Vergleich zwischen Puškins "Demon" und der ersten Redaktion von Lermontovs "Moj demon" deutlich. Bei Puškin heißt es:

V te dni, kogda mne byli novy
Vse vpečatlen'ja bytija -

⁶⁵P.L. Thorslev, a.a.O., S.108.

⁶⁶Vgl. Bd.1, S.13.

⁶⁷Vl. Archipov, a.a.O., S.38.

I vzory dev, i šum dubrovy,
 I noč'ju pen'e solov'ja, -
 Kogda vozvyšennye čuvstva,
 Svoboda, slava i ljubov'
 I vdochnovennye iskusstva
 Tak sil'no volnovali krov', -
 Časy nadežd i naslaždenij
 Toskoj vnezapnoj osenja,
 Togda kakoj-to zlobnyj genij
 Stal tajno naveščat' menja.
 Pečal'ny byli naši vstreči:
 Ego ulybka, čudnyj vzgljad,
 Ego jazvitel'nye reči
 Vlivali v dušu chladnyj jad.
 Neistoščimoj klevetoju
 On Providen'e iskušal;
 On zval prekrasnoe mečtoju;
 On vdochnoven'e preziral;
 Ne veril on ljubvi, svobode;
 Na žizn' nasmešlivo gljadel -
 I ničego vo vsej prirode 68
 Blagoslovit' on ne chotel.

In jenen Tagen, als mir / Alle Eindrücke des Daseins
 neu waren - / Die Blicke der Mädchen, das Rauschen
 des Eichenwaldes und nachts der Gesang der Nachtigall,-/
 Als erhabene Gefühle, / Freiheit, Ruhm und Liebe / Und
 die begeisternden Künste / Mein Blut so stark in Wal-
 lung brachten, / Da begann, die Stunden der Hoffnungen
 und Ergötzungen / Mit jäher Trauer überschattend, /
 Ein böser Genius mich heimlich zu besuchen. / Traurig
 waren unsere Begegnungen: / Sein Lächeln, sein wunder-
 samer Blick, / Seine höhnischen Reden / Flößten meiner
 Seele kaltes Gift ein. / Mit unerschöpflicher Läste-
 rung / Forderte er die Vorsehung heraus; / Er nannte
 das Schöne einen Traum; / Er verachtete die Begeiste-
 rung; / Er glaubte nicht an Liebe und Freiheit; / Auf
 das Leben blickte er mit Spott - / Und nichts in der
 ganzen Natur / Wollte er gutheißen.

Die Verse 1-8 sind als Sinneinheit deutlich gegen die fol-
 genden Verse abgesetzt, in denen der ungetrübten dichterischen
 Begeisterung, den "erhabenen Gefühlen", "Hoffnungen und Er-
 götzungen" in der Allegorie des Dämons der absolute Zweifel
 und die zynische Verachtung aller erhabenen Gedanken und Ge-
 fühle gegenübergestellt werden.

Lermontov verzichtet auf diese antithetische Konstruktion
 und setzt statt dessen sofort mit der Charakterisierung des
 Dämons bzw. mit der Beschreibung der ihm zugeordneten Land-

68 A.S. Puškin, a.a.O., Bd.2, S.159.

schaft ein. "Bei Puškin wird flüchtig ein friedliches Bild, eine ländliche Idylle hingeworfen, der im Folgenden die dämonische Negation gegenübergestellt wird, bei Lermontov dagegen eine tragische Herbstlandschaft im Stil Ossians." ⁶⁹ Damit wird der Dämon Lermontovs einer entscheidenden Motivation seines verneinenden Geistes beraubt, da der Wertbereich, den er verleugnet, nicht mehr konkret greifbar wird. Diese Vereinfachung stellt keine Synthese der bei Puškin kontrovers dargestellten Bereiche, sondern eine Isolierung des negativen, dämonischen Faktors dar.

Puškins Dämon ist weniger als konkrete Gestalt aufgefaßt denn als Inkarnation "eines verneinenden Prinzips im Bewußtsein des Dichters" ⁷⁰, von dem rigoros alle menschlichen und göttlichen Werte in Frage gestellt werden. Auch Lermontovs Dämon negiert die "reine Liebe", "verschmäht alle Gebete" und "flößt Argwohn ein". Dennoch ist seine Negativität nicht die des Puškinschen Dämons, der seine Umgebung mit dem "kalten Gift" der Gleichgültigkeit infiziert. Das Motiv der seelischen Kälte und Indifferenz findet sich bei Lermontov erst in den späten Werken als konstituierendes Wesenselement des literarischen Helden. Rudimentär erscheint es auch in "Moj demon" (Vers 12), ohne jedoch von wirklicher Bedeutung für die Charakterisierung des Dämons zu sein. Die Schlußverse des Gedichtes beweisen im Gegenteil, daß gerade in der Exaltation der Gefühle, in der "Stimme der Leidenschaften", die kontrastierend von der "Muse sanfter Inspirationen" abgesetzt wird, der Dämon aus Lermontovs Perspektive im Grunde als positive Gestalt zu begreifen ist.

Die Differenz zwischen Puškins Gedicht und Lermontovs Version kommt schließlich auch in der unterschiedlichen Bedeutung des bei beiden Dichtern verwendeten Motivs des rauschenden Eichenwaldes (šum dubrovy - šum dubrov) zum Ausdruck, das bei Puškin dem positiven Wertbereich des vom Dämon zerstörten ungetrübten Lebensglücks zugeordnet ist, während es bei Lermontov die Verbundenheit des Dämons mit der dynamischen Natur kenn-

⁶⁹ A. V. F e d o r o v : Lermontov i literatura ego vremeni. Leningrad 1967, S. 117.

⁷⁰ Ebd.

zeichnet.

Byrons dämonische Helden (Manfred, Cain) und die prometheischen Gestalten des Sturm und Drang repräsentieren in einem Teil ihres Wesens zwar das Prinzip des moralisch Schlechten, ihre Handlungen stehen jedoch nicht primär unter den Kategorien von Gut und Böse, sondern sind Ausdruck eines ihnen verliehenen titanischen Willens. Ihre Rebellion gegen Gott und ihre Negation aller überkommenen Werte stehen insofern jenseits von Gut und Böse, als sich das Titanische nicht in der moralischen Vollkommenheit, sondern nur in der Größe und Intensität des Erlebens und Handelns erschöpfen kann. Die Antithese von Gut und Böse wird ersetzt durch die Polarität zwischen Groß und Klein, Genialisch und Philiströs usw., so daß dem Helden trotz seiner amoralischen Attitüde fast stets ein positiver Sinn zugeordnet bleibt.

Bei Puškin ist das Dämonische nur noch die Inkarnation des absolut Negativen, es ist "mephistophelisch" im unmittelbaren Wortsinne, ohne Symbol einer besonderen charakterlichen Größe zu sein.

Lermontov greift sowohl das Muster Puškins als auch das des Byronismus auf, indem er Puškins verhältnismäßig abstrakte Darstellung mit Mitteln der byronistischen Personendarstellung konkretisiert und dynamisiert. Zugleich knüpft er mit der ossianischen Naturbeschreibung der Eingangsvorrede an die Tradition der elegischen Dichtungen Karamzins und Žukovskijs mit ihren "idealen" Landschaftsdarstellungen an.⁷¹ Diese elegische Tendenz findet ihre inhaltliche Entsprechung bereits in "Elegija", wo das lyrische Ich einerseits den Verlust früherer Erlebnismöglichkeiten beklagt, andererseits jedoch neue Gefühle ersehnt und damit den retrospektiven Charakter der Elegie in gleicher Weise zerstört wie der Dämon die "Muse sanfter Inspirationen".

Selbst in der achten und letzten Redaktion des Poems "Demon" (1841) wird der Dämon als elegischer Held eingeführt:

⁷¹"Am Anfang des 19. Jahrhunderts wendet sich die russische Elegie immer mehr der Natur zu. Zunächst stellen die Landschaftsbeschreibungen eine Verbindung der Charakteristika der 'idealen Natur' nach ossianischem Muster dar." (K.N. G r i - g o r' j a n, a.a.O., S.241.)

Pečal'nyj Demon, duch izgnan'ja,
 Letal nad grešnoju zemlej,
 I lučšich dnej vospominan'ja
 Pred nim tesnilisja tolpoj;
 Tech dnej, kogda v žilišče sveta,⁷²
 Blistal on, čistyj cherubim...

Der traurige Dämon, der Geist der Verbannung, / Flog
 über der sündhaften Erde, / Und eine Fülle von Erin-
 nerungen an bessere Tage / Drängte sich vor ihm zu-
 sammen; / An jene Tage, als er in der Wohnung des
 Lichts / Glänzte, ein reiner Cherub...

Gerade in der Poemfassung des "Demon"-Sujets tritt der spe-
 zifische Unterschied zwischen dem dämonischen Helden des Byro-
 nismus und dem lyrischen Helden Lermontovs zutage. Schon in
 der ersten Redaktion von 1829 wird der Dämon nicht als dyna-
 misch-aktiver, sondern als melancholischer, zur Tatenlosigkeit
 verurteilter Geist beschrieben, der dem für immer verlorenen
 Glück seiner paradiesischen Unschuld nachtrauert:

Ljubov' zabyl on navsegda.
 Kovarstvo, nenavist', vražda
 Nad nim vладыčestvujut nyne...
 V nem pusto, pusto: kak v pustyne. ⁷³

Er hat die Liebe für immer vergessen. / Heimtücke,
 Haß, Feindschaft / Beherrschen ihn jetzt... / In ihm
 ist es leer, leer: wie in einer Wüste.

In der letzten und einzig vollendeten Redaktion des Poems
 gelingt es dem Dämon zwar, die Liebe einer Sterblichen zu er-
 ringen, aber seine Hoffnungen auf ein neues Glück werden ent-
 täuscht: Die Seele der bei seinem Kuß gestorbenen Tamara wird
 ihm von einem Engel entrissen und in den Himmel geführt, wäh-
 rend der Dämon zur ewigen Einsamkeit verdammt bleibt:

I prokljal Demon pobeždennyj
 Mečty bezumnye svoi,
 I vnov' ostalsja on, nadmennyj,
 Odin, kak prežde, vo vselennoj
 Bez upovan'ja i ljubvi!.. ⁷⁴

Und der besiegte Dämon verfluchte / Seine törichten
 Träume, / Und von neuem blieb er, hochmütig / Und al-

⁷²Bd.4, S.183.

⁷³Bd.4, S.222 f.

⁷⁴Bd.4, S.216.

lein wie früher, im Weltall / Ohne Hoffnung und Liebe!..

Zur ersten Redaktion des Poems sind zwei formal stark voneinander abweichende, thematisch jedoch übereinstimmende Widmungen erhalten, in denen der Dichter eine indirekte Analogie zwischen der eigenen Person und dem Dämon herstellt. In der zweiten Widmung heißt es:

Ja budu pet', poka poetsja,

 No toj veselosti prekrasnoj
 Ne trebuj ot menja naprasno,
 I junych gordych dnejj, poet,
 Ty ne verneš: ich net kak net;
 Kak solnce oseni surovoj,
 Tak pasmurna i žizn' moja; 75
 Sredi ljudej skučaju ja...

Ich werde singen, solange ich singen kann, / ... / Doch jene herrliche Heiterkeit / Verlange nicht vergeblich von mir, / Und die stolzen Tage der Jugend, Dichter, / Wirst du nicht wiedergewinnen: sie sind dahin; / Wie die Sonne des rauhen Herbstes, / So trübe ist auch mein Leben; / Unter den Menschen langweile ich mich...

Die lyrische Stimmung dieser Widmung, bedingt durch die melancholische Rückschau auf ein unwiederbringlich verlorenes Glück, die das Schicksal des Poemhelden antizipiert, ist absolut undämonisch und trägt rein elegische Züge. Der elegische Grundton wird dadurch verstärkt, daß das einzige bildhafte Element, der Vergleich des eigenen Lebens mit der "Sonne des rauhen Herbstes", einen traditionellen Topos der ossianischen Naturbeschreibung darstellt, der sich in abgewandelter Form auch in der ersten Widmung der Redaktion von 1829 findet:

... Kak skučen den' osennij,
 Tak žizn' moja byla skučna... 76

... So langweilig wie ein Herbsttag, / So langweilig war mein Leben...

Noch stärker ausgeprägt ist das Motiv der Herbstlandschaft schließlich in der Gedichtfassung "Moj demon", wo es, wie bereits gezeigt wurde, unmittelbar mit der Darstellung des lyrischen Helden verflochten wird.

⁷⁵Bd.4, S.222.

⁷⁶Bd.4, S.221.

Zusammenfassend kann gesagt werden: Lermontovs Dämon - und mit ihm der Held der gesamten frühen Lyrik - ist nicht der große Rebell gegen Gott, wie ihn Cain und Lucifer in Byrons Mysterienspiel "Cain" repräsentieren (aus dem im übrigen das Proömium zur dritten Redaktion des "Demon" stammt). Vielmehr stellt er eine typologische Kombination aus Childe Harold und Lucifer dar, in der resignierte Weltverachtung mit titanischer Willenskraft, zynischer Lebensüberdruß mit unersättlicher Lebensegier und seelische Indifferenz mit flammenden Leidenschaften paradox vereint werden. Dabei handelt es sich nicht um eine vom Dichter beabsichtigte Synthese, wie Ejchenbaum und Archipov glauben. Ejchenbaum hat nur den rein formalen Aspekt der Vermischungstechnik Lermontovs im Auge, wenn er erklärt: "Die lyrische Meditation, wie sie von Žukovskij entwickelt worden war, mußte in einem neuen Gewande erscheinen, durch die Intensivierung der lyrischen Emotion und die Verstärkung der oratorischen, deklamatorischen Tendenzen..." ⁷⁷

Bereits aus "Elegija" ging hervor, daß nicht einmal in formaler Hinsicht von einer Synthese, sondern lediglich von einem Synkretismus der elegischen Tradition des Sentimentalismus einerseits und der liedhaft-hymnischen Tradition des Sturm und Drang bzw. des Byronismus andererseits die Rede sein kann.

Diese formale Interferenz ist ihrerseits das Symptom der Überlagerung zweier diesen formalen Traditionen entsprechender thematisch-inhaltlicher Tendenzen, die in Lermontovs früher Lyrik zum Widerspruch zwischen Erlebnisverzicht aus der Erfahrung der Sinnlosigkeit der Welt heraus und Erlebnisanspruch aus einer dem Heldentypus inhärenten Dynamik heraus führt.

⁷⁷B. E j c h e n b a u m : Lermontov, a.a.O., S.29.

Kapitel 3

DIE DRAMEN

Im Folgenden soll untersucht werden, ob und inwieweit die oben nachgewiesenen Besonderheiten des Helden der frühen Lyrik Lermontovs auch in den anderen Gattungen seines literarischen Systems nachweisbar sind. Zudem gilt es herauszufinden, ob die relative Abstraktheit der lyrischen Helden- bzw. Ich-Konzeption in einem gattungsbedingten Zwang zur formelhaften Reduktion konkreter Erlebnisinhalte begründet ist oder ob sie zum spezifischen Merkmal des Lermontovschen Helden in seiner gattungsunabhängigen Gesamtheit gehört.

Wenn dabei die frühe Prosa zugunsten der Dramen unberücksichtigt bleibt, so hat dies drei Gründe. Erstens nimmt das Drama zu Beginn der 30er Jahre in Lermontovs Werk einen sehr viel bedeutenderen Platz ein als der Roman. Den drei Tragödien "Ispancy" (1829), "Menschen und Leidenschaften" (1830) und "Strannyj čelovek" (1831) steht als einziger Romanversuch nur das Fragment "Vadim" (1832-1834) gegenüber. Zweitens repräsentieren Jurij Volin ("Menschen und Leidenschaften"), Vladimir Arbenin ("Strannyj čelovek") und Evgenij Arbenin ("Maskarad", 1835) jeweils einen kontinuierlich weiterentwickelten Heldentypus, was für die Beziehung zwischen Vadim und Pečorin zumindest nicht in diesem Maße gilt. Drittens aber tritt der dramatische Held bei Lermontov in gewissem Sinne die Nachfolge seines lyrischen Pendant an; jedenfalls steht er diesem - sofern sich beide Schaffensphasen überschneiden - näher als der relativ späte Pečorin-Typus.

In diesem Sinne erklärt Ejchenbaum: "Lermontovs Jugenddramen erweisen sich als Sujetentwicklung der pathetischen Monologe, die sein lyrischer Held spricht... Die Jugenddramen Lermontovs... kann man... als Kommentare zu seiner Lyrik und als Enthüllung der Anspielungen... und Sentenzen verstehen,

die dort komprimiert zum Ausdruck gebracht werden." ¹

Da es im Rahmen dieser Arbeit unmöglich ist, auf alle Dramen Lermontovs einzugehen, soll der dramatische Held hier lediglich am Beispiel von "Menschen und Leidenschaften" und "Maskarad" untersucht werden, die zeitlich ungefähr Beginn und Ende der dramatischen Schaffensphase Lermontovs markieren.

Lermontovs dramatischem Erstlingswerk "Ispancy" von 1829 folgt ein Jahr später die im Moskauer Adelpensionat geschriebene Tragödie "Menschen und Leidenschaften", deren deutscher Titel, wie Fedorov feststellt, das Vorbild von Schillers "Kabale und Liebe" verrät: "Hier nähert er (Lermontov) sich den frühen Dramen Schillers noch mehr, vor allem aber 'Kabale und Liebe' (vgl. den Titel von Lermontovs Drama 'Menschen und Leidenschaften'; der deutsche Text und seine Zweigliedrigkeit verweisen sozusagen in halbzitierter Form auf die mutmaßliche Vorlage). Dieser Zusammenhang kommt auch in der allgemeinen Pathetik der positiven Personen Lermontovs, in ihrer Art zu denken, ... zu reagieren und sich zu benehmen zum Ausdruck." ²

Im Mittelpunkt des Dramas steht Jurij Volin, der Gegenstand und zugleich Zeuge des häßlichen Familienstreites zwischen seinem Vater und seiner Großmutter ist. Nach dem Tod seiner Mutter war Jurij als Knabe, mit der damaligen Zustimmung des Vaters, Nikolaj Michajlovič Volin, seiner Großmutter, Marfa Ivanovna Gromova, zur Erziehung überlassen worden. Jetzt versucht Nikolaj Michajlovič, entgegen der früheren Abmachung, mit allen Mitteln seine Vaterrechte geltend zu machen und den inzwischen erwachsenen Jurij zu sich zurückzuholen. Dabei stößt er jedoch auf den erbitterten Widerstand Marfa Ivanovnas, die Jurij, ihren einzigen Lebensinhalt, um keinen Preis verlieren möchte. Vor dem Hintergrund dieses Familienkonflikts steht die tragische Liebesbeziehung zwischen Jurij und seiner Cousine Ljubov'. Zaruckij, ein alter Freund Jurijs, bittet Ljubov', ihm ein Rendezvous mit ihrer älteren Schwester Eliza zu verschaffen, in die er sich unsterblich verliebt habe. Durch Zufall wird

¹B. E j c h e n b a u m : Stat' i o Lermontove, a.a.O., S.164.

²A.V. F e d o r o v : Lermontov i literatura ego vremeni, a.a.O., S.295.

Jurij Zeuge eines Gesprächs zwischen Zaruckij und Ljubov'. Da er von der heimlichen Werbung seines Freundes um Elizas Hand und um Ljubov's Vermittlerrolle nichts weiß, springt er - in der Annahme, er habe die beiden bei einem zärtlichen Tête-à-tête überrascht - aus seinem Versteck hervor und fordert Zaruckij in rasender Eifersucht zum Duell, das durch das Einschreiten Ljubov's jedoch verhindert wird. Obwohl Ljubov' ihre Treue und Lauterkeit beschwört, schenkt Jurij ihren Worten keinen Glauben und bleibt von ihrem niederträchtigen Verrat überzeugt. Dar'ja, die verschlagene Zofe Marfa Ivanovnas, gibt ihrer Herrin den Rat, Jurij und seinen Vater durch eine Intrige zu entzweien. Nikolaj Michajlovič wird das Gerücht hinterbracht, Jurij habe mit seiner Großmutter gegen ihn konspiriert. Es kommt zu einer dramatischen Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn. Nikolaj Michajlovič setzt Jurij grundlosen Beschuldigungen aus und verflucht ihn. Beide Katastrophen, die angebliche Untreue Ljubov's und der Fluch des Vaters, folgen dicht aufeinander. Jurij, der keinen Ausweg aus seiner fatalen Situation sieht und seelisch zerbrochen ist, nimmt sich das Leben.

In der dramatischen Exposition wird Jurij Volin als enttäuschter, verzweifelter, an seinem früheren Leben gemessen von Grund auf veränderter Held präsentiert. So erklärt sein Freund Zaruckij:

V samom dele, čem bol'še vsmatrivajus' - ty mračen, ugrjum, pečalen - ty ne tot Jurij, s kotorym my pirovali byvalo tak bezzabotno,³ kak gusary nakanune krovoprolitnogo sražžen'ja...

In der Tat, je genauer ich dich betrachte - du bist finster, mürrisch, traurig - du bist nicht der Jurij, mit dem wir früher immer so sorglos gezecht haben wie die Husaren am Vorabend eines blutigen Gefechts...

Und Jurij bestätigt Zaruckijs Eindruck:

Ty pravdu govoriš', tovarišč, - ja ne tot Jurij, kotorigo ty znal prežde, ne tot, kotoryj s detskim prostoserdečiem i doverčivostiju kidalsja v objat'ja vsjakogo, ne tot, kotorigo zanimala nesbytočnaja, no prekrasnaja mečta zemnogo, obščego bratstva, u kotorigo pri odnom nazvanii svobody serdce vzdragivalo, i ščeki pokryvalis' živym rumjancem - o! drug moj! -

³Bd. 5, S. 147.

togo junosu davnym-davno pochoronili. Tot, kotoryj pered toboju, est' odna ten'; čelovek poluživoj, počti bez nastojaščego i bez buduščego, s odnim prošedšim, kotorogo nikakaja vlast' ne mozet vorotit'.⁴

Du sprichst die Wahrheit, Freund - ich bin nicht der Jurij, den du früher kanntest, nicht der, der sich mit kindlicher Treuherzigkeit und Leichtgläubigkeit jedem in die Arme warf, nicht der, den der unerfüllbare, aber herrliche Traum von der allgemeinen Brüderlichkeit auf Erden beherrschte, dessen Herz erbebte und dessen Wangen sich mit lebhafter Röte überzogen allein bei der Erwähnung der Freiheit - Oh! Mein Freund! - Diesen Jüngling hat man längst zu Grabe getragen. Der, der vor dir steht, ist nur ein Schatten; ein halbtoter Mensch, fast ohne Gegenwart und ohne Zukunft, allein mit einer Vergangenheit, die keine Macht (ihm) zurückgeben kann.

Hinter diesen Charakterisierungen offenbart sich der frühere positive Erfüllungsbereich des Helden als Zeit einer unreflektierten Lebensfreude und euphorischen Begeisterung für die Ideale der Freiheit und der Menschenliebe.

Dramentechnisch ist es durchaus üblich, die Vorgeschichte des Helden im Retrospektivbericht zusammenzufassen. In der analytischen Tragödie stellt das dramatische Geschehen dann nur mehr die letzte, vernichtende, durch die seelische Beschaffenheit des Helden vorbereitete Phase einer Entwicklung dar, die lange vor dem Beginn der Bühnenhandlung eingesetzt hat. In "Menschen und Leidenschaften" jedoch stehen Vorgeschichte und Exposition des Konflikts in eindeutigen Widerspruch zueinander. Entweder ist Jurij durch den barbarischen und unwürdigen Streit seiner Verwandten in der von ihm dargestellten Weise betroffen ("... u moej babki... - žestokaja rasprja s ocom moim, i éto vse na menja upadaet."⁵ - "... meine Großmutter... hat einen gräßlichen Streit mit meinem Vater, und all das fällt auf mich zurück.") und ist tatsächlich der desillusionierte, verzweifelte Held, für den er sich ausgibt; oder er liebt Ljubov' und findet zumindest in dieser Liebe eine Sinn- und Wertorientierung.

Gerlinghoffs allgemeiner Kommentar zum Liebesproblem in

⁴Bd.5, S.147 f.

⁵Bd.5, S.149.

Lermontovs Tragödien trifft - sofern ich Gerlinghoffs Begriff der "tragischen Komponente" richtig deute - nur den Bruch zwischen tragischem Bewußtsein einerseits und der Hoffnung auf ein "subjektives Lebensglück" andererseits: "In der Exposition ist die Liebe als besondere Hoffnung des Helden häufig den übrigen tragischen Komponenten entgegengesetzt, im Laufe der Handlung erweist sich die Erwartung, in der Liebe wenigstens ein subjektives Lebensglück zu finden, immer mehr als Täuschung, in der Koordination der Katastrophen schließlich erlebt der Held den Zusammenhang und tieferen Grund seines Scheiterns, indem er die grundsätzliche und ausnahmslose Verkehrtheit seiner Welt erkennt." ⁶

Den tieferen Grund seines Scheiterns ("die Verkehrtheit seiner Welt") erlebt der Held **n i c h t** erst in der "Koordination der Katastrophen", sondern in der Erfahrung der "tragischen Komponenten", die dem tragischen Höhepunkt des Dramas (Jurij's unbegründetem Zweifel an der Liebe Ljubov's) bereits vorausgehen. Jurij lebt vom Beginn der dramatischen Handlung an im Bewußtsein der "Verkehrtheit seiner Welt". Diese resignative Grundhaltung schließt an sich jede Hoffnung auf ein "subjektives Lebensglück" aus. Daß dies bei Jurij Volin nicht der Fall ist, liegt gewiß nicht an jenem "Voluntarismus", den Asmus Lermontov unterstellt. ⁷

Die Antizipation der tragischen Komponenten stattet den Helden mit einem souveränen Bewußtsein aus, das ihn vor einem echten tragischen Scheitern bewahren müßte. Daß Jurij dennoch zum Scheitern verurteilt ist, weist die souveräne Erkenntnis der tragischen Möglichkeit als funktionslos aus, reduziert sie m.a.W. zum Bestandteil des Seinsollens, das Lermontov seinem Helden diktiert. Von einem "Voluntarismus" könnte mithin nur die Rede sein, wenn man davon ausginge, daß das Seinsollen des Helden in einem nicht eben überzeugenden Sinne über sein Dasein

⁶p. G e r l i n g h o f f, a.a.O., S.94.

⁷"Lermontov war kein Hasser des Verstandes und kein Schmäher der Erkenntnis. In seinem Voluntarismus kann man auch nicht die Spur jener Alogismen und jenes Mißtrauens gegen die Erkenntnis-kraft des Verstandes und der Wissenschaft finden, die so charakteristisch sind für die Voluntaristen Westeuropas zur Zeit Lermontovs." (V. A s m u s, a.a.O., S.86.)

triumphiert, indem es dieses ad absurdum führt. Diese Möglichkeit jedoch erscheint ihrerseits absurd, denn es bliebe zu fragen, aus welchem Grund ein tragisches Geschehen überhaupt dargestellt werden muß, von dessen Notwendigkeit nicht einmal der Autor überzeugt ist. Eher doch scheint die Vermutung gerechtfertigt, daß das Seinsollen des Helden, d.h. die Souveränität seiner Erkenntnis, zu einem Wesensmerkmal stilisiert wird, das in keiner Kausalentsprechung zum tragischen Geschehen steht, sondern sich - eben aufgrund der ihm fehlenden Integration in die Logik der Handlung - als erzwungener, ohne jede Begründung zugeordneter Wert erweist.

Daß Jurij in seinem ersten Gespräch mit Ljubov' erklärt, ihre Liebe könne ihn nicht nur aus seiner seelischen Isolierung befreien, sondern ihn darüber hinaus auch zu einer Revision seines Gesellschaftsskeptizismus bewegen, hebt den Widerspruch nicht auf, sondern vertieft ihn nur. Indem Jurij sein Urteil über die eigene Umwelt allein von der Erfüllung seiner Liebe abhängig macht, relativiert er dieses Urteil und gibt den Anspruch auf ein - um in Gerlinghoffs Terminologie zu bleiben - "objektives Lebensglück" auf. Der totale Triumph des Subjekts ist indes weder Ausgangspunkt noch Ziel Jurijs. Das beweist, wie sehr er an seinem Zerwürfnis mit der Objektwelt, der Gesellschaft, leidet. Im übrigen spricht gegen einen solchen Subjektivismus, daß Jurij seine unglückliche Liebe innerhalb der Gesamtexposition seines Konflikts nicht so akzentuiert, wie sie es sein müßte, um als Zentralmotiv seines Unglücks glaubhaft gekennzeichnet zu sein:

Ešće - (beret ego za ruku) znaeš' li? - Ja ljublju...⁸
 Noch etwas - (Er packt ihn am Arm) weißt du? - Ich liebe...

Ein weiterer Widerspruch liegt schließlich darin, daß Jurij die "tragische Komponente" nicht nur generell in seinem Gesellschaftsskeptizismus, sondern speziell auch dadurch vorwegnimmt, daß er von vornherein an der Möglichkeit einer dauerhaften Liebesbeziehung zu Ljubov' verzweifelt, ohne dazu den geringsten

⁸Bd. 5, S. 149.

empirischen Anlaß zu haben, ja darüber hinaus sogar diese noch irrealen Beziehung als tragische Szene vorausahnt:

Na svad'be? - krovavaja budet svad'ba! ⁹

Auf der Hochzeit? - Es wird eine Bluthochzeit sein!

Fast scheint es, als sei Jurij die logische Unverträglichkeit zwischen Desillusion und Hoffnung selbst bewußt, wenn er in derselben Replik gesteht:

... ja choču pogasit' poslednjuju nadeždu - ja ne choču ljubit', - a vse ljublju!.. ¹⁰

... ich will die letzte Hoffnung begraben - ich will nicht lieben, - aber dennoch liebe ich!..

Die Struktur der nachgewiesenen Widersprüche läßt sich auf die Formel der bereits beim lyrischen Helden festgestellten Paradoxie zwischen erkannter Unmöglichkeit jeder Gefühlsintensität und dem gleichzeitig aufrechterhaltenen Anspruch auf Erfüllung im reinen Gefühlsglück bringen. Die Beständigkeit, mit der das i n t e l l e k t u e l l e Element, der Skeptizismus als Erkenntnis- oder Erfahrungskonsequenz, dem ihm teilweise widersprechenden e m o t i o n a l e n Element gegenübergestellt wird, beweist, daß beide Elemente von Lermontov als wesentliche Kriterien seines Helden betrachtet werden: Beide Aufbauelemente kennzeichnen wesentlich das p o s i t i v e Wertbewußtsein des Helden, d.h. das Bewußtsein des eigenen positiven Wertes.

Der Wert Jurij's besteht byronistischer und Sturm und Drang-Tradition gemäß in der seelischen und intellektuellen Überlegenheit des Subjekts über seine Umgebung. Das intellektuelle Wertbewußtsein ist also primär bedingt durch die Erkenntnis der Dummheit und Charakterlosigkeit der Gesellschaft:

O ljudi, ljudi... dva, tri slova, glupejšaja kleveta sdelala to, što ja stoju zdes' na kraju groba... Gde zoloto est' glavnyj predmet, delo tam ne končitsja lučše... ¹¹

⁹Ebd.

¹⁰Ebd.

¹¹Bd.5, S.200.

O Menschen, Menschen... zwei, drei Worte, die dümmste Verleumdung hat es dahin gebracht, daß ich hier am Rande des Grabes stehe... Wo Gold die Hauptsache ist, kann es kein besseres Ende nehmen...

... ne prochodit dnja, čtoby novye neprijatnosti ne smuščali nas, ja okružěn takimi podlymi tvarjami... ¹²

... es vergeht kein Tag, an dem uns nicht neue Unannehmlichkeiten in Verwirrung bringen, ich bin von so niederträchtigen Kreaturen umgeben...

...o!... teper' vse jasno... Ljudi, ljudi... ljudi. Začem ja ne mogu ljubit' vas kak byvalo... ¹³

...oh!... jetzt ist alles klar... Menschen, Menschen ... Menschen. Warum kann ich euch nicht lieben wie früher...

Hinzu kommt das quälende Bewußtsein, mißverstanden und in der eigenen Gedanken- und Gefühlstiefe nicht akzeptiert zu werden:

Ljubov' moju k svobode čelovečestva počitali vol'nodumstvom - menja nikto posle tebja ne ponimal. ¹⁴

Meine Liebe zur Freiheit der Menschen haben sie für Freidenkerei gehalten - mich hat nach dir niemand mehr verstanden.

Aus der solchermaßen begründeten Einsamkeit des Helden folgt schließlich die Unmöglichkeit echter Kommunikation mit der Gesellschaft:

Bez tebja u menja ne bylo druga, kotoromu mog by ja na grud' prolit' vse moi čuvstva, mysli, nadeždy, mečty i somnen'ja... Často ja vo mrake noči plakal nad chladnymi poduškami, kogda vspominal, čto u menja soveršenno nikogo, nikogo, nikogo na celom svete. ¹⁵

Ohne dich hatte ich keinen Freund mehr, an dessen Brust ich alle meine Gefühle, Gedanken, Hoffnungen, Träume und Zweifel hätte ausschütten können... Oft weinte ich in der Finsternis der Nacht über kalten Kissen, wenn ich daran dachte, daß ich überhaupt niemanden, niemanden, niemanden auf der ganzen Welt hatte.

¹² Bd. 5, S. 149.

¹³ Bd. 5, S. 172.

¹⁴ Bd. 5, S. 149.

¹⁵ Bd. 5, S. 148 f.

Jurijs intellektuelle Überlegenheit wird begründet mit seiner Erkenntnis des wahren Charakters der Menschen:

Pomniš' li, kak neterpelivo staralsja ja uznavat' serdce čelovečeskoe, kak plammeno ja ljubil prirodu, kak tvorenie čelovečestva bylo prekrasno v osleplennyh glazach moich? Son etot minovalsja, potomu čto ja sliškom chorošo uznal ljudej...¹⁶

Entsinnst du dich, wie ungeduldig ich mich bemühte, das menschliche Herz kennenzulernen, wie feurig ich die Natur liebte, wie herrlich die Schöpfung der Menschheit meinen geblendeten Augen erschien? Dieser Traum ist verflogen, weil ich die Menschen nur allzu gut kennengelernt habe...

Schon zuvor hatte Jurij seinen jugendlichen Idealismus als "unerfüllbaren, aber herrlichen Traum" bezeichnet. Das Erwachen aus diesem Traum ist gleichbedeutend mit der desillusionierenden Erkenntnis des Helden, daß ihm ein seinen Qualitäten gemäÙes Leben nicht möglich ist. Die Desillusionierung schließt also nicht auch Zweifel am Wert der eigenen Person ein, sondern richtet sich kritisch nur gegen jene negative Welt, der der Held sich ausgeliefert sieht. Die Inhalte des "herrlichen Traumes", also die alten Ideale, werden in ihrem Wert keineswegs in Frage gestellt, sondern als Maßstab an die von Jurij kritisierte Gesellschaft gelegt.

Die entscheidende "Veränderung"¹⁷, die sich in Jurij vollzogen hat, trägt mithin nicht den Charakter einer intellektuellen Neuorientierung; sie bleibt vielmehr beschränkt auf die Erfahrung der Fremdheit der eigenen Person in der sie umgebenden Wirklichkeit. Sie stellt lediglich eine Veränderung des Bewußtseins dar, dem ein konstant bleibendes Sein gegenübersteht. Aber auch dieser Bewußtseinsveränderung fehlt jede Glaubwürdigkeit, da sie nur eine Erweiterung des Erfahrungshorizontes ausmacht, aus der keine Konsequenzen in der Beurteilung der eigenen Qualitäten gezogen werden.

Wenn dennoch immer wieder auf die Veränderung hingewiesen wird, die sich in und mit dem Helden ereignet hat, wenn immer

¹⁶Bd. 5, S. 148.

¹⁷Vgl. oben S. 73.

wieder betont wird, wie sehr er gealtert sei ¹⁸, ohne daß dieses Motiv im dramatischen Prozeß eigentlich produktiv wird, so legt dies die Vermutung nahe, daß das Motiv der Reife nur mehr als Versatzstück fungiert, das den Helden auf ein bestimmtes Seinsollen fixiert. Das Programm des Seinsollens wird vom Autor nicht mehr begründet und kann nicht mehr begründet werden, denn es steht unreflektiert am Beginn wie am Ende der "Entwicklung" des Helden. Es weist diesen nicht mehr nur als konstanten, sondern darüber hinaus auch als statischen Helden aus.

Im Motiv der Reife, die dem Helden vor jeder glaubhaft gestalteten Seins- und Bewußtseinsevolution eignen soll, ist die Entwicklung dem Helden immer nur formelhaft, programmatisch und abstrakt verfügbar und annulliert sich im Grunde durch dessen Bekenntnis, keine Entfaltungsmöglichkeit mehr zu besitzen.

Die Paradoxie dieses Sachverhalts zeigt sich in einer Kette von Widersprüchen:

- dem Widerspruch zwischen Desillusionierung und Illusion,
- dem Widerspruch zwischen prätendierter Gefühlskälte und emotionalem Pathos,
- dem Widerspruch zwischen vorgeblicher Souveränität und dem Mangel an intellektueller Überlegenheit,
- dem Widerspruch zwischen emotionalem und intellektuellem Wertelement und schließlich
- dem Widerspruch zwischen einem Helden, der an jeder M ö g l i c h k e i t verzweifelt - und damit sämtliche Konfliktmöglichkeiten von vornherein beseitigt - und seinem tragischen Untergang.

Ebensowenig wie der Untergang des Helden durch eine tragische Notwendigkeit begründet ist, ist das Motiv der Reife kausal abgesichert. Seine Funktion liegt nicht innerhalb, sondern außerhalb des dramatischen Prozesses. Das geht bereits aus der Tatsache hervor, daß Jurij sein tragisches Schicksal reflektie-

¹⁸"... posmotri, kak ja postarel." ("... sieh, wie ich gealtert bin."), Bd.5, S.147; "... i čto dlja menja žizn', čto snova blesnet razočarovanoj duše dvadcatiletneho starika... tak ja star..." ("... und was bedeutet mir das Leben, das von neuem vor der enttäuschten Seele eines zweiundzwanzigjährigen Greises aufblitzt... ja, ich bin alt..."), Bd.5, S.184 f.

ren kann, bevor sich dieses überhaupt ereignet. Damit rückt - ähnlich wie in der Lyrik - auch im dramatischen Bereich die reine Geste in den Bedeutungsvordergrund: Die Artikulation der Melancholie, des Pathos, der Leidenschaftlichkeit und der Verzweiflung drückt keine vorhandene, sondern eine prätendierte Empfindung aus und wird somit zur Attitüde, die auf Seiten des Helden keinerlei seelische Entsprechung mehr hat.

Auf die Posenhaftigkeit des frühen Lermontovschen Helden hat bereits Kotljarevskij hingewiesen: "Da er nur die vorgespülte Seite der byronistischen Helden kannte, stellte sich der Dichter nicht die Frage: Inwiefern und weswegen führen sie ein so absonderliches Leben? Sie gefielen ihm lediglich in einem bestimmten Augenblick und in einer bestimmten Pose. Und in dieser Pose stellt Lermontov seinen Helden häufig dar." ¹⁹

Wie sehr Lermontov seinen dramatischen Helden als tragischen Poseur konzipiert, beweist im übrigen die Fülle der Regieanweisungen, die dessen Gestik und Mimik festlegen:

s primetnym smuščeniem (Bd.5, S.150.)
in sichtlicher Verwirrung

kidaetsja na stul i vdrug zakryvaet lico rukami (Ebd.)
läßt sich auf einen Stuhl fallen und bedeckt plötzlich das Gesicht mit den Händen

v sil'nom dviženii beret ee za ruku (Bd.5, S.163.)
packt sie heftig bewegt am Arm

vskakivaet, kak gromom poražennyj (Bd.5, S.165.)
springt wie vom Donner gerührt auf

vskakivaet s vostorgom (Ebd.)
springt entzückt auf

drožaščim golosom, udariv v grud' (Bd.5, S.166.)
mit zitternder Stimme, nachdem er sich an die Brust geschlagen hat

kak ubityj gromom (Bd.5, S.172.)
wie vom Blitz getroffen

s dikoj radost'ju (Bd.5, S.183.)
in wilder Freude

v besenstve (Bd.5, S.186.)
rasend

drožaščim golosom (Bd.5, S.188.)
mit bebender Stimme

¹⁹N. K o t l j a r e v s k i j, a.a.O., S.64.

... byv prežde v užasnom dviženii, vdrug stanovitsja kak okamenelyj (Bd.5, S.195.)
 ... zuvor in schrecklicher Erregung, wird er plötzlich wie versteinert
 vdrug s dikim smechem (Bd.5, S.196.)
 plötzlich mit wildem Lachen

Die Disproportion zwischen Pose und nachweisbarer Substanz ist das Kennzeichen jeder epigonalen Form. "Der Epigone erhebt die Arbeits- und Denkweise, den Stoffkreis und die Formprägung des Musters zum alleinigen Gesetz. Diesem folgt er in allem, ohne dem Übernommenen Eigenes hinzufügen zu können oder zu wollen. Indem er sich das Erbe nicht wirklich zu eigen macht und vermehrt, werden Stoff und Form des Meisters zum toten Stoff, zur leeren Form."²⁰

Sehr scharfsinnig hat bereits I. Aksakov das epigonale Element in Lermontovs Dichtung charakterisiert: "Ihre (u.a. Puškins, Tjutčevs, Baratynskijs) Poesie und ihre Beziehung zu dieser ist von Aufrichtigkeit geprägt. An der Grenze dieser Periode der Aufrichtigkeit unserer Poesie steht Lermontov. Der unmittelbaren Kraft seines Talents nach schließt er sich dem funkelnden Dichtergestirn an, steht aber dennoch abseits. Seine Dichtung hebt sich scharf von ihnen ab durch den negativen Charakter des Inhalts... Von der negativen bis zur tendenziösen Richtung, wo sich die Poesie in ein Mittel verwandelt und in den Hintergrund tritt, ist es nur ein Schritt. Wahrscheinlich ist er bereits getan. Auf den Gedichten unserer Zeit liegt, so scheint uns, nicht mehr der Stempel dieser historischen Notwendigkeit und Aufrichtigkeit..."²¹

Aksakovs Urteil über Lermontovs Lyrik gilt im gleichen Maße auch für dessen frühe Dramen. In Jurij Volin wie auch in Vladimir Arbenin schneiden sich die Linien zweier literarischer Traditionen. Neben dem unreflektierten, allein der vita activa verpflichteten Sturm und Drang-Helden, der sich in seinen Hand-

²⁰ M. W i n d f u h r : Der Epigone. Begriff, Phänomen und Bewußtsein. In: Archiv für Begriffsgeschichte 4 (1959), S.189.

²¹ I. A k s a k o v : Biografija F.I. Tjutčeva. Moskva 1886, S.80. Zitiert nach E j c h e n b a u m : Lermontov, a.a.O., S.11.

lungen keine Grenzen setzen läßt, steht der byronistische Typus, der *vita activa* und *vita contemplativa* in sich vereint, der jedoch anders als der Sturm und Drang-Held bereits zur Resignation des "späten Menschen" tendiert, d.h. dessen primärer Erlebnisbereich die Reflexion auf die eigene Geschichte (Manfred) oder die Geschichte der Menschheit (Childe Harold) darstellt. Zwischen diesen beiden Mustern bestehen keine eigentlichen Widersprüche. In seiner Reflektiertheit stellt Byrons Held *mutatis mutandis* das Endprodukt des Sturm und Drang-Helden dar. Lermontov, dem historisch beide Traditionen verfügbar sind, stattet seinen Helden, dessen dramatischer Konflikt im Stil des Sturm und Drang angelegt ist, von vornherein mit den Qualitäten des byronistischen Typus aus. Aus diesem Grund fehlen Jurijs tragischem Problem jene "Aufrichtigkeit" und "Notwendigkeit", von denen Aksakov spricht. Indem Jurij im Verlauf des dramatischen Geschehens faktisch seine eigene Geschichte reproduziert, die durch die Antinomie zwischen Illusion und Enttäuschung bestimmt war, wird sein Konflikt jeder Notwendigkeit beraubt und nimmt sich selbst die psychologische Glaubwürdigkeit.

Auch Kotljarevskij weist auf diesen Widerspruch in der Gestalt Jurijs hin: "Sein Tatendurst verbirgt sich nur schlecht hinter der äußeren Resignation, und die Blässe seines Gesichtes entspricht durchaus nicht der inneren Glut seines Herzens. Sein ganzes Leben ist ein Widerspruch. Das sein, was er sein möchte, kann er nicht, und das sein, was er sein kann, will er nicht."²²

Lermontov hat keinen Zweifel daran gelassen, daß er "Menschen und Leidenschaften" als autobiographisches Drama verstanden wissen wollte.²³ Wenn Ejchenbaum in diesem Zusammenhang das "autobiographische System" von "Menschen und Leidenschaften"

²²N. K o t l j a r e v s k i j, a.a.O., S.99.

²³Vgl. die Widmung, in der es heißt:

"Odnou toboju žil poët,

 Pročti - on zdes' svoim perom
 Napomnil o mečtach bylogo."

"Allein durch dich lebte der Dichter, / ... / Lies (diese Seiten) durch - hier hat er mit seiner Feder / An die Träume der Vergangenheit erinnert." Bd.5, S.142.

dem "künstlerischen System" in "Strannyj čelovek" gegenüberhält²⁴, so meint er damit, daß die Gestalt Jurij Volins noch zu eng an Lermontovs Person angelehnt ist, um objektiv einen Allgemeintypus verkörpern zu können. In dieser autobiographischen Gebundenheit des Helden liegt die zweite Ursache der tragischen Formel, der Geste, auf die der Held des Dramas angewiesen ist.

Auf einzelne Parallelen zwischen der Handlung des Dramas und Lermontovs Familiengeschichte braucht in diesem Zusammenhang nicht eingegangen zu werden.²⁵ Von vorrangiger Bedeutung ist hier die Tatsache, daß mit der Identifizierung von Autor und Held das Seinwollen des Helden mit dem des Autors zusammenfällt. Der in die bloße Pose umgesetzte Wertanspruch Jurij's ist nicht mehr die künstlerische Objektivation ästhetischer oder weltanschaulicher Überzeugungen des Dichters, sondern ist dessen subjektiver und ungefilterter Wertanspruch selbst.

Es wurde bereits festgestellt, daß Byrons Einfluß auf Lermontov letztlich "außerliterarischen" Charakter trägt.²⁶ Der junge Lermontov verehrt in Byrons Dichtungen nicht nur den literarischen Typus des "großen Menschen", sondern den Dichtershelden Byron selbst, für den Childe Harold lediglich eine "Maske" war, "die er immer dann aufsetzte, wenn er Gefühle auszudrücken hatte, zu denen er sich nicht so gern selbst bekannte"²⁷, und der noch von Don Juan behauptet: "Almost all Don Juan's life is real life, either my own or from people I knew."²⁸ Im Gegensatz zu Byron hält Lermontov es allerdings nicht für

²⁴ B. E j c h e n b a u m : Stat'i o Lermontove, a.a.O., S.174.

²⁵ Vgl. dazu P. G e r l i n g h o f f, a.a.O., S.85-93.

²⁶ Vgl. oben S.50, Anm.29.

²⁷ H.J. D i l l e r : Aspekte der poetischen Technik Lord Byrons. München 1962, S.80.

²⁸ Zitiert nach A. H o r n : Byrons Don Juan and the Eighteenth Century Novel. Basel 1962, S.52. - Vgl. dazu auch Lermontovs Einleitung zu "Strannyj čelovek": "Ja rešilsja izložiti' dramatičeski proisšestvie istinnoe, kotoroe dolgo bespokoilo menja i vsju žizn', možet byt', zanimat' ne perestanet." ("Ich habe mich entschlossen, dramatisch eine wahre Begebenheit wiederzugeben, die mir lange Zeit keine Ruhe ließ und die vielleicht mein ganzes Leben lang nicht aufhören wird, mich zu beschäftigen.") Bd.5, S.205.

nötig, den autobiographischen Charakter seines Frühwerks hinter irgendeiner Maske zu verbergen; auch leugnet er keineswegs seine außerliterarische Beziehung zu Byron. ²⁹

Wie weit die charakterliche Kongruenz zwischen Autor und Held geht, zeigt ein Brief Lermontovs an M.A. Lopuchina vom 15.10.1832: "J'ai été inquiet il y a quelques jours, maintenant je ne le suis plus: tout est fini; j'ai vécu, j'ai mûri trop tôt; et les jours qui vont suivre seront vides de sensation..." ³⁰

In dem anschließenden Gedicht klingen fast alle uns bereits durch die Analyse des lyrischen Helden bekannten Thesen und Topoi an:

On byl rožden dlja sčast'ja, dlja nadežd
I vdochnovenij mirnych! - no bezumnyj
Iz detskich rano vyrvalsja odežd
I serdce brosil v more žizni šumnoj;
I mir ne počadil - i bog ne spas! -
Tak sočnyj plod do vremeni sozrelyj
Meždu cvetov visit osirotelyj ;
Ni vkusa on ne raduet, ni glazj;
I čas ich krasoty - ego paden'ja čas! -
.....
- Užasno starikom byt' bez sedin; -
On ravnych ne nachodit; za tolpoju
Idet, chot' s nej ne delitsja dušoju; -
On mež ljud'mi ni rab, ni vlastelin,
I vse, čto čuvstvuet, on čuvstvuet odin! ³¹

Er war geboren für das Glück, für Hoffnungen / Und friedliche Begeisterungen! - Doch der Tor / Entriß sich früh den Kleidern der Kindheit / Und warf sein Herz in das tosende Meer des Lebens; / Und die Welt schonte ihn nicht - und Gott rettete ihn nicht! - / So hängt eine saftige, vorzeitig gereifte Frucht / Verwaist zwischen den Blüten; / Sie erfreut weder den Geschmack noch die Augen; / Und deren Schönheit Stunde ist die Stunde ihres Falls! - / ... / Schrecklich ist es, ein Greis ohne graues Haar zu sein; / Er findet seinesgleichen nicht; der Menge / Folgt er, obwohl er ihr seine Seele nicht mitteilt; - / Er ist unter den Menschen weder Sklave noch Herrscher, / Und alles, was er fühlt, fühlt er allein!

Dieses Gedicht fungiert als inhaltliche Ergänzung und zu-

²⁹ Vgl. oben S.49 ff.

³⁰ Bd.6, S.420.

³¹ Ebd.

gleich formal als krönender Abschluß des vorangegangenen autobiographischen Resümees. Die Kontinuität beider literarischer Medien wird durch die Identität des Briefschreibers mit dem Helden des Gedichts hergestellt. In der lyrischen Form stilisiert Lermontov seine Person, d.h. er glaubt in ihr den angemessenen Ausdruck seines existentiellen Problems zu finden. In der formalen Steigerung der Selbstaussage durch die poetische Stilisierung artikuliert er zugleich den Wert seines Problems. Daß dieser Wert keine reale Entsprechung hat, sondern lediglich Gegenstand eines subjektiven Wertanspruchs ist, bestätigt bereits der prinzipielle Widerspruch, der sich zwischen der von Lermontov gebrauchten Briefgattung als Kommunikationsmedium schlechthin und der Schlußphrase seines Gedichts aufwirft: "Und alles, was er fühlt, fühlt er allein."

Die Überhöhung der Form bringt die autobiographische Aussage in Widerstreit mit der Ich-Wirklichkeit und zugleich mit sich selbst. Dadurch entsteht ein inhaltliches Vakuum, dessen formale Hülle - ähnlich wie im Drama - als Geste allein auf das Seinwollen der dargestellten Person verweist, mit deren Wirklichkeit darüber hinaus jedoch nur noch sehr wenig gemein hat.

Wenn die Resignation des Helden glaubhaft bleiben will, kann sein Erfüllungsbereich nur in der Vergangenheit liegen. Schon in der dramatischen Exposition scheint Jurij dies zu bestätigen:

Tot, kotoryj pered toboju, est' odna ten'; čelovek poluživoj, počti bez nastojaščego i bez buduščego, s odnim prošedšim, kotorogo nikakaja vlast' ne možet vorotit'. ³²

Der, der vor dir steht, ist nur ein Schatten; ein halbtoter Mensch, fast ohne Gegenwart und ohne Zukunft, allein mit einer Vergangenheit, die keine Macht (ihm) zurückgeben kann.

Ähnlich urteilt Vladimir Arbenin in "Strannyj čelovek" über sich:

Vsja istinnaja žizn' moja состоit iz neskol'kich mgnovenij, i vse pročee vremja bylo tol'ko prigotov-

³²Bd.5, S.147 f.

lenie ili sledstvie sich mgnovenij... 33

Mein ganzes wahrhaftes Leben besteht aus einigen Augenblicken, und die ganze übrige Zeit war nur Vorbereitung oder Folge dieser Augenblicke.

Im Ausgang beider Tragödien bestätigen sich diese pessimistischen Urteile: Jurij und Vladimir bleiben ohne Zukunft und scheitern physisch wie psychisch als tragische Helden. Eine sein eigenes Schicksal betreffende verbindliche Prognose, an die er selbst glaubt, kann der Held vor der tragischen Peripetie jedoch nicht geben, da sonst weder die Klimax des Spannungsbogens noch die tragische Fallhöhe motiviert wären.

Der Selbstkommentar besitzt hier also nicht die dramatische Funktion einer Vorausdeutung der eigenen Katastrophe, sondern dient als eine Art symbolischer Verweis auf das Selbstverständnis des Helden, der dem Passepartout seiner Stimmung einen mehr oder minder willkürlichen Aussageinhalt anpaßt.

Eine semantisch ähnliche Funktion wie der Zweifel an der eigenen Gegenwart und Zukunft erfüllt der bereits untersuchte formelhafte Hinweis auf die an Erlebnissen reiche Vergangenheit des Helden der frühen Lyrik, den Lermontov bezeichnenderweise auch in der Widmung zu "Menschen und Leidenschaften" verwendet:

Toboju tol'ko vdochnovennyj,
Ja stroki grustnye pisal,
.....
Skryvajuči v grudi m.jatežnoj
Stradan'ja mnogich, mnogich let... 34

Nur von dir inspiriert, / Habe ich die traurigen Zeilen geschrieben, / ... / Während ich in meiner rebellischen Brust / Die Leiden vieler, vieler Jahre verbarg...

Beide Topoi, die Überzeugung von der Sinnlosigkeit der Gegenwart und Zukunft sowie die mysteriöse Andeutung früherer seelischer Qualen, können, wenn man ihre Funktion auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen versucht, als **E r f a h r u n g s - f o r m e l n** bezeichnet werden, die ihrerseits wiederum als

³³ Bd. 5, S. 211.

³⁴ Bd. 5, S. 142.

Verweis auf das überlegene Bewußtsein und die Reife des Helden dienen und damit bestimmte Werte unter Beweis stellen sollen.

Daß der Gedanke des Gegenwartsverlustes unmittelbar mit dem persönlichen Problembereich des Dichters verbunden ist, geht aus dem oben zitierten Brief an die Lopuchina hervor, in dem es heißt: "... maintenant j'aurai besoin de vos lettres plus que jamais: enfermé comme (je) serai, cela sera ma plus grande jouissance; cela seul pourra relier mon passé avec mon avenir, qui déjà s'en vont chacun de son côté, en laissant entre eux une barrière de 2 tristes, pénibles années..." ³⁵

Der persönlich-individuelle Charakter dieses Problems ist freilich insofern fraglich, als es bereits bei Byron thematisiert wird. So erkennt Manfred:

We are the fools of time and terror: Days...
Steal on us, and steal from us; yet we live,
Loathing our life, and dreading still to die.
In all the days of this detested yoke -
This vital weight upon the struggling heart,
Which sinks with sorrow, or beats quick with
Or joy this agony or faintness - pain,
In all the days of past and future, for
In life there is no present... ³⁶

Manfreds retrospektive Haltung ist durch seine Suche nach der toten Astarte motiviert. Jurij Volins Vergangenheit dagegen weist sich auch im fiktiven Bereich des Dramas noch als Fiktion aus.

Der Versuch des sechzehnjährigen Lermontov, mit "Menschen und Leidenschaften" eine Art dramatisches Selbstporträt zu schaffen, scheitert faktisch bereits an der Stilisierung der Autobiographie zur Idealkonzeption. Latent allerdings bleibt die Gesetzmäßigkeit des biographischen Parallelismus weiterhin bestehen, obwohl anzunehmen ist, daß Lermontov sich dessen nicht bewußt ist: Der Fiktionscharakter der ständig von Jurij beschworenen Vergangenheit weist zurück auf den fiktiven Charakter der "Vergangenheit" des jungen Lermontov, der im Selbstbezug die Problematik des Epigonen zur Problematik des einsamen

³⁵Bd.6, S.119 f.

³⁶B y r o n, a.a.O., S.398.

Genies zu machen versucht, obgleich er sich damit nicht nur "zu den eigentlichen Tendenzen des Zeitalters", sondern auch zu sich selbst "mehr und mehr in Widerspruch setzt".³⁷

Die Überwindung des "autobiographischen Systems" gelingt Lermontov nicht - wie Ejchenbaum glaubt³⁸ - mit dem im gleichen Jahr wie "Menschen und Leidenschaften" entstandenen Drama "Strannyj čelovek", in dem lediglich die vermeintliche Liebesintrige zum tatsächlichen Betrug abgewandelt wird, sondern erst mit "Maskarad" (1835).

Held dieser Tragödie ist Evgenij Arbenin, früher ein leidenschaftlicher Kartenspieler, der nach seiner Heirat dem Glücksspiel jedoch abgeschworen und ein solides Leben zu führen begonnen hat. Als Arbenin eines Tages seinem früheren Zech- und Spielkumpan Kazarin und dessen Gefährten einen Besuch abstattet, macht er die Bekanntschaft des jungen Fürsten Zvezdič, der soeben sein gesamtes Vermögen eingesetzt und verloren hat. Aus Mitleid mit ihm übernimmt Arbenin das Spiel des Fürsten und gewinnt binnen kurzer Zeit die verlorene Summe zurück. Am Abend desselben Tages findet ein Maskenball statt, an dem Arbenin mit seiner Frau Nina teilnimmt und zu dem auch Zvezdič geladen ist. Die Baroness Stral' beginnt mit dem jungen Fürsten einen Flirt, ohne sich zu erkennen zu geben. Zvezdič, vom Charme und Esprit der ihm unbekanntem Schönheit bezaubert, bittet die Baroness um ein Unterpfand ihrer Zuneigung. Die Baroness, die es aus Furcht vor einem Skandal noch immer nicht wagt, sich zu entdecken, reicht ihm ein Armband, das Nina im Gedränge verloren hat, und verschwindet. Zvezdič zeigt Arbenin triumphierend das ihm von der Baroness überlassene Schmuckstück. Erst zu Hause wird Arbenin klar, daß es sich um das Armband seiner Frau handelt. Außer sich vor Zorn überschüttet er die ahnungslose und unschuldige Nina mit Vorwürfen ob ihrer vermeintlichen Untreue. Zvezdič schreibt Nina, die er inzwischen durch den Hinweis des intriganten Kaufmanns Šprich als Besitzerin des Armbandes identifiziert hat, einen feurigen

³⁷ M. W i n d f u h r, a.a.O., S.189.

³⁸ Vgl. B. E j c h e n b a u m : Stat'i o Lermontove, a.a.O., S.173 f.

Liebesbrief, der in Arbenins Hände gerät. In der festen Absicht, den Fürsten zu erschießen, dringt Arbenin in Zvezdičs Haus ein. Im entscheidenden Augenblick jedoch überkommen ihn moralische Skrupel, und er beschließt, sich auf andere Weise Satisfaktion zu verschaffen. Vergebens versucht die Baroness, der er im Hause Zvezdičs begegnet, ihm zu erklären, daß sie die einzig Schuldige sei. Arbenin kompromittiert Zvezdič, indem er ihn in einem Spielsalon mit den Worten "Ihr seid ein Falschspieler und Schurke" die Karten ins Gesicht schleudert. Zvezdič, der inzwischen von der Baroness erfahren hat, daß sie die geheimnisvolle Unbekannte war, der er auf dem Maskenfest begegnete, gibt Nina auf einem Ball das Armband zurück und warnt sie vor der Rache ihres Mannes. Arbenin, der diese Szene aus der Ferne beobachtet und Zvezdičs Geste daher mißdeutet, ist nun erst recht von Ninas Untreue und der Perfidie des Fürsten überzeugt. Er reicht Nina ein Dessert, das er zuvor vergiftet hat, und sieht ungeführt zu, wie sie unter Qualen stirbt, ohne den letzten Beteuerungen ihrer Unschuld Glauben zu schenken. Als Deus ex machina taucht ein unbekannter junger Mann auf, den Arbenin einst im Kartenspiel erbarmungslos um sein gesamtes Vermögen gebracht hat, und erinnert ihn an seine früheren Missetaten. Gleichzeitig erfährt Arbenin von Zvezdič, daß Nina unschuldig gestorben sei. Unter der Last dieser Anschuldigungen bricht Arbenin seelisch zusammen; er wird wahnsinnig.

Anders als seine Vorgänger Jurij und Vladimir ist Evgenij nicht mehr der lebensunerfahrene und dennoch lebensüberdrüssige jugendliche Held, dessen geheimer Traum von einem paradiesischen Lebensglück die eigene Resignation Lügen straft.

Obwohl er die Gesellschaft verachtet, hat Evgenij Arbenin sein Verhältnis zur Umwelt stabilisiert. So erklärt Kazarin:

A ty, ljubeznejšij... ženat, bogat, - stal
barin. 39

Du aber, mein Bester,... bist verheiratet, bist reich,
- bist ein Herr geworden.

... Teper'?
Ženilsja i bogat, stal čelovek solidnyj... 40

³⁹Bd.5, S.278.

⁴⁰Bd.5, S.285.

... Jetzt? / Er hat geheiratet und ist reich, er ist ein solider Mensch geworden.

Seine Liebe zu Nina hat Arbenins frühere Haltlosigkeit besiegt und ihm einen neuen, positiven Lebensinhalt gegeben:

No skoro čerstvaja kora
S moej duši sletela, mir prekrasnyj
Moim glazam otkrylsja ne naprasno,⁴¹
I ja voskres dlja žizni i dobra.

Bald aber fiel die rauhe Schale / Von meiner Seele ab,
eine herrliche Welt / Öffnete sich meinen Augen nicht
umsonst, / Und ich bin für das Leben und das Gute
auferstanden.

Wichtiger noch als diese im Helden angelegten positiven Wesensmerkmale ist die im Drama vollzogene Konfrontation des alten mit dem neuen dramatischen Typus Lermontovs. Im Fürsten Zvezdič wird Arbenin ein Antagonist gegenübergestellt, der deutlich Züge Jurijs und Vladimirs trägt, jetzt aber als Vertreter einer nachbyronistischen Generation vernichtend kritisiert wird. So wirft die Baroness dem Fürsten vor:

Ty! bescharakternyj, bezpravstvennyj, bezbožnyj,
Samoljubivyj, zloj, no slabyj čelovek; nyj,
V tebe odnom ves' otrazilsja vek,
Vek nynešnjij, blestjaščij, no ničtožnyj.⁴²

Du! Charakterloser, unmoralischer, gottloser, / Selbstsüchtiger, böser, doch schwacher Mensch; / In dir allein spiegelt(e) sich das ganze Jahrhundert wieder, / Das jetzige gleißende, aber nichtige Jahrhundert.

Lermontovs Kritik erscheint umso bemerkenswerter, als sie ohne einen konkreten Nachweis der Negativität Zvezdičs im ganzen unmotiviert bleibt. Dieser Motivationsmangel läßt darauf schließen, daß der Dichter mit dem Urteil der Baroness Stral' weniger die Gestalt des Fürsten charakterisieren als vielmehr ganz unabhängig davon seine Kritik an der von Zvezdič repräsentierten Generation zum Ausdruck bringen will, um auf diese Weise den Standort Arbenins in negativer Abgrenzung von Zvezdič zu bestimmen. Die Negativität dieser Generation liegt nicht in ihrer Charakter-, Sitten- und Gottlosigkeit, sondern in ihrer

⁴¹ Bd. 5, S. 307.

⁴² Bd. 5, S. 292.

substantiellen Schwäche, die dem Anspruch auf ein erhabenes, spektakulär-interessantes Sein nicht gerecht wird. Mögliche Positivität und tatsächliche Negativität werden von der "klugen Maske" ("umnaja maska"), der Baronesse, antithetisch gegenübergestellt:

Samoljubivyj, zloj, n o slabyj čelovek;

 Vek nyněšnij, blestjaščij, n o ničtožnyj.
 Napolnit' chočeš' žizn', a begaeš' strastej.
 Vse chočeš' ty imet', a žertvovat' ne znaeš';
 Ljudej bez gordosti i serdca, preziraeš',
 A sam igruška tech ljudej.⁴³

Selbstsüchtiger, böser, d o c h schwacher Mensch; /
 ... / Das jetzige gleißende, a b e r nichtige Jahr-
 hundert./Du willst das Leben ausfüllen, a b e r
 fliehst die Leidenschaften. / Alles willst du haben,
 a b e r Opfer zu bringen verstehst du nicht; / Men-
 schen ohne Stolz und ohne Herz verachtest du, /
 D o c h du selbst bist ein Spielball dieser Menschen.

Lermontovs Kritik bleibt abstrakt. Zvezdičs genannte Laster werden als dramatisches Moment nicht produktiv gemacht, d.h. nicht demonstriert und nicht eigentlich in die Handlung eingeflochten, sondern lediglich im "Lasterkatalog" der Baronesse erwähnt. Hinzu kommt, daß der Kontrast zwischen Zvezdič und Arbenin durch dessen Rückfall in die frühere byronistische Phase aufgehoben wird.⁴⁴ Von der Logik der Handlung her ergibt sich als weiterer Widerspruch die Tatsache, daß die Baronesse in Zvezdič verliebt ist und es daher unerfindlich bleibt, aus welchem Grunde sie den Fürsten in dieser Situation einer so radikalen Kritik aussetzt.

Die von Tynjanov festgestellte Verwandtschaft zwischen "Maskarad" und Kjuhel'bekers Mysterienspiel "Ižorskij" (1835-1841) gilt - entgegen der Ansicht Ejchenbaums - über formale Gemeinsamkeiten hinaus auch für inhaltlich-thematische Parallelen.⁴⁵ Ähnlich wie Lermontov in "Maskarad" stellt auch Kjuhel'beker in seinem Drama dem positiven byronistischen Typus Ižorskij

⁴³Ebd. Gesperret gedruckt von mir (A.G.).

⁴⁴Vgl. B. E j c h e n b a u m : Stat'i o Lermontove, a.a.O., S.201 ff.

⁴⁵Ju.N. T y n j a n o v : Kjuhel'beker o Lermontove. In: Lit. sovremennik 7-8 (1941), S.146.

die negative, epigonal-unglaubliche Figur Žemanskijs gegenüber:

Žemanskij: Vy tak zadumčivy, ne vlyublenny li?

Ižorskij: Čto za vopros? no pust' tak! ja vlyublenn.

Žemanskij: Ne verju ja: vy ko vsemu ostyli.
I ja, priznat'sja, svetom utomlen:
Ja mnogo žil, i čuvstvoval, i videl,
Ja mnogo žil - i žizn' voznenavidel!

Ižorskij: No s nebol'sim vam dvadcat' let?

Žemanskij: Da v dvadcat' let ja prožil vek.
Ispil i radosti i skorbi reki,
I dlja menja obmanov sladkich net!

Ižorskij: Togda voz'mite pistolet
I - zastrelites'.

Žemanskij: Vot sovet!
No vidno po vsemu, vy ne poët.

(Uchodit.)

Ižorskij: Vot molod i rumjan i glup i tučen,
A i v nego vselilas' blaž',
.....
I strastiju b a j r o n s t v o v a t' raz- 46
mučen.

Žem.: Ihr seid so nachdenklich, seid Ihr gar verliebt? / Iž.: Was für eine Frage? Aber meinetwegen! Ich bin verliebt. / Žem.: Das glaube ich nicht: Ihr seid allem gegenüber gleichgültig geworden. / Auch ich bin offen gestanden der Welt überdrüssig: / Ich habe viel gelebt, gefühlt, gesehen, / Ich habe viel gelebt - und habe begonnen, das Leben zu hassen! / Iž.: Ihr mit Euren lächerlichen zwanzig Jahren? / Žem.: In zwanzig Jahren habe ich Jahrhunderte durchlebt. / Ich habe Ströme von Freud und Leid (aus) getrunken, / Auch für mich gibt es keine süßen Täuschungen mehr! / Iž.: Dann nehmt eine Pistole / Und - erschießt Euch. / Žem.: Das ist ein Rat! / Aber es ist ganz offenbar, Ihr seid kein Dichter. / (Geht ab.) Iž.: Da ist er jung, rotwangig, dumm und fett, / Aber auch in ihn hat sich die Grille eingenistet, / ... / Und er ist von der Leidenschaft gequält zu b y r o n i s i e r e n.

Wenn Eichenbaum erklärt, von verschiedenen Typen des Byronismus könne in "Maskarad" nicht die Rede sein⁴⁷, so ist dies

⁴⁶V.K. K j u c h e l' b e k e r: Izbrannye proizvedenija v dvuch tomach. M/L 1967, Bd.2, S.292 f.

⁴⁷Vgl. B. E j c h e n b a u m: Stat'i o Lermontove, a.a.O., S.203.

nur insofern zutreffend, als Zvezdič von Lermontov nicht negativ und lächerlich genug dargestellt wird, um mit Žemanskij identisch zu sein. Der Lasterkatalog der Baronesse zielt jedoch auf die gleiche typologische Unterscheidung zwischen vorgeblicher und tatsächlicher Gefühlstiefe, wie sie auch Kjuhel'-beker vornimmt.

Die bedingte Wesensgleichheit zwischen Arbenin und Zvezdič deutet darauf hin, daß Lermontov seine Kritik am früheren Helden nur ansatzhaft zu realisieren vermochte. Was sich in "Maskarad" als Kritik ausgibt, ist dies nur der Tendenz nach. Dieser tendenzielle Unterschied zu den vorausgegangenen Dramen ist allerdings entscheidend für die typologische Entwicklung des Lermontovschen Helden, die vor allem in dessen Emanzipation vom Schema der ideal stilisierten Autobiographie zum Ausdruck kommt.

Evgenij Arbenin wirkt in seiner Grundhaltung nicht nur glaubwürdiger als seine Vorgänger, weil er gereifter, älter und seelisch ausgeglichener ist als diese, sondern auch weil seine Ausgangsbasis nicht - wie die Jurij Volins und Vladimir Arbenins - im Widerspruch zum tragischen Prozeß steht.

Evgenij ist zwar der Typus des großen resignierten Welt- und Menschenfeindes, aber eben aufgrund dieser Resignation schätzt er den Wert seiner Liebe zu Nina als einzig ihm noch verbliebenes Glück umso höher:

Vse, čto ostalos' mne ot žizni, èto ty. ⁴⁸

Alles, was mir vom Leben geblieben ist, bist du.

Arbenin verkörpert also nicht den verzweifelten, sondern nur den skeptischen, nicht den suchenden, sondern - vor dem Einsetzen der Katastrophe - den besitzenden Helden. Anders als Jurij und Vladimir lebt er nicht in der Retrospektive, sondern mit seinem Bekenntnis zu Nina im Hier und Jetzt. Er verfügt mithin zunächst über diejenige positive Basis, von der aus eine tragische Peripetie allein möglich und motiviert erscheint.

Diese Basis erweist sich jedoch als zu schmal, um ein dauerhaftes Glück gewährleisten zu können. Die Grunderfahrung des

⁴⁸Bd.5, S.313.

Bösen wird durch Arbenins Liebe zu Nina nicht aufgehoben, sondern schlägt in ihm zeitweilig als quälende Erinnerung an vergangenes Leiden durch:

No inogda opjat' kakoj-to duch vraždebnyj
 Menja unosit v burju prežnich dnej,
 Stiraet s pamjati moej
 Tvoj svetlyj vzor i golos tvoj volšebnyj.
 V bor'be s soboj, pod gruzom tjažkich dum,
 Ja molčaliv, surov, ugrjum. ⁴⁹

Aber manchmal trägt mich erneut irgendeine feindliche Stimmung / In den Sturm früherer Tage fort, / Verdrängt aus meinem Gedächtnis / Deinen lichten Blick und deine zauberhafte Stimme. / Im Kampf mit mir selbst, unter der Last schwerer Gedanken, / Bin ich schweigsam, schroff, mürrisch.

Die Negativität der Vergangenheit bedingt die Negativität der Erinnerung. Unter der Oberfläche seines Glücks bleibt Arbenin ständig der Gefahr des latent vorhandenen Bösen ausgesetzt. Durch seine Erinnerung droht ihm der Verlust des mit seiner Liebe zu Nina wiedererlangten moralisch Guten als Rückfall in seine ursprüngliche abgründige Dämonie. So bemerkt Ejchenbaum: "... der Held des Dramas muß den Weg des Dämons gehen, aber in lebendiger Gestalt. Als Epigraph zu diesem Drama könnten die Zeilen aus 'Demon' von 1833 dienen:

I, pobediv svoe prezren'e,
 On zamešalsja mež ljudej,
 Čtob jadom pagubnych rečej
 Ubit' v nich veru v providen'e.

Und nachdem er seine Verachtung besiegt hatte, / Mischte er sich unter die Menschen, / Um mit dem Gift verderblicher Reden / In ihnen den Glauben an die Vorsehung zu töten." ⁵⁰

Der Sieg des Bösen hat einen subjektiven und einen objektiven Aspekt. Subjektiv ist er insofern, als er die Vernichtung der positiven Qualitäten des Ich (Hoffnung, Idealismus, Menschenliebe usw.) bedingt:

Romana ne načav, ja znal uže razvjazku
 I dlja drugich serdec tverdil

⁴⁹ Bd. 5, S. 307.

⁵⁰ B. E j c h e n b a u m : Stat'i o Lermontove, a.a.O., S. 205.

Slova ljubvi, kak njanja skazku.
I tjažko stalo mne, i skučno žit'! 51

Ohne den Roman begonnen zu haben, kannte ich schon seinen Ausgang, / Und für die Herzen der anderen wiederholte ich / Die Worte der Liebe, wie die Amme ein Märchen. / Und es ward mir qualvoll und langweilig, zu leben.

Der objektive Aspekt besteht darin, daß der im Kampf mit dem Bösen unterlegene Held seine Bosheit in die Gesellschaft trägt, um diese zu zerstören:

Togda dlja poprišča gotovyj
Ja derzko vnik v serdca ljudej
Skvoz' neponjatnye pokrovy
Priličij svetskich i strastej. 52

Dann drang ich, auf meinen Wirkungsbereich vorbereitet, / Dreist in die Herzen der Menschen ein, / Durch die unbegreiflichen Hüllen / Der gesellschaftlichen Anstandsformen und der Leidenschaften.

Mit dem Mord an seiner unschuldigen Frau wird Arbenin - auch in der Sicht Lermontovs - schuldig. Die tragische Verblendung freilich, die Arbenins Tat provoziert, hebt diese Schuld bedingt auf bzw. neutralisiert sie in der fatalistischen Interpretation Lermontovs. Auch die Einführung eines Deus ex machina am Schluß des letzten Aktes in der Gestalt des "Unbekannten", der noch einmal ausdrücklich auf Arbenins Schuld verweist, nimmt die Absolution, die dem Helden vom Autor letztlich gewährt wird, nicht zurück.

Mit Arbenins Verbrechen wird zugleich der erforderliche dramatische Höhepunkt realisiert. Durch die Vernichtung seines einzigen Glücks vernichtet sich Arbenin selbst: er wird wahnsinnig. Der Selbstvernichtung Jurij Volins fehlte diese Notwendigkeit. Sein Zweifel an der Liebe Ljubov's ist weder als Resultat einer Intrige, wie in "Maskarad", noch durch die tatsächliche Untreue der Geliebten, wie in "Strannyj čelovek", gerechtfertigt, sondern allein einem höchst banalem Irrtum zuzuschreiben. Darüber hinaus ist in "Maskarad" sowohl die dramatische Entwicklung als auch die Figur des Helden in sich

⁵¹ Bd. 5, S. 303.

⁵² Bd. 2, S. 230.

geschlossener gestaltet. Die Steigerung des Gefühls von weltmüder Resignation zum Pathos der Rache erscheint bei Arbenin stärker motiviert als Jurij Volins Schwanken zwischen sentimentalem Selbstmitleid, larmoyantem Weltschmerz, flammender Menschenliebe und pathetischem Zynismus. Während der frühe Dramenheld Lermontovs seinen Konflikt im Vakuum einer fingierten bzw. prätendierten Existenz austrägt, die ihn in logischen Widerspruch zu seinen nicht weniger unzulänglich motivierten Umweltbedingungen bringt, ist der tragische Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft in "Maskarad" für beide Faktoren ungleich klarer, konkreter und logisch stringenter umrissen.

Dennoch ist auch dieses letzte und reifste dramatische Werk Lermontovs von entscheidenden inneren Widersprüchen geprägt. Bereits erwähnt wurde die paradoxe dramatische Funktion und Darstellung des Fürsten Zvezdič. Ähnliche Widersprüche lassen sich auch für die Gestalt Arbenins nachweisen.

Vor seiner ersten Auseinandersetzung mit Nina erklärt er:

Vzgljanul... i uvidal, čto ja ee ljublju;
I... užasnulsja!..
Opjat' mečty, opjat' ljubov'
V pustoj grudi bušujut na prostore;
Izlomannyj čelnok, ja snova brošen v more:
Vernus' li k pristani ja vnov'? 53

Ich blickte (sie) an... und sah, daß ich sie liebe; /
Und... ich erschrak!.. / Wieder toben Träume und Liebe /
Zügellos in meiner leeren Brust; / Wie ein zerschellter Kahn bin ich erneut ins Meer geworfen: /
Werde ich wieder zum Hafen zurückkehren?

Arbenins Angst, von neuem ins Meer der Leidenschaften hinausgetragen zu werden, ist mit seinem Bekenntnis, er sei "für das Leben und das Gute auferstanden" ⁵⁴, nicht in Einklang zu bringen. Sein pathetischer Zweifel steht nicht nur im Gegensatz zu seiner anfangs dargelegten Reife und Abgeklärtheit, sondern ist auch insofern unbegründet, als Arbenin erst in der Folgehandlung bemerkt, daß Ninas Armband fehlt.

Ähnlich wie in "Menschen und Leidenschaften" handelt es sich also auch hier funktionell um eine Vorausdeutung der tragischen

⁵³Bd.5, S.304.

⁵⁴Vgl. oben S.91.

Konfliktmöglichkeit, die durch den ambivalenten Charakter des Helden, durch sein Schwanken zwischen Gut und Böse, bereits vorbereitet ist.

Der gleiche funktionale Zweck und der gleiche Widerspruch liegen Arbenins Verhältnis zum Prinzip des moralisch Guten zugrunde. Während er in der 3. Szene des 1. Aktes behauptet, erst durch seine Liebe zu Nina wieder zum Guten gefunden zu haben, heißt es gegen Ende derselben Szene:

Vezde ja videl zlo, i, gordyj, pered nim
Nigde ne preklonilsja. ⁵⁵

Überall sah ich das Böse, und stolz habe ich mich vor ihm / Nirgendwo gebeugt.

Damit bleibt zunächst offen, ob Arbenin in seiner Vergangenheit tatsächlich zum Exponenten des Bösen geworden ist oder ob, wie dieses Zitat zu belegen scheint, das Gegenteil der Fall ist. Erst durch den Auftritt des "Unbekannten" am Schluß des Dramas wird diese Frage geklärt.

Wie in der frühen Lyrik wird auch in "Maskarad" das Scheitern des Helden doppelt motiviert: erstens durch die Intrige der Gesellschaft, verkörpert vor allem in der Gestalt des Geldleihers Šprich, zweitens durch den Dämonismus Arbenins. Beide Motivationen entsprechen sich insofern, als Arbenin durch die Intrige zum unschuldigen, durch seinen Dämonismus jedoch zum (bedingt) schuldigen Opfer wird.

Zudem wird in "Maskarad" auch das Phänomen des Dämonismus ambivalent gestaltet. Das kommt vor allem darin zum Ausdruck, daß Arbenin die Figur Kazarins gegenübersteht, dessen moralische Skrupellosigkeit als satanisches Prinzip negativ von Arbenins Schwanken zwischen Gut und Böse abgesetzt wird. ⁵⁶ Innerhalb des dramatischen Geschehens spielt Kazarin eine nur unbedeutende Rolle; als Verkörperung des Bösen, als Skeptiker und zugleich als Ironiker ist er jedoch von Bedeutung für die

⁵⁵Bd. 5, S. 312.

⁵⁶Eine ausführliche Untersuchung über die Gestalt Kazarins findet sich bei V.K. B o g o m o l e c: *Obraz Kazarina v drame "Maskarade"*. In: M. Ju. Lermontov. *Materialy i soobščeniya VI vsesojuznoj Lermontovskoj konferencii*. Stavropol' 1965, S. 88-100.

weitere Entwicklung des Lermontovschen Helden, besonders für die Gestalt Pečorins.

Kazarins dramaturgische Funktion ist die des spöttischen Beobachters, der nicht nur seine gesellschaftliche Umgebung sarkastisch kommentiert, sondern dessen zynische Bemerkungen über die Ehe und die Liebe zugleich Arbenin demoralisieren und sein Mißtrauen steigern sollen: "Unter Ausnutzung der Verwirrung und Niedergeschlagenheit Arbenins, der nicht mehr weiß, wem er glauben und was er tun soll,... unterstützt Kazarin den Gesellschaftsklatsch und suggeriert Arbenin Erinnerungen an die Vergangenheit ..., indem er ihn zu radikalem Unglauben und zur Verzweiflung treibt." ⁵⁷

Zwischen der nur episodenhaft angelegten Kazarin-Handlung und der Gesellschaftsintrige besteht durchaus kein Zusammenhang, wie Komarovič glaubt. ⁵⁸ Kazarin verkörpert das Böse an sich; seine Beziehung zu Arbenin gleicht der zwischen Byrons Lucifer und Cain bzw. der Beziehung zwischen Goethes Mephisto und Faust. Deutlich spiegelt sich das Motiv der satanischen Verführung in dem nach der Versuchung Christi stilisierten Dialog zwischen Kazarin und Arbenin:

No sdelay milost', brat, ostav' ty vid svoj
I ja otkroju pred tobom groznoj,
Vse tainstva premudrosti zemnoj. ⁵⁹

Aber tu mir den Gefallen, Bruder, laß deinen wilden Blick, / Dann werde ich dir / Alle Geheimnisse der irdischen Weisheit enthüllen.

Und am Ende des Gesprächs triumphiert Kazarin mit den Worten Mephistos:

... Teper' on moj!.. ⁶⁰
... Jetzt ist er mein!..

Ejchenbaum hat in gewisser Hinsicht recht, wenn er bemerkt, Kazarin falle gelegentlich in die R o l l e des Mephistophe-

⁵⁷ V. K. B o g o m o l e c, a.a.O., S.98.

⁵⁸ Vgl. V. K o m a r o v i č : Avtobiografičeskaja osnova "Maskarada". In: Lit.nasl. 43-44 (1941), S.665.

⁵⁹ Bd.5, S.339.

⁶⁰ Bd.5, S.343.

les.⁶¹ Obwohl dies von Lermontov gewiß nicht beabsichtigt war, bleibt Kazarins Satanismus auf die Attitüde des Teufels und Verführers beschränkt, d.h. Kazarin spielt auch innerhalb des dramatischen Geschehens eine Rolle, die in die tragische Entwicklung nicht integriert ist und nur symbolisch die Sphäre des absoluten Bösen vertritt. In dieser Funktion jedoch wird die Gestalt Kazarins zum Vergleichsmaßstab für den Dämonismus Arbenins, denn durch die Gegenüberstellung beider Typen werden mit den Gemeinsamkeiten auch die Unterschiede zwischen Verführer und Verführtem sichtbar. Arbenin hat sich mit seiner Liebe zu Nina für das Gute entschieden. Sein Rückfall in die frühere Dämonie ist das Resultat der gegen ihn gesponnenen Intrige, während Kazarin von Anfang an nichts anderes kennt und akzeptiert als die rücksichtslose und vernichtende Gewalt des Bösen.

Durch die Gestalt Kazarins wird Arbenins dämonisches Wesen also relativiert und das Maß seiner Schuld bis zu einem gewissen Grade gemindert. Hierin aber liegt auch die Ambivalenz Arbenins. Der Dämonismus impliziert mit dem Bedürfnis nach uneingeschränkter Freiheit des eigenen Machtwillens auch das Bewußtsein der bösen Tat und das Bekenntnis zur eigenen Schuld. Da Arbenins Mord an Nina jedoch doppelt motiviert und Arbenin somit schuldig und zugleich unschuldig ist, bleibt sein Dämonismus nur im Ansatz realisiert und wird im ganzen widersprüchlich.

In "Maskarad" wird das Thema des "erhabenen Bösen" zum erstenmal innerhalb einer realen Personenentwicklung konkreter zu gestalten versucht. In der formelhaften, aufgesetzten Posenhaftigkeit ihrer Denk- und Handlungsweise verkörpern Jurij Volin und Vladimir Arbenin einen unreflektierten, ästhetischen, halb autobiographischen und halb idealen Heldentypus, der letztlich nur sich selbst problematisch wird.

In "Maskarad" befreit Lermontov seinen Helden von der formel- und klischeehaften Abstraktheit, in die er ihn bisher gestellt hatte, indem er seinen Konflikt gleichzeitig als ethisches Problem konkretisiert. " Arbenin befindet sich in moralischer Beziehung sowohl innerhalb als auch außerhalb der sozialen Sphäre,

⁶¹ B. E j c h e n b a u m : Stat' i o Lermontove, a.a.O., S.207.

mit der er zusammenstößt. Das Böse, das das gesellschaftliche Milieu zersetzt, ist in die Seele des Helden gedrungen. Er ist zwar ein nobler Falschspieler und Abenteurer, aber dennoch ein Falschspieler und Abenteurer, der die moralische Selbstkontrolle verloren hat und bereit ist, eher dem Schlechten zu glauben (dem 'Verrat' Ninas) als dem Guten (ihrer Unschuld)."⁶²

Zwischen "Menschen und Leidenschaften" und "Maskarad" liegen fünf Jahre. Die grundsätzlich neue Charakterdisposition des Helden und der - obschon noch nicht konsequent durchgehaltene - ethische Aspekt des dramatischen Konflikts dokumentieren sowohl die Distanz, die Lermontov zwischen sich und Arbenin schafft, als auch eine zunehmend kritische Einstellung zum ehemals autobiographischen Helden.

⁶²D. M a k s i m o v, a.a.O., S.69.

Kapitel 4

DIE SPÄTE LYRIK

Die Absage des frühen Lermontovschen Helden an das Leben, seine melancholische Erkenntnis der eigenen Möglichkeiten in einer Zukunft, die ihm keine Erfüllung mehr bieten kann, sind nicht als echte Resignation im Sinne eines prinzipiellen Verzichts auf alle Erfüllungsansprüche zu werten. Das zeigt nicht nur die rein gestische, unmotivierete Selbstaussage des Helden über den eigenen Skeptizismus, sondern auch deren offenkundige Aufhebung durch die letztlich aufrechterhaltene Hoffnung, ein dauerhaftes Glück zu erlangen.

Die oben festgestellte Verfügbarkeit eines fest umrissenen Bestandes an Verhaltensformeln, auf die Lermontov bei der Charakterisierung seines Helden zurückgreift, relativiert jede einzelne dieser Formeln - hier Enthusiasmus, dort Verzweiflung - zum austauschbaren Attribut, dessen jeweiliger Einsatz keine zwingende Verbindlichkeit besitzt. Die Hoffnung und die Verzweiflung des frühen Helden haben mithin nur bedingt den Charakter von Antithesen, d.h. sie sind nur scheinbar konträre Gefühlstypen. Ihre Austauschbarkeit läßt auf eine Gemeinsamkeit beider Typen schließen, die oben als Primat der Stimmung im Gegensatz zu jeder intellektuellen Beurteilung der eigenen Wirklichkeit bzw. als ästhetischer Primat des großen Seins bestimmt worden war.

Die pathetische Resignation oder Verzweiflung muß von einer anderen Art Resignation unterschieden werden, die sowohl ihrer literarhistorischen Provenienz als auch ihrer Artikulation und Funktion nach ein vollkommen anderes Phänomen darstellt.

Der knappe Vierzeiler "Sentenz"¹ von 1830 zeigt bereits deutlich, wie das Pathos der Verzweiflung als Ergebnis enttäusch-

¹Deutsche Schreibweise von Lermontov

ter Hoffnungen und Zuversicht in eine kühl rasonierende Diktion umschlägt:

Kogda by mog ves' svet uznat',
 Čto žizn' s nadeždami, mečtami
 Ne čto inoe - kak tetrad'
 S davno izvestnymi stichami. ²

Wenn doch die ganze Welt erfahren könnte, / Daß das
 Leben mit seinen Hoffnungen und Träumen / Nichts an-
 deres ist als ein Heft / Mit längst bekannten Versen.

Eine ähnliche Sentenz formuliert Arbenin in seinem letzten
 Dialog mit Nina:

Ty prava! Čto takoe žizn'? Žizn' vešč pustaja.

 Projdut goda želanij i strastej,
 I vse vokrug temnej, temnej!
 Čto žizn'? davno izvestnaja šarada
 Dlja upražnenija detej... ³

Du hast recht! Was ist denn das Leben? Das Leben ist
 eine nichtige Sache. / ... / Es vergehen die Jahre
 der Wünsche und Leidenschaften, / Und alles ringsum-
 her wird dunkler und dunkler! / Was ist das Leben?
 Eine längst bekannte Scharade / Zur Übung der Kinder...

Ebenso sentenzenartig heißt es in dem Gedicht "Čaša žizni":

My p'em iz čaši bytija
 S zakrytimi očami,

 Kogda že pered smert'ju s glaz
 Zavjazka upadaet,
 I vse, čto obol'sčalo nas,
 S zavjazkoj isčezaet;
 Togda my vidim, čto pusta
 Byla zlataja čaša,
 Čto v nej napitok byl, - mečta,
 I čto ona - ne naša! ⁴

Wir trinken aus dem Kelch des Daseins / Mit verbunde-
 nen Augen, / ... / - Wenn aber vor dem Tod von den
 Augen / Die Binde fällt, / Und alles, was uns verführt
 hat, / Mit der Binde verschwindet; / - Dann sehen wir, /
 Daß der goldene Kelch leer war, / Daß der Trank in ihm
 - ein Traum war / Und daß er - nicht unser ist!

In allen drei Fällen zielt die Resignation auf den Abbau je-

² Bd. 1, S. 123.

³ Bd. 5, S. 378.

⁴ Bd. 1, S. 206.

der Empfindung, jeder emotionalen Beteiligung des Ich. Aus diesem Grunde soll sie hier als intellektuelle Resignation bezeichnet werden. Da sie keine positive Entsprechung mehr hat, gegen die sie ausgetauscht werden könnte, kann gleichzeitig von einer absoluten Resignation gesprochen werden, die nicht mehr bestimmten Gefühls- und Posenzwängen zu unterliegen scheint.

In "Sentenz" betont Lermontov die Absurdität von Hoffnung und Traum und verweist auf das literarische, also künstliche Muster, durch das alle Erlebnisse, mithin auch die scheinbar originären, einzigartigen Empfindungen des "großen Helden" präformiert sind.

Die intellektuelle oder absolute Resignation negiert also nicht nur die positive Erfüllungsutopie des enthusiastischen Helden, sondern auch das Zutodebetrübtsein des verzweifelten Helden. Am deutlichsten kommt diese gegen alles Pathos gerichtete Haltung Lermontovs in "Ne ver' sebe" (1839) zum Ausdruck, auf das im Folgenden noch einzugehen sein wird: Traum und Begeisterung werden dort zu Jugendkrankheiten gestempelt, die Seelenqualen des Helden als langweilig bezeichnet und dessen Selbstartikulation zynisch als tragische Pose entlarvt.

Die Grundtendenz der intellektuell-resignierten Gedichte Lermontovs ist die Desillusionierung des im byronistischen Vorstellungsschema befangenen Helden. Diese Tendenz ist eindeutig unterschieden von der tragischen Desillusionierung durch ein unbarmherziges Fatum, an dem der frühe Held scheitert. Aus dieser letzten zieht der Held seine Schlüsse nur in pathetischer, larmoyanter, ausschließlich ichbezogener Weise und begreift noch in der Erkenntnis des Scheiterns seine Illusion als Kriterium des eigenen Wertes.

Die intellektuelle Resignation dagegen ist grundsätzlich gegen jede Gefühlsbetontheit gerichtet. Durch ihren schonungslosen Zynismus wird ebenso der Held als "großer Mensch" vernichtet, wie die befreiende Kraft der Illusion geleugnet wird. Dies tritt, wenn auch weniger deutlich als in "Ne ver' sebe", in "Umirajuščij gladijator" (1836) zutage:

Likuet bujnyj Rim... toržestvenno gremit
 Rukopleskan'jami širokaja arena...

 On prezren i zabyt... osvistannyj akter.
 I krov' ego tečet - poslednie mgnoven'ja

Mel'kajut, - blizok čas... vot luč voobražen'ja
 Sverknul v ego duše... pred nim šumit Dunaj...
 I rodina cvetet... svobodnyj žizni kraj;

Ne tak li ty, o evropejskij mir,

K mogile kloniš'sja besslavnoj golovoju,
 Izmučennyj v bor'be somnenij i strastej,
 Bez very, bez nadežd - igrališče detej,
 Osmejannyj likujuščeje tolpoju!

I pred končinoju ty vzory obratil

Na junost' svetluju, ispolnennuju sil,

Starajas' zaglušit' poslednie stradan'ja,
 Ty žadno slušaeš' i pesni stariny
 I rycarskich vremen volšebnye predan'ja⁵-
 Nasmešlivych l'stecov nesbytočnye sny.

Das wilde Rom frohlockt... festlich dröhnt / Unter dem
 Beifall die weite Arena... / ... / Er (aber) ist ver-
 achtet und vergessen... ein ausgepiffener Schauspie-
 ler. / - Und sein Blut fließt - die letzten Augenblik-
 ke / Blinken auf - die Stunde ist nah... da blitzte
 ein Strahl der Phantasie/In seiner Seele auf... vor
 ihm rauscht die Donau... / Und die Heimat blüht...
 der freie Bereich des Lebens; / ... / - Neigst so nicht
 auch du, o europäische Welt, / ... / Dich mit ruhmlosem
 Haupt dem Grabe zu, / Ermattet im Kampf der Zweifel und
 Leidenschaften, / Ohne Glauben, ohne Hoffnung - ein
 Spielzeug von Kindern, / Verlacht von der frohlockenden
 Menge! - Und vor dem Ende richtetest du die Blicke /
 ... / Auf deine lichte Jugend, die voll von Kräften
 war, / ... / Bemüht, die letzten Leiden zu betäuben, /
 Lauschst du gierig den Liedern alter Zeiten / Und den
 wunderbaren Sagen aus den Tagen der Ritter - / Unerfüll-
 bare Träume spöttischer Schmeichler.

Als Vorlage zu diesem Gedicht dienten Lermontov die Cantos
 140-141 aus "Childe Harold's Pilgrimage": "I see before me the
 gladiator lie..." Die letzten beiden Strophen seiner Version
 abstrahieren Byrons konkreter gestaltetes Thema, indem das
 Schicksal der ganzen abendländischen Welt dem des sterbenden
 Gladiators gleichgestellt wird. Das Motiv des ruhmlosen Unter-
 gangs ("K mogile kloniš'sja besslavnoj golovoju...") taucht
 auch in Lermontovs Jugendgedichten auf und schließt sich inso-
 fern an die frühere byronistische Thematik an, als es mit der
 Klage über die Unmöglichkeit, Ruhm und Größe zu erlangen, das

⁵Bd.2, S.75 f.

große, spektakuläre Sein zum eigentlichen Ziel des Helden erklärt.

Hier wird dieses Motiv jedoch umgedeutet und damit der interessant-erhabene Heldentypus negiert, wenn es heißt, der Gladiator - und mit ihm die "europäische Welt" - könne nicht nur sein Ziel nicht erreichen, sondern habe auch den Glauben an dieses Ziel verloren ("Bez very, bez nadežd..."). Dem vom Hier und Jetzt enttäuschten Helden der frühen Lyrik Lermontovs verblieben als einziges Refugium der Traum und die Retrospektive, die Erinnerungen an eine frühere Zeit der Erfüllung. Die absolute Resignation zerstört zynisch jedoch auch diesen letzten Bereich, indem die Lieder und Sagen alter Zeiten, in denen das sterbende Europa Trost sucht, als "unerfüllbare Träume spöttischer Schmeichler" bezeichnet werden.

Die negative Wertung der Retrospektive wird bis zum Schluß zurückgehalten und erst mit dem letzten Vers als unauffällige, graphisch nur durch den vorausgehenden Gedankenstrich gekennzeichnete Apposition zum Ausdruck gebracht. Dieses Verfahren steigert die kritische Wirkung, und zwar nicht nur infolge seiner Lapidarität, sondern auch weil die Desillusionierung desto vollkommener sein muß, je weiter zuvor die Illusion getrieben wird, daß die Retrospektive eine Möglichkeit der Flucht aus der quälenden Gegenwart darstelle.

Bemerkenswert ist, daß Lermontovs Wertung der Vergangenheit in "Umirajuščij gladijator" sowohl im Gegensatz zu seiner eigenen früheren Wertung als auch zur Intention Byrons steht, der die Retrospektive des sterbenden Gladiators als Gegenstand seines Heimwehs zur Idylle stilisiert:

He reck'd not of the life, he lost no prize,
 But where his rude hut by the Danube lay,
 T h e r e where his young barbarians all at
 There was their Dacian mother... ⁶ play,

Lermontov macht die Szenerie Byrons nicht bloß zum Ausgangspunkt seines Gedichts, sondern deutet ihren gedanklichen Zusammenhang zu der resignierten Feststellung um, daß der sterbende Held weder in seinem Untergang noch in seinem letzten

⁶ B y r o n, a.a.O., S.246.

Ausweichversuch in die Illusion auf einen Bereich positiver Sinnggebung zählen kann.

Durch die Gleichsetzung der letzten Erinnerungen des sterbenden Europas mit "unerfüllbaren Träumen spöttischer Schmeichler" wird sowohl die Wirklichkeit und Glaubwürdigkeit einer zur Idealzeit aufgewerteten Vergangenheit bezweifelt als auch - ähnlich wie in "Sentenz" - auf die Präformiertheit des Erlebens durch Fiktionen hingewiesen, die nicht einmal die eigenen sind, sondern das Produkt äußerer, vom Subjekt unabhängiger Mächte darstellen. Damit ist mehr als nur die posenhafte Existenz des um tragische Effekte bemühten Helden gemeint, den Lermontov sarkastisch in "Ne ver' sebe" kritisiert.

Wenn Jurij Volin oder Vladimir Arbenin darüber klagen, daß sie Menschen ohne Zukunft sind, bleibt ihnen mit dem Rekurs auf ihre bessere, glücklichere Vergangenheit noch immer das Bewußtsein des eigenen Wertes erhalten. Die Aufteilung des byronistischen Helden in einen epigonal-unechten und einen authentischen Typus - tendenziell bereits in "Maskarad" verwirklicht - differenzierte diese naive Heldenkonzeption und deutet bereits die Möglichkeit der unechten Leidenschaft an, wie sie innerhalb eines größeren Handlungszusammenhanges von Lermontov erst in "Geroj našego vremeni" mit der Gestalt Grušnickijs realisiert wird.

Die Veränderung der Heldenkonzeption in "Umirajuščij gladijator" gegenüber "Maskarad" besteht darin, daß nun auch das "primäre Sein" eines Evgenij Arbenin in Frage gestellt wird, da die Möglichkeit eines echten Erlebenkönnens von Lermontov prinzipiell bestritten wird.

"Sentenz" ist im selben Jahr entstanden wie "Menschen und Leidenschaften", "Čaša žizni" ein Jahr später, also etwa zur gleichen Zeit wie "Strannyj čelovek", und "Umirajuščij gladijator" schließlich fällt zeitlich ungefähr mit dem Abschluß der Arbeit Lermontovs an "Maskarad" zusammen. Dies legt die Vermutung nahe, daß der Topos der absoluten Resignation kein besonderes Merkmal der späten Lyrik Lermontovs darstellt, sondern als Versatzstück im oben definierten Sinne, d.h. als Formel fungiert, die in gleicher Weise vorgeformt ist wie das Erlebnis des Traumes in "Čaša žizni".

Der Topos der absoluten Resignation steht - obgleich außerhalb der emotionalen Beziehung zwischen Verzweiflung und Enthusiasmus - nicht isoliert im literarischen System Lermontovs. Der Erfahrung der Sinn- und Wertlosigkeit des Lebens entsprechen z.T. die anderen sentimentalistischen und byronistischen Resignationserlebnisse des Helden, wie z.B. das Erlebnis der Eintönigkeit des Daseins:

... i dni moi tolpoj
Odnobraznoju prochodjat predo mnoj... ⁷

... und meine Tage / Verstreichen vor mir in einförmiger Menge...

das Erlebnis des vorzeitigen Gereiftseins:

Tak sočnyj plod do vremeni sozrelyj
Meždu cvetov visit osirotelyj;
.....
- Užasno starikom byt' bez sedin... ⁸

So hängt eine saftige, vorzeitig gereifte Frucht /
Verwaist zwischen den Blüten; / ... / - Schrecklich
ist es, ein Greis ohne graues Haar zu sein...

oder das Erlebnis der seelischen Erstarrung:

... Živu, kak kamen' mež kamnej... ⁹
... Ich lebe wie ein Stein unter Steinen...

Alle diese Erlebnistypen konstituieren in ihrer Summe die Erfahrung der absoluten Desillusionierung und als Geisteshaltung die absolute Resignation. Aus dem zeitlichen Nebeneinander der einzelnen Typen geht hervor, daß dabei nicht an eine konsequente Entwicklung vom Pathos zur Resignation zu denken ist. Wie beim Verhältnis zwischen Lermontovs frühem und spätem dramatischen Helden kann hier nur von einer tendenziellen Veränderung gesprochen werden, die sowohl durch den selteneren Gebrauch des lyrischen Genres in Lermontovs mittlerer und letzter Schaffensphase ¹⁰ als auch durch das Schwinden persönlich-bio-

⁷Bd.2, S.229.

⁸Bd.6, S.420.

⁹Bd.1, S.112.

¹⁰Zwischen 1829 und 1832 verfaßt Lermontov ca.300 Gedichte, zwischen 1833 und 1841 dagegen nur ca.90.

graphischer Sujets in der späten Lyrik bestätigt wird. Innerhalb der Lyrik ist - im Gegensatz zu den Tragödien, wo Lermontov "seinen Helden allmählich gegenüber allem resignieren läßt" ¹¹ - keine konsequente Ausprägung eines bestimmten Ausagetypus festzustellen. Die Entwicklung des lyrischen Helden ist zunächst nur bestimmbar durch die Häufigkeit, in der die vorgeformten literarischen Typen vom Dichter verwendet werden. So überwiegt in Lermontovs später Lyrik deutlich das Motiv der absoluten Resignation. Als inhaltliches Merkmal kommt jedoch hinzu, daß mit der Aufgabe jedes Anspruchs und dem Erlöschen jeder Ambition der lyrische Held im späten Werk oft auch den Wert des früher von ihm oder jetzt von anderen Beanspruchten leugnet.

Solange sich die Weltmüdigkeit nur in melancholisch-skeptischen Verzichterklärungen äußert, bleibt der Gestus der Resignation in sich geschlossen. Das ist der Fall in "Sentenz", "Čaša žizni" und z.T. auch noch in "Umirajuščij gladijator". In "Ne ver' sebe" dagegen verläßt die Resignation den passiven Bereich der melancholischen Selbstreflexion und geht in eine kritische Haltung über, die bereits festgelegt ist durch das Epigraph aus A. Barbiers "Jambes":

Que nous font après tout les vulgaires abois
De tous ces charlatans qui donnent de la voix,
Les marchands de pathos et les faiseurs d'em-
phase
Et tous les baladins qui dansent sur la phrase? ¹²

Diesem Epigraph gemäß heißt es dann im Gedicht selbst:

Ne ver', ne ver' sebe, mečtatel' molodoj,
Kak jazvy bojsja vdochnoven'ja...
Ono - tjaželyj bred duši tvoej bol'noj,
.....
Kakoe delo nam, stradal ty ili net?
Na čto nam znat' tvoi volnen'ja,
Nadeždy glupyje pervonačal'nych let,
Rassudka zlye sožalen'ja?
Vzgljani: pered toboj igrajuči idet
Tolpa doroguju privyčnoj;
.....

¹¹N. K o t l j a r e v s k i j, a.a.O., S.143.

¹²Bd.2, S.122.

Pover': dlja nich smešon tvoj plač i tvoj
 S svoim napevom zaučennym, ukor,
 Kak razrumjanennyj tragičeskij akter,
 Machajuščij mečom kartonnym... 13

Glaube dir nicht, glaube dir nicht, junger Phantast, /
 Wie ein Geschwür fürchte die Begeisterung... / Sie ist
 ein schwerer Fieberwahn deiner kranken Seele, / ... /-
 Was geht es uns an, ob du gelitten hast oder nicht? /
 Wozu sollen wir deine inneren Erregungen kennen, /
 Die törichten Hoffnungen der frühen Jahre, / Des Ver-
 standes böse Bemitleidungen? / Sieh: vor dir geht spie-
 lerisch / Die Menge ihres gewohnten Weges; / ... / -
 Glaube: für sie sind deine Klage und dein Vorwurf /
 Mit ihrer einstudierten Melodie lächerlich / Wie ein
 geschminkter Tragöde, / Der ein Pappschwert schwingt...

Hier ist die Absage an den byronistisch-emphatischen Dichter-
 typus vollkommen. Nicht nur die dichterische Phantasie, sondern
 auch der junge Dichter als Repräsentant einer sich im hohlen
 Pathos dramatischer Effekte gefallenden Generation wird ver-
 nichtend kritisiert und in den Schlußversen mit zynischem Spott
 bedacht. Der Topos des "geschminkten Tragöden" bezeichnet die
 Unangemessenheit einer Seinshaltung gegenüber ihrem realen Hin-
 tergrund. Die tragische Pose des Dichtereleven steht überdies
 in krassem Widerspruch zum untragischen Selbstverständnis der
 Gesellschaft, zu der er schließlich selbst gehört und die er
 gleichwohl von seiner Tragik zu überzeugen versucht.

Immer stärker kommt in Lermontovs später Lyrik die Überzeu-
 gung zum Ausdruck, "daß der individualistische Held des roman-
 tischen Typus der Degeneration, der geistigen Verflachung aus-
 gesetzt ist und daß seine Position an Tiefe und Kraft verlie-
 ren kann, sich zur Pose verkehrt, präntentiös wird und von einer
 bestimmten Perspektive aus komisch erscheint." 14

Der Topos der Lächerlichkeit ("... Glaube: für sie sind dei-
 ne Klage und dein Vorwurf lächerlich..."), hier Folge und Kenn-
 zeichen eines unmöglich gewordenen Anspruchs, hat in Lermontovs
 früherem Werk und auch noch in "Umirajuščij gladijator" eine
 ganz andere, durchaus unkomische Bedeutung.

Eine inhaltliche Parallele zwischen "Umirajuščij gladijator"

13 Ebd.

14 D. M a k s i m o v, a.a.O., S.57 f.

und "Ne ver' sebe" ist dadurch gegeben, daß im Mittelpunkt beider Gedichte ein "Held" steht, der in der Sicht der Menge lächerlich wird. Der sterbende Gladiator wird allerdings nur vor dem Zirkuspublikum zum "ausgepiffenen Schauspieler,... verlacht von der frohlockenden Menge". Da dieser Menge jedoch die Fähigkeit zu einem angemessenen, objektiven Urteil über den Helden abgesprochen wird, ist dieser nicht an sich schon lächerlich; vielmehr wird durch die unbarmherzige Vergnügungslust des Publikums gerade seine Tragik gesteigert.

In einer ähnlichen Funktion steht das Motiv der Lächerlichkeit in "Maskarad", wo es in der 3. Szene des 1. Aktes von Arbenin wiederholt zur spöttischen Selbstcharakterisierung verwendet wird:

Poslušaj, Nina!.. ja smešon, konečno,
Tem, čto ljubljju tebja tak sil'no, beskonečno...¹

Höre, Nina!.. Ich bin natürlich dadurch lächerlich, /
Daß ich dich so heftig, so unendlich liebe...

Ja sträsen? net, ty šutiš', ja smešon! ¹⁶

Ich bin schrecklich? Nein, du scherzt, ich bin lächerlich!

Da! smejtes' nado mnoj vy, vse glupcy zomnye...¹⁷

Ja! Lacht über mich, all ihr Toren der Welt...

Wenn Arbenin sich hier in seiner ersten Eifersuchtsszene vor Nina als lächerlich bezeichnet, so glaubt er aus Ninas Sicht zu sprechen, die ihn zuvor wegen der Sinnlosigkeit seiner Vorwürfe ausgelacht hat. Das Bewußtsein der eigenen Lächerlichkeit entspricht hier keinem objektiv komischen Sachverhalt, sondern ist Resultat der Isolierung und des Unverstandenseins des Helden. In ähnlichem Sinnzusammenhang heißt es in "Stancy" (1830):

Smej alas' nado mnoju ty,
I ja prezren'em otvečal -
S tech por serdečnoj pustoty
Ja už ničem ne zamenjal. ¹⁸

¹⁵Bd. 5, S. 312.

¹⁶Bd. 5, S. 313.

¹⁷Bd. 5, S. 314.

¹⁸Bd. 1, S. 155.

Du hast über mich gelacht, / Und ich habe mit Verachtung geantwortet - / Seit dieser Zeit habe ich die Leere meines Herzens / Durch nichts mehr ersetzt.

und ähnlich in "Bezumeč ja..." (1832):

... vy pravý, pravý!
Smešno bessmert'e na zemli. 19

... ihr habt recht, ihr habt recht! / Lächerlich ist die Unsterblichkeit auf Erden.

und schließlich auch in einem titellosen Gedicht aus dem Jahre 1837:

Ne smejsja nad moej proročeskoj toskoju... 20
Lache nicht über meine prophetische Trauer...

In "Ne ver' sebe" wird die scheinbar nur durch die Willkür der dem Helden gegenüberstehenden Menge begründete Lächerlichkeit jedoch zum objektiven Sachverhalt. Der Dichter übernimmt unaufgefordert eine tragische Rolle und tritt vor ein Publikum, das auf seinen Vortrag keinen Wert legt und ihn daher lächerlich findet.

Es ist unwahrscheinlich, daß "Ne ver' sebe" von Lermontov als Replik auf "Umirajuščij gladijator" konzipiert worden ist. Sicherlich aber ist die Verschiebung der Aussage bei gleichbleibender szenischer Konstellation als Anzeichen für eine neue, kritischere Heldenkonzeption Lermontovs zu werten. S.N.Petrov sieht hierin die grundsätzliche Bedeutung von "Ne ver' sebe": "Die neue ästhetische Konzeption Lermontovs ist die Konzeption des Realismus. Sie ergibt sich im Zuge der Kritik an der Romantik." 21

Zweifelhaft scheint freilich, ob Lermontov in diesem Gedicht sich tatsächlich im Sinne einer "realistischen" Neuorientierung "gegen die Dichter wendet, die sich vom wirklichen Leben abkapseln und die den Interessen der Gesellschaft fremd gegenüberstehen", deren "Poesie, begründet auf verlogener Begeisterung und begrenzt durch den eigenen Erlebnisbereich, nichts mit

¹⁹Bd.2, S.55.

²⁰Bd.2, S.96.

²¹S.N. Petrov: Poetičeskoe samosoznanie Lermontova. In: Literaturnaja Mordovija 2 (1941), S.32.

wahrer Kunst zu tun hat." ²² So generell, wie diese Interpretation von E. Najdič glauben macht, ist das Urteil Lermontovs über den hier dargestellten Dichtertypus nicht, denn in den Strophen 2 und 3 heißt es:

Slučitsja li tebe v zavetnyj, čudnyj mig
 Otryt' v duše...
 Ešče nevedomyj... rodnik,
 Prostych i sladkich zvukov polnyj, -

 Nabros' na nich pokrov zabven'ja...
 Zakradetsja l' pecal' v tajnik duši tvoej,
 Zajdet li strast' s grozoi i v'jugoi,
 Ne vychodi togda na šumnyj pir ljudej

 Ne unižaj sebja... ²³

Wenn du zufällig in einem heiligen, wunderlichen Augenblick / In deiner Seele... / Einen noch unbekanntem... Quell ausgräbst, / Voll reiner und süßer Töne - / ... / Wirf auf sie die Hülle des Vergessens... / - Wenn sich Trauer in einen Winkel deiner Seele einschleicht, / Wenn die Leidenschaft mit Gewitter und Schneesturm kommt, / Dann geh nicht hinaus auf das lärmende Gelaue der Menschen / ... / Erniedrige dich nicht...

Damit rückt auch die Gesellschaft in den Bereich der Kritik und wird der gleichen Wertsphäre zugeordnet wie das Zirkuspublikum in "Umiražuščij gladijator".

Najdičs Deutung orientiert sich nur am Text der Strophen 1, 4 und 5, auf die zunächst auch hier Bezug genommen wurde. Die dazwischenliegenden Strophen 2 und 3 lassen jedoch erneut - und im Widerspruch zum übrigen Konzept des Gedichtes - das romantische Motiv des erhabenen Gefühls anklingen, wodurch die Kritik am tragischen Dichter abgeschwächt wird. Entsprechend negativ muß mit dieser Akzentverschiebung auch die Wertung der "Menge" ausfallen.

Die lange Diskussion, die sich seit dem Erscheinen des Gedichtes über Lermontovs Aussageintention entzündet hat, beruht m.E. auf dem Versuch, "Ne ver' sebe" als geschlossene Aussageeinheit zu begreifen, ohne daß der entscheidende Bruch gesehen

²² E. N a j d i č : Anmerkung zu "Ne ver' sebe". In: M. Ju. Lermontov. Sobr. soč. v četyrech tomach. Moskva 1957, Bd. 1, S. 348.

²³ Bd. 2, S. 122 f.

wird, der zwischen den Strophen 1,4 und 5 und den übrigen Strophen besteht.

Einerseits hat Ejchenbaum recht, wenn er erklärt: "'Ne ver' sebe', das ist der Kampf mit der Lyrik, der Haß auf die Lyrik."²⁴ Denn in der Tat wäre die letzte Konsequenz der Forderung, das eigene Gefühl nicht mehr zu artikulieren, der Zwang zum gänzlichen Verstummen des Dichters. Die absolute Resignation muß, wenn sie wirklich absolut gemeint ist, auch Wert und Zweck ihres eigenen Ausdrucks verneinen.

Andererseits wiederum kann Grigor'jan in seiner Polemik gegen Ejchenbaum mit dem gleichen Recht behaupten: "Aus all dem folgt nicht, daß in 'Ne ver' sebe' die gesamte Sphäre der intimen Lyrik mit persönlicher Thematik verurteilt und zurückgewiesen wird... Es geht darum, daß die persönliche und die gesellschaftliche... Thematik im Bewußtsein des Dichters keine voneinander isolierten, einander fremden, feindlichen Sphären darstellen..."²⁵

Der Fehler in Ejchenbaums Deutung ist der, daß die Paradoxie des Gedichtes von ihm völlig ignoriert wird: Von einer Negation der Lyrik als solcher kann auch hier nur im tendenziellen Sinne, nicht aber grundsätzlich die Rede sein. Das beweist erstens die Tatsache, daß Lermontov die Poesie im Medium der Poesie negiert, zweitens der Rekurs auf die Intimität und Größe des subjektiven Gefühls in den Strophen 2 und 3 und drittens schließlich die Ähnlichkeit der szenischen Anordnung mit der in "Umirajuščij gladijator", dessen gedankliche Konzeption, wie bereits dargelegt wurde, diametral entgegengesetzt ist.

Gegen die These Grigor'jans jedoch ist einzuwenden, daß die in eben diesen Kriterien zutage tretende Widersprüchlichkeit des Gedichts eine wirkliche Harmonisierung von intim-persönlicher und gesellschaftlicher Thematik eo ipso ausschließt.

Grigor'jan irrt m.E. auch, wenn er zu Strophe 3 bemerkt: "Das ist die Stimme der 'Menge', nicht die des Dichters. Sie ist mit

²⁴B. E j c h e n b a u m : Obščestvenno-političeskie deklaracii Lermontova (1838-1841). In: Učenyje zapiski Leningradskogo gos.univ. 87 (1943), S.158.

²⁵K.N. G r i g o r' j a n, a.a.O., S.77.

ihren Sorgen beschäftigt. Sie ist kalt und indifferent." ²⁶ Damit berührt er das prinzipielle Problem, wie weit sich der Autor mit seiner eigenen Aussage identifiziert.

Schon die Wahl des Epigraphs aus Auguste Barbiers "Jambes" spricht gegen die Annahme, daß das ganze Gedicht als reine Ironie in der Weise zu begreifen ist, daß Lermontovs positive Auffassung vom tragisch gestikulierenden Dichter sich hinter der - von ihm nicht akzeptierten - Meinung der Menge tarnt. Dagegen spricht auch, daß Lermontov die von ihm zitierte Vorlage Barbiers dadurch abändert, daß er das ursprüngliche "me" im ersten Vers: "Que me font..." in ein "nous" umwandelt: "Que nous font après tout les vulgaires abois..." ²⁷, womit er sich bewußt zum Sprachrohr des Publikums macht. Weiterhin ist geltend zu machen, daß sich "Ne ver' sebe" organisch in die Reihe der Gedichte einfügt, deren Tenor oben als "absolute Resignation" bezeichnet wurde und in denen kein Zweifel an der Kongruenz zwischen der Aussage und der Meinung des Autors aufkommen kann. Schließlich aber wird Grigor'jans These auch dadurch entkräftet, daß innerhalb der angeblichen Ironie kein wirklicher Hinweis auf den Scheincharakter der Aussage erfolgt.

Die Strophen 2 und 3, aufgrund deren Grigor'jan auf die eigentliche (ironische) Haltung Lermontovs schließen zu können glaubt, stehen gleichberechtigt neben der kontroversen Aussage der übrigen Strophen. Die Absage an den tragischen Dichtertypus byronistischer Prägung und - mit Ejchenbaum - an die Poesie überhaupt tritt in offenkundigen Widerspruch zu der in den Strophen 2 und 3 betonten außerordentlichen Bedeutung der Poesie. Das aber macht auch die Aussage über die Lächerlichkeit des jungen Poeten widersprüchlich. Einerseits steht das Attribut "lächerlich" im Wertungsbereich des Autors u n d der Menge, andererseits stellt es ein Werturteil des Autors g e g e n die Menge und zugunsten der Poesie und des Poeten dar, dem geraten wird, sich vor der Menge nicht zu erniedrigen.

Diese Ambivalenz bleibt unaufgehoben. Wie in "Maskarad" muß auch hier der Widerspruch der polar entgegengesetzten Aussagen

²⁶Ebd., S.75.

²⁷Vgl. Bd.2, S.341.

auf den allgemeinsten Nenner der "tendenziellen" Einheit gebracht werden, insofern als die Kritik am byronistischen Dichtertypus das vorrangige Anliegen des Gedichtes ist, wenn auch die Figuration dieses Typus in sich noch immer mit positiven Wertmerkmalen ausgestattet ist.

Es wäre verfehlt, aus "Ne ver' sebe" den Schluß zu ziehen, daß Lermontov sein Gesellschaftsbild infolge einer realistischeren und illusionsloseren Beurteilung des Dichters radikal umwertet. Die Abwertung des individuellen Gefühls und der poetischen Aussage bedingt keineswegs eine proportional umgekehrte Einstufung der Gesellschaft. Ein affirmatives Gesellschaftsbild, wie es in "Sovet" (1830)²⁸ entworfen wird, bleibt selbst für den jungen Lermontov ein absolut unrepräsentativer Einzelfall. Im übrigen widerspricht diese Wertung grundsätzlich auch der Antwort des "Dichters" auf die in "Žurnalist, čitatel' i pisatel'" (1840) aufgeworfene Frage nach Zweck und Zwecklosigkeit der Poesie:

Skažite ž mne, o čem pisat'?
K čemu tolpy neblagodarnoj
Mne zlost' i nenavist' navleč',

²⁸"Ne išči strastej tjaželych;
I pokuda bog daet,
Nektar pej časov veselych;
A pečal' sama pridet.
I, ljudej ne preziraja,
Ne beris' učit' drugich;
.....
Skoro ty poljubiš' ich."

"Suche nicht die schweren Leidenschaften; / Und solange Gott es gewährt, / Trinke den Nektar fröhlicher Stunden; / Die Trauer aber wird von selbst kommen. / Und, die Menschen nicht verachtend, / Übernimm es nicht, die anderen zu belehren; / ... / Bald wirst du sie lieb gewinnen."
Bd.1, S.94.

Die ersten zwei Verse dieses Gedichtes: "Esli, drug, tebe sgrustnetsja, / Ty ne dujsja, ne serdis'..." ("Wenn dir, Freund einmal wehmütig ums Herz ist, / Schmolle nicht, ärgere dich nicht...") verraten deutlich die enge Anlehnung an das von Lermontov auch in "Menschen und Leidenschaften" übernommene Puškin-Gedicht: "Esli žizn' tebja obmanet, / Ne pečal'sja, ne serdis'..." ("Wenn das Leben dich betrügt, / Trauere nicht, ärgere dich nicht..."), dessen epikuräischer Grundton antithetisch gegen das tragische Selbstverständnis Jurij Volins abgesetzt wird. Vgl. Bd.5, S.146.

Čtob bran'ju nazvali kovarnoj
Moju proročeskiju reč'? ²⁹

Sagt mir doch, worüber ich schreiben soll. / - Wozu soll ich mir der undankbaren Menge / Bosheit und Haß zuziehen, / Damit man als arglistiges Geschimpf / Meine prophetische Rede bezeichnet?

Ein noch negativeres Gesellschaftsbild zeichnet Lermontov in "Duma" (1838) ³⁰. Die frühere antithetische Gegenüberstellung der beiden Wertbereiche Held und Gesellschaft wird hier merklich zurückgenommen. Formal werden das lyrische Ich und dessen Reflexionsgegenstand - die eigene Generation - bereits durch das Possessivpronomen "naše" im ersten Vers gleichgeschaltet:

Pečal'no ja gljažu na naše pokolen'e! ³¹

Traurig blicke ich auf unsere Generation!

Die Motive der in den folgenden Versen vorgebrachten Kritik gehören größtenteils zum Bestand derjenigen Darstellungsmittel, mit denen Lermontov seinen frühen Helden charakterisierte. Das sind vor allem:

- das Motiv der düsteren, öden Zukunft:

Ego grjaduščee - il' pusto, il' temno... ³²

Ihre Zukunft ist entweder leer oder finster...

das vorgeprägt ist in "Moe grjaduščee v tumane" ³³ von 1835,

- das Motiv des quälenden Zweifels bzw. der Last der Erkenntnis:

Mež tem, pod bremenem poznan'ja i somnen'ja,
... sostaritsja ono. ³⁴

Unterdessen, unter der Last der Erkenntnis und des Zweifels, / ... altert sie.

dem in der 1. Szene des 1. Aktes von "Strannyj čelovek"

²⁹Bd.2, S.150.

³⁰Bd.2, S.113 f.

³¹Bd.2, S.113

³²Ebd.

³³Bd.2, S.230.

³⁴Bd.2, S.113.

der Schlußsatz von Vladimir Arbenins Monolog entspricht:

O! kak by ja želal predat'sja udovol'stvijam i potopit' v ich potoke tjaželuju nošu samopoznanija, kotoraja s mladenčestva byla moim udelom! ³⁵

Oh! Wie wünschte ich, mich den Vergnügungen hinzugeben und in ihrem Strom die schwere Bürde der Selbsterkenntnis zu versenken, die seit meiner Kindheit mein Los war!

- das Motiv der frühzeitigen Erschöpfung der eigenen Kräfte:

V načale poprišča my vjanem bez bor'by;

 Tak toščij plod, do vremeni sozrelyj,
 Ni vkusa našego ne raduja, ni glaz,
 Visit meždu cvetov, prišlec osirotelyj... ³⁶

(Schon) am Anfang der Tätigkeit welken wir ohne Kampf; / ... / So hängt eine dürre, vorzeitig gereifte Frucht, / Ohne unseren Geschmack oder unsere Augen zu erfreuen, / Zwischen den Blüten, ein verwaister Fremdling...

das zum erstenmal in der gleichen Gestaltung schon sechs Jahre früher in Lermontovs Brief an M.A. Lopuchina vom 15.10.1832 auftaucht, ³⁷

- das Motiv der seelischen Kälte:

... I carstvuet v duše kakoj-to cholod tajnyj,
 Kogda ogon' kipit v krovi. ³⁸

... Und es herrscht in der Seele eine gewisse geheime Kälte, / Wenn im Blut das Feuer brennt.

das ursprünglich zur Thematik des dämonischen Helden gehört:

... Ja choloden i gord; i daže zlym
 Tolpe kažusja... ³⁹

... Ich bin kalt und stolz; und sogar böse / Erscheine ich der Menge...

³⁵Bd. 5, S. 213.

³⁶Bd. 2, S. 113.

³⁷Vgl. oben S. 85.

³⁸Bd. 2, S. 114.

³⁹Bd. 1, S. 179.

- und schließlich das Motiv der Furcht, in dieser Welt keine Spur des eigenen Daseins hinterlassen zu können:

... Nad mirom my projdem bez ťuma i sleda...⁴⁰

... Wir werden durch die Welt geräuschlos und ohne Spur gehen...

das in Lermontovs früher Lyrik eines der häufigsten Motive darstellt:

Bojus' ne smerti ja. O net!
Bojus' isčeznut' soveršenno.
Choču, čtob trud moj vdochnoyennyj
Kogda-nibud' uvidel svet...⁴¹

Ich fürchte nicht den Tod. O nein! / Ich fürchte, gänzlich zu verschwinden./Ich wünsche, daß mein flammendes Werk / Irgendwann das Licht der Welt erblickt...

Pišu, pišu, rukoj nebrežnoj,
Čtob zdes' črez mnogo skučnych let
Ot žizni kratkoj, no mjatežnoj
Kakoj-nibud' ostalsja sled.⁴²

Ich schreibe, ich schreibe mit nachlässiger Hand, / Damit hier nach vielen langweiligen Jahren / Von meinem kurzen, aber rebellischen Leben / Irgendeine Spur bleibt.

Kak beden tot, kto vidit nakonec
Svoe ničtožestvo, i v č'ich glazach
Vse, dlja čego trudilsja dolgo on -
Na vozduch razletelos'...⁴³

Wie arm ist der, der zuletzt / Seine Nichtigkeit sieht und vor dessen Augen / Alles, wofür er lange gearbeitet hat - / In die Luft auseinanderstob...

Mit der kritischen Verwendung dieser Motive wird bedingt auch die Konzeption des frühen lyrischen Helden in ein kritisches Licht gerückt.

Belinskij versteht "Duma" in seiner berühmten Rezension von 1840 "Stichotvorenija M. Lermontova" als Satire: "Wenn man unter Satire nicht die harmlose Witzelei geistreicher Spötter versteht, sondern den Donner der Empörung, den Zorn eines Geistes, der

⁴⁰Bd.2, S.114.

⁴¹Bd.1, S.132.

⁴²Bd.1, S.96.

⁴³Bd.1, S.83.

durch das schändliche Verhalten der Gesellschaft beleidigt ist, dann ist Lermontovs 'Duma' eine Satire... Wenn die Satiren Juvenals einen solchen Sturm des Gefühls... atmen, dann ist Juvenal tatsächlich ein großer Dichter." ⁴⁴

Bemerkenswert ist an Belinskijs Urteil nicht nur, daß er ausdrücklich auf Juvenal Bezug nimmt, den Schöpfer jenes satirischen Typus also, der - im Gegensatz zu Horaz - das moralisch-didaktische Engagement höher stellt als den komisch-heiteren Effekt und in dessen Tradition, vermittelt durch La Bruyère und Boileau, die russische Satire seit Kantemir hauptsächlich steht, sondern auch die Tatsache, daß er es für notwendig hält, seiner Interpretation eine besondere Definition der Satire vorzuschicken. Belinskij ist sich also offenbar selbst darüber im klaren gewesen, wie problematisch es ist, "Duma" der Gattung Satire zuzurechnen. Wenn er sich dennoch unter Berufung auf Juvenal hierzu entschließt, so ist das dem Umstand zuzuschreiben, daß er sich nach seiner Abwendung von der Ästhetik Kants und Schellings zu Beginn der 40er Jahre unter dem Einfluß Feuerbachs immer mehr für den didaktischen, moralischen, gesellschaftlichen Zweck der Dichtung einsetzt, daß er also trotz des Fehlens der ironischen Form in "Duma" den Typus Satire bereits im gedanklichen Konzept Lermontovs verwirklicht sieht.

Die neuere russische Forschung hält zwar an Belinskijs Grundgedanken fest, differenziert sein Urteil jedoch, indem sie "Duma" nicht mehr eindeutig als Satire, sondern als "Vereinigung von Satire und Elegie" ⁴⁵ bzw. "von Empörung und Trauer" ⁴⁶ bezeichnet. Ejchenbaum betont nicht nur die Diskrepanz zwischen dem satirischen Gehalt und dem Fehlen jedes "satirischen Tones" ⁴⁷, sondern auch den Widerspruch zwischen dem Pathos des kritischen Engagements und dem der elegischen Resignation.

Dieser Widerspruch bleibt in der Tat unaufgehoben. Ebenso wie das satirische Element in "Duma" nicht voll zur Entfaltung kommt, wird auch der kritische Gestus nicht konsequent beibehalten. Dem

⁴⁴ V. G. B e l i n s k i j, a.a.O., S. 672.

⁴⁵ D. M a k s i m o v, a.a.O., S. 31, B. E j c h e n b a u m: Stat'io Lermontove, a.a.O., S. 93.

⁴⁶ B. E j c h e n b a u m, ebd.

⁴⁷ Ebd.

Satirischen läuft sowohl das ausgeprägte moralische Engagement als auch die überhöhte Pathetik des Dichters zuwider, während der Kritik als kontroverses Moment die resignative Melancholie gegenübersteht.

Hinzu kommt, daß die Kritik Lermontovs in sich selbst insofern widersprüchlich ist, als hinter dem Negativum des eigenen und allgemein für seine Generation geltenden Mangels an Talent, Größe, Leidenschaftlichkeit, Opferbereitschaft usw. das Positivum des alten Ideals letztlich erhalten bleibt. Das eigentliche Übel der kritisierten Generation liegt darin, daß sie unfähig ist, Außerordentliches im guten wie im schlechten Sinne zu leisten:

K dobru i zlu postydno ravnodušnyj,
... my vjanem bez bor'by...
I nenavidim my, i ljubim my slučajno,
Ničem ne žertvuja ni zlobe, ni ljubvi... 48

Dem Guten und dem Bösen gegenüber schmachvoll gleichgültig, / ... welken wir ohne Kampf dahin... / - Und wir hassen und lieben zufällig, / Indem wir weder dem Bösen noch der Liebe etwas opfern...

Damit wird erneut an die Thematik des dämonischen Helden angeknüpft, dessen Taten nicht an den Kategorien Gut und Böse im ethischen Sinne zu messen sind, sondern dessen Wert allein das Ausmaß des vollbrachten Guten oder Bösen, d.h. die persönliche Größe darstellt.

Ejchenbaum bemerkt zu Recht, daß Lermontov in "Duma" noch immer "von den Prinzipien der hohen... Heroik" ausgehe.⁴⁹ In entscheidender Weise verändert hat sich allerdings das Urteil des Dichters über die Realisierbarkeit des Ideals, das er nur noch resignierend in unerreichbarer Ferne vor sich sieht.

Mit der Erkenntnis, daß die eigenen hochgespannten Erwartungen und Ideale nicht zu verwirklichen sind, wird trotz der Bestätigung des Ideals der Anspruch auf ein ideales Sein und Handeln aufgegeben. Die Disproportion zwischen Ideal und Wirklichkeit - aber auch zwischen Ideal und subjektiver Möglichkeit - macht den idealen Anspruch kritisierbar und lächerlich. Hierin

⁴⁸Bd.2, S.113 f.

⁴⁹B. E j c h e n b a u m : Stat'io Lermontove, a.a.O., S.93.

liegt sowohl der konzeptionelle Zusammenhang zwischen "Ne ver' sebe" und "Duma" als auch die Ursache der in "Duma" hergestellten paradoxen "Vereinigung von Empörung und Trauer, Satire und Elegie".⁵⁰

Gleichzeitig wird damit deutlich, aus welchem Grunde und nach welcher Maßgabe Lermontov in seiner Kritik auf Darstellungsmittel zurückgreift, die er früher zur Charakterisierung seines Helden verwendete. Schon die frühe Lyrik ist geprägt von dem Widerspruch zwischen Ehrgeiz und Enttäuschung, übersteigertem Selbstbewußtsein und tiefer Verzweiflung. In der späten Lyrik stabilisiert sich als Grundhaltung immer mehr das Bewußtsein der Resignation und der Ernüchterung. Aus diesem Grunde verschiebt sich das semantische Feld derjenigen Motive, die in der Jugendlyrik mit der Gefühlskälte auch auf die Tiefe der früher erlebten Qualen des lyrischen Helden und damit zugleich auf dessen gegenwärtigen Wert verwiesen.

Diese Motive erhalten jetzt die Bedeutung der Wertlosigkeit und erfüllen somit kritische Funktionen. Nicht in diese Kritik einbezogen werden hingegen jene Motive, die schon in der Jugendlyrik den Bereich des Ideals, d.h. der idealen Größe symbolisierten, durch welche sich die dämonischen Helden byronistischer Prägung auszeichneten.

Ihren sinnfälligsten und stärksten Ausdruck findet die absolute Resignation in "I skučno i grustno" von 1840⁵¹, dem wohl bekanntesten Gedicht Lermontovs. Summarisch werden hier die Erfahrungen genannt, die das Bewußtsein der Hoffnungslosigkeit konstituieren:

- die Einförmigkeit des Seins in der Erfahrung der Langeweile und der Melancholie:

I skučno i grustno...⁵²

Es ist langweilig und traurig...

- die Einsamkeit und die Unmöglichkeit jeder Kommunikation:

⁵⁰ Vgl. oben S.120.

⁵¹ Bd.2, S.138.

⁵² Ebd.

... i nekomu ruku podat'
V minutu duševnoj nevgody... 53

... und niemandem kann man die Hand reichen / Im
Augenblick seelischer Not...

- die Zwecklosigkeit aller Wünsche:

Želan'ja!.. čto pol'zy naprasno i večno že-
lat'?... 54

Wünsche!.. Was nützt es, vergebens und ewig zu wün-
schen?..

- das Dahineilen der Zeit:

A gody prochodjat - vse lučšie gody! 55

Und die Jahre vergehen - alle besten Jahre!

- die Unmöglichkeit einer dauerhaften Liebe:

Ljubit'... no kogo že?.. na vremja - ne stoit
A večno ljubit' nevozmožno. 56 truda,

Lieben... aber wen denn?.. Auf (kurze) Zeit - das lohnt
nicht die Mühe, / Ewig zu lieben aber ist unmöglich.

- die Erfahrung, daß die eigenen Taten spurlos im Strom der
Zeit untergehen:

V sebja li zagljaneš'? - tam prošlogo net i
sleda... 57

Blickst du in dich? - Dort ist auch nicht eine Spur
der Vergangenheit...

- die Nichtigkeit alles bisher Erlebten:

... I radost', i muki, i vse tam nictožno... 58

... Freude und Qualen und alles ist dort nichtig...

- und zum Schluß die desillusionierende Erfahrung der Lächerlichkeit des Seins:

I žizn', kak posmotriš' s cholodnym vniman'em
vokrug -

53 Ebd.

54 Ebd.

55 Ebd.

56 Ebd.

57 Ebd.

58 Ebd.

Takaja pustaja i glupaja šutka... 59

Und das Leben ist, wenn du mit kühler Aufmerksamkeit ringsumher blickst, / Eine so nichtssagende und dumme Posse...

Ejchenbaum stellt "I skučno i grustno" neben "Ne ver' sebe" und sieht die Vernichtung des Lyrismus bereits formal in der prosaischen Intonation des Gedichtes realisiert: "Zwischen den beiden Gedichten 'Ne ver' sebe' und 'I skučno i grustno' besteht kein Widerspruch - schon allein deshalb nicht, weil sich im zweiten auch nicht die geringste Spur von 'Schwärmerei' findet und weil es seinem Stil, seinem Rhythmus und seiner Intonation nach eindeutig der ganzen frühen Lyrik der 'Begeisterung' entgegensteht. Es klingt zutiefst prosaisch und vernichtet in diesem Sinne gleichsam das Wesen des früheren 'Lyrismus' selbst."⁶⁰

Hält man mit H. Bergson als allgemeinste Bestimmung des Komischen nur die der "komischen Wirkung" fest⁶¹, so wird man in "I skučno i grustno" gleichwohl vergeblich auch nur die Andeutung eines solchen Effektes suchen. Das Lächerliche wird hier nicht gestaltet, sondern reflektiert. Diese Tatsache spricht nicht grundsätzlich gegen das Fehlen einer ironischen Autorenhaltung, verweist aber bereits auf den spezifischen Bereich, in dem Lermontovs Ironie beheimatet ist.

Die absolute Resignation schließt eine ironische Weltsicht als Fundament der auktorialen Haltung keineswegs aus. Es scheint im übrigen, als habe die deutsche Ironieforschung diesen Sachverhalt als eines ihrer wenigen allgemeinverbindlichen Axiome akzeptiert. Die echte Ironie allerdings macht ihre Resignation nicht transparent, sondern ist auf das Spiel, auf die Selbstbelustigung im Schein oder zumindest auf deren Präntention angewiesen. Bei Lermontov jedoch liegt die Erkenntnis der Lächerlichkeit des Lebens zu nahe an der Verzweiflung, um einen entsprechenden Spiel-Raum noch zu ermöglichen. Überlegene Ironie ist erst gewährleistet, wenn der "annihilierende Zug der Ironie"⁶²

⁵⁹Ebd.

⁶⁰B. E j c h e n b a u m : Obščestvenno-političeskie deklaracii Lermontova, a.a.O., S.159 f.

⁶¹H. B e r g s o n , a.a.O., S.404.

⁶²B. A l l e m a n n , a.a.O., S.168.

sich mit voller Konsequenz auch gegen das Ich des Ironikers wendet, wobei die Annihilation nur scheinbar in der dichterischen Form verwirklicht sein muß.

Solange dem ironischen Ich jedoch als alter ego das reale, an seiner Wirklichkeit verzweifelnde Subjekt des Dichters noch im Bereich der künstlerischen Form gegenübersteht, muß das Sein des Dichters den von ihm bezweckten Schein vernichten und die ironische Konzeption zerstören.

Es geht in diesem Zusammenhang nicht darum, am Beispiel von "I skučno i grustno" darzulegen, daß Lermontov zu einer echten ironischen Form nicht finden konnte. Da hier jedoch eine Funktionsbestimmung des Lächerlichen erforderlich ist, ist auch ein Umweg über Grundsachverhalte unerlässlich, die das Lächerliche wesensmäßig determinieren, zumal man auf diese Weise auch die Prämissen und Ausgangstypen des Ironischen in den Griff bekommen kann.

Der Lächerlichkeit der Posse, als die das Leben in "I skučno i grustno" bezeichnet wird, liegt ähnlich wie dem Spiel des tragischen Poseurs in "Ne ver' sebe" der Zwang zur Reproduktion unter dem Vorwand bzw. unter der Illusion der Neuheit zugrunde.

Als physiologisch-mechanischen Effekt begreift Bergson den lächerlichen Charakter der Reproduktion wie folgt: "Ainsi se résout la petite énigme proposée par Pascal dans un passage des 'Pensées': 'Deux visages semblables, dont aucun ne fait rire en particulier, font rire ensemble par leur ressemblance.' On dirait de même: 'Les gestes d'un orateur, dont aucun n'est risible en particulier, font rire par leur répétition.'... Là où il y a répétition... nous soupçonnons du mécanique fonctionnant derrière le vivant... Cet infléchissement de la vie dans la direction de la mécanique est... la vraie cause du rire."⁶³

Allgemeiner und abstrakter faßt es B. Allemann unter Bezugnahme auf Th. Manns Sentenz "Das Menschenleben verläuft nach abgebrauchten Mustern" ("Joseph und seine Brüder"): "Wie der Mythos zum mythologischen Schema, so droht das Geschichtliche zur schematischen Wiederholung abgebrauchter Muster zu verarmen. Leben reduziert sich auf Imitation und Parodie gelebten Lebens.

⁶³A.a.O., S.403.

Das ist die historische Krankheit noch einmal in spielerisch-anmutiger Abart." ⁶⁴

Von derselben "historischen Krankheit" - in ihrem Gesellschaftsskeptizismus am deutlichsten zum Ausdruck gebracht in "Duma" - ist auch Lermontov befallen. Zu ihren Symptomen jedoch gehört keine spielerische Anmut im Sinne Allemanns, sondern unverhohlener Sarkasmus, dessen Ton desto schärfer wird, je mehr das Thema des Gedichts mit der existentiellen Problematik des Dichters verbunden ist, wie in "Blagodarnost'" von 1840:

Za vse, za vse tebja blagodarju ja:
 Za tajnye mučenija strastej,
 Za goreč' slez, otravu poceluja,
 Za mest' vragov i klevetu družej;
 Za žar duši, rastračennyj v pustyne,
 Za vse, čem ja obmanut v žizni byl...
 Ustroj liš' tak, čtoby tebja otnyne
 Nedolgo ja ešče blagodaril. ⁶⁵

Für alles, für alles danke ich dir: / Für die geheimen Martern der Leidenschaften, / Für die Bitterkeit der Tränen, das Gift des Kusses, / Für die Rache der Feinde und die Verleumdung der Freunde; / Für die Glut der Seele, die in der Wüste vergeudet wurde, / Für alles, wodurch ich im Leben betrogen wurde... / Richte es nur so ein, daß ich dir von jetzt an / Nicht mehr lange danke(n muß).

Das Leiden, für welches sich das lyrische Ich spöttisch bei seinem Schöpfer bedankt, wird hier kompositionell in gleicher Weise wie in "I skučno i grustno", nämlich in der formelhaften Aneinanderreihung einzelner Motive vergegenwärtigt, die sich bereits in der frühen Lyrik Lermontovs finden, die hier jedoch - unter dem Vorzeichen der Parodie auf die von Lermontov häufiger verwendete Form des lyrischen Gebets - negative Bedeutungen erhalten und kritische Funktionen erfüllen.

Während Kotljarevskij in "Blagodarnost'" "den letzten Nachhall der früheren unbotmäßigen Beziehung (Lermontovs) zu Gott und der früheren titanischen Anwandlungen" ⁶⁶ sieht, lehnt Grigor'jan eine atheistische Interpretation des Gedichtes ab: "Eini-

⁶⁴ A.a.O., S.167.

⁶⁵ Bd.2, S.159.

⁶⁶ A.a.O., S.195.

ge Lermontovforscher waren geneigt, in dieser schonungslosen Ironie die Äußerung atheistischer Motive zu sehen. Es scheint jedoch, daß das Thema hier weiter gefaßt ist. Es spiegelt die feindliche Beziehung des Dichters nicht nur zum 'Himmel', sondern auch zur 'Erde'. In diesen wenigen Worten drückt sich ein widerspruchsvoller Zustand aus." ⁶⁷ Diese Widersprüchlichkeit hat bereits Belinskij festgestellt, der in seiner Rezension von 1840 schreibt: "Was für eine Idee verbirgt sich hinter dieser traurigen 'Dankbarkeit', hinter diesem Sarkasmus eines vom Gefühl und vom Leben betrogenen Herzens? All das ist gut: die geheimen Martern der Leidenschaften, die Bitterkeit der Tränen und alle Täuschungen des Lebens; noch besser aber wäre es, wenn es sie nicht gäbe, obwohl ohne sie nichts von dem existierte, was die Seele erheischt, wovon sie lebt und was für sie notwendig ist...! Das Herz erbittet Ruhe und Erholung, obgleich es ohne Unruhe und Bewegung nicht leben kann." ⁶⁸

Der von Belinskij registrierte Widerspruch wäre der gleiche, von dem bereits das zehn Jahre früher entstandene Gedicht "Elegija" geprägt ist. ⁶⁹ Belinskij allerdings betrachtet "Blagodarnost'" nicht isoliert, sondern setzt es in Beziehung zu einer grundsätzlich kämpferischen Gesinnung, durch die sich Lermontov auszeichne. Das Gedicht selbst rechtfertigt Belinskijs These m.E. jedoch in keiner Weise. Im Text werden "Unruhe und Bewegung" nicht als kontroverse Wertbereiche gegenübergestellt, vielmehr bleibt der Kausalzusammenhang zwischen den Versen 1-6 und 7-8 dadurch gewahrt, daß die Motive der "Unruhe" von vornherein unter kritischen Vorzeichen stehen. Ihre absolute Negativität, an die - im Gegensatz zu "Elegija" - auch indirekt keine positive Wertschätzung des lyrischen Ich mehr geknüpft ist, bedingt die Positivität der in den Schlußversen geäußerten Sehnsucht nach Ruhe, ein Motiv, das noch deutlicher in der 3. Strophe von "Vychožu odin ja na doroge" (1841) zum Ausdruck kommt:

Už ne ždu ot žizni ničego ja,

 Ja išču svobody i pokoja!

⁶⁷A.a.O., S.285.

⁶⁸A.a.O., S.682.

⁶⁹Vgl. oben S.45 ff.

Ja b chotel zabyt'sja i zasnut'! 70

Vom Leben erwarte ich nichts mehr, / ... / Ich suche
Freiheit und Ruhe! / Ich möchte mich vergessen und
einschlafen!

Erst in "Iz al'boma S.N. Karamzinoj" (1841), einem der letzten
autobiographischen Gedichte Lermontovs, wird die Resignation als
Grundhaltung der lyrischen Selbstaussage zugunsten eines abge-
klärten, ironischen Tones aufgegeben:

Ljubil i ja v bylye gody,
V nevinnosti duši moej,
I buri šumnye prirody,
I buri tajnye strastej.

No krasoty ich bezobraznoj
Ja skoro tainstvo postig,
I mne naskučil ich nesvjaznyj
I oglušajuščij jazyk.

Ljublju ja bol'se god ot godu,
Želan'jam mirnym dav prostor,
Poutru jasnuju pogodu,
Pod večer tichij razgovor,

Ljublju ja paradoksy vaši,
I cha-cha-cha, i chi-chi-chi,
S(mirnovoj) štučku, farsu Saši
I Iški M(jatleva) stichi... 71

Auch ich liebte in den vergangenen Jahren / In der Un-
schuld meiner Seele / Die lärmenden Stürme der Natur /
Und die geheimen Stürme der Leidenschaften. / - Aber
ihrer abstoßenden Schönheit / Geheimnis begriff ich
bald, / Und ihre zusammenhanglose / Und ohrenbetäuben-
de Sprache wurde mir langweilig. / - Ich liebe von
Jahr zu Jahr immer mehr, / Nachdem ich friedlichen Wün-
schen Raum gegeben habe, / Morgens heiteres Wetter, /
Gegen Abend ein stilles Gespräch, / - Ich liebe eure
Paradoxa, / Euer Ha-ha-ha und Hi-hi-hi, / Einen Streich
der Smirnova, eine Farce von Saša / Und die Verse von
Iska Mjatelev...

Die ersten zwei Strophen sind noch immer im traditionellen
Bekenntnisstil und in der ihm zugehörigen Terminologie gehalten.
Die Akzentverschiebung gegenüber "I skučno i grustno" macht sich
jedoch bereits darin bemerkbar, daß die Langeweile nicht mehr
unmittelbar in den psychischen Effekt der Trauer oder der Molan-
cholie umgesetzt wird. In sichtbar antithetischer Anordnung -

70 Bd.2, S.208.

71 Bd.2, S.188.

"ljubil - ljublju" - wird in den beiden folgenden Strophen das ehemalige, totgesagte Ideal an einer auf die Dimension des Hier und Jetzt reduzierten Gegenwart gemessen. Die "friedlichen Wünsche" sind das Element des Banalen, mit dem die Erhabenheit der gesteigerten Empfindung ironisch vernichtet wird.

Die 4. Strophe stellt ein Bekenntnis zur gehobenen Konventionalität des Salons von S.N. Karamzina, der Tochter des bekannten Dichters und Historikers N.M.Karamzin, dar, in dem Lermontov während seiner letzten Lebensjahre verkehrte und die literarischen Spitzen der Petersburger Gesellschaft kennenlernte.

Zweifelhaft erscheint mir Najdičs Annahme, daß dieses Gelegenheitsgedicht eine literarische Deklaration Lermontovs beinhaltet. Najdič erklärt: "Lermontov deklariert hier seine Absage an das romantische Schaffensprinzip und seinen Übergang zur realistischen Darstellungsweise des Lebens." ⁷²

Die gleiche Auffassung vertritt Durylin: "Mit diesen Worten verabschiedet sich Lermontov von der Romantik." ⁷³ Zu einem differenzierteren Urteil gelangt Ejchenbaum, der in diesem Gedicht lediglich eine Absage des Dichters an die französische Romantik, an den Sturm und Drang und den Byronismus sieht. ⁷⁴

Ausdrücklich gegen die These, daß Lermontov hier eine Art "realistisches Programm" verkünde, wendet sich Archipov: "Lermontovs Verneinung der romantischen Stürme... war am Ende seines Lebens nicht so kategorisch, wie dies aus dem berühmten Albumgedicht hervorzugehen scheint. Was aber das positive 'Programm' des Dichters betrifft, so hat es absolut nichts gemein mit den 'friedlichen Wünschen' und dem 'Ich liebe'." ⁷⁵ Archipov freilich geht von der gleichen Dialektik aus, von der auch Belinskijs Methode bestimmt ist, indem er das Prinzip der Ruhe in Lermontovs Dichtung nur als notwendige antithetische Entsprechung zum Prinzip der Unruhe interpretiert.

Auch Grigor'jan wendet sich gegen die Annahme, daß Lermontov in "Iz al'boma S.N. Karamziny" Romantik und Realismus program-

⁷² A.a.O., S.357.

⁷³ S.N. D u r y l i n : M.Ju.Lermontov. Moskva 1941, S.248.

⁷⁴ B. E j c h e n b a u m : Chudožestvennaja problematika Lermontova, a.a.O., S.203.

⁷⁵ A.a.O., S.54.

matisch gegenüberstelle: "Eines aber ist klar: in Lermontovs Versen ist von einer antiromantischen Konzeption nicht die Rede. (Die Begriffe) 'abstoßende Schönheit' und 'zusammenhanglose, ohrenbetäubende Sprache' sind nicht an die Romantik allgemein adressiert, sondern gehören in die allgemeine Linie... der Kritik am verlogenen Pathos der grandiosen, 'vulkanischen' Leidenschaften, der reißerischen Effekte und der Hypertrophien der 'entfesselten' Romantik." ⁷⁶

So richtig Grigor'jans und Archipovs Auffassung prinzipiell ist, gelingt es beiden Autoren dennoch nicht, das Verhältnis des späten Lermontov zum romantischen System überzeugend zu präzisieren. Von einer kategorischen Absage an die früheren literarischen Muster kann in der Tat nicht die Rede sein. Das zeigen - worauf Grigor'jan auch aufmerksam macht - die romantischen Poeme "Mcyri" und "Demon", deren Entstehung bzw. letzte Redaktion in die letzten Lebensjahre des Dichters fällt.

Grigor'jan widerspricht sich selbst, wenn er einerseits in "Iz al'boma S.N. Karamzinov" lediglich eine Abwertung der "Hypertrophien der 'entfesselten' Romantik" sieht, andererseits jedoch erklärt: "... wenn man diesen Geist des Aufruhrs aus Lermontovs eigentümlicher Individualität ausklammert, dann geht auch seine Dichtung verloren." ⁷⁷ Gerade der Typus des aufrührerischen Geistes ist schließlich repräsentativ für die sogenannte "entfesselte Romantik", von der Lermontov hier Abschied nimmt.

Das frühere Ideal der großen, der bedeutsamen Tat wird auch im späten Werk Lermontovs nicht geleugnet. Das beweist der sittliche Maßstab, den Lermontov in "Duma" an sich selbst und an seine Generation legt. Nur in dieser Hinsicht bleibt die romantische bzw. die byronistische Grundkonzeption erhalten. Entscheidend geändert hat sich jedoch die Ansicht des Dichters über die Realisierbarkeit dieses Ideals, dem Lermontov jetzt pessimistisch, in absoluter Resignation gegenübersteht. So ist der Dämon in der letzten Redaktion des gleichnamigen Poems bezeichnenderweise auch nicht mehr der Typus des großen Rebellen gegen Gott, son-

⁷⁶ A.a.O., S.292.

⁷⁷ Ebd., S.293.

dern ein "trauriger Dämon", der überdies nicht einmal den Verlust seiner früheren Tatkraft, sondern - ganz im Gegensatz zum Lucifer Byrons - den Verlust seiner paradiesischen Glückseligkeit beklagt.

Najdič räumt zwar ein, daß "Iz al'boma S.N. Karamzinoj" eine "witzige Pointe" beinhalte ⁷⁸, dennoch scheint ihm die Ironie der 3. Strophe zu entgehen, in der als neue Lebensziele des lyrischen Ich das Interesse am guten Wetter und ein stilles Feierabendgespräch angeführt werden. Was Najdič und Durylin als Hinwendung des Dichters zum Realismus verstehen, ist nichts anderes als die selbstironische Gestaltung maximaler Problemlösbarkeit, projiziert auf den Horizont eines kleinbürgerlich-beschaulichen Lebensglücks.

Najdičs Irrtum resultiert aus der m.E. sachlich unbegründeten Voraussetzung, daß Lermontov hinter der Kritik an der Pathetik der romantischen Dichtung eine realistische Alternative bereithalten müsse. Lermontovs Ironie ist indes nicht mit einer konstruktiven Kritik verbunden. Die formal bereits im Tempuswechsel ausgedrückte Antithese von Einst und Jetzt ist nur eine Scheinopposition, denn das Jetzt - sofern es als kleinbürgerliche Vorgartenidylle gestaltet wird - stellt nur einen gespielten, vorgetäuschten Lebensinhalt dar, während die künstliche Sphäre der konventionellen Heiterkeit des Karamzinschen Salons bestenfalls eine Ausweichmöglichkeit, keineswegs aber eine echte Alternative zu dem im Byronismus wurzelnden Ideal des großen Menschen sein kann.

Fassen wir noch einmal die Grundzüge der späten Lyrik Lermontovs zusammen: Die Gedichte "Sentenz" (1830) und "Čaša žizni" (1831) zeigen, daß die absolute Resignation zum verfügbaren Toposbestand schon des jungen Lermontov gehört. Die absolute Resignation konstituiert sich in den anfangs noch einzeln thematisierten Erfahrungen der Eintönigkeit des Lebens, der vorzeitigen Reife, der seelischen Erstarrung u.a.m.

Ebenso wie die Tragödie "Maskarad" am Ende der dramatischen Schaffensperiode Lermontovs eine stärkere Objektivierung des tra-

⁷⁸ A.a.O., S.357.

gischen Helden im biographischen, ethischen, kompositionellen und stilistischen Sinne beinhaltet, wird auch der lyrische Held im späten Werk einer objektiveren Wertung unterzogen, deren Tendenz nicht nur die Häufigkeit der kritischen Sujets, sondern auch das Schwinden intim-lyrischer Formen im früheren Bekenntnisstil deutlich macht.

Gegenstand der Kritik des Autors ist der unzeitgemäße, epigonal-byronistische Held, der als mechanischer Imitator vorgeformter Erlebnisinhalte der Lächerlichkeit anheimfällt. Lermontovs ironische Kritik erweist sich jedoch als doppelbödig: Einerseits konfrontiert sie alternativ das unechte Sein, die Gebärde des Epigonen, mit dem echten Sein des Genies, andererseits schließt sie aus der Haltung der absoluten Resignation heraus jede Echtheit aus und vernichtet daher ironisch auch das eigene Ich, das sich irgendwie zu verhalten genötigt ist, das in jedem Verhalten jedoch unglaubwürdig wird, weil es nur erleben, reflektieren und artikulieren kann, was längst erlebt, reflektiert und artikuliert worden ist.

Kapitel 5

APHORISMEN UND BRIEFE

Lermontovs Autorschaft der 1829 im Almanach des Moskauer Adelpensionats, "Cefej", erschienenen Aphorismensammlung "Mysli, vypiski i zamečanija" gilt seit der Untersuchung von T. Levit, der die Sujetverwandtschaft der Aphorismen 8, 18, 24 und 25 mit vier eindeutig Lermontov zuzuschreibenden Versepigrammen von 1829 festgestellt hat, als weitgehend gesichert.¹

Im zweiten Aphorismus heißt es:

Vot process nynešnego obraza pisat' ili kropat' stichi:
 Poët saditsja v čelnok m e č t a n i j a, plyvet po
 ozeru v o o b r a ž e n i j a, doplyvaet do pristani
 v d o c h n o v e n i j a, vychodit na bereg o č a r o -
 v a n i j a i guljaet v stranach s a m o z a b v e -
 n i j a. Iz opisanija takogo putešestvija vychodit
 obyknovennaja plaksivaja Elegija; v nej poët tužit o
 bylom i prošlom, strašitsja buduščego, proklinaet svoju
 sud'bu i ničtožnost'... iščet nesuščestvujuščego, smo-
 trit na nevidimoe, želaet nesbytočnogo, stonet o čem-to
 tumannom, žaleet o gor'kich radostjach, setuet o slad-
 kich gorestjach, i proč. i proč. i proč.²

Das ist die heutige Verfahrensweise zu schreiben oder Verse zu schmieden: Der Dichter setzt sich in den Nachen der S c h w ä r m e r e i, fährt über den See der P h a i t a s i e, läuft ein in den Hafen der B e g e i s t e r u n g, steigt ans Ufer der B e z a u b e r u n g und lustwandelt in den Reichen der S e l b s t v e r g e s s e n h e i t . Aus der Beschreibung einer solchen Reise geht eine gewöhnliche weinerliche Elegie hervor;

¹Vgl. T. L e v i t : Literaturnaja sreda Lermontova v Moskovskom blagorodnom institute. In: Lit. nasl. 45-46 (1948), S.225-254. - Vgl. dazu auch I.L. A n d r o n i k o v : Anmerkung zu "Mysli, vypiski i zamečanija". In: M.Ju. Lermontov. Sobr. soč. v četyrech tomach. Moskva 1954, Bd.4, S.472 ff. - E.N. C h m e l e v s k a j a macht in der Akademieausgabe hingegen geltend, Lermontov könne sich bei seinen Versepigrammen auf die in "Cefej" erschienenen Aphorismen eines Mitschülers bezogen haben. (Vgl. Bd.6, S.693 f.)

²Bd.6, S.394.

in ihr trauert der Dichter um Einstiges und Vergangenes, fürchtet sich vor der Zukunft, verflucht sein Schicksal und seine Nichtigkeit... sucht Nicht-Existierendes, blickt auf Unsichtbares, wünscht Unerfüllbares, stöhnt über irgend etwas Nebuloses, jammert über bittere Freuden, klagt über süßes Ungemach usf. usf. usf.

Dieser satirische Affront richtet sich vor allem gegen den Gefühlskult des Sentimentalismus: Die Entwicklung der empfindsamen Seele wird karikierend und unter unmißverständlicher Anspielung auf Sterne und seine russischen Schüler zur metaphorischen "sentimental journey" stilisiert.

Die gleiche antisentimentalistische Tendenz findet sich im neunten Aphorismus, in dem es heißt:

Inostrancy otkazyvajut nam v nežnosti i čuvstvitel'nosti... Počtennejšie ošibajutsja: gde bolee čuvstvitel'nosti, kak ne u nas? - Esli vsja naša stichotvornaja bratija v den' napišet 1000 stichotvorenij, to verno iz nich 800 budet elegičeskich; gde že, v kakom narode bolee čuvstvitel'nosti? ³

Die Ausländer sprechen uns Zärtlichkeit und Empfindsamkeit ab... Die Verehrtesten irren sich: wo gibt es mehr Empfindsamkeit als bei uns? - Wenn unsere ganze Versbruderschaft pro Tag 1000 Gedichte schreibt, dann sind gewiß 800 davon elegisch; wo aber, in welchem Volk gibt es mehr Empfindsamkeit?

Und im zehnten Aphorismus wird die Kritik am Sentimentalismus noch einmal wiederholt:

Naši grammatiki očen' ošiblis', kogda otnesli slova: dobrota, nežnost' i snischoditel'nost', k ženskemu rodu; a gnev, sumasšestvie i kaprizy - k mužeskomu i srednemu. ⁴

Unsere Grammatiken irrten sehr, wenn sie die Wörter: Güte, Zärtlichkeit und Nachsicht dem weiblichen Geschlecht - Zorn, Wahnsinn und Grillen dagegen dem männlichen und sächlichen Geschlecht zuordneten.

Bereits im zweiten Aphorismus werden nicht ausschließlich sentimentalistische Motive als Kennzeichen der "weinerlichen Elegie" angeführt, von der dort die Rede ist. Wohl gehören Schwärmerei, Begeisterung, Bezauberung und Selbstvergessenheit

³Bd.6, S.396.

⁴Ebd.

zur sentimentalistischen Erlebniswelt; die Verfluchung des Schicksals, der Zweifel an der eigenen Größe, das Streben nach Unerfüllbarem, nicht zuletzt aber auch die Klage über bittere Freuden sprengen die ausgewogene Harmonie, die dem Gefühlsideal des Sentimentalismus eignet, und sind im Grunde Attribute des byronistischen Helden.

Da die byronistischen Motive aber gemeinsam mit den sentimentalistischen unter dem übergeordneten Begriff der "weinerlichen Elegie" stehen, kann eine gezielte Kritik auch am Byronismus nicht in der Absicht des Autors gelegen haben.

Eine ähnliche Vermischung byronistischer und sentimentalistischer Topoi findet sich im zwölften Aphorismus:

Le style est tout homme. Zagljanite v Anglijskich poëtov: vse sravnivajut s den'gami i bogatstvami; Ital'janskije vidjat vezde bril'janty, izumrudy... a v našich poëtach - burj, vzdochi, stony, otvlečennosti v sravnenijach...⁵

Le style est tout homme. Schaut euch die englischen Dichter an: alles vergleichen sie mit Geld und Reichtümern; die italienischen sehen überall Brillanten und Smaragde... unter unseren Dichtern aber herrschen Stürme, Seufzer, Gestöhn, Abstraktheiten in den Vergleichen...

Während die Seufzer, das Gestöhn und die Abstraktheiten in den Vergleichen als Besonderheiten der Dichtung, der Empfindsamkeit betrachtet werden können, sind die Stürme des Gefühls zu den Merkmalen des pathetischen byronistischen bzw. Sturm und Drang-Helden zu rechnen.

Daß in den "Mysli, vypiski i zamečanija" quantitativ die Kritik am Sentimentalismus überwiegt, hat seinen Grund wohl darin, daß Lermontov im selben Jahr seine persönliche und künstlerische Wahlverwandtschaft mit Byron entdeckt, und zwar zu einer Zeit, in der auch in Rußland der Byronismus bereits im Abklingen begriffen ist.

Somit steht die Kritik am Byronismus - obschon nur im Rahmen der allgemeineren Kritik am Sentimentalismus vorgebracht - im offenkundigen Widerspruch zur literarischen Praxis des Dichters. Das gleiche gilt für die Kritik am Sentimentalismus, denn gerade

⁵Ebd.

das frühe Werk Lermontovs ist, wie zu Beginn dieser Arbeit dargelegt wurde, noch entscheidend von den sentimentalistischen Charakteristika geprägt, die hier ironisch verurteilt werden.

Dieser Widerspruch wäre nur dadurch aufzulösen, daß - entgegen aller Wahrscheinlichkeit - Lermontovs Autorschaft der Aphorismen erneut in Zweifel gestellt wird. Aus dem Jahre 1830 ist indes eine autobiographische Notiz Lermontovs erhalten, in der es heißt:

Naša literatura tak bedna, čto ja iz nee ničego ne mogu zaimstvovat'...⁶

Unsere Literatur ist so arm, daß ich ihr nichts entlehnen kann...

Wenn von "unserer Literatur" die Rede ist, so ist damit offenbar nicht nur die zeitgenössische, sondern allgemeiner die gesamte bisherige russische Literatur gemeint, der der Dichter mit Skepsis gegenübersteht. Die Fülle der z.T. wörtlichen Entlehnungen aus Werken der russischen Literatur in Lermontovs frühen Dichtungen beweist jedoch, daß dieses Urteil in keiner Weise den Tatsachen entspricht.⁷ Auch hier widersprechen sich also, ähnlich wie in den Aphorismen, literarische Kritik und dichterische Praxis.

Damit wird die ironische Kritik sowohl am Sentimentalismus als auch am Byronismus fragwürdig, die als solche bereits vorgeprägt ist durch die Invektiven Puškins nach der Periode der südlichen Poeme⁸ und die hier von Lermontov trotz seiner diametral entgegengesetzten dichterischen Praxis einigermaßen unreflektiert übernommen wird.

In ihrer ersten Erscheinungsform ist die Ironie Lermontovs

⁶Bd.6, S.387.

⁷Auf die Entlehnungen Lermontovs von Puškin hat als erster B.V. Nejm an in: Vlijanie Puškina v tvorčestve Lermontova. Kiev 1914, hingewiesen. - Vgl. dazu auch E. Duchesne, a.a.O., S.205-234; B. Ejchenbaum: Lermontov, a.a.O., S.34-62; A.V. Fedorov: Lermontov i literatura ego vremeni, a.a.O., S.92-170.

⁸Vgl. oben S.39 ff. - Vgl. dazu auch B.V. Tomáševskij: Puškin. Kniga pervaja (1813-1824). Moskva / Leningrad 1965, S.325 ff.

somit nicht das Resultat einer souveränen und überzeugenden Kritik an einer zum Anachronismus gewordenen literarischen Richtung, sondern nur die Imitation einer bereits seit Puškin traditionell gewordenen Geisteshaltung.

Aufschlußreicher als die Aphorismen von 1829 sind für die Entwicklung der ironischen Form bei Lermontov die selbstironisch-selbstkritischen Äußerungen in seinen frühen Briefen. Im August 1832 schreibt Lermontov an seine Cousine S.A. Bachmeteva:

Strannaja vešč'! tol'ko mesjac tomu nazad ja pisal:

Ja žit' choču! choču pečali
Ljubvi i sčastiju na zlo;
Oni moj um izbalovali
I sliškom sgladili čelo;
Pora, pora nasmeškam sveta
Prognat' spokojstvija tuman: -
Čto bez stradanij žizn' poëta?
I čto bez buri okean?

I prišla burja, i prošla burja; i okean zamerz, no zamerz s podnjatymi volnami; chranja teatral'nyj vid dviženija i bespokojstva, no v samom dele mertvee, čem kogda-nibud'.⁹

Eine sonderbare Sache! Erst vor einem Monat schrieb ich: Ich will leben! Ich will die Trauer / Der Liebe und dem Glück zum Trotz; / Sie haben meinen Geist verwöhnt / Und meine Stirn allzusehr geglättet; / Es ist Zeit, es ist Zeit, daß der Spott der Welt / Den Nebel der Ruhe verjagt: - / Was ist das Leben des Dichters ohne Leiden? / Und was der Ozean ohne Sturm? Und der Sturm kam und der Sturm ging vorüber; und der Ozean gefror, doch er gefror mit erhobenen Wellen; den theatralischen Anschein von Bewegung und Unruhe bewahrend, doch in Wirklichkeit erstarrter denn je.

Der letzte Satz stellt in gewisser Hinsicht eine Vorwegnahme der Konfiguration des Lächerlichen in "Ne ver' sebe" dar, das in beiden Fällen als "mechanische Starrheit" im Bergson-schen Sinne¹⁰, als "theatralischer Anschein von Bewegung" dargestellt wird. Im Gegensatz zu "Ne ver' sebe" wird die Differenz

⁹Bd.6, S.410.

¹⁰"La victime d'une farce d'atelier est donc dans une situation analogue à celle du coureur qui tombe... Ce qu'il y a de risible dans un cas comme dans l'autre, c'est une certaine raideur de mécanique là où l'on voudrait trouver la souplesse attentive et la vivante flexibilité d'une personne." (A.a.O., S.391.)

zwischen theatralischer Pose und desillusionierender Ironie hier jedoch nicht als literarischer Anachronismus, sondern als Widerspruch in der eigenen Person begriffen.

Das Thema der Pose, des "theatralischen Anscheins", wird vor "Ne ver' sebe" schon in "Maskarad" gestaltet, wo es noch offensichtlicher ironische Bedeutung besitzt. Zu Beginn des 4. Aktes, unmittelbar nach Ninas tragischem Tod, sagt Kazarin, Arbenins mephistophelischer Freund:

Arbenin zdes'? pečalen i vzdychaet. 11
Posmotrim, kak-to on komediju sygraet.

Arbenin hier? Er ist traurig und seufzt. / Sehen wir, wie er die Komödie zu Ende spielt.

Und an Arbenin gewandt fährt er fort:

Da polno, brat, ličinu ty snimi,
Ne opuskaj tak važno vzory.
Ved' èto chorošo s ljud'mi,
Dlja publiky, - a my s toboj aktery. 12

Genug, Freund, nimm die Maske ab, / Senke deine Blicke nicht so bedeutungsvoll. / Das ist wohl gut unter Leuten, / Für ein Publikum - aber ich und du, wir sind Schauspieler.

Kazarins Ironie gründet sich ebenso auf die Überzeugung von der Maskenhaftigkeit und Unaufrichtigkeit seines Partners, wie in "Ne ver' sebe" die Ironie des lyrischen Ich durch die tragische Pose des "jungen Schwärmers" bestimmt ist. In Lermontovs Brief an die Bachmeteva antizipiert die Metapher vom erstarrten Ozean dieses Thema bereits, indem sie die Erlebnisunfähigkeit des Ich selbstironisch als Zwang zum gespielten Sein verdeutlicht. Sie geht sogar über die Aussage von "Ne ver' sebe" hinaus, indem eine positive Entsprechung, das Ideal einer Erlebnislichkeit, nicht einmal angedeutet wird.

Noch stärker tritt diese resignative Haltung in einem Brief an M.A. Lopuchina von 1834 zutage:

... vraiment je suis tellement blasé sur ma personne, que lorsque je me surprends à admirer ma propre pensée, je cherche à me rappeler: où je l'ai lue!.. et

¹¹ Bd. 5, S. 386.

¹² Ebd.

par suite de cela j'en suis venu à ne pas lire, pour ne pas penser! ¹³

Hier klingt das Thema der Gedichte "Sentenz" und "Čaša žizni" an, in denen Lermontov selbstironisch den eigenen Mangel an Originalität und den Zwang zur Reproduktion bereits vorgeformter literarischer Muster beklagt.

Wie wenig diese Ironie mit der Ironie der deutschen Romantik vergleichbar ist, wird klar, wenn man Lermontovs in dem zuletzt zitierten Brief geäußerten Gedanken von der fatalen Verfügbarkeit des literarischen Musters mit F. Schlegels 55. Lyzeumsfragment vergleicht, in dem es heißt: "Ein recht freier und gebildeter Mensch müßte sich selbst nach Belieben philosophisch oder philologisch, kritisch oder poetisch, historisch oder rhetorisch, antik oder modern stimmen können, ganz willkürlich, wie man ein Instrument stimmt, zu jeder Zeit und in jedem Grade." ¹⁴

Für Schlegel ist die Ironie "eine philologisch-historische Stimmung, erwachsen aus der ewigen Agilität des zwischen den verschiedenartigsten Erscheinungen der Geschichte unablässig hin und her gehenden Geistes" ¹⁵, d.h. die Ironie stellt in seinem philosophischen System ein Prinzip dar, das im dialektischen Wechsel von "Selbtschöpfung und Selbstvernichtung" ¹⁶ universell nicht nur alle wissenschaftlichen Disziplinen, sondern auch sämtliche Verhaltensweisen ermöglicht. Als Prinzip der modernen Künste erkennt Schlegel die "Selbstkraft, das freie Vermögen, sich selbst eine bestimmte Richtung zu geben" ¹⁷. "Philosophisch oder philologisch, kritisch oder poetisch... antik oder modern" zu sein, ist für Schlegel durch die Ironie ermöglichter Ausdruck der Freiheit des Subjekts.

Bei Lermontov hingegen dient die Ironie nur noch als Mittel zur Darstellung der Unfreiheit und des historischen Zwanges, dem

¹³Bd.6, S.427.

¹⁴Friedrich Schlegel: Kritische Schriften. Hrsg. von W. Rasch. München 1964²; S.13.

¹⁵B. A l l e m a n n , a.a.O., S.57.

¹⁶Friedrich Schlegel: 51. Athenäumsfragment. In: Kritische Schriften, a.a.O., S.30.

¹⁷I. S t r o h s c h n e i d e r - K o h r s , a.a.O., S.13.

der "späte Mensch" ¹⁸, der am Ende einer historisch bedeutungsvollen Epoche steht, unterliegt.

Die Verfügbarkeit der Traditionen stellt sich der nachidealistischen und spätromantischen Generation nicht mehr als ein Betätigungsbereich des subjektiven freien Vermögens, sondern als Last und als Rollenzwang dar: "Wir sind Epigonen und tragen an der Last, die jeder Erb- und Nachgeborenschaft anzukleben pflegt", sagt der Misanthrop Wilhelmi in Immermanns "Epigonen" (1836). "Die alten Jahrhunderte haben uns ihre Rösche hinterlassen, in die steckt sich die jetzige Generation. Abwechselnd kriecht sie in den frommen Rock, in den patriotischen Rock, in den historischen Rock, in den Kunstroek und in wieviel Rösche noch sonst. Es ist aber immer nur eine Faschingsmummerei..." ¹⁹

Ganz ähnlich heißt es später bei Nietzsche: "Sieht man einmal aufs Äußerliche, so bemerkt man, wie die Austreibung der Instinkte durch Historie die Menschen fast zu lauter Abstractis und Schatten umgeschaffen hat: keiner wagt mehr seine Person daran, sondern maskiert sich als gebildeter Mann, als Gelehrter, als Dichter, als Politiker. Greift man solche Masken an, weil man glaubt, es sei ihnen Ernst, und nicht bloß um ein Puppenspiel zu tun, da sie allesamt den Ernst affichieren, so hat man plötzlich nur Lumpen und bunte Flicker in den Händen." ²⁰

Die Erkenntnis der eigenen Unzeitgemäßheit, die sich am deutlichsten in "Moe grjaduščee v tumane" ausspricht, geht bei Lermontov Hand in Hand mit dem ironischen Bewußtsein, daß der Künstler letztlich zum Histrionen, zur historischen Maske verurteilt ist. "Die Geisteshaltung des maskierten, des historisch kranken Menschen ist die Ironie. Durch die Übersättigung einer Zeit mit Historie wird der jederzeit schädliche Glaube, Spätling und Epigone zu sein, gepflanzt." ²¹

¹⁸Vgl. "Duma", V.5 f.:

Bogaty my, edva iz kolybeli,
Ošibkami otcov i pozdnim ich umom...

Kaum der Wiege entwachsen, sind wir reich / An den Fehlern der Väter und ihrem späten Geist... (Bd.2, S.113.)

¹⁹K.L. Immermann: Werke. Leipzig/Wien o.J., Bd.3, S.55.

²⁰Friedrich Nietzsche: Werke in 3 Bänden. Hrsg. von K. Schlechta. München 1956, Bd.1, S.239.

²¹Ebd. S.237.

Die Bewußtmachung des eigenen Epigontums hebt dieses bei Lermontov nicht auf; denn obwohl der Dichter erkennt, daß er künstlerisch unproduktiv ist, bleibt er auf die Maske angewiesen. Seine relative Freiheit besteht - im Gegensatz zu Schlegels geschichtsphilosophischer Ironieauffassung - nur in der Entscheidung für eine von mehreren möglichen Masken. Der Bereich der eigenen Möglichkeit ist somit von vornherein eingeschränkt.

Lermontovs Ironie ist kein Heilmittel gegen die "historische Krankheit", von der Nietzsche spricht; sie bleibt vielmehr an die Ursachen der allgemeinen Ohnmacht geknüpft. Damit unterscheidet sie sich grundlegend auch von der Ironiekonzeption Schellings²², dessen Einfluß auf Lermontov Ejchenbaum so nachdrücklich betont, ohne freilich genauere Belege zu nennen.²³

Lermontovs Ironie dient, ähnlich wie die Ironie Heines²⁴, der Desillusionierung, d.h. der Darstellung der eigenen Ohnmacht. Sie kann lediglich die Attitüde des maskierten Tragöden als Lüge oder den Traum des sterbenden Gladiators als Illusion entlarven.

Aus diesem desillusionierenden, destruktiven und damit im

²² Ironie wird von Schelling als dialektisches Prinzip gesehen, das sowohl subjektiv die "Beschränktheit" des literarischen Stoffes aufhebt als auch selbst wieder durch die Antithese des Objektiven aufgehoben wird: "Da in der Form der Darstellung der Roman dem Epos so viel wie möglich gleich sein soll und doch ein beschränkter Gegenstand eigentlich den Stoff ausmacht, so muß der Dichter die epische Allgemeingültigkeit durch eine relativ größere Gleichgültigkeit gegen... den Helden ersetzen... Die Gleichgültigkeit darf so weit gehen, daß sie sogar in Ironie gegen den Helden übergehen kann, da Ironie die einzige Form ist, in der das, was vom Subjekt ausgeht oder ausgehen muß, sich am Bestimmtesten wieder von ihm ablöst und objektiv wird." (Schellings Werke. Nach der Originalausgabe in neuer Anordnung herausgegeben von M. Schröter. München 1959, 3. Ergänzungsband, S.326.)

²³ Vgl. B. E j c h e n b a u m : Stat' i o Lermontove, a.a.O., S.52-63.

²⁴ Eine ausführliche Untersuchung zur Funktion der Ironie bei Heine findet sich bei S. T e i c h g r ä b e r : Bild und Komposition in Heinrich Heines Buch der Lieder. Diss.Phil. Freiburg 1963, S.57 ff. - Vgl. dazu auch K.H. B r o k e r h o f f : Über die Ironie bei Heinrich Heine. In: Schriften der Heinrich-Heine-Gesellschaft. Düsseldorf 1964.

eigentlichen Sinne unromantischen Charakter der Ironie geht schließlich die Tendenz zur radikalen Leugnung aller Werte hervor - eine Tendenz, die ein Umschlagen der Ironie in blanken Zynismus bedingt.

In einem Brief vom 28. August 1832 an M.A. Lopuchina heißt es:

Il y avait clair de lune, et j'étais à ma fenêtre qui donne sur le canal; voilà ce que j'ai écrit! -

Dlja čego ja ne rodilsja
 Etoj sineju volnoj? -
 Kak by šumno ja katilsja
 Pod serebrjanoj lunoj;
 O! kak strastno ja lobzal by
 Zolotistyj moj pesok,
 Kak nadmenno preziral by
 Nedoverčivyj čelnok;

.....
 Ne strašilsja b muki ada,
 Raem ne byl by prel'ščen;
 Bespokojstvo i prochlada
 Byli b večnyj moj zakon;
 Ne iskal by ja zabven'ja
 V dal'nom severnom kraju;
 Byl by volen ot rožden'ja
 Žit' i končit' žizn' moju! - 25

Warum wurde ich nicht geboren / Als diese blaue Welle? - / Wie würde ich rauschend wogen / Unter dem silbernen Mond; / Oh! Wie leidenschaftlich würde ich / Meinen goldschimmernden Sand küssen, / Wie hochmütig würde ich / den mißtrauischen Kahn verachten; / ... / Ich würde die Qualen der Hölle nicht fürchten, / Vom Paradies wäre ich nicht verlockt; / Ruhelosigkeit und Kälte/Wären mein ewiges Gesetz; / Ich würde nicht Vergessen suchen / Im fernen nördlichen Land; / Ich wäre frei von Geburt / Zu leben und mein Leben zu beenden!-

Diesem Gedicht schließt sich ein zweites an, das die erhabene byronistische Stimmung bewußt zerstört:

- Voici une autre; ces deux pièces vous expliqueront mon état moral mieux que j'aurais pu le faire en prose;

Konec! kak zvučno èto slovo!
 Kak mnogo, - malo myslej v nem!
 Poslednij ston - i vse gotovo
 Bez dal'nič spravok; - a potom?
 Potom vas činno v grob položut

²⁵Bd.6, S.414.

I červi vaš skelet obgložit,
 A tam naslednik v dobryj čas
 Pridavit monumentom vas;

 I esli vy skončalis' v vere
 Kak christianin, to granit
 Na sorok let po krajnej mere
 Nazvan'e vaše sochranit,
 S dvumja plačevnymi stichami,
 Kotorych, k sčastiju, vy sami
 Ne pročitaete vovek.
 Kogda ž činovnyj čelovek
 Zachočet mesto na kladbišče.
 To vaše tesnoe žilišče
 Razroet zastup pochoron
 I grubo vykinet vas von;
 I možet byt' iz vašej kosti,
 Podliv vody, podsypav krup,
 Kuchmejster izgotovit sup -
 (Vse éto družeski, bez zlosti).
 A tam golodnyj appetit
 Chvalit' vas budet s voschiščen'em;
 A tam želudok vas svarit,
 A tam - no s vašim pozvolen'em
 Ja zdes' okonču moj rasskaz;
 I éтого dovol'no s vas. 26

Ende! Wie klangvoll ist dieses Wort! / Wie viele - wie
 wenige Gedanken liegen darin! / Ein letztes Stöhnen -
 und alles ist bereit / Ohne weitere Nachfragen; - und
 dann? / Dann wird man Euch artig ins Grab legen, / Und
 die Würmer werden Euer Skelett abnagen, / Und dann wird
 Euch ein Erbe zur rechten Zeit / Mit einem Denkmal nie-
 derdrücken; / ... / Und wenn Ihr im Glauben gestorben
 seid / Wie ein Christ, dann wird der Granit / Für höch-
 stens vierzig Jahre / Euren Namen bewahren, / Mit zwei
 kläglichen Versen, / Die Ihr selbst zum Glück / Auf
 ewig nicht lesen werdet. / Wenn aber ein Mensch von Rang/
 Einen Platz auf dem Friedhof beansprucht, / Dann wird
 Eure enge Behausung / Eine Grabschaufel durchwühlen /
 Und Euch grob hinauswerfen; / Und vielleicht wird aus
 Euren Knochen / Ein Koch, nachdem er Wasser zugegossen
 und Grütze beigemennt hat, / Eine Suppe bereiten - /
 (All das freundschaftlich, ohne Arg). / Und dann wird
 Euch ein mächtiger Appetit / Mit Entzücken loben; / Und
 dann wird Euch ein Magen verdauen, / Und dann - aber
 mit Eurer Erlaubnis / Werde ich meine Erzählung hier be-
 schließen; / Und das wird Euch schon genügen.

Beide Gedichte sind offenbar als antithetische Aussagen kon-
 zipiert. Eine Verbindung zwischen ihnen ist durch das Motiv des
 Lebensendes gegeben, mit dem das erste Gedicht abschließt und

26
Bd.6, S.415 f.

das zweite eingeleitet wird.

Die ironische Betonung des feierlichen Pathos, das dem Wort "konec" eignet, wird bereits im ersten Vers deutlich, der die Erhabenheit dieses Wortes auf dessen bloßen Klangeffekt beschränkt und damit den gedanklichen Hintergrund des Gedichtes umreißt: "Wie viele - wie wenige Gedanken liegen darin!" Die materialistische Vorstellung vom Menschen als einem nur noch physischen Organismus hat den Zweck, seine Nichtigkeit zu exemplifizieren und zugleich das memento mori des Sentimentalismus zu ironisieren.

Der zynische Nihilismus von "Konec! kak zvučno éto slovo!" müßte konsequenterweise auch den in "Dlja čego ja ne rodilsja..." entworfenen Idealzustand der mystischen Einheit zwischen Ich und Natur negieren. Gerade das aber ist nicht der Fall, denn Lermontov betrachtet, wie er selbst erklärt, b e i d e Gedichte als gleichwertige Aussagemöglichkeiten über seine gegenwärtige "see-lische Verfassung", d.h. über die Gespaltenheit seiner Empfindungen und seines Bewußtseins.

Die von Lermontov konzipierte Antithetik besteht im Gegenüber von Illusion und Desillusion. Ihre Motive jedoch entstammen wesentlich einem gemeinsamen System. So gehört das Motiv der rigorosen Vernichtung aller Werte in "Konec! kak zvučno éto slovo!" ebenso zur Konzeption des byronistischen Helden²⁷ wie das Motiv der Gleichgültigkeit gegenüber Gut und Böse²⁸, besonders aber auch das der naturhaften "unio mystica", das Byron in ganz ähnlicher Weise im dritten Canto von "Childe Harold" verwendet:

I live not in myself, but I become
Portion of that around me; and to me
High mountains are a feeling, but the hum
Of human cities torture: I can see
Nothing to loathe in nature, save to be
A link reluctant in a fleshly chain,
Class'd among creatures, when the soul can flee.

²⁷ Vgl. das in Kap.2 zitierte Gedicht "Moj demon" von Puškin.

²⁸ Vgl. die erste Redaktion des Poems "Demon" von 1829, in der es vom Dämon heißt:

"On chladnokrovno videl večnost',
Ne znaja ni dobra, ni zla..."

"Gelassen sah er die Ewigkeit, / Ohne Gut und Böse zu kennen..." Bd.4, S.223.

And with the sky, the peak, the heaving plain
Of ocean, or the stars, mingle, and not in vain.

.....
Are not the mountains, waves, and skies, a part
Of me and of my soul, as I of them? 29

In "Konec! kak zvučno èto slovo!" ist der zynische Nihilismus nur ein Vorläufer der destruktiven Ironie, wie sie später in der Lyrik der absoluten Resignation und in "Geroj našego vremeni" konkreteren Ausdruck erhält. Bemerkenswert ist jedoch, daß das Motiv der ironischen Gesellschafts- und Wertnegation nicht das Resultat einer spontanen Absage des Dichters an das ideelle System der Romantik darstellt, sondern bereits im Byronismus selbst angelegt ist, dem Lermontovs frühes Werk verpflichtet ist.

Das geht aus einem Brief an die Lopuchina vom 23.12.1834 hervor, in dem Lermontov seine geheime Furcht, zu nichts zu taugen und zum nichtigen Menschen verurteilt zu sein, zum Ausdruck bringt:

... mon avenir quoique brillant à l'oeil, est vide et plat; je dois vous avouer que chaque jour je m'aperçois de plus en plus que je ne serai jamais bon à rien, avec tous mes beaux rêves, et mes mauvais essais dans le chemin de la vie... 30

Die Erkenntnis der eigenen Ohnmacht stellt die Ursache jener Resignation dar, die sich in der Lyrik als seelische Erstarrung und Gefühlskälte des Helden manifestiert:

... rien ne me trouble, ni colère, ni tendresse: je suis toujours empressé et bouillant, avec un coeur assez froid... 31

Das Motiv der seelischen Kälte wird hier jedoch nicht im Sinne der Erlebnisunfähigkeit, sondern auch als Charakteristikum der Beziehung des Ich zur Gesellschaft gebraucht:

... je vais dans le monde maintenant... pour me faire connaître, pour prouver que je suis capable de trouver du plaisir dans la bonne société; - ah!!!.. Je fais la cour, et à la suite d'une déclaration je dis des impertinences: ça m'amuse encore un peu... 32

²⁹A.a.O., S.219 f.

³⁰Bd.6, S.426.

³¹Bd.6, S.427.

³²Ebd.

Der Kontakt mit der "guten Gesellschaft" wird somit zum Spiel mit der Gesellschaft, die den Dichter langweilt und enttäuscht hat. Sein Spiel besteht in der Vortäuschung einer Gefühlsintensität, die seiner seelischen Kälte nicht entspricht. Man erkennt hier ansatzhaft das Motiv der theatralischen Pose aus dem bereits erwähnten Brief an S.A. Bachmeteva wieder. Der Unterschied besteht jedoch darin, daß es sich hier um ein bewußtes Spiel, d.h. ein Spiel um des eigenen Amusements willen handelt ("...ça m'amuse encore un peu..."). Während der "geschminkte Tragöde" in "Ne ver' sebe" lächerlich wird, weil er - im Gegensatz zu Autor und Publikum - von seiner nicht vorhandenen Tragik überzeugt ist, ist der Fall hier umgekehrt: Das Publikum glaubt einem Helden, der seine Bedeutsamkeit mit voller Absicht spielt, um auf diese Weise das P u b l i k u m lächerlich zu machen.

Der Zweifel am eigenen Ich, die Verachtung der Menge und das Gefühl der seelischen Kälte lassen dem Helden nur mehr die Möglichkeit, sich zu seiner Welt in einer - von der Gesellschaft aus gesehen - "uneigentlichen" Weise zu verhalten. Das Bewußtsein der allgemeinen Wertlosigkeit wird zum Bewußtsein der Ironie, die als grundsätzliche Verhaltensnorm verstanden wird:

... peut-être, puisque autrefois vous avez calmé un chagrin bien vif, peut-être, voudrez-vous maintenant chasser par de douces paroles cette froide ironie qui se glisse dans mon âme irrésistiblement, comme l'eau qui entre dans un bateau brisé. ³³

Diese Ironie bleibt unfrei, sie ist durch die eigene Ohnmacht bedingt und "subjektiv zwangsgebunden" ³⁴. Das Amusement stellt nur einen Teilzweck der Ironie dar; wichtiger ist der Effekt des Lächerlichmachens, die Kompromittierung, d.h. in letzter Konsequenz die Vernichtung des wertlosen Objektes durch die Ironie. Das geht deutlich aus einem Brief an A.M. Vereščagina vom Winter 1835 hervor, in dem Lermontov noch einmal den inzwischen ein Jahr zurückliegenden Skandal darstellt, den er im Hause Suškov provoziert hatte und der ihm als Sujetvorlage für die zentrale Episode seines zweiten Romanversuchs "Knja-

³³Ebd.

³⁴Vgl. R. J a n c k e, a.a.O., S.29.

ginja Ligovskaja" diente:

- La demoiselle S. - voulant m'attraper (mot technique), j'ai compris qu'elle se compromettrait pour moi facilement; - aussi je l'ai compromise autant qu'il était possible, sans me compromettre avec, la traitant publiquement comme à moi, lui faisant sentir qu'il n'y a que ce moyen pour me soumettre... Mais voici la partie plaisante de l'histoire: quand je vis qu'il fallait rompre avec elle aux yeux du monde et pourtant lui paraître fidèle en tête-à-tête, je trouvai vite un moyen charmant; - j'écrivis une lettre anonyme; "M-lle: je suis un homme qui vous connaît et que vous ne connaissez pas, etc... je vous avertis de prendre garde à ce jeune homme: M.L. - il vous séduira - etc... voilà les preuves (des bêtises) etc..." une lettre sur 4 pages!.. orage et tonnerre dans la maison... enfin elle me dit que ses parents lui défendent de parler et danser avec moi... Enfin vous voyez que je me suis bien vengé des larmes que les coquetteries de m-lle S. m'ont fait verser il y a 5 ans... 35

Das Spiel wird also in den übergeordneten Zweck der persönlichen Rache eingespannt. Deutlich zeichnet sich hier eine Parallele zur Schlußstrophe von "Moe grjaduščee v tumane" ab. Wenn es dort heißt:

Togda dlja poprišča gotovyj
Ja derzko vnik v serdca ljudej
Skvoz' neponjatnye pokrovy
Priličij svetskich i strastej. 36

Dann drang ich, auf meinen Wirkungsbereich vorbereitet, / Dreist in die Herzen der Menschen ein, / Durch die unbegreiflichen Hüllen / Der gesellschaftlichen Anstandsformen und der Leidenschaften.

so ist mit der gesellschaftlichen Aktivität des lyrischen Ich sein zynischer Wille zur Rache gemeint, der die verachtete Gesellschaft nicht bloß lächerlich macht, sondern sie bewußt zerstören möchte.

³⁵Bd.6, S.430.

³⁶Bd.2, S.230.

Kapitel 6

DIE KOMISCHEN POEME

Schon 1831 trägt sich Lermontov mit dem Gedanken, ein "scherzhaftes", "satirisches" Poem zu schreiben.¹ Erst fünf Jahre später kommt es zur Ausführung dieses Planes. 1836 wird "Mongo", im darauffolgenden Jahr "Tambovskaja kaznačejša" fertiggestellt. Ob "Saška" gegen Mitte oder erst gegen Ende der 30er Jahre entstanden ist, ist nach wie vor umstritten. Nach der Meinung der meisten Forscher datiert das Poem jedoch aus den Jahren 1835-1836. "Skazka dlja detej" schließlich, das vierte der zu dieser Gruppe gehörenden Werke, wird 1840 verfaßt, bleibt jedoch wegen Lermontovs Tod im Duell gegen Martynov unvollendet.

Auf die Bedeutung, die die komischen Poeme für Lermontovs literarische Entwicklung haben, ist des öfteren hingewiesen worden. Umso erstaunlicher ist es, daß sich die Lermontovforscher - mit Ausnahme von Ejchenbaum und Gerlinghoff - bisher mit mehr oder weniger allgemeinen Hinweisen auf die literarische Stellung dieser Werke begnügt haben, ohne sich um genauere und ausführlichere Interpretationen zu bemühen.

"Saška", "Mongo" und "Tambovskaja kaznačejša" fallen in die späte Schaffensphase Lermontovs, sie sind also nach den sogenannten "freien Gedichten" entstanden, die Lermontov vermutlich während seines zweijährigen Aufenthalts an der Junkerschule in Petersburg (1832-1834) verfaßt hat. Die Hauptfunktion dieser Poeme liegt keineswegs in der frivolen Darstellung pikanter Liebesaffären. Die zentrale Episode aller drei Poeme ist zwar ungefähr nach demselben Handlungsschema konstruiert (dem nächtlichen Besuch des Helden bei seiner Geliebten), dieses Schema bildet jedoch - mit Ausnahme von "Mongo" - lediglich eine erzählerische Basis

¹Vgl. "Plany, nabroski, sjužety", Bd.6, S.375 und S.379.

für die weitschweifigen Reflexionen des Autors und für die Rückblende in die Vergangenheit des Helden. Das frivole Thema bleibt also für das Verständnis des Ganzen von untergeordneter Bedeutung.

Die stärkste Sujetverwandtschaft besteht zwischen "Saška" und "Mongo". Beide Titelhelden haben reale Vorbilder. Mit Saška ist Lermontovs gleichnamiger Freund A.I. Odoevskij gemeint, der 1839 in der Verbannung im Kaukasus starb², während sich hinter der Gestalt Mongos Lermontovs um zwei Jahre jüngerer Onkel und Kamerad in der Leibgarde, A.A. Stolypin, verbirgt.

In "Mongo" schildert Lermontov, wie er zusammen mit Stolypin die in zweifelhaftem Ruf stehende Ballerina Maeška besucht. Das nächtliche Intermezzo wird jäh unterbrochen durch die Ankunft einiger kapitalkräftigerer Herren, die ältere Rechte auf die Tänzerin geltend zu machen haben und denen die beiden jungen Offiziere in schämlicher Flucht das Feld überlassen müssen.

Während in "Mongo" allein der nächtliche Besuch des Helden dargestellt wird, rückt dieses Ereignis in "Saška" - trotz einiger handfester Details in der Schilderung von Saškas Liebesbezeugungen gegenüber der Prostituierten Paraša - völlig in den Hintergrund. Der eigentliche Erzählgegenstand ist hier die Vergangenheit Parašas, vor allem aber die Geschichte Saškas, mit deren Darstellung nach weitläufigen Beschreibungen seiner Heimat, seiner Eltern und seiner Geburt erst in der Mitte des Poems begonnen wird. In epischer Breite, immer wieder unterbrochen durch Einschübe des Autors, die das Geschehen ironisch kommentieren, wird über Saškas Jugend, besonders über seine unglückliche erste Liebe zu einer Leibeigenen, über seinen Eintritt in ein Pensionat und seine Universitätsjahre berichtet. Gegen Schluß mündet der retrospektive Exkurs des Autors wieder in die erzählerische Ausgangssituation, Saškas Besuch bei den Prostituierten Tirza und Paraša, ohne daß die Handlung jedoch weitergeführt wird. Volle sechs Strophen widmet Lermontov der Darstellung von Zefir, Saškas afrikanischem Sklaven, dessen Schicksal er als exemplarisch für die Unfreiheit des Individuums in einer fremden, feindlichen und skrupellosen Gesellschaft betrachtet, um das Poem

² Daher die Annahme einiger Forscher, daß das Poem nicht vor 1839 entstanden sein könne.

schließlich nach einem Lob auf die Erhabenheit der reinen Natur und auf die Freiheit des nur mit der Natur verbundenen Menschen jäh mit einer selbstironischen Bemerkung über die bereits zu lange strapazierte Geduld der Leserschaft ausklingen zu lassen.

In "Tambovskaja kaznačejša" wird die Handlung wesentlich kontinuierlicher und präziser entwickelt. Der Rittmeister Garin, dessen Regiment in der Provinzstadt Tambov stationiert ist, verliebt sich in die junge und hübsche Avdot'ja Bobkovskaja, die an der Seite ihres bejahrten Mannes, des Rentmeisters von Tambov, ein ödes Dasein fristet, ohne die Freuden der Liebe je kennengelernt zu haben. Garin ist sich seiner Chancen sicher. Schon nach kurzer Zeit sieht er, daß seinem heimlichen Werben Erfolg beschieden ist; dennoch beschließt er, zu massiveren Mitteln zu greifen, um an das eigentliche Ziel seiner Wünsche zu gelangen. So überrascht er Avdot'ja eines Tages in ihrem Kabinett und legt ein feuriges Liebesgeständnis ab, das die entsetzte und beschämte Rentmeisterin jedoch mit einer schallenden Ohrfeige quittiert. Der Rentmeister, der unerwartet früh heimkehrt, wird Zeuge dieser Szene. Garin verläßt gedemütigt das Haus, in der festen Überzeugung, daß er sich mit dem Rentmeister werde duellieren müssen. Statt einer Duellforderung erhält er jedoch kurz darauf eine Einladung des Rentmeisters zum Kartenspiel, der er widerstrebend Folge leistet. Der Rentmeister verspielt am selben Abend sein gesamtes Vermögen. Verzweifelt und zum Äußersten entschlossen, setzt er schließlich als letzten ihm noch verbliebenen Besitz seine Frau Avdot'ja ein. Garin geht auf dieses Angebot ein und gewinnt die Rentmeisterin, die dem ehrlosen Gatten ihren Ehering ins Gesicht schleudert und von dem triumphierenden Rittmeister fortgeführt wird.

Trotz seiner wichtigen Bedeutung ist das Thema der sinnlichen Liebe in Lermontovs Werk bisher stets mit diskretem Schweigen übergangen worden. P. Gerlinghoff hat diese Problematik in seiner Studie zum erstenmal einer vergleichenden Analyse unterzogen. Eines der wichtigsten Ergebnisse dieser Arbeit ist die von Gerlinghoff registrierte destruktive Funktion des Obszönen: "... Frivolität und Zynismus sind nicht zufällige und uneigentliche Züge in Lermontovs Werk, die sich mit dem Hinweis auf das

Milieu der Kadettenschule erledigten, sie sind auch nicht bloße Kunstgriffe eines Unbeteiligten, sondern sie stehen in einem bestimmten Zusammenhang mit den Erlebnissen, die Lermontov immer wieder zur Gestaltung des Liebesproblems drängten. Die Liebe zeigt dem häufig Enttäuschten nun ein anderes Gesicht. Sie erscheint als ein niedriges, unästhetisches Laster, als bloß physisches Bedürfnis, als schäbiger Ulk oder käuflicher Genuß, der zu nichts verpflichten soll. Einen tragischen Aspekt erhält dieses Erlebnis dadurch, daß dem Enttäuschten keine andere Wahl bleibt. Seine tieferen Erwartungen haben sich zwangsläufig in ein solches Gegenteil verkehrt. In diesem 'Nicht-anders-können' liegt paradoxerweise sowohl die Frivolität als auch ihre Entschuldbarkeit begründet. Erst die Bitterkeit der Enttäuschung hat dem Helden in Lermontovs Jugenddichtung diese Alternative gestellt; von solchen Bedingungen ist natürlich die Darstellung der Frauengestalten nachhaltig beeinflusst worden, und damit tritt in den Satiren ein andersartiger Frauentyp ins Blickfeld." ³

So richtig mir grundsätzlich die Auffassung erscheint, daß die sinnliche Liebe bei Lermontov als Negation der "hohen Liebe" fungiert, müssen doch Zweifel an Gerlinghoffs Urteil über den Wert des Obszönen angemeldet werden. Wohl wird der Eros in den komischen Poemen primär als "physisches Bedürfnis", nicht aber auch als "niedriges, unästhetisches Laster" (abgesehen von der Vergewaltigungsszene in "Saška") oder gar als "schäbiger Ulk" dargestellt. Die Bedeutung der physischen Liebe liegt nicht in der "Schäbigkeit", sondern allein im "Ulk" und - wie Gerlinghoff selbst an anderer Stelle bemerkt - in Lermontovs Versuch, "das romantische Pathos zu relativieren" ⁴.

Es scheint, daß Gerlinghoff den satirischen Charakter dieser Poeme zu einseitig als moralische und historische Kritik interpretiert, so etwa wenn er zu der mißglückten Hochzeitsnacht von Saškas Eltern bemerkt: "Man muß diesen tragikomischen Aspekt im Auge haben, wenn man in Lermontov einen Propagandisten der Frauenemanzipation sehen will. Was E. Najdič in diesem Zusammenhang als Nähe zu den entsprechenden saint-simonistischen Vorstellungen"

³ A.a.O., S.73.

⁴ Ebd., S.81.

gen empfindet..., kann man auch als bittere Satire auf dieses idealisierende Programm deuten. Lermontov zeigt in dem Poem 'Saška' immer wieder die vulgären Seiten in der Situation der Frau..."⁵

Gerlinghoff bleibt insofern auf halbem Wege stehen, als er zwar erkennt, wie relativ wenig "Saška" mit den "freien Gedichten" der vorausgegangenen Jahre zu tun hat, andererseits jedoch die vorrangige Bedeutung des Obszönen betont, das im Gegensatz zur Sensationsabsicht der erotischen Literatur und der Pornographie hier nur dazu dient, den Erzählgegenstand auf einen - allenfalls im Sinne der literarischen Ständeklausel, nicht aber in moralischer Hinsicht - "niedrigen" Sachbereich festzulegen. Nicht einmal in "Mongo", wo der zentralen Episode der Hauptanteil des Erzählens gewidmet ist, oder in dem von Gerlinghoff zitierten Gedicht "Devjatyj čas, už temno..." (1832) ist auch nur die Spur einer tragisch-satirischen Intention des Dichters zu bemerken, die die Sexualität als lasterhafte oder "unästhetische" Seite des Eros kritisiert.

Eine Interpretation, die "Saška" und "Tambovskaja kaznačej-sa" als Satiren nur unter Berufung auf das moralische und sozialkritische Engagement des Dichters begreift, wird dem ironischen Aspekt dieser Poeme nicht gerecht. Gerlinghoffs Verständnis von Satire entspricht der Auffassung Belinskijs, der unter Satire jede Form von literarischer Gesellschaftskritik schlechthin versteht.⁶ Ähnlich eingeeengt wird der Begriff der Satire von Kotljarevskij, der in "Duma" den "ersten Versuch einer Gesellschaftsatire"⁷ sieht, und von Duchesne, der als satirisch die "invec-tive contre la société mondaine"⁸ bezeichnet, die bei Lermontov am stärksten zum Ausdruck komme in "Borodino" (1837) und "Žurnalist, čitatel' i pisatel'" (1840).

Belinskijs, Kotljarevskijs, Duchesnes und Gerlinghoffs Auffassungen gelten grundsätzlich nur für einen Typus der Satire, nämlich für den rein moralisch-belehrenden, der in der Tradition

⁵Ebd., S.78.

⁶Vgl. oben S.119 f.

⁷A.a.O., S.153.

⁸A.a.O., S.107.

von Persius und Juvenal steht. In seiner "Theorie der Dichtkunst" setzt jedoch schon J.G. Sulzer nicht nur den Moralisten vom Satiriker ab, die beide "bei einerley rühmlicher Absicht" durch die spezifische "Art der Ausführung" unterschieden sind⁹, sondern lehrt auch, daß die Gattung Satire sich aus zwei Grundtypen zusammensetze, aus solchen Satiren nämlich, die belehren, und solchen, denen jede didaktische Absicht fehlt und "die in die Klasse der bloß scherzhaften Werke" fallen, "deren einziger Zweck ist, zu belustigen".¹⁰ Ebenso unterscheidet Fr. Flögel in seiner "Geschichte der komischen Litteratur" je nach Art und Gegenstand der Darstellung zwischen "komischer" und "ernsthafter Satire".¹¹

Für Jean Paul verbindet sich der Begriff Satire bereits so ausschließlich mit der Vorstellung vom ernsthaften moralischen Impetus, daß er die Satire nachdrücklich von aller Komik absetzt: "Das Reich der Satire stößt an das Reich des Komus - das kleine Epigramm ist der Markstein -; aber jedes trägt andere Einwohner und Früchte. Juvenal, Persius und ihresgleichen stellen lyrisch den ernststen moralischen Unwillen über das Laster dar, mithin machen sie ernst und erheben uns; selber die zufälligen Kontraste ihrer Malereien verschließen dem Lachen durch Bitterkeit den Mund... Schon die Sprache setzt Hohn, Spott, Stachelschrift, Hohnlachen scharf dem Scherzen, Lachen, Lustigmachen entgegen."¹²

"Saška" und "Tambovskaja kaznačejša" können satirische Poeme nur genannt werden, wenn der Begriff der Satire so weit gefaßt wird wie von A.E. Dyson, der erklärt: "We have been told that satyrists can be divided into two groups, the Juvenalian, who are moralistic and astringent, and the Horacian, who are genial and urbane. But do not most great satyrists share both of these possibilities?"¹³

⁹Johann Georg Sulzer: Theorie der Dichtkunst. München 1788, S.179.

¹⁰Ebd. S.170 f.

¹¹Friedrich Flögel: Geschichte der komischen Litteratur. Leipzig-Liegnitz 1788, Bd.1, S.290.

¹²A.a.O., S.115 f.

¹³A.E. Dyson: The crazy fabric. Essays in Irony. London 1965, S.Xii.

Treffender als Gerlinghoff bezeichnet Ejchenbaum beide Werke nicht als satirische, sondern als komische Poeme ¹⁴, wobei er die Komik als historische Begleiterscheinung einer Periode des tragisch-pathetischen Bewußtseins begreift: "In einer Periode, die einen pathetischen Stil entwickelt, tritt gewöhnlich eine diesem entgegengesetzte Tendenz zum Komischen, zur Satire und zur Parodie ein (Byron, Musset, Hofmann, Gogol'). Die künstlerischen Mittel selbst stehen außerhalb dieser Kategorien. Der Eindruck des Tragischen oder des Komischen entsteht durch die eine oder andere psychologische Motivierung... Gerade deshalb ist es vom Tragischen zum Komischen ein einziger Schritt, und gerade deshalb bietet die stärkere Intensivierung der Pathetik das bessere Material zur Parodierung." ¹⁵

Ejchenbaums Rückgriff auf die "psychologische Motivierung" zeigt, daß auch die formalistische Schule außerstande ist, das Besondere des Komischen allein aus der Immanenz der literarischen Form heraus zu bestimmen. Dennoch bietet seine Definition einen geeigneten Ansatzpunkt für eine Funktionsbestimmung des Komischen und damit auch der Ironie bei Lermontov.

Das Nebeneinander von Pathos und Komik, so muß Ejchenbaums Aussage ergänzt werden, ist als dialektisches Verhältnis zu sehen. Sofern sich in Zeiten des "pathetischen Stils" eine Tendenz zur Komik als Parodie eben dieses Pathos bemerkbar macht, bedeutet dies, daß dem pathetisch-tragischen Element das Komische gleichsam als Korrektiv gegenübergestellt wird, um auf diese Weise einen dem Autor notwendig erscheinenden Ausgleich zu schaffen. Das Pathetische stellt dann nicht mehr die einzige Ausdrucksmöglichkeit des Dichters dar. Es kann nicht mehr alleiniges Stilmittel sein, sondern wird in Korrelation zu der ihm entgegengesetzten Möglichkeit - dem Komischen - gebracht.

Ein Deckungsverhältnis zwischen Stilbedürfnis und realisiertem Stil kann in der von Ejchenbaum beschriebenen Periode daher nur durch den antithetischen Gebrauch der beiden kontroversen Möglichkeiten erzielt werden. Anders ausgedrückt: der pathetische Stil allein entspricht dem Stilbedürfnis nicht mehr und

¹⁴ Vgl. B. E j c h e n b a u m : M. Ju. Lermontov, a.a.O., S. 119-126.

¹⁵ Ebd., S. 119.

kann - wenn überhaupt noch eine gewisse Identität zwischen Form und Formwollen bestehen soll - sich nur mehr als eine von zwei oder auch mehreren Stilmöglichkeiten begreifen. Das Komische wird somit zum Regulator einer Identität zwischen der Kunst und einem Kunstwollen, das nur im gleichzeitigen Setzen von These und Antithese, Pathos und Komik, Echtheit und Parodie verwirklicht werden kann.

Schon die ironische Namensgebung der Heldinnen von "Saška" und "Tambovskaja kaznačejša" deutet auf die Verwandtschaft dieser Poeme mit Puškins "Graf Nulin" (1825) und Byrons "Zeppo" (1817) hin.¹⁶ Diese Verwandtschaft gilt auch für die Komposition, den Stil und die auktoriale Haltung. Wie Byron mit "Zeppo" und "Don Juan" seinen früheren pathetischen Stil überwindet, gelingt auch Puškin mit "Graf Nulin" "der entscheidende Schritt zum realistischen Stil und zur realistischen Gattung"¹⁷.

Eine ähnliche Bedeutung haben Lermontovs komische Poeme, ob-

¹⁶Bei Byron heißt es:

"A certain lady went to see the show,
Her real name I know not, nor can guess,
And so we'll call her Laura, if you please,
Because it slips into my verse with ease." A.a.O., S.626.

Vgl. Puškin:

"K nesčast'ju geroinja naša...
(Ach! ja zabył oj imja dat'.
Nuž prosto zval ee Nataša,
No my - my budem nazyvati
Natal'ja Pavlovna)... "

"Unglücklicherweise war unsere Heldin... / (Ach! Ich habe vergessen, ihr einen Namen zu geben. / Ihr Mann nannte sie einfach Nataša, / Wir aber - wir werden sie / Natal'ja Pavlovna nennen)... " A.a.O., Bd.4, S. 240.

Vgl. Lermontov:

"Ona zvalas' Varjušeju. No ja
Želal by ej drugoe dat' nazvan'e
.....
Itak, dlja izbežan'ja zla, my našu
Varjušu zdes' perekrestim v Parašu."

"Sie hieß Varjuša. Ich aber / Möchte ihr einen anderen Namen geben / .. / Somit, um Böses zu vermeiden, / Taufen wir unsere Varjuša hier in Paraša um." Bd.4, S.50.

¹⁷B. Ė j c h e n b a u m : O zamysle "Grafa Nulina". Moskva/ Leningrad 1956 (Vremennik Puškinskoj komissii 3. Ak. nauk), S.349.

wohl das spezifisch Neue in seinem mittleren und späten Werk mit dem Begriff "realistisch" nicht hinreichend erklärt ist. "Während die von Lermontov übersetzten Heine-Gedichte eine Weiterentwicklung oder Variation der düsteren, pessimistischen Weltanschauung des byronistischen lyrischen Helden darstellten, beinhaltet das Genre, das die Linie von 'Don Juan' und 'Beppo' fortführte, eine bestimmte Kritik am tragischen Helden der östlichen Poeme und zum Teil auch am Helden der byronistischen Lyrik. Die kritische... und sogar ironische Umdeutung dieses Helden war das Resultat von dessen Umgestaltung vor dem Hintergrund einer realen zeitgenössischen Situation..." ¹⁸

Schon in der 1. Strophe des Poems "Saška" macht Lermontov den Abstand deutlich, den er zwischen sich und das eigene "lächerliche" Jahrhundert legt:

Naš vek smešon i žalok, - vse piši
 Emu pro kazni, cepi da izgnan'ja,
 Pro temnye volnenija duši,
 I tol'ko slyšiš' muki da stradan'ja.
 Takie vešči očen' choroši
 Tomu, kto malo spit, kto dumat' ljubit,
 Kto dni svoi v vospominan'jach gubit. ¹⁹

Unser Jahrhundert ist lächerlich und beklagenswert - immer soll man / Ihm über Hinrichtungen, Ketten und Verbannungen schreiben, / Über dunkle Seelenwallungen, / Und man hört nur Qualen und Leiden. / Solche Sachen sind sehr gut / Für einen, der wenig schläft, der es liebt, nachzudenken, / Der seine Tage in Erinnerungen vertrödelt.

Lermontov stellt hier die gleiche unechte Gefühlsbetontheit an den Pranger, die er schon in den Aphorismen von 1829 kritisierte, mit dem entscheidenden Unterschied jedoch, daß dieser Angriff selbstkritisch auch gegen die eigene Person gerichtet wird:

Vpadal ja prežde v ètu slabost' sam,
 I videl ot nee liš' vred glazam; ²⁰

Ich verfiel früher selbst in diese Schwäche / Und sah von ihr nur Schaden für die Augen;

¹⁸ A. F e d o r o v : Tvorčestvo Lermontova i zapadnye literatury, a.a.O., S.220.

¹⁹ Bd.4, S.41.

²⁰ Ebd.

Ähnlich selbstkritisch heißt es in "Tambovskaja kaznačejša":

Ja žit' spešil v bylye gody,
Iskal volnenij i trevog,
Zakony mudrye prirody
Ja bezrassudno prenebreg.
Čto ž vyšlo? Pravo smečh i žalost'! 21

In den vergangenen Jahren beeilte ich mich zu leben, /
Ich suchte Aufregungen und Unruhe, / Die weisen Ge-
setze der Natur / Verschmähte ich unbesonnen. / Was
aber ist herausgekommen? Wahrhaftig, Lachen und Mit-
leid!

Auch in "Skazka dlja detej", das eine Parodie auf den "De-
mon"-Stoff werden sollte, von dem jedoch nur 27 Strophen fer-
tiggestellt wurden, setzt sich Lermontov selbstironisch mit
seiner früheren Manier auseinander:

Geroj izvesten, i ne nov predmet;
Tem lučše: ustarelo vse, čto novo!
Kipja ognem i siloj junych let,
Ja prežde pel pro demona inogo:
To byl bezumnyj, strastnyj, detskij bred.
.....
... ètot čort sovsem inogo sorta -
Aristokrat i ne počož na čorta.
.....
No ja ne tak vsegda voobražal
Vraga svjatyh i čistych pobuždenij.
Moj junyj um, byvalo, vozmuščal
Mogučij obraz.....
.....
... i ètot dikij bred
Presledoval moj razum mnogo let.
No ja, rasstavsis' s pročimi mečtami,
I ot nego otdelalsja - stichami! 22

Der Held ist bekannt und kein neuer Gegenstand; / Um-
so besser: Alles ist gealtert, was neu war! Vom Feuer
und der Kraft der Jugendjahre entbrannt, / Habe ich
früher einen anderen Dämon besungen: / Das war ein
verrücktes, leidenschaftliches, kindisches Phantasie-
gebilde. / ... / ... dieser Teufel ist von ganz an-
derer Sorte - / Ein Aristokrat und einem Teufel nicht
ähnlich. / ... / Aber so habe ich nicht immer / Den
Feind heiliger und reiner Triebe dargestellt. / Mei-
nen jungen Geist pflegte / Eine mächtige Gestalt auf-
zurühren... / ... / ... und dieses wilde Phantasie-
gebilde / Verfolgte meinen Verstand viele Jahre. /
Ich aber sagte mich, nachdem ich mich von den übrigen

²¹ Bd.4, S.137.

²² Bd.4, S.173 f.

Träumen getrennt hatte, / Auch von ihm los - in Ver-
sen!

In der 5. Strophe von "Saška" wird die Kritik an der eigenen Zeit und an der eigenen Generation mit einer offenkundigen Anspielung auf den früher von Lermontov selbst so häufig gebrauchten Topos des puer senex, des zu früh gereiften Jünglings, wieder aufgenommen:

... ja uvažaju strogo
Vsech starikov, a ich teper' tak mnogo...
Ne pravda l', kto ne star v os'mnadcat' let,
Tot, verno, ne vidal ljudej i svet... 23

... ich achte streng / Alle Greise, aber ihrer gibt es
jetzt so viele... / Nicht wahr, wer nicht mit achtzehn
Jahren alt ist, / Der hat gewiß nicht die Menschen und
die Welt gesehen...

Die ironische Aufhebung der byronistischen Heldenkonzeption wird in den komischen Poemen durch die Konfrontation des hohen Lebensgefühls und der erhabenen Ideenwelt mit der Banalität des Kleinen und an sich schon Wertlosen erreicht, das dem Wertvollen gleichgestellt wird und es damit faktisch entwertet. Deutlich kommt das zum Ausdruck in der Reflexion Sašas an Tirzas Bett:

On poceluj na grud' napečatljaj
I stan ee obvil rukoj drožaščej.
V samozabven'i pylkom on ne smel
Dochnut'... On dumal: "Tirza dorogaja!
I žizniju i čuvstvami igraja,
Kak ty, ja čužd obščestvennyh svjazej, -
Kak ty, odin s svobodoju moej,
Ne znaju v ljudjach ni vruga, ni druga, -
Živu, čtob žit' kak ty, moja podrugaja! 24

Er drückte einen Kuß auf ihre Brust / Und umschlang
ihren Körper mit zitterndem Arm. / In leidenschaftlicher
Selbstvergessenheit wagte er nicht / Zu atmen...
Er dachte: "Toure Tirza! / Mit dem Leben und den Ge-
fühlen spielend / Wie du, bin ich den gesellschaft-
lichen Bindungen fremd - / Wie du kenne ich, allein
mit meiner Freiheit, / Unter den Menschen weder Feind
noch Freund - / Ich lebe, um zu leben wie du, meine
Freundin!

Das Pathos der Einsamkeit, der Gesellschaftsverachtung und
der Freiheitsliebe - Hauptelement der byronistischen Helden-

²³Bd.4, S.43.

²⁴Bd.4, S.54.

konzeption - wird hier übertragen auf die Situation der völlig unheroischen Geliebten. Damit macht Lermontov aus der professionellen Not der Prostituierten ironisch eine Tugend des Byronismus und zerstört in der Gleichsetzung beider Elemente parodistisch sein altes Ideal. Der ironische Charakter der gesamten Szene wird dadurch verstärkt, daß Saša vor seiner tief-schürfenden Grübelelei Tirza in überaus offener Weise seine Zuneigung erweist und somit von vornherein feststeht, daß seine Sympathie für diese Frau keineswegs etwa in einer Schicksalsgemeinschaft begründet ist.

Auf ähnliche Weise stellt Lermontov auch in "Tambovskaja kaznačejša" ironisch die Sphäre des Byronismus in ihren äußeren Kriterien der des bloß sinnlichen Engagements gegenüber. Garins Interesse an der jungen Rentmeisterin ist - wie besonders die burleske Szene des morgendlichen Eindringens in Dunjas Boudoir beweist - zunächst ebenso ausschließlich physischer Art wie Sašas Zuneigung zu Tirza. Dennoch versucht Garin, die Gunst Dunjas durch ein feuriges Geständnis seiner Liebe in byronistischer Manier zu erzwingen:

Ach, vy ešče ne ispytali,
 Čto v strasti značit den', čto čas!
 Sredi serdečnogo volnen'ja
 Net sil, net vlasti, net terpen'ja!
 Ja zdes' - na vse rešilsja ja...
 Tebe ja predan... ty moja!
 Ni meločnye tolki sveta,
 Ničto, ničto ne strašno mne;
 Prezren'e svetskoj boltovne -
 Il' ja umru ot pistolota...
 O, ne puğajsja, ne droži;
 Ved' ja ljubim - skaži, skaži!.. 25

Ach, Ihr habt noch nicht erfahren, / Was in der Leidenschaft ein Tag bedeutet, was eine Stunde! / Im Aufruhr des Herzens gibt es keine Kräfte, keine Macht, keine Geduld! / Hier bin ich - ich habe mich zu allem entschlossen... / Dir bin ich ergeben... du bist mein! / Nicht das kleinliche Gerede der Gesellschaft, / Nichts, nichts fürchte ich; / Ich will den Gesellschaftsklatsch verachten - / Oder durch eine Pistole sterben... / Oh, erschrick nicht, zittere nicht; / Ich werde doch geliebt - sag, sag!..

Daß dieser leidenschaftliche Auftritt nur eine Maske ist, mit

²⁵Bd.4, S.134 f.

der Garin schneller an das Ziel seiner Wünsche zu kommen sucht, geht zwar bereits aus dem in den vorangegangenen Strophen beschriebenen Naturell des Rittmeisters hervor, wird hier jedoch auch deutlich gemacht durch die inszenierte Anlage seines Auftritts:

Kivnuv legon'ko golovoju,
On k Dune molča podošel
I na lico ee navel
Vzor, otumanennyj toskoju;
Potom stal dlunnyj us krutit',²⁶
Vzdochnul i načal govorit'...

Den Kopf kaum merklich geneigt, / Ging er schweigend
auf Dunja zu / Und richtete auf ihr Gesicht / Seinen
Blick, von Trauer umflort; / Dann begann er, seinen
langen Schnurrbart zu zwirbeln, / Seufzte und fing an
zu sprechen...

Ebenso inszeniert ist die düstere Pose Garins in der Kirche, die ihm den Anschein einer gewissen Interessantheit verleihen soll und ihre Wirkung auf Dunja anfangs auch nicht verfehlt:

On v cerkvi, verno, ne poslednij;
K syroj kolonne prislonjas',
Stoit vse vremja ne krestjas'.
Lučom krasnejuščej lampady
Ego lico ozareno:
Kak mračno, cholodno ono!
A ispytajuščie vzgljady
To vdrug pomerknut, to blestjat,²⁷
Proniknut' v grud' ee chotjat.

In der Kirche ist er gewiß nicht der Letzte; / Sich an
die feuchte Säule lehnend, / Steht er die ganze Zeit,
ohne sich zu bekreuzigen. / Vom Strahl der rotschimmern-
den Lampe / Ist sein Gesicht beleuchtet: / Wie finster,
wie kalt es ist! / Seine forschenden Blicke aber / Trü-
ben sich bald jäh, bald glänzen sie - / Sie wollen in
ihre Brust dringen.

Das Spiel mit der tragischen Maske steht hier in einer ande-
ren Funktion als in "Maskarad" oder in "Ne ver' sebe", wo es ent-
weder als Kennzeichen einer unaufrichtigen Seinshaltung oder als
Ausdruck des Zwanges zur Rolle erscheint. Dort ist die Komik bzw.
die Lächerlichkeit der maskierten Person insofern nur relativ ge-
geben, als das Urteil über Komik oder Lächerlichkeit entweder der

²⁶Bd.4, S.134.

²⁷Bd.4, S.129.

moralischen Entrüstung des Autors über das hohle Pathos des tragischen Schauspielers oder seiner Resignation angesichts der Unmöglichkeit eines echten, nicht klischeebefangenen Seins entspringt.

In den komischen Poemen wird der ernste Aspekt des Maskenspiels verdrängt; die Dimension des Tragischen wird abgebaut. Das tragische Spiel, dessen sich Garin und Saša durchaus bewußt sind, ist weder ein Akt der Illusion, noch unterliegt es einem übermächtigen Zwang des Schicksals; es ist vielmehr unmittelbar mit der Absicht des Helden verbunden, in den Besitz der Geliebten zu gelangen. In dieser direkten, "niedrigen" Funktion zerstört die dramatische Attitüde die byronistische Ideenwelt. Da der ironischen Kritik am Byronismus jeder Sarkasmus und jede Gefühlsbeteiligung des Autors fehlt, wäre es freilich besser, statt von einer "destruktiven" Funktion des Obszönen von einer bloß degradierenden Funktion zu sprechen.

Gerade die Indifferenz des Autors gegenüber seinem Stoff ist das besondere Merkmal der komischen Poeme Lermontovs. In den Eingangsstrophen von "Skazka dlja detej" setzt der Dichter diesen Poemtypus fast programmatisch gegen das ernste epische Poem ab:

Umčalsja vek epičeskich poëm,
I povesti v stichach prišli v upadok;
Poëty v tom vinovny ne sovsem,
(Chotja u mnogich stich ne vovse gladok);
I publika ne prava meždu tem.
Kto vinovat, kto prav - už ja ne znaju,
A sam stichov davno ja ne čitaju -
Ne potomu, čtob ne ljubil stichov,
A tak: smešno ž terjat' dlja zvučnych strof
Zlatoe vremja... v našem veke zrolom,
Izvestno vam, vse zanjaty my delom.

Stichov ja ne čitaju - no ljublju
Marat' šutja bumagi list letučij;
Svoj stich za chvost otvažno ja lovlju;
Ja bez uma ot trojstvennyh sozvučij
I vlažnyh rifm - kak naprimor na j u .
Vot počemu pišu ja ètu skazku. ²⁸

Das Zeitalter der epischen Poeme ist enteilt, / Auch
die Verserzählungen sind in Verfall geraten; / Die
Dichter sind daran nicht gänzlich schuld, / (Obgleich
bei vielen der Vers ganz und gar nicht glatt ist); /

²⁸Bd.4, S.172.

Auch das Publikum ist indessen nicht unschuldig. / Wer schuldig ist, wer unschuldig - ich weiß es nicht mehr, / Aber ich selbst lese seit langem keine Verse mehr - / Nicht weil ich Verse nicht liebe, / Jedoch: es ist lächerlich, für klangvolle Strophen / Kostbare Zeit zu verlieren... in unserem reifen Zeitalter, / Das ist euch bekannt, sind wir alle mit einer Tätigkeit beschäftigt. / - Ich lese keine Verse - doch liebe ich es, / Im Scherz ein loses Blatt Papier zu beschmieren; / Meinen Vers packe ich kühn am Schwanz; / Ich bin entzückt von dreifachen Gleichklängen / Und feuchten Reimen - wie zum Beispiel auf j u . / Aus diesem Grunde schreibe ich dieses Märchen.

Das ironische Spiel mit der Motivation des Erzählens, mehr aber noch die scheinbare Auseinandersetzung mit literarästhetischen Problemen, die in dem grotesken Bekenntnis zum Reim auf "ju" gipfelt, verrät den Einfluß von Puškins "Domik v Kolomne" (1830). Der Schwerpunkt des Werkes liegt nicht mehr - wie im "epischen Poem" - auf der konsequenten Entwicklung eines bestimmten Stoffes, sondern auf dem Erzählen selbst, dem kein bestimmtes Ziel mehr gesetzt ist, d.h. dessen Funktion sich auf die willkürliche Aneinanderreihung bestimmter Reime beschränkt.

"'Saška' wie auch 'Don Juan', von dem es inspiriert worden ist, hat keine bestimmte Fabel. In dem Poem herrscht eine vollständige lyrische Unordnung. Es ist schwer zu sagen, was in ihm die Hauptsache ist - die Erzählung vom zügellosen Leben Saškas oder die Abschweifungen von dieser Erzählung." ²⁹ Das Sujet ist also in Lermontovs komischen Poemen zum Spielball der Willkür des Dichters geworden, und jedes angedeutete Problem des Helden - Liebesschmerz, Weltverdruß, Einsamkeit, seelische Verderbtheit - erweist sich letztlich als nur scheinbares, vom Dichter vorgespieldes Problem.

An die Stelle des verborgenen oder mit dem dargestellten Helden identischen Autors tritt der distanzierte, mit seinem Stoff spielende Erzähler, der die Distanz zu seinem Gegenstand dadurch vergrößert, daß er sich zeitweilig mit dem Leser gegen seinen Helden verbündet. Dieses ironische Einverständnis zwischen Leserschaft und Autor ist schon bei Puškin in "Ruslan i Ljudmila" (1820) festzustellen. ³⁰ Puškin findet das Vorbild

²⁹ N. K o t l j a r e v s k i j, a.a.O., S.128.

³⁰ Vgl. dazu K. H i e l s c h e r, a.a.O., S.46 ff.

zum kolloquialen oder Konversationsstil nicht nur in Byrons komischen Poemen, wie Hielscher mit Žirmunskij glaubt, sondern auch in dessen früheren Versepen. In "Childe Harold" nehmen die zahlreichen Digressionen des Autors einen wesentlich breiteren Platz ein als die konkrete Darstellung von Harolds Pilgerfahrt. "... the character of the Childe is not the poem's only interest, or even perhaps its chief interest: Childe Harold is also a great poetic travelogue, a moving rhetorical account of scenes... In reality the first two Cantos of the poem have no less than three different poetic characters, none of which is kept clearly distinct from the others. There is first of all the Childe himself... Second, there is in the first Canto, at least, a minstrel narrator... Finally there is Byrons own persona..." 31

Mit "Beppo" und "Don Juan" findet Byron zwar zu einer neuen Erzähltechnik, in der die Autorenkommentare in den unverbindlichen Ton harmloser Plaudereien übergehen; dennoch darf nicht übersehen werden, daß Byron vom Beginn seines literarischen Schaffens an die Erzähltradition Popes, Swifts, Fieldings und vor allem Sternes verfügbar ist, der in "Tristram Shandy" programmatisch verkündet hatte: "Writing is but a different name for conversation." 32

Hinter der disparaten Struktur der komischen Poeme Lermontovs erweist sich das Autorenbewußtsein nicht bloß als willkürlich spielendes, sondern auch als koordinierendes und integrierendes Prinzip. In "Saška" und "Tambovskaja kaznačejša" schiebt sich die Gestalt des Erzählers schon in der jeweils ersten Strophe in den Vordergrund:

No nynče ja ne tot už, kak byvalo, -
Poju, smejus'... 33

Doch jetzt bin ich nicht mehr derselbe wie früher - /
Ich singe, ich lache...

Puskaj slyvu ja staroverom,
Mne vse ravno - ja daže rad:

31 P. L. T h o r s l e v, a. a. O., S. 128 f.

32 Zitiert nach A. H o r n, a. a. O., S. 37.

33 Bd. 4, S. 41.

Pišu Onegina razmerom;
Poju, druž'ja, na staryj lad. ³⁴

Mag ich auch als Altgläubiger gelten, / Mir ist es
ganz egal - ich bin sogar froh: / Ich schreibe im One-
ginschen Versmaß; / Ich singe, Freunde, auf alte Wei-
se.

Je geringer die Bedeutung des plot ist, desto mehr dominiert das erzählerische Ich, das mit der Darstellung des gewählten plot ohne Rücksicht auf eine diesem innewohnende Logik verfährt, womit der Wirklichkeitscharakter des Stoffes trotz der ständigen Betonung seiner Authentizität ironisch in Frage gestellt wird. "Alle... Werke, in denen Autor und Leser über das Kunstwerk mitreden", so führt Hielscher aus, "sind auf der Grundlage einer gewissen Mehrschichtigkeit aufgebaut. Indem der Autor als Erzählender oder Schreibender, der Leser als Zuhörender oder Lesender in das Werk als fiktive Gestalten einbezogen werden, indem also der literarische Prozeß mit dargestellt wird, wird das Erzählte selbst klar als Fiktion bewußt... Das, was die Formalisten die 'Bloßlegung der Kunstmittel' (obnaženie priema) nannten, bewirkt eine bestimmte Distanz zum Dargestellten, eine... Abstandhaltung, die sowohl den Dichter wie den Leser betrifft. Dadurch, daß die Entstehung des Werkes... und die Aufnahme durch den Leser in verspielter Bewußtheit Teil der Dichtung geworden ist, wird die Perspektive und die Zeitschichtung verdoppelt oder vervielfacht. Eine solche Erzählweise bringt immer einen ironischen Ton mit sich. - I r o n i e ist ein Grundelement solchen Erzählens." ³⁵

Von der Technik des "obnaženie priema" macht Lermontov, wie gezeigt wurde, schon in den ersten Strophen der komischen Poeme Gebrauch. Zur Ironie wird die Darlegung der eigenen erzählerischen Mittel jedoch erst im Folgenden gesteigert, so in der 5. Strophe von "Saška", wo der Erzähler den Leser um Verständnis dafür bittet, daß er das Einsetzen der eigentlichen Handlung bisher verzögert habe:

Bud' terpeliv, čitatel' milyj moj!
Kto b ni byl ty: vnuk Evy il' Adama,

³⁴Bd.4, S.118.

³⁵K. H i e l s c h e r, a.a.O., S.101 f.

Razumnik li, Źalun li molodoj, -
 Kartina budet; éto - tol'ko rama!
 Ot pravil, utverźdennych starinoj,
 Ne otstuplju... 36

Sei geduldig, mein lieber Leser! / Wor du auch seist:
 ein Enkel Evas oder Adams, / Ein vernünftiger Mensch
 oder ein junger Schelm - / Das Bild wird entstehen;
 dies ist nur der Rahmen! / Von den Regeln, die von al-
 ten Zeiten erprobt worden sind, / Werde ich nicht ab-
 weichen...

Trotz dieses Versprechens geht der Erzähler jedoch im anschlie-
 ßenden Satz nicht etwa zu seinem eigentlichen Erzählgegenstand
 über, sondern schließt eine allgemeine ironische Bemerkung über
 die jugendlichen Greise an, die in letzter Zeit so stark in Mo-
 de gekommen seien. In der folgenden Strophe scheint der Dichter
 sein Versprechen schließlich einzulösen und die Erzählung zu
 beginnen:

Geroj naŝ byl moskvič... 37

Unser Held war ein Moskauer...

Mit dem nächsten Satz aber verläßt er sogleich wieder die Ebene
 der Poemhandlung, indem er paradox folgert:

... i potomu
 Ja vrag Neve i nevskomu tumanu. 38

... und deshalb / Bin ich ein Feind der Neva und des
 Neva-Nebels.

In den beiden anschließenden Strophen folgt ein begeistertes
 Lob auf Lermontovs Geburtsstadt Moskau. In den Strophen 9-13
 schließlich wird das "obnaŹenie priema" zur echten Fiktionsiro-
 nie entwickelt, die nicht nur den für die klassizistische Dich-
 tung obligatorischen Musenanruf, sondern auch die Fiktivität
 des Erzählten grotesk parodiert. Die Überleitung vom Lob des
 Erzählers auf Moskau zur Beschreibung des Ortes, an dem sich
 die zentrale Episode ereignet - dem Haus der Prostituierten Tir-
 za und Paraŝa -, wird als konkrete Schlittenfahrt des Erzählers
 mit der Muse durch das nächtliche Moskau gestaltet:

36 Bd.4, S.42 f.

37 Bd.4, S.43.

38 Ebd.

Nu, muza, - nu, skoree, - razvernij
 Zapačkannyj listok svoj podorožnyj!..
 Ne zavirajsja, - tut zoil bezbožnyj...
 Kuda teper' nam echat' iz Kremlja?
 Vorot ved' mnogo, velika zemlja... 39

Nun, Muse - nun, schneller - entfalte / Deinen beschmutzten Reiseplan!.. / Trage nicht zu stark auf - hier ist ein gottloser Kritikaster... / Wohin sollen wir jetzt aus dem Kreml fahren? / Es gibt doch viele Tore, groß ist die Erde...

Die Entgöttlichung der Muse, die schließlich sogar mit geschürzten Röcken über den Schnee hüpfend dargestellt wird ⁴⁰, deutet den gezielten Abbau der klassizistischen aber auch der romantischen Vorstellung vom heiligen Wert der Inspiration und vom poeta vates an.

Diese degradierende Tendenz findet in Strophe 43 ihre Entsprechung in dem Bild vom "unzüchtigen" nackten Mond, der von den Wolken mit einem Nebelschleier bekleidet wird:

Vse bylo ticho v dome. Oblaka
 Neskromnyj mosjac dymkoju odeli... 41

Alles war still im Haus. Die Wolken / Bekleideten den unzüchtigen Mond mit einem Nebelschleier...

Noch deutlicher kommt die degradierende Funktion des grotesken Vergleichs in Strophe 10 zum Ausdruck, wo der Mond, das traditionelle romantische Symbol für die Erhabenheit der Poesie, mit einem holländischen Käse verglichen wird:

Luna katitsja v zimnich oblakach,
 Kak ščit varjažskij ili syr gollandskoj. 42

Der Mond wälzt sich in den winterlichen Wolken / Wie ein Warägerschild oder ein holländischer Käse.

Die Konjunktion "ili" ermöglicht eine beliebige Beziehbarkeit des konkret dargestellten Gegenstandes auf zwei kontroverse Ver-

³⁹Bd.4, S.44.

⁴⁰"Pojdem po snegu, muza, tol'ko tiše
 I plat'e podnimi kak možno vyše."

"Gehen wir über den Schnee, Muse, nur leiser, / Und nimm dein Kleid so hoch wie möglich." Bd.4, S.45.

⁴¹Bd.4, S.57.

⁴²Bd.4, S.44.

gleichsebenen. Dem Leser ist es freigestellt, sich für die erhabene oder die niedrige Symbolbedeutung zu entscheiden. Damit entfällt die zur Erhaltung der Illusion erforderliche Eindeutigkeit und Ernsthaftigkeit der dichterischen Aussage, an deren Stelle das ironische Spiel mit dem Kunstmittel tritt, auf das der Autor in den folgenden Versen selbst verweist:

Sravnen'e derzko, no ljublju ja strach
Vse derzosti... ⁴³

Der Vergleich ist grob, aber ich liebe / Alle Grobheiten schrecklich...

In Strophe 49 greift Lermontov erneut auf das "Spiel mit der Motivation" ⁴⁴ zurück, das bereits der nächtlichen Schlittensfahrt des Dichters mit der Muse zugrunde liegt:

Roman, vpered!.. Ne idet? - Nu, tak on
Pojdet nazad. Geroj naš spit pokuda,
Choču ja rasskazat', kto on, otkuda... ⁴⁵

Vorwärts, Roman!.. Er geht nicht? - Nun, so wird er / Rückwärts gehen. Solange unser Held schläft, / Will ich erzählen, wer er ist, woher er kommt...

Die Illusion wird hier durch die Überlagerung zweier unterschiedlicher Zeit- und Wirklichkeitsbereiche zerstört. In die fiktive, erzählte Gegenwart wird unvermittelt die Gegenwart des Erzählers, also das Hier und Jetzt des Darstellungsprozesses eingeblendet. Den gleichen Kunstgriff verwendet Lermontov in der 4. Strophe von "Skazka dlja detej", wo der Erzähler sich mit der Bitte an den Leser wendet:

Perenestis' teper' prošu sejčas
Za mnoju v spal'nju... ⁴⁶

Ich bitte, sich jetzt sogleich / Mir nach ins Schlafzimmer zu begeben...

In ähnlichem Sinnzusammenhang heißt es im Romanfragment "Knjaginja Ligojskaja":

⁴³Ebd.

⁴⁴Vgl. B. E j c h e n b a u m: Lermontov, a.a.O., S.121.

⁴⁵Bd.4, S.59.

⁴⁶Bd.4, S.173.

... poka Varen'ka serditsja i stučít pal'čikom v okro,
ja opišu vam komnatu, v kotoroj my nachodimsja. ⁴⁷

... während Varen'ka grollt und mit ihrem Fingerchen
ans Fenster klopft, werde ich Ihnen das Zimmer be-
schreiben, in dem wir uns befinden.

Die Einblendung der Realität des Erzählers und zugleich des
Lesers in die fiktive Realität des Erzählten ist Lermontov als
Kunstgriff durch die Beispiele Byrons und Puškins verfügbar.
Am Schluß des 6. Gesangs von "Don Juan" unterbricht der Erzäh-
ler jäh die I'aremsepisode Juans und Dudus mit den Worten:

And here I leave them at their preparation
For the imperial presence...

.....
I leave them for the present with good wishes,
Though doubts of their well doing, to arrange
Another part of history; for the dishes ⁴⁸
Of this our banquet we must sometimes change.

Und Puškin wendet sich im 7. Kapitel von "Evgenij Onegin" mit
der Aufforderung an den Leser:

I vy, čitatel' blagosklonnyj,
V svoej koljaske vypisnoj
Ostav'te grad neugomonnyj,
Gde veselilis' vy zimoj;
S moeju muzoj svoenravnoj
Pojdeme slušat' šum dubravnyj... ⁴⁹

Auch Sie, geneigter Leser, / Verlassen Sie in Ihrer be-
stellten Kutsche / Die unruhige Stadt, / Wo Sie sich im
Winter amüsiert haben; / Mit meiner eigenwilligen Muse/
Wollen wir dem Rauschen des Haines lauschen...

In den Schlußstrophen von "Tambovskaja kaznačejša" und "Saš-
ka" rückt Lermontov noch einmal die Poemhandlung auf Distanz,
indem er die Handlungsarmut und Zusammenhanglosigkeit seiner
Erzählung ironisch kommentiert. In "Tambovskaja kaznačejša"
heißt es:

Priznajtes', vy monja branili?
Vy ždali dejstvija? strastej?
Povsjudu nynčo iščut dramy,
Vse prosjat kroví - daže damy.

⁴⁷Bd.6, S.127.

⁴⁸B y r o n , a.a.O., S.743 f.

⁴⁹A.S. P u š k i n , a.a.O., Bd.5, S.142.

A ja, kak robkij učēnik,
 Ostanovilsja v lučšij miĝ;
 Prostym nervičeskim pripadkom
 Nelovko scenu zaključil,
 Sopernikov ne pomiril
 I ne possoril ich porjadkom...
 Čto ž delat'!... 50

Gestehen Sie, daß Sie mich getadelt haben? / Sie haben Handlung erwartet? Leidenschaften? / Überall sucht man heutzutage Dramen, / Alle dürsten nach Blut - sogar die Damen. / Ich aber machte wie ein schüchterner Schüler / Im besten Augenblick halt; / Mit einem einfachen Nervenzusammenbruch / Beendete ich ungeschickt die Szene, / Die Rivalen habe ich nicht versöhnt / Und sie auch nicht ordnungsgemäß entzweit... / Was soll ich tun!...

Noch stärker tritt die Willkür des Autors, von der die Entwicklung der Handlung und damit auch deren Abschluß bestimmt werden, in "Saška" hervor:

Ja končil... Tak! dopisana stranica.
 Lampada gasnet... Est' vsemu granica -
 Napoleonam, burjam i vojnam,
 Tem bolee terpen'ju i... sticham,
 Kotorye davno už ne zvučali,
 I vdrug s pera bog znaet kak upali!.. 51

Ich bin fertig... So! Die Seite ist zu Ende geschrieben. / Die Lampe erlischt... Alles hat seine Grenze -/ Die Napoleons, die Stürme und die Kriege, / Umso mehr die Geduld und... die Verse, / Die lange nicht mehr erklangen / Und plötzlich, Gott weiß wie, aus der Feder geflossen sind!..

Mit diesen Worten wird abschließend noch einmal auf die untergeordnete Bedeutung des Sujets hingewiesen. Die Erzählung ist nicht an die Eigengesetzlichkeit der Fabel gebunden, sondern allein abhängig vom allmächtigen Dichter, der mit der Begründung des verlöschenden Lichts und der gerade zu Ende geschriebenen Seite seine eigene Willkür - und nicht die der äußeren Umstände - bewußt unglaublich zu verschleiern und damit indirekt hervorzuheben sucht.

Ganz ähnlich verfährt Byron in "Beppo":

My pen is at the bottom of a page,

⁵⁰Bd.4, S.142.

⁵¹Bd.4, S.97.

Which being finish'd, here the story ends;
'Tis to be wish'd it had been sooner done,⁵²
But stories somehow lengthen when begun.

"Ihrem Wesen nach", so meint Ejchenbaum, "erfordern Poeme dieser Art... keinen besonderen Schluß, denn ihr Grundgedanke liegt nicht in der Fabel, sondern im Spiel mit der erzählerischen Form."⁵³ Dieses Spiel ist auf zwei wesentliche Voraussetzungen angewiesen. Zum einen ist der Verzicht des Erzählers auf jede Ernsthaftigkeit nicht nur seinem Stoff, sondern auch dem Publikum und der eigenen Person gegenüber erforderlich; zum anderen verlangt das willkürliche Spiel mit dem literarischen Material die überlegene Distanz des Autors zu seinem Stoff. Erst aufgrund dieses "spielerischen Überlegenheitsbewußtseins", wie es Allemann bezeichnet, das sich über die Eigen-gesetzlichkeit der von ihm erfaßten Gegenstände mutwillig hinwegsetzt, entsteht "jene Stimmung von Leichtigkeit, Freiheit und Souveränität, die das Ironische kennzeichnet".⁵⁴

In den bisher untersuchten Bereichen der komischen Poeme Lermontovs sind die Bedingungen des ironischen Spiels erfüllt. In keinem dieser Poeme wird die Ironie jedoch bis zum Schluß konsequent durchgehalten. Maksimov hat nur bedingt recht, wenn er zu "Saška" bemerkt: "Die Ironie war im Poem offensichtlich erforderlich, um die... Unbestimmtheit der Beziehung des Autors zum Dargestellten zu motivieren. All das führte in 'Saška' zum Primat des ironischen Stils, der im Kontrast zum strengen, ernsthaften Ton der romantischen Poeme Lermontovs steht."⁵⁵

So zutreffend es ist, daß Lermontov die komischen Poeme - und unter diesen besonders das allerdings unvollendet gebliebene "Skazka dlja detej" - geradezu programmatisch als Abkehr von den Poemen im hohen romantischen Stil aufgefaßt hat, so wenig gerechtfertigt wäre es, die komischen Poeme als eine in sich geschlossene literarische Einheit den ernstesten Poemen gegenüberzustellen, wie es als erster Ejchenbaum im Rahmen sei-

⁵² A.a.O., S.635.

⁵³ B. E j c h e n b a u m : Lermontov, a.a.O., S.123.

⁵⁴ B. A l l e m a n n, a.a.O., S.19.

⁵⁵ A.a.O., S.83.

ner formalistischen Systemtheorie getan hat.

Eine ironische Kontinuität wäre nur gewährleistet, wenn sich der Erzähler in sämtlichen Strophen, wo er sich unmittelbar in das Erzählgeschehen einschaltet, eines eindeutigen kritischen, moralischen oder auch nur gefühlsmäßigen Engagements enthielte. Das aber ist weder in "Tambovskaja kaznačejša" noch in "Saška" der Fall.

Deutlich kommt das Alternieren der Position des Erzählers in der unterschiedlichen Bewertung der Helden zum Ausdruck. Während in "Tambovskaja kaznačejša" Dunja zunächst als lächerliche, naiv-sentimentale Landpomeranze gezeichnet wird, die anfangs zum unfreiwillig komischen Opfer des mit allen Wassern gewaschenen Rittmeisters wird, zeigt sie sich in den entscheidenden Situationen der Handlung als starker und selbstbewußter Charakter.

Wenn Gerlinghoff zur Reaktion der Rentmeisterin auf Garins Liebesgeständnis bemerkt: "Die Pointe erinnert an 'Graf Nulin', denn die scheinbare Lauterkeit erweist sich als verlogenes Spiel ... Die raffinierte Frau hat auch in den Augenblicken der Leidenschaft die Beherrschung nicht verloren und bemerkt, daß ihr Ehemann sie überraschte"⁵⁶, so geht diese Deutung völlig am Sinn dieser Szene vorbei. Wäre Dunja tatsächlich so "raffiniert", wie Gerlinghoff annimmt, so hätte Lermontov keinen Grund, an anderer Stelle ihre Naivität zu verspotten.⁵⁷ Im übrigen berechtigt vom Text her nichts zu der Interpretation, daß sich der Rittmeister nach seinem Antrag "berechtigterweise... schon am Ziel seiner Wünsche" glaubt.⁵⁸ Garin nimmt zwar zunächst an, sein dramatischer Auftritt würde Erfolg haben, diesen Optimismus aber widerlegt die Rentmeisterin kurz darauf, indem sie auf die stürmische Werbung mit einer Ohrfeige antwortet. Diese Reaktion geht dem Erscheinen ihres Ehemannes v o r a n, ist also nicht als "verlogenes Spiel" zu werten, sondern stellt den Ausdruck ihrer echten Empörung über die Zudringlichkeit des Ulanen dar.

Ebenso echt ist Dunjas Reaktion auf das noch scharlosere Ver-

⁵⁶ A.a.O., S.82.

⁵⁷ Vgl. Bd.4, S.132 f.

⁵⁸ P. G e r l i n g h o f f, a.a.O., S.82.

halten ihres Mannes, der, nachdem er Haus und Hof im Kartenspiel verloren hat, schließlich seine eigene Frau aufs Spiel setzt und sie verliert. Während Gerlinghoff in seiner Untersuchung sonst relativ wenig Verständnis für ironische Sachverhalte aufbringt, unterstellt er Lermontov in der Darstellung Dunjas ironische Absichten, die nicht belegbar sind.

Daß der Ulan Dunja attraktiver erscheint als ihr langweiliger und seniler Ehepartner, liegt in der Natur der Sache. Ihr zunächst völlig undefiniertes Interesse an Garin stempelt die Rentmeisterin jedoch nicht zum frivolen Frauentypus, als den Gerlinghoff sie versteht, wenn er behauptet: "Die grotesk-geniale Komposition des Pooms gibt dieser Szene einen bemerkenswerten Doppelsinn: Es scheint, als handele die Frau hier zum ersten Mal aus dem Bewußtsein ihrer menschlichen Würde und als mache sie einem abgeschmackten, entehrenden, wenn auch gesetzlichen Verhältnis ein Ende, aber der Leser weiß ja, daß sie längst zum Ehebruch bereit war und nun diese Situation nur geschickt nutzt, um gefahrlos und unter dem Schein der Wohlständigkeit an das Ziel ihrer Wünsche zu kommen." ⁵⁹

Nicht Dunja spielt hier, sondern ihr Mann, der sie einem beliebigen Sachobjekt gleich zum Preis aussetzt und dessen Gewissenlosigkeit von Lermontov bewußt als Kontrast zur moralischen Integrität der Rentmeisterin dargestellt wird. Lermontovs Kritik richtet sich hier nicht gegen Dunja, sondern gegen den Rentmeister, in dem der Wille zum skrupellosen Spiel mit den Leidenschaften anderer groteske Gestalt annimmt.

Proportional zu der Kritik an der bisher nur wenig konturierten Person des Rentmeisters erhält die Gestalt Dunjas eindeutig positive Züge. Der anfängliche ironische Erzählton des Poems geht über in einen völlig unironischen, fast pathetischen Stilbereich. Nachdem die Würfel gefallen sind, handelt Dunja nicht scheinbar, wie Gerlinghoff glaubt, sondern tatsächlich "aus dem Bewußtsein ihrer menschlichen Würde" heraus, indem sie "einem abgeschmackten, entehrenden Verhältnis ein Ende bereitet".

In "Tambovskaja kaznačejša" wird der Umbruch des ironischen

⁵⁹ A.a.O., S.82 f.

Spiels erst zum Schluß vollzogen. In "Saška" dagegen stellt diese Ambivalenz ein wesentliches Strukturelement dar, das zum einen durch den breit angelegten - zwar ironisch eingeleiteten, der Sache nach jedoch völlig unironischen - Rückblick auf Sašas Vergangenheit, zum anderen durch diejenigen Autoreneinschübe konstituiert wird, in denen sich Lermontov ohne jede ironische Tarnung dem Leser in seiner gegenwärtigen Situation und seinen Überzeugungen präsentiert.

Eine Schlüsselstellung nehmen dabei die letzten elf Strophen des Poems ein (Str. 138-149), in denen Lermontov die Aufmerksamkeit des Lesers auf seine eigene Person lenkt:

I vy, vy vse, kotorym stol'ko raz
 Ja podnosil prijatel'skuju čašu, -
 Kakaja burja v dal' umčala vas?
 Kakaja cel' ubila junost' vašu?
 Ja zdes' odin. Syjatoj ogon' pogas
 Na altare moem. Želan'e slavy,
 Kak prizrak, razletelosja. Vy pravyy:
 Ja ne rožden dlja družby i pirov...
 Ja v mysljach večnyj strannik, syn dubrov,
 Uščelij i svobody, i, ne znaja
 Gnezda, živu, kak ptička kočevaja. 60

Und ihr, ihr alle, denen ich so viele Male / Den Kelch
 der Freundschaft gereicht habe - / Welcher Sturm hat
 euch in die Ferne fortgetragen? / Welches Ziel hat eure
 Jugend vernichtet? / Ich bin hier allein. Das heilige
 Feuer / Auf meinem Altar ist erloschen. Der Wunsch nach
 Ruhm / Ist wie ein Trugbild zerstoßen. Ihr habt recht:/
 Ich bin nicht geboren für die Freundschaft und für Fest-
 gelage... / In meinen Gedanken bin ich ein ewiger Pil-
 ger, ein Sohn der Wälder, / Der Bergschluchten und der
 Freiheit und, ohne ein Nest zu kennen, / Lebe ich wie
 ein Zugvogel.

Die Perspektive gleitet von der des Helden in die des Autors über, der sich Saša nicht bloß durch die gemeinsamen Erlebnisse verbunden weiß, sondern mit diesem auch charakterliche Gemeinsamkeiten hat. Insofern sind die Strophen 139 und 140 nicht im eigentlichen Sinne Digressionen, mit denen der Autor seine zentrale Thematik im kolloquialen Stil sprengt; vielmehr stellen sie eine Transposition der Handlung des Helden in den Bereich der Ich-Geschichte und Ich-Gegenwart des Autors dar.

Mit dieser Gleichschaltung von Helden- und Autorenerlebnis

⁶⁰Bd.4, S.93 f.

entfällt die ironisch distanzierende Funktion des "Kommentars", die erst wiederhergestellt wird, wenn der Autor in Strophe 141 von seiner Person auf ein allgemeineres Thema überleitet:

O, večnost', večnost'! Čto najdem my tam
 Za nezemnoj granicej mira?...

 Čto stanet delat' gordyj car' prirody,
 Kotoryj verno sozdan vsech umnej,

 Čot' meždu tem (požaluj, kljast'sja stanu)
 Užasno sam pochož na obez'janu.⁶¹

O Ewigkeit, Ewigkeit! Was werden wir dort / Hinter der himmlischen Grenze der Welt finden?... / ... / Was wird der stolze König der Natur tun, / Der gewiß klüger geschaffen ist als alle, / ... / Obwohl er mittlerweile (ich werde es meinetwegen beschwören) / Selbst einem Affen schrecklich ähnlich ist.

Die Ironie dieser Strophe und auch der Folgestrophen bleibt jedoch verhalten und unterliegt dem stärkeren Tenor der Resignation des Autors, die schon die Strophe 140 bestimmt:

Ja dlja dobra byl prežde gibnut' rad,
 No za dobro platili mne prezren'em;

 Togda ja chladno posmotrel nazad:
 Kak s svežego risunka, sgladil krasku
 S kartiny prošlych dnej, vzdohnul i masku
 Nadel, i bujnym smečom zaglušil
 Slova glupcov, i derzko ich kaznil...⁶²

Früher war ich froh, für das Gute zu sterben, / Aber das Gute vergalt man mir mit Verachtung; / ... / Da blickte ich kalt zurück: / Wie von einer frischen Zeichnung wischte ich die Farbe / Vom Bild vergangener Tage, seufzte und setzte eine Maske auf / Und betäubte mit wildem Gelächter / Die Worte der Toren und strafte sie dreist...

Hier finden sich z.T. in leicht abgewandelter Form fast alle Motive des resignierten, von sich und seiner Umwelt enttäuschten, "maskierten" Helden. Schon Kotljarevskij hat die Unangemessenheit dieser Strophe innerhalb des ironischen Gesamtrahmens des Poems gesehen: "Der seelische Zustand, der sich in diesem Abschnitt ausdrückt, ist uns von Lermontovs früheren Gedich-

⁶¹ Bd.4, S.94.

⁶² Ebd.

ten her gut bekannt. Das ist ein und dieselbe traurige Reflexion über das Problem, die eigenen zügellosen Leidenschaften und Träume den Bedingungen einer prosaischen Wirklichkeit anzupassen..."⁶³

Als literarische Vorlage für die Strophen 143 ff. ("Blažen, kto verit sčast'ju i ljubvi...") hat Lermontov vermutlich Puškins "Domik v Kolomne" gedient, wo es in Strophe 17 heißt:

Blažen, kto izdali gljadit na vsech,
I, rot zažav, smeetsja to nad temi,
To nad drugimi: verch zemnych utech⁶⁴
Iz-za ugla smejat'sja nado vsemi.

Glücklich ist, wer aus der Ferne auf alle blickt / Und
schweigend bald über diese, / Bald über jene lacht: Der
Gipfel der irdischen Freuden ist es, / Aus dem Winkel
heraus über alle zu lachen.

Deutlich erkennbar ist die formale und inhaltliche Verwandtschaft dieser Strophe mit den Gedichten "Blažen, kto v šume gorodskom..." und "Blažen, kto v otdalenoj seni...", in denen Puškin in epikureischer Manier die Unabhängigkeit von allen gesellschaftlichen Verpflichtungen, die Freuden im engsten Freundeskreis, den Wein und die Muße besingt.

Lermontov stellt wie Puškin Natur und Gesellschaft als entgegengesetzte Wertbereiche einander gegenüber. Während Puškin aber den allgemeinen ironischen Grundton von "Domik v Kolomne" nie aufgibt, sondern diesen im Gegenteil durch den Spott gegen die Menge nur noch bekräftigt, verläßt Lermontov die Ebene des ironisch distanzierten Erzählens.

Typisch für die unterschiedliche Auffassung Lermontovs gegenüber Puškin ist es, daß bei ihm die Natur, das Gegensymbol zur Gesellschaft, nicht als epikureischer Winkel, als Idylle, sondern als bewegte, wilde Natur gestaltet wird:

Blažen, kto posredi nagich stepej
Mež dikimi vospitan tabunami;
Kto priučen byl na chrepte konej,
Kosmatych, legkich, vol'nych, kak nad nami
Zlatye oblaka, ot rannich dnej
Nosit'sja...⁶⁵

⁶³ A.a.O., S.134 f.

⁶⁴ Diese Strophe wurde später von Puškin zusammen mit den vorangehenden 9 Strophen eliminiert und deshalb nicht in die Ak.Ausg. aufgenommen. Vgl. jedoch: Sočinonija A.S. Puškina. Berlin 1922, S.4

⁶⁵ Bd.4, S.96.

Glücklich ist, wer inmitten kahler Steppen / Unter wilden Pferdeherden grozgezogen wurde; / Wer gelehrt wurde, auf dem Rücken der Pferde, / Die zottig, leicht und frei sind wie über uns / Die goldenen Wolken, von früh auf / Zu schweben...

Mit der pathetisch-idealisierenden Darstellung der dynamischen Natur, dem Element des großen, ungebundenen Menschen, greift Lermontov thematisch und stilistisch auf einen der zentralen Topoi seines früheren Werkes zurück.

Der gleiche unvermittelte Abbruch des ironischen Tones läßt sich in "Tambovskaja kaznačejša" feststellen. Das Bild der natürlichen Freiheit in Strophe 42 wird durch die Strophen 41 und 43 zwar ironisch eingeleitet und abgeschlossen, bleibt in sich jedoch frei von jeder Ironie:

Ne vse ž tomit'sja bespolezno
Orlu za kletkoju železnoj:
On svoj vozdušnyj prežnij put'
Ešče najdet kogda-nibud',
Tuda, gde snegom i tumanom
Odety temnye skaly,
Gde gnezda v'jut odni orly,
Gde tuči brodjat karavanom!
Tam možno kryl'ja razvernut'
Na vol'nyj i roskošnyj put'! 66

Es ist für den Adler doch nicht unnütz, / Sich in seinem eisernen Käfig in Sehnsucht zu verzehren: / Er wird seinen früheren Weg in den Lüften / Irgendwann noch einmal finden, / Dorthin, wo in Schnee und Nebel / Die dunklen Felsen eingehüllt sind, / Wo allein die Adler ihre Nester bauen, / Wo die Wolken karawanengleich wandern! / Dort kann er seine Fittiche entfalten / Zum freien und prächtigen Flug!

Ejchenbaum bemerkt zu dieser und der vorausgehenden Strophe: "Der Autor unterbricht die Erzählung... und fügt zwei lyrische Strophen ein..., in denen er den hohen Stil parodiert und sich mit einem jungen Adler im Käfig vergleicht." 67 Wenn hier tatsächlich eine Parodie auf den "hohen Stil" vorläge, so müßte sich die Parodie als solche ausweisen. Das aber ist nicht der Fall.

In der folgenden Strophe verfremdet Lermontov das Pathos zwar

⁶⁶Bd.4, S.137.

⁶⁷B. E j c h e n b a u m : Lermontov, a.a.O., S.124.

sogleich wieder mit den Worten:

No est' vsemu konec na svete,
I daže vyspennim mečtam.
Nu, k delu...⁶⁸

Aber alles auf der Welt hat ein Ende, / Sogar die hoch-
fliegenden Träume. / Nun, zur Sache...

Damit wird aber nur die für das komische Poem gattungsmäßig erforderliche Erzählhaltung wiederhergestellt. Das Pathos selbst wird durch die Unterbrechung des pathetischen Stils nicht im Sinne seiner Aufhebung zurückgenommen, sondern lediglich ausgeblendet. Das bedeutet, daß Ironie und Pathos hier in einem parataktischen Verhältnis zueinander stehen: Das Pathos ist in Lermontovs komischen Poemen ohne die Ironie ebenso wenig ausdrückbar wie umgekehrt die Ironie ohne das - keineswegs parodistisch gemeinte - Pathos.

Auch Grigor'jan wertet die Strophe 42 nicht als Parodie, sondern als Rückkehr des Dichters zu seiner früheren Vorstellungswelt, und vertritt die Auffassung, daß die vorausgehende und die folgende Strophe keinen wirklichen Bruch Lermontovs mit seinen alten Idealen beinhalten: "Können wir sagen, ... daß Lermontovs Betrachtung des Lebens sich grundsätzlich verändert hat, daß er sich unwiderruflich von der Vergangenheit trennt?... Der Dichter trennt sich nicht von der Vergangenheit. Mehr noch, seine... Wünsche sind mit dieser Vergangenheit verbunden, er hegt den Traum, irgendwann einmal in den Schoß der wilden Natur, zum ungehemmten, freien Leben zurückzukehren."⁶⁹

Noch deutlicher als in den bisher angeführten Beispielen wird der Umschlag des ironischen Grundtons in unverhülltes Pathos in "Saška", Strophe 84, wo, durch die Strophen 81 ff. ironisch vorbereitet, die Erzählperspektive direkt auf die Person des Erzählers übergeht:

Puskaj ot serdca, polnogo toskoj
I želc'ju tajnych tščetnych sožalenij,
Podobno čaše, jadom nalitoj,
Sledov ne ostaetsja... Bez volnenij
Ja vypil jad po kaple, ni odnoj

⁶⁸Bd.4, S.138.

⁶⁹A.a.O., S.291.

Ne uronil; no ljudi ne vidali
 V lice moem ni stracha, ni pečali,
 I govorili chladno: on privyk.
 I s toj pory ja oblil svoj jazyk
 Tem samym jadom, i po pravu mesti
 Stal unižat' tolpu pod vidom lesti... 70

Mögen auch vom Herzen, das voll ist von Trauer / Und
 von der Galle geheimen sinnlosen Bedauerns, / Gleich
 einem Kelch, der mit Gift gefüllt ist, / Keine Spuren
 zurückbleiben... Ohne Erregung / Habe ich das Gift
 bis zum letzten Tropfen getrunken, keinen einzigen /
 Habe ich vergossen; die Menschen aber sahen / In mei-
 nem Gesicht weder Furcht noch Trauer / Und sagten
 kalt: Er ist es gewohnt. / Und seit der Zeit übergoß
 ich meine Zunge / Mit demselben Gift, und nach dem
 Recht der Rache / Begann ich, die Menge unter dem An-
 schein der Schmeichelei zu demütigen...

Auch dieser Rekurs auf das Ich des Erzählers, in dem Lermontov
 mit den Motiven der seelischen Qual, des spurlosen Vergehens
 der Leidenschaft, des Unverstanden- und Alleinseins und der Ra-
 che an der Gesellschaft auf den Themenkreis seines frühen Wer-
 kes zurückgreift, wird in Strophe 85 ironisch verfremdet:

No končim étot skučnyj épizod 71
 I obratimsja k našemu geroju.

Aber beenden wir diese langweilige Episode / Und kehren
 wir zu unserem Helden zurück.

aber die Ironie wird der Ich-Aussage als Autorenverweis erst
 nachgestellt. Zwischen Ironie und Pathos besteht somit letzt-
 lich kein Zusammenhang in der Weise, daß das Pathos aufgrund der
 nachgestellten Ironie als Parodie seiner selbst zu begreifen wä-
 re.

Die Tatsache, daß das Pathos, d.h. die direkte Selbstartiku-
 lation des Erzählers, nicht in den ironischen Rahmen des Poems
 integriert wird, zeigt, daß das komische Sujet ebenso wie die
 ihm angepaßte Erzählhaltung eine echte ironische Kontinuität
 nicht ermöglichen. Das komisch-niedrige Thema - das Bordell-
 Intermezzo - stimmt die Gesamtdarstellung beider Poeme zwar auf
 einen komischen Grundton ab, wird jedoch nicht überzeugend genug

⁷⁰ Bd. 4, S. 72 f.

⁷¹ Bd. 4, S. 73.

durchgehalten, um einen in sich einheitlichen erzählerischen Vorgang gewährleisten zu können. In dem Augenblick, wo der Erzähler die Ebene der Poem-, also der Heldenhandlung verläßt, wird die Person des Erzählers selbst mit ihren unmittelbaren existentiellen Anliegen zum Aussagegegenstand.

Ebenso wie die zentrale Episode nur als erzählerischer Ausgangspunkt für den Rückblick auf die Vergangenheit des Helden fungiert, dient letztlich auch dessen Schicksal nur der z.T. ironisch verklausulierten, z.T. pathetisch-direkten Selbstdarstellung des Dichters. Daß Lermontov sich der Kombination dieser Stilarten bewußt gewesen ist, geht daraus hervor, daß er eine Anzahl von Wendungen aus "Saška" auch in das vier Jahre später entstandene pathetisch-elegische Epitaph auf seinen Freund A.I. Odoevskij ("Pamjati Odoevskogo", 1839) mitaufnimmt.

Gemessen an den früheren Erscheinungsformen der Ironie in Lermontovs Werk liegt in den komischen Poemen insofern eine deutliche Veränderung vor, als die ironische Aussage in sich geschlossen bleibt. Waren Pathos und Ironie früher direkt miteinander verflochten, so werden sie jetzt voneinander isoliert. Von der Gesamtstruktur her gesehen hat sich das Verhältnis zwischen beiden Elementen nur unwesentlich gewandelt. Ihre parataktische Zuordnung zeigt, daß ironisches Spiel und echtes Pathos auch in der Gattung des komischen Poems antithetisch und nicht im Sinne einer Subordination des einen unter das andere gegenübergestellt bleiben.

Während die Ironie sich einerseits als destruktive Kritik ohne positive Alternative gibt, reserviert sich der Autor andererseits mit dem Lob auf die Erhabenheit der kreatürlichen Freiheit noch immer einen letzten positiven Idealbereich, dessen Wert unangetastet bleibt, obgleich Lermontov resignierend erkennt, daß dieses Refugium ihm und seinen Helden unerreichbar ist.

Kapitel 7

GEROJ NAŠEGO VREMENI

Mit seinem Hauptwerk "Geroj našego vremeni" (1838-1840) greift Lermontov z.T. auf ein schon seinem Romanfragment "Knjaginja Ligovskaja" (1836) zugrunde liegendes Sujet zurück. Ejchenbaum hat überzeugend die Gründe aufgezeigt, die zum Scheitern des Romanversuchs von 1836 führten: "Das Problem des Romans blieb ungelöst: Die große Personenzahl... und die komplizierte Intrige... bereiten eine große Form vor, während in Wirklichkeit ein Roman nicht entwickelt wird: Die Intrige schafft keinen Zusammenhang, der alle handelnden Personen miteinander vereinen könnte. Der Roman zerfällt in eine Reihe von Szenen und Episoden, deren Verbindung nicht zu einem sich konsequent entwickelnden Erzählvorgang führt. Die Notwendigkeit, über die Vergangenheit seiner Personen zu berichten, Charakterisierungen, Beschreibungen des Milieus, der äußeren Erscheinung usw. einzufügen, bereitete dem Autor offensichtlich Mühe. Die große Form gelingt ihm nicht."¹

Trotz dieser technischen Unzulänglichkeiten sind in "Knjaginja Ligovskaja" die entscheidenden Voraussetzungen zur Überwindung des pathetisch-rhetorischen Stils geschaffen, von dem "Vadim" (1832-1834), Lermontovs erster Romanversuch, noch deutlich geprägt ist: "Der Übergang von 'Vadim' zu 'Knjaginja Ligovskaja' entspricht in gewisser Weise dem Übergang von den frühen Poemen... zu 'Saška'. Im einen Fall handelt es sich um das Schwanken zwischen hohem und komischem Poem, im anderen um das Schwanken zwischen dem emotional-rhetorischen Erzählstil, bei dem die Figur des Autors mit der des Helden verschmilzt, und dem Stil des außenstehenden Beobachters, des Erzählers als solchem."²

¹B. E j c h e n b a u m : Lermontov, a.a.O., S.147.

²Ebd., S.146.

Die wesentliche Differenz zwischen beiden Romanformen liegt also nicht in der Entscheidung Lermontovs für ein historisches oder ein zeitgenössisches Gesellschaftsthema, sondern in der veränderten Position des Autors zu dem von ihm Erzählten. In "Vadim" bleiben, wie das folgende Beispiel zeigt, die Bewußtseinsebenen von Held und Erzähler weitgehend ungeschieden:

No tret'ja ženščina priblizilas' k svjatoj ikone, - i - on znal ètu ženščinu!..
 Ee krov' - byla ego krov', ee žizn' - byla emu v tysjaču raz dorože sobstvennoj žizni, no ee sčast'e - ne bylo ego sčast'em; potomu što ona ljubila drugogo, prekrasnogo junošu; a on, bezobraznyj, chromoj, gorbatyj, ne umel zaslužít' daže bratskoj nežnosti; on, kotoryj ljubil ee odnu v celom bož'em mire, ee odnu, - kotoryj za pervoe nepritvornoe, iskrennee: ljublju - s vostorgom brosil by k ee nogam vse, što imel, svoe sokrovišče, svoj kumir - svoju nenavist'!.. Teper' bylo pozdno. ³

Doch eine dritte Frau näherte sich der heiligen Ikone, - und - er kannte diese Frau!..
 Ihr Blut - war sein Blut, ihr Leben - war ihm tausendmal teurer als sein eigenes Leben, ihr Glück aber - war nicht sein Glück; denn sie liebte einen anderen, einen wunderschönen Jüngling; er aber, mißgestalt, hinkend, bucklig, vermochte nicht einmal (ihre) geschwisterliche Zärtlichkeit zu gewinnen; er, der sie allein auf der ganzen göttlichen Welt liebte, sie allein, - der für das erste ungeheuchelte, aufrichtige 'Ich liebe' ihr mit Begeisterung alles zu Füßen gelegt hätte, was er besaß, seinen Schatz, seinen Abgott - seinen Haß!..
 Jetzt war es zu spät.

Die Distanz zwischen Erzähler und Held bleibt beschränkt auf das Darstellungsmittel der Er-Erzählung. Die dritte Person wäre jedoch ohne weiteres durch die erste zu ersetzen. Das objektive Geschehen wird durch die pathetische Diktion des Erzählers auf dessen subjektiven Erlebnisbereich bezogen. Damit entfällt die epische Distanz im eigentlichen Sinne. Der objektiven Darstellung Vadims stehen dessen nichtobjektivierte Bewußtseinsvollzüge gegenüber, die auch graphisch nicht als direkte Gedankenrede gekennzeichnet sind, sondern formal noch zum Aussagebereich des Erzählers gehören. Es handelt sich hierbei also nicht um einen direkten Wechsel zwischen der objektiven Perspektive des Erzählers und der subjektiven des Helden; der Erzähler übernimmt vielmehr unvermittelt den Erlebnishorizont des Helden, ohne daß die

³Bd.6, S.58.

Darstellung der möglichen Reaktion Vadims ("... s vostorgom brosil by...") durch die Allwissenheit einer souveränen Erzählperson hinreichend motiviert wird.

Tomaševskij bezeichnet die Darstellungstechnik Lermontovs in "Vadim" als "romantische Sublimierung des eigenen Ich in die Sphäre eines pathetischen Dämonismus"⁴ und sieht in diesem Stilprinzip wie Ejchenbaum das bestimmende Unterscheidungsmerkmal gegenüber der ersten Version des Pečorin-Romans von 1836, in dem, wie Tomaševskij erklärt, die Beziehung zwischen Autor und Held objektivere Formen annimmt: "... die realen Gemeinsamkeiten zwischen Pečorin und Lermontov werden zu einer Person objektiviert, für die Lermontov keine subjektive Verantwortung trägt."⁵

Ejchenbaum hat jedoch festgestellt, daß auch in "Knjaginja Ligovskaja" "der hohe lyrische Ton", der die Diktion von "Vadim" bestimmt, von Lermontov noch nicht völlig aufgegeben wird: "An anderen Stellen des Romans kommt der uns aus 'Vadim' bekannte hohe lyrische Ton zum Vorschein, der an Marlinskij erinnert: In Pečorins Gesicht zeichnen sich die 'tiefen Qualen der Vergangenheit und die wunderbaren Versprechungen der Zukunft' ab."⁶

Während die Identität von Autor und Held aus dem Zusammenfall von Erzähl- und Erlebnisperspektive resultiert, ist sie in "Knjaginja Ligovskaja" von vornherein stofflich durch die biographischen Parallelen zwischen Pečorin und Lermontov gegeben. "'Knjaginja Ligovskaja' ist der Versuch eines autobiographischen Romans. Die Elemente des Autobiographischen sind in ihm jedoch ganz anderer Art als in 'Vadim'. In seinem früheren Roman legte Lermontov eine Art lyrische Beichte ab, die einige seiner Erlebnisse und Gefühle fast - zum Grotesken... steigerten. Dieser psychologische Autobiographismus ist in 'Knjaginja Ligovskaja' fast völlig geschwunden. Dafür gibt aber das Sujet des Romans die persönliche Geschichte der Beziehung zwischen Lermontov und der Suškova wieder."⁷

Erst mit seinem letzten Romanversuch gelangt Lermontov zu

⁴A.a.O., S.488.

⁵Ebd.

⁶B. E j c h e n b a u m : Lermontov, a.a.O., S.145.

⁷B. T o m a š e v s k i j , a.a.O., S.484.

einer wirklichen Revision seiner früheren Prosatechnik. Selbst Duchesne, der im Pečorin des "Geroj našego vremeni" noch immer einige Autobiographismen zu erkennen glaubt, sieht in Lermontovs Versuch einer Überwindung des früheren autobiographischen Systems die entscheidende entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Romans: "Comme on peut le supposer d'après ce qui a été dit de la part prépondérante qu'occupe chez Lermontov le lyrisme subjectif, ses drames, ses poèmes, ses nouvelles en prose, souffrent du même défaut. Toutefois, à certains égards, 'Un Héros de notre temps' est à l'abri de ce reproche. On a pu blâmer, à juste titre, Lermontov d'avoir commis la faute de prêter à Pétchorine, son principal personnage, certains traits de son propre caractère, mais les personnages secondaires échappent à cette critique. Ils vivent d'une vie intense et personnelle." ⁸

Obgleich die Gestalt Pečorins in "Geroj našego vremeni" eine typologische Weiterentwicklung des Helden von "Knjaginja Ligovskaja" darstellt, lassen sich biographische Gemeinsamkeiten zwischen Pečorin und Lermontov nicht nachweisen. Mit der Verteilung der Erzählperspektive auf insgesamt vier Personen - den "Verfasser", den "Herausgeber", Maksim Maksimyč und Pečorin - wird die Objektivierungstendenz in der Darstellung des Helden verstärkt und damit der ironische Spielraum zwischen Autor und Held erweitert. Wie im Folgenden noch zu zeigen sein wird, ist damit jedoch keine Überwindung des romantischen Stils verbunden, wie Vinogradov annimmt, wenn er erklärt, schon durch die Schichtung der Erzählperspektive "werden die alten Gesetze der romantischen Perspektive im Kern zerstört. Dort war die Gestalt des Autors der ständige Begleiter des romantischen Helden, sein Doppelgänger. Dort unterschieden sich der Stil des Erzählers und der Stil der Monologe des Helden selbst nicht merklich voneinander. In diesem drückten sich zwei Gesichter derselben Person aus." ⁹

Schon in "Knjaginja Ligovskaja" findet sich eine Anzahl ironischer Autoreneinschübe und parodistisch auf "Vadim" bezogener Personenbeschreibungen. Die Ironie wird hier jedoch nicht als kon-

⁸A.a.O., S.262.

⁹A.a.O., S.565.

stante Erzählhaltung, also als maßgebliches Strukturprinzip des Romans, sondern immer nur im Ansatz und bruchstückhaft realisiert, was auf das Fehlen einer geschlossenen epischen Gesamtkonzeption zurückzuführen ist.

In "Geroj našego vremeni" verweist Lermontov dagegen bereits im "Vorwort des Verfassers" auf die Aktivierung des ironischen Erzählprinzips, indem er der negativen Kritik, der der Roman nach seinem ersten Erscheinen in den "Otečestvennye zapiski" ¹⁰ ausgesetzt war, mit dem Vorwurf begegnet:

Naša publika... ne čuvstvuet ironii... ¹¹

Unser Publikum... hat kein Gefühl für Ironie...

Das "Vorwort des Verfassers" hat eine Art Rahmenfunktion und somit den Wert eines Vorzeichens, unter dem die folgende Aussage begriffen werden muß. Da es andererseits jedoch auch - entsprechend dem Pro- und Epilog des Dramas - integraler Bestandteil des Gesamtwerkes ist, ist es beurteilbar auch als eine der Ebenen, auf denen das Verhältnis zwischen Erzähler und Held unmittelbar einsichtig gemacht wird.

Das "Vorwort des Verfassers" korrespondiert mit dem "Vorwort zum Tagebuch Pečorins". Zu der Auffächerung der Erzählhaltung in insgesamt vier Perspektiven tritt also die Vor- und Zwischenblendung der Perspektive des Erzählers, der im "Vorwort zum Tagebuch Pečorins" allerdings in der fingierten Rolle des Herausgebers auftritt.

Durch die Verwendung mehrerer unterschiedlicher Sichtebenen bietet der Perspektivismus des neuen Erzählstils Lermontovs jeweils nur einen Abriß möglicher Reflexionen auf den Helden, d.h. auch nur einen Abriß möglicher Kritiken an ihm. Ebenso verhält es sich mit den beiden Vorworten, die - entgegen der in ihnen geäußerten Absicht - auf jede eindeutig wertende Stellungnahme zur Person Pečorins verzichten, eine gültige Kritik also in der Schwebe lassen.

Gerade der Verzicht auf eine eindeutige Beurteilung des Helden impliziert die Möglichkeit einer echten Distanz des Autors

¹⁰ Das "Vorwort des Verfassers" wurde erst 1841 nach Fertigstellung der übrigen Teile des Romans geschrieben.

¹¹ Ed.6, S.202.

zum Dargestellten. Der Held steht nun außerhalb der vom Autor persönlich beziehbaren Sphäre von gefühlsmäßig bedingten Wertungen und autobiographischen Darstellungsprinzipien. Erst dieser Abstand schafft einen Spielraum, innerhalb dessen die Ironie sich als freies Spiel entfalten kann.

Im "Vorwort des Verfassers" spottet Lermontov darüber, daß der russischen Leserschaft jeder Sinn für "Scherze" und Doppeldeutigkeiten fehle:

Naša publika... ne ugadyvaet šutki... Naša publika pochoža na provinciala, kotoryj, podslušav razgovor dvuch diplomatov, prinadležaščich k vraždebnyh dvoram, ostalsja by uveren, čto každyj iz nich obmanjvaet svoe pravitel'stvo v pol'zu vzaimnoj, nežnejšej družby. ¹²

Unser Publikum... errät keinen Scherz... Unser Publikum gleicht einem Provinzler, welcher, nachdem er das Gespräch zweier Diplomaten belauscht hat, die einander feindlichen Höfen angehören, davon überzeugt bliebe, daß jeder von ihnen seine Regierung zugunsten der gegenseitigen zärtlichsten Freundschaft betrügt.

Die Ursache dieser Naivität besteht nicht nur in dem "unseligen Vertrauen einiger Leser und sogar Zeitschriften in die buchstäbliche Bedeutung der Wörter" ¹³ ("nesčastnaja doverčivost' nekotorych čitatelej i daže žurnalov k bukval'nomu značeniju slov"), sondern auch in der Unfähigkeit des Publikums, ein Werk zu verstehen, das keine direkte moralische Quintessenz aufweist:

Naša publika tak ešče moloda i prostodušna, čto ne ponimaet basni, esli v konce ee ne nachodit nrauvoučenija. ¹⁴

Unser Publikum ist noch so jung und so treuherzig, daß es eine Fabel nicht versteht, wenn es an ihrem Ende keine Moral findet.

Lermontov selbst verzichtet auf diese Moral, wenn es zum Schluß heißt:

Budet i togo, čto bolezni ukazana, a kak ee izlečit' - eto už bog znaet! ¹⁵

Es genügt, daß die Krankheit aufgezeigt ist, aber wie sie zu heilen ist - das weiß wirklich (nur) Gott!

¹² Ebd.

¹³ Ebd.

¹⁴ Bd.6, S.203.

Die hier vorgegebene Indifferenz steht nun freilich in offenkundigem Widerspruch zu der kritisch moralisierenden Feststellung:

No obyknovenno čitateljam dela net do npravstvennoj celi... 15

Aber gewöhnlich ist es den Lesern nicht um einen moralischen Zweck zu tun...

Dieser Widerspruch wird auch dadurch nicht aufgelöst, daß "npravstvennaja cel'" ("moralischer Zweck") die weitere und allgemeinere Bedeutung hat, während "npravoučenie" ("Moral") mehr die unverhüllte und etwas primitive moralische Nutzenanwendung im engeren Sinne meint. Die moralische, kritische Absicht des Verfassers wird darüber hinaus unterstrichen durch Wertbegriffe wie "porok" ("Laster"), "bolezn'" ("Krankheit") und "izlečit'" ("heilen"). Andererseits jedoch tarnt sich das moralische Anliegen gerade dadurch, daß es sich nennt und gleichzeitig wieder verbirgt. Lermontov zeichnet einen "unsittlichen Menschen" 16 ("beznravstvennogo človeka"), ohne dessen Laster im einzelnen aufzuzeigen oder seine eigene moralische Absicht näher zu erläutern.

Dieses Paradoxon erklärt sich nur zum Teil dadurch, daß Moral zunächst in gleicher Weise ironisierend auf die naive Moralerwartung des Publikums bezogen wird wie in "Mongo" 17 und "Skazka dlja detej" 18. Das Aufrechterhalten eines unterschwellig allgemeinen Moralanspruchs gegenüber einer flach-vordergründigen Nutzenanwendung, die allenfalls eine traditionelle Publikumserwartung befriedigen würde, hebt den Widerspruch zwischen moralischem

¹⁵Bd.6, S.202.

¹⁶Ebd.

¹⁷"Tak povest' končena moja,
I ja proščajus' so stichami,
A vy ne možete l', druž'ja,
Npravoučen'e sdelat' sami?.."

"So ist meine Erzählung beendet, / Und ich nehme Abschied von den Versen, / Aber könnt ihr nicht, Freunde, / Die moralische Lehre selbst daraus ziehen?.." Bd.4, S.318.

¹⁸"Zato konec ne budet bez morali,
Čtoby ee chot' deti pročitali."

"Daher wird das Ende nicht ohne Moral sein, / Damit selbst Kinder es (das Märchen) lesen (können)." Bd.4, S.172.

Engagement und moralischer Indifferenz nicht auf.

Die Schlußphrase "Budet i togo, čto bolezni ukazana..." zeigt, daß es Lermontov nicht um den moralischen Fingerzeig, sondern um die rein konstatierende, wertneutrale Darstellung des "Lasters" zu tun ist. In der Art dieses "Lasters" liegt der eigentliche Grund dafür, daß der Verfasser jede direkte moralische Belehrung von sich weist. Wenn es heißt:

Geroj Našego Vremeni, milostivye gosudary moi, točno, portret, no ne odnogo čeloveka: èto portret, sostavlenyj iz porokov vsego našego pokolenija... ¹⁹

'Der Held unserer Zeit', meine sehr geehrten Herren, ist in der Tat ein Porträt, doch nicht das eines einzigen Menschen: es ist ein Porträt, das zusammengesetzt ist aus den Lastern unserer ganzen Generation...

so gesteht der Autor damit seine Befangenheit ein. Die mit seinem Helden dargestellten Laster sind das Kennzeichen seiner gesamten Generation. Aus diesem Grunde wird die Zuordnung von individueller Schuld illusorisch und lächerlich:

No ne dumajte odnako posle ètogo, čtob avtor ètoj knigi imel kogda-nibud' gorđuju mečtu sdelat'sja ispravitelem ljudskich porokov. Bože ego izbavi ot takogo nevežestva! ²⁰

Glauben Sie aber nach dem nicht, daß der Autor dieses Buches jemals den stolzen Traum hegte, ein Besserer der menschlichen Laster zu werden. Gott bewahre ihn vor einer solchen Naivität!

Warum aber werden dann Krankheit und Laster überhaupt gezeigt? Ist das bestehende Paradoxon nur aufzulösen, indem das moralische Anliegen als reine Ironie zu deuten ist? So naheliegend diese Vermutung scheint, finden wir sie im Text doch nur bedingt bestätigt. Die bereits zitierte Schlußphrase spiegelt die Gesamtstruktur des Vorwortes. In ihm liegen Gleichgültigkeit und Engagement, Resignation und didaktische Absicht, Ironie und Echtheit der Aussage so dicht beieinander, daß sie sich gegenseitig überdecken. Diese widersprüchliche Mehrdeutigkeit und Unbestimmtheit der Erzählhaltung resultiert aus der besonderen Position, in der der Erzähler seinem Erzählobjekt gegenübersteht: Zum einen ist

¹⁹Bd.6, S.203.

²⁰Ebd.

er diesem gegenüber insofern frei, als die Gestalt Pečorins nicht mehr die subjektive Realität des Dichters verkörpert; zum anderen aber bleibt er in gleichem Maße befangen, wie sich in Pečorin die gesamte zeitgenössische Generation widerspiegelt, von der der Dichter sich selbst nicht ausschließt, wenn er Pečorin als "Helden unserer Zeit" bezeichnet.

Der Heldenbegriff ist demnach nur als ironische Umdeutung seines eigentlichen Sinngehaltes zu verstehen. Mit seinen Lastern wird Pečorin zum negativen Helden, dem allerdings eine positive Alternative weder im Vorwort als theoretische noch im Romangeschehen als praktische Möglichkeit gegenübergestellt wird. Eine vielleicht wünschenswerte positive Heldengestalt scheint unmöglich geworden zu sein. Dem Verfasser ist nur noch die Diagnose, nicht aber auch der Hinweis auf eine Therapie gegeben. Die Resignation seiner Haltung tarnt er hinter spöttischer Indifferenz gegenüber jedweder moralischen Ambition, ohne es für nötig zu halten, den dadurch entstehenden Widerspruch zwischen der Leugnung jeder didaktischen Absicht und der Forderung nach "bitteren Arzneien"²¹ ("... nužny gor'kie Iekarstva...") aufzulösen.

Diese Doppelbödigkeit des Textes hat jedoch nicht nur den Charakter der ironischen Tarnung, sondern erweist sich auch als Inkonsequenz des Autors, die dieser resignierend erkennt, wenn er auf die Unmöglichkeit einer positiven Alternative verweist.

Damit wird die hier wirksame Wechselbeziehung zwischen Ironie und Resignation deutlich. Die Resignation stellt gewissermaßen das Fundament der Position des Autors gegenüber dem Helden und der eigenen Zeit dar. Ironie und Selbstironie dagegen sind die Weise, in der die diagnostizierten Laster und Krankheiten zum Ausdruck gebracht werden können. Die Selbstironie des Dichters wird zum Aussagemittel seiner Resignation, die sich verbirgt, indem sie sich in die Doppelbödigkeit des Paradoxen zurückzieht.

Das letzte dem resignierten Skeptiker noch verbleibende Ethos ist das der Wahrhaftigkeit, das als einziger Ersatz für alle Arzneien angeboten wird:

²¹Ebd.

... otčego že ètot charakter, daže kak vymysel, ne nachodit u vas poščady? UŽ ne ottogo li, što v nem bol'še pravdy, neželi by vy togo želali?... nužny... edkie istiny. ²²

... warum aber findet dieser Charakter, selbst als Erfindung, bei Ihnen keine Gnade? Etwa deshalb, weil in ihm mehr Wahrheit ist, als Sie es wüschten?... es bedarf... ätzender Wahrheiten.

Aber die Wahrhaftigkeit führt auch den Skeptiker nicht weiter als bis zur Diagnose der eigenen Schwächen und zur Einsicht in die Unmöglichkeit einer Heilung. Aufgrund dieser Erkenntnis schlägt sie um in die Antithese der Ironie (also ins Spiel mit der Wahrhaftigkeit), der auch der höchstgesetzte moralische Anspruch in seiner Unergiebigkeit noch lächerlich erscheint.

Obwohl der Autor im Vorwort zum "Žurnal Pečorina" lediglich in der Rolle des Herausgebers auftritt, unternimmt er auch hier den Versuch, die Edition des ihm anvertrauten Tagebuchmanuskripts zu begründen:

Itak, odno želanie pol'zy zastavilo menja napečatat' otryvki iz žurnala, dostavšegosja mne slučajno. ²³

Nur der Wunsch zu nützen hat mich also veranlaßt, Bruchstücke aus einem Tagebuch drucken zu lassen, das mir zufällig in die Hände geriet.

Damit wird die Aussage über das moralisch indifferente, rein ästhetische Vergnügen als Primärzweck des Erzählens revidiert und zugleich der im ersten Vorwort nur angedeutete Nutzeffekt der Darstellung bestätigt, der hier mit der schonungslosen Aufrichtigkeit Pečorins vor sich selbst begründet wird:

Perečityvaja èti zapiski, ja ubedilsja v iskrennosti togo, kto tak bespoščadno vystavljal naružu sobstvennye slabosti i poroki. Istorija duši čelovečeskoj, čotja by samoj melkoj duši, edva li ne ljubopytnee i ne poleznee istorii celogo naroda, osobenno kogda ona - sledstvie nabljudenij uma zrelogo nad samim soboju, i kogda ona pisana bez tšeslavnogo želanija vozбудit' učastie ili udivlenie. ²⁴

²²Ebd.

²³Bd. 6, S. 249.

²⁴Ebd.

Beim Durchlesen dieser Notizen habe ich mich von der Aufrichtigkeit dessen überzeugt, der seine eigenen Schwächen und Laster so schonungslos bloßstellte. Die Geschichte einer menschlichen Seele, wenn auch der unbedeutendsten Seele, ist fast interessanter und nützlicher als die Geschichte eines ganzen Volkes, besonders wenn sie die Folge der Betrachtungen eines reifen Verstandes über sich selbst ist und wenn sie ohne den eiteln Wunsch, Teilnahme oder Bewunderung zu erwecken, geschrieben ist.

Die negative Möglichkeit der Autobiographie, nämlich die Wirklichkeitsunangemessene ideale Stilisierung des Subjekts zum höheren und wertvolleren Ich, von der Lermontovs frühes Werk stark geprägt war, wird durch den Hinweis auf das Ethos der "Aufrichtigkeit" Pečorins - vorerst allerdings nur theoretisch - ausgeschlossen.

Am Schluß des Vorwortes bringt der "Herausgeber" sein Verhältnis zu Pečorin noch einmal unmittelbar zur Sprache:

Možet byt', nekotorye čitateli zachotjat uznat' moe mnenie o charaktere Pečorina? - Moj otvet - zaglavie étoj knigi - "Da éto zlaja ironija!" skažut oni. - Ne znaju. ²⁵

Vielleicht möchten einige Leser meine Meinung über den Charakter Pecorins erfahren? - Meine Antwort ist der Titel dieses Buches. - "Aber das ist doch böse Ironie!" werden sie sagen. - Ich weiß nicht.

Diese Antwort stellt sowohl aufs neue die angedeutete didaktische Absicht des Verfassers als auch den ironischen Charakter des Vorwortes und des Romantitels in Frage. Würde man dem unmittelbaren Wortsinn des "Ne znaju" Glauben schenken, so bedeutete dies, daß der Dichter sich über seine eigene Intention nicht im klaren ist. Das aber wäre nur unter der Annahme zu begreifen, daß er sich seinem eigenen Werk gegenüber für befangen, für unfrei erklärt. Diese Befangenheit würde sich mit der für das "Vorwort des Verfassers" getroffenen Feststellung decken, daß die Souveränität des Autors nicht vollkommen ist. Mit größerer Wahrscheinlichkeit jedoch muß der fragliche Satz selbst als ironische Aussage verstanden werden. Das ironische Urteil schließt in seiner Ambivalenz sogar erst die Möglichkeit eines subjektiven Engagements am Schicksal des Helden mit ein.

²⁵Ebd.

Ein entschiedenes Ja oder Nein hätte die Souveränität des Autors nach außen hin gewahrt. Das "Ne znaju" involviert spielend die negative und die positive Möglichkeit.

Die Schlußphrase des Vorwortes stellt eine Ironisierung der Ironie des Romantitels insofern dar, als diese bereits durch die Interpretation des ersten Vorwortes gesichert erscheinen konnte. Das ironische Spiel gilt mithin der Beziehung des Autors zur dargestellten Realität und nicht primär der Blickrichtung der Leserschaft, ist also Selbstironie schlechthin.

Der Standpunkt des Verfassers wird bereits im ersten Vorwort erörtert, ohne daß dessen Beziehung zum Helden zu einer eindeutigen Klärung gebracht wird. Im Vorwort zum "Žurnal Pečorina" wird dieses Thema unter dem veränderten Vorzeichen der Herausgeberfiktion wiederaufgenommen, die ja an sich schon ein ironisches Spiel des Verfassers mit sich selbst und seinem Kunstwerk darstellt.

Die Herausgeberfiktion hat hier indes einen anderen als den sonst üblichen Fiktionscharakter, da die Fiktivität durch das vorausgegangene Bekenntnis zur Autorschaft bereits unglaubwürdig geworden ist. Hinzu kommt, daß die Authentizitätsbeteuerung Lermontovs einen ganz unironischen Akzent trägt. Mit ihr wird auf das schon im "Vorwort des Verfassers" angedeutete "Programm" zurückgegriffen, das einen Verzicht auf die Phantastik aller romantischen Fiktionen beinhaltet.

Das Pathos der Wahrhaftigkeit - nicht identisch mit dem Ethos der Wahrhaftigkeit, das oben als Kennzeichen des Ironikers ermittelt wurde - kann mit der ironischen Anlage des Vorworts zum "Žurnal Pečorina" nicht in Einklang gebracht werden. Die Fiktion weist bedeutungsmäßig nicht mehr über sich hinaus. Sie wird von Lermontov sogar bewußt zerstört, wenn er bemerkt:

... ja vospol'zovalsja slučaem postavit' svoe imja nad
 mužim proizvedenijem. Daj bog, čtob čitateli menja ne na-
 kazali za takoj nevinnyj podlog! 26

... ich habe die Gelegenheit benutzt, meinen Namen unter
 ein fremdes Werk zu setzen. Gebe Gott, daß mich die Le-
 ser für eine solche unschuldige Fälschung nicht bestra-
 fen!

²⁶Bd.6, S.248.

Mit dem Versuch, den objektiven Charakter des "Žurnal" herauszustellen, korrespondiert die Feststellung des Verfassers im ersten Vorwort, daß es sich bei dem vorliegenden Buch um das Porträt einer ganzen Generation handele. Der unverhüllte Ernst dieser Aussage verweist auf das Wesen der die Schlußphrase "Ne znaju" bestimmenden Ironie, die nicht mehr ein Sich-Distanzieren vom Helden, sondern ein Infragestellen der eigenen Position gegenüber diesem darstellt.

Die vorsichtige Zurücknahme der Ironie des Romantitels durch deren ironisches Infragestellen deutet darauf hin, daß der Autor selbst nicht souverän zu entscheiden vermag, bis zu welchem Grad sein Werk Fiktion oder echte Mimesis ist.

Ironie kann kein eigentliches Strukturprinzip sein, wenn der Spielraum zwischen Verfasser und ironisiertem Gegenstand in Frage steht. Die Erkenntnis des eigenen Befangenseins kann jedoch formuliert und selbstironisch gewendet werden. Hierin liegt das spezifisch Neue des "Geroj našego vremeni" im Vergleich zu den vorausgegangenen Romanfragmenten. Der Schlußsatz, das ironische "Ich weiß nicht", das ein "Ich weiß" von der Logik der Autorschaft her impliziert, spiegelt die grundsätzliche Problematik der neuen Darstellungstechnik Lermontovs, nämlich die Diskrepanz zwischen der Souveränität des Autors und seiner Befangtheit, zu der er nur in selbstironischer Unentschiedenheit Stellung zu nehmen vermag.

"Die Ironie ist in ihrer Wesensstruktur ein durchaus soziales Phänomen."²⁷ Sie ist, wie Allemann feststellt, auf die "Konventionalität" zwischen den ironisch kommunizierenden Partnern angewiesen.²⁸ In den beiden Vorworten des Romans sind die Partner der ironischen Kommunikation der Autor und der Leser. Im Romangeschehen selbst kann die Ironie als *d a r g e s t e l l t e* Verhaltensweise - die Ironie Pečorins also, die nicht identisch ist mit der des Autors - nur im Rahmen gesellschaftlicher Realität zur Geltung kommen.

Mit Ausnahme von "Knjažna Meri" ist die gesellschaftliche Re-

²⁷R. J a n c k e, a.a.O., S.137.

²⁸A.a.O., S.46.

alität in sämtlichen Erzählungen auf ein Minimum reduziert. Der im Roman dargestellte Abriß der Geschichte des Helden besteht im konsequenten Rückzug Pečorins aus der Gesellschaft, ohne daß es ihm allerdings gelingt, dieser ganz zu entfliehen. Dabei ist die epische Entwicklung - sofern von ihr im eigentlichen Sinne überhaupt die Rede sein kann - im umgekehrten Ablauf gezeichnet. Andronikov schlägt folgende chronologische Anordnung des Romangeschehens vor:

1. "Taman"
2. "Knjažna Meri"
3. "Bela"
4. "Fatalist"
5. "Maksim Maksimyč"
6. "Predislovie k žurnalu Pečorina"
(Tod Pečorins).²⁹

Ob "Taman" zeitlich vor oder nach "Knjažna Meri" anzusetzen ist, ist nicht genau zu entscheiden. Im übrigen tritt Pečorin in dieser Episode völlig in den Hintergrund des Geschehens und fungiert fast ausschließlich als Berichterstatter. Somit steht "Knjažna Meri" am Beginn der tatsächlichen Entwicklung des Romangeschehens. Das bestätigt auch die Tatsache, daß nur in dieser Erzählung die Gesellschaft als konkreter Handlungsfaktor erscheint.

Die Tradition des Tagebuch- oder Bekenntnisromans, in der das "Žurnal Pečorina" steht, macht im Bericht, der von Mal zu Mal erfolgt und nur die Dimension der Vergangenheit und Gegenwart, nicht aber die der Zukunft kennt, eine epische Distanz an sich unmöglich. Andererseits aber bietet dieses Genre einen breiten Raum für die Reflexionen des erlebenden Subjekts über die von ihm erlebte Wirklichkeit, d.h. über seine Umwelt und über sich selbst. Der Tagebuchroman wird damit zu einer Mischung aus persönlicher Beichte und episch-distanzierter Darstellung. Neben reinen Reflexionen finden sich erzählende Abschnitte, in denen der Beschreibende seine subjektive Erlebnisposition zu verlassen scheint, um zum objektiven Berichterstatter zu werden. Die Gattung des Tagebuchs verlangt indes, daß die Erlebnisposition des Berichtenden nie ganz verlassen wird. Das erzählende

²⁹ Vgl. M. Ju. Lermontov. Sobr. soč. v četyrech tomach. Moskva 1965, Bd. 4, S. 453.

Ich bleibt im Mittelpunkt der Handlung, auch wenn es nicht unmittelbar oder primär agiert.

Auf die dem Brief- und Tagebuchroman inhärente Tendenz zur Überschreitung der subjektiven Ich-Aussage hat K. Hamburger in "Die Logik der Dichtung" hingewiesen: "Insofern der Ich-Roman sich von der Lyrik dadurch unterscheidet, daß er nicht nur das Erlebnisfeld des Ich als solches, sondern auch die Objekte dieses Erlebens in ihrer ihnen eigenen Objektivität und Besonderheit schildern will, wirkt in ihm die Tendenz zum Epischen." ³⁰

Abgesehen von diesem gattungstypischen Merkmal wird die epische Schicht des Tagebuchs, d.h. die "Objektivität" des Schreibenden von Lermontov vor allem durch zwei Mittel hergestellt: Erstens durch das Moment des Zufalls, der den Berichtenden Gespräche mitanhören und aufzeichnen läßt, an denen er nicht teilnimmt ³¹, zweitens dadurch, daß der Tagebuchautor sämtliche Personen kennt, die in seinem Erlebnisbereich existieren. Die genaue Kenntnis ihrer wirklichen und möglichen Verhaltensweisen verleiht Pečorin eine Souveränität, aus der heraus die ironische Einstellung zu seinen Partnern erst möglich wird und die es ihm erlaubt, die Dimension der Zukunft so weit in seinen Erzählbereich einzuspannen, wie ihm aufgrund der Überlegenheit seines Wissens die m ö g l i c h e n Verhaltensweisen seiner Partner bekannt sind.

Die Atmosphäre der Petersburger Salons, die bestimmt ist von Klatsch, Intrigen und Heuchelei, hat Pečorin der Gesellschaft überdrüssig werden lassen. Der Gesellschaftsverächter meidet entweder jede menschliche Gemeinschaft oder er bleibt in ihr, in-

³⁰ A.a.O., S.253.

³¹ Vgl. ebd.: "Bereits eine Briefstelle, in der eine... direkte Berichtform oder ein ausgeführter Dialog vorkommt, erweist sich von romanhafter Art... In der direkten Rede tritt jede Gestalt in ihrem Für-sich-Sein, ihrer von jedem Aussagezusammenhang unabhängigen Wirklichkeit hervor. Sie ist als solche eine Erscheinung der menschlichen Wirklichkeit selbst... auch in der epischen Fiktion bedeutet sie... nicht Wiedergabe einer Rede d u r c h einen anderen,... sondern sie ist die erzählte, die erzählend erfolgte fiktive Wirklichkeit ebenso wie die Gestalt selbst."

dem er ihre Regeln zum Schein akzeptiert. Pečorin tut beides. Der Langeweile der Hauptstadt ist er entflohen, um im Kaukasus als Linienoffizier zu dienen. Daß er während seines Urlaubs mit der Kurgesellschaft von Pjatigorsk Kontakt aufnimmt, geschieht von Anfang an mit der Absicht des ironischen Spiels:

- Zavjazka est'! - zakričal ja v voschiščenii: - ob razvjazke étoj komedii my pochlopočem. Javno sud'ba zabolitsja ob tom, čtob mne ne bylo skučno. ³²

"Da haben wir einen Handlungsknoten!" rief ich in Entzückung. "Um die Lösung dieser Komödie werden wir uns schon bemühen. Offensichtlich sorgt das Schicksal dafür, daß mir nicht langweilig ist.

Der erste Bekannte, den Pečorin in Pjatigorsk trifft, ist sein ehemaliger Frontkamerad Grušnickij, dessen Beschreibung der des "geschminkten Tragöden" in "Ne ver' sebe" entspricht. Grušnickijs hervorstechende Charaktereigenschaft ist seine Vorliebe für dramatische Effekte:

... on iz tech ljudej, kotorye na vse slučai žizni imejut gotovye pyšnye frazy, ... kotorye važno drapirujutsja v neobyknovennye čuvstva, vozvyšennye strasti i isključitel'nye stradanija. Proizvodit' effekt - ich naslaždenie: oni npravjatsja romantičeskim provincialkam do bezumija. ³³

... er ist einer von den Menschen, die für alle Lebenslagen prunkvolle Phrasen parat haben, ... die sich gewichtig in außergewöhnliche Gefühle, erhabene Leidenschaften und außerordentliche Qualen hüllen. Effekt zu machen ist ihr Genuß: Romantische Provinzlerinnen finden bis zum Wahnsinn Gefallen an ihnen.

Grušnickijs Hauptziel ist es, "der Held eines Romans zu werden" ("Ego cel' - sdelat'sja geroem romana"). ³⁴ Mit dieser Charakterisierung durch Pečorin wird die Kritik an der "literarischen" Posenhaftigkeit wiederaufgenommen, die wir bereits aus den Aphorismen und den komischen Poemen kennen. Grušnickijs Posenhaftigkeit wird dadurch bestätigt, daß er sich in seinen poetischen Anwendungen auf die Deklamation von Versen beschränkt, also re-produktiv bleibt:

³²Bd.6, S.271.

³³Bd.6, S.263.

³⁴Ebd.

Grušnickogo strast' byla deklamirovat': on zakidyval vas slovami, kak skoro razgovor vychodil iz kruga obyknovennykh ponjatij... ³⁵

Grušnickijs Leidenschaft war es, zu deklamieren: Er überschüttete einen mit Worten, sobald das Gespräch aus dem Rahmen der gewöhnlichen Begriffe trat...

Grušnickijs überspannter Ehrgeiz ist das Resultat seiner Unerfahrenheit und seiner Überschätzung der eigenen Möglichkeiten und Fähigkeiten. Dieselbe Unerfahrenheit und derselbe kindische Ehrgeiz nach Ruhm und Größe kennzeichnen auch den frühen Dramenhelden Lermontovs, mit dem Unterschied freilich, daß die "Last der Erkenntnis" ³⁶, unter der Jurij Volin und Vladimir Arbenin leiden, von Lermontov nicht als negative, sondern im Gegenteil als wertsteigernde Qualitäten begriffen wurden. Die Kritik an der Unerfahrenheit Grušnickijs hat indes noch einen zweiten Aspekt. Der Mangel an Menschenkenntnis wird nicht nur durch einen - in Anbetracht von Grušnickijs Jugend - verzeihlichen Erfahrungsrückstand, sondern auch durch seine übersteigerte Egozentrik begründet, die ihn unfähig macht, sich auf seine Mitmenschen einzustellen:

... sporit' s nim ja nikogda ne mog. On ne otvečæet na vaši vozraženija, on vas ne slušæet. Tol'ko čto vy ustanovites', on načinaet dlinnuju tiradu, povidimomu imejuščuju kakuju-to svjaz' s tem, čto vy skazali, no kotoraja v samom dele est' tol'ko prodolženie ego sobstvennoj reči. ³⁷

... mit ihm streiten konnte ich niemals. Er antwortet nicht auf Einwürfe des anderen, er hört einem nicht zu. Sobald man innehält, beginnt er eine lange Tirade, die scheinbar einen gewissen Zusammenhang mit dem hat, was man sagte, die aber in Wirklichkeit nur eine Fortsetzung seiner eigenen Rede ist.

Auch diese extreme Egozentrik gehört als Konsequenz einer einseitigen Interpretation Byrons zum Katalog der positiven Wertvorstellungen des jungen Lermontov, der 1832 in einem Brief an die Lopuchina bekennt:

³⁵Ebd.

³⁶Vgl. oben S. 118.

³⁷Bd.6, S.263.

...- vous nommer toutes les personnes que je fréquente? - moi, c'est la personne que je fréquente avec le plus de plaisir... 38

Gleichfalls in den Bereich der früheren positiven Wertvorstellungen Lermontovs gehört das Motiv des puer senex, das im "Žurnal Pečorina" zur negativen Zeichnung Grušnickijs verwendet wird:

... kak vse mal'čiki, on imeet pretenziju byt' stari-kom... 39

... wie alle kleinen Jungen hat er die Präention, ein Greis zu sein...

Grušnickijs Charakterschwächen haben darstellungstechnisch zwei Funktionen. Zum einen kennzeichnen sie die Wertdifferenz zwischen ihm und Pečorin, zum anderen verschaffen sie Pečorin die Möglichkeit zum ironischen Spiel mit Grušnickij.

In den dem Romangeschehen vorausgehenden kritischen Betrachtungen über Grušnickij gleicht Pečorins Ironie der eines souverän über der von ihm beschriebenen Person stehenden Erzählers. Die Ironie ist hier also noch als Besonderheit einer bestimmten Denkweise wesentlich durch die Distanz zum Dargestellten geprägt, sie ist im Sinne Kierkegaards eine "Ironie des Standpunktes" 40. Das ändert sich in dem Augenblick, wo Pečorin mit Grušnickij unmittelbar konfrontiert ist, nachdem er beschlossen hat, diesen in den Augen der Prinzessin lächerlich zu machen, um ihre Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Jetzt brüskiert er Grušnickij bei jeder sich bietenden Gelegenheit und kompromittiert ihn schließlich vor Mary:

- Ne pravda li, ms'e Pečorin, što seraja šinel' gorazdo bol'še idet ms'e Grušnickomu?..

- Ja s vami ne soglasen, - otvečal ja: - v mundire on ešče moložavee.

Grušnickij ne vynes ètogo udara... On na menja brosil bešenij vzgljad, topnul nogoju i otošel proč'. 41

"Nicht wahr, Monsieur Pečorin, der graue Mantel steht Monsieur Grušnickij bei weitem besser?.."

38 Bd.6, S.413.

39 Bd.6, S.302.

40 Vgl. oben S.14.

41 Bd.6, S.302.

"Ich bin nicht Ihrer Ansicht", antwortete ich, "in der Uniform wirkt er noch jugendlicher."
Diesen Schlag ertrug Grušnickij nicht... Er warf mir einen wütenden Blick zu, stampfte mit dem Fuß auf und ging fort.

Durch die Aufgabe der ironischen Distanz ist die Ironie Pečorins gegenüber Grušnickij keine intellektuelle Haltung mehr, sondern wird als Hohn und Spott zum praktischen M i t t e l. Unschwer ist in diesem ausgesprochenen Zweckcharakter ein Reflex der zerstörerischen Funktion der Ironie zu erkennen, über die Lermontov in seinem Brief an A.M. Vereščagina (Winter 1835) Rechenschaft ablegt.⁴²

Auch Prinzessin Mary ist von der allgemeinen romantischen Schwärmerei ergriffen, hat "Byron auf Englisch gelesen"⁴³ ("... čitala Bajrona po-anglijski...") und vermutet in Pečorin den geheimnis- und skandalumwitterten Helden "eines Romans der neuen Mode"⁴⁴ ("V ee voobraženii vy sdelalis' geroem romana v novom vkuse..."). Ihre Wertvorstellungen sind also in gleicher Weise "literarisch" präformiert wie die Grušnickijs, der davon träumt, "der Held eines Romans zu werden".

Trotz dieser Gemeinsamkeiten bleibt Mary frei von der Unaufrichtigkeit, die Grušnickijs Wesen kennzeichnet, da sie die rein ästhetische Qualität der Interessantheit nicht für sich selbst beansprucht, sondern sie - naiv und unerfahren, wie sie ist - anderen als Wert zuzuerkennen bereit ist. "Marys jugendliche Unerfahrenheit zeigt sich besonders in ihrem Umgang mit Grušnickij: sie nimmt seine Posen und Szenen ebenso ernst wie seinen Soldatenmantel, den er mit auf Effekt bedachter Pikanterie trägt. Unerfahren ist sie auch in den eigenen Gefühlen, sie wechselt ihm gegenüber menschliche Sympathie für einen verwundeten Soldaten mit dem Gefühl echter Liebe. Grušnickij hat daher mit seinen seichten Werbungsszenen Erfolg, aber der naive Einklang ist in dem Moment vergessen, da in Marys Leben ein Mensch wie Pečorin tritt."⁴⁵

⁴²Vgl. oben S.146 f.

⁴³Bd.6, S.272.

⁴⁴Ebd.

⁴⁵P. G e r l i n g h o f f, a.a.O., S.116.

Der Zufall will es, daß schließlich nicht Grušnickij, der den Idealvorstellungen der Prinzessin an sich eher entspricht, sondern Pečorin in der Phantasie Marys die Rolle des von Grušnickij kopierten byronistischen Helden spielt.

In diesem Zusammenhang muß - auch zum näheren Verständnis der Person Pečorins - auf die hintergründige Ironie aufmerksam gemacht werden, die in diesem Spiel des Autors mit der byronistischen Typenerwartung angelegt ist: Während auf der einen Seite Pečorins Aufrichtigkeit und ironische Abgeklärtheit positiv in Beziehung zu Grušnickijs verlogener Eitelkeit und Posenhaftigkeit gebracht wird, gibt auf der anderen Seite Doktor Verners Aussage "In ihrer Einbildung sind Sie zum Helden eines Romans der neuen Mode geworden" einen letztlich objektiven Sachverhalt wieder, über den sich der Arzt freilich nicht im klaren sein kann. Pečorin ist faktisch genau das, was Grušnickij zu sein versucht, nämlich der Held eines Romans. Diese ironische Allusion des Autors muß zurückbezogen werden auf den Heldenbegriff im Titel des Romans. Der durch den ironischen Verweis des Autors angedeutete Konflikt zwischen der romanhaften, ästhetischen Heldenhaftigkeit und dem existentiellen Wert Pečorins kann nur dadurch zugunsten des Wertes aufgehoben werden, daß Pečorin sich seine eigene Unwert-Möglichkeit - d.h. die Gefahr seines Absinkens ins Komische - bewußt macht und sie selbstironisch im Umgang mit Mary verwirklicht.

Der Plan seiner Kontaktaufnahme mit der Prinzessin entspricht einem Theaterauftritt:

- Pomilujte! - skazal ja... - razve geroev predstavljajut? Oni ne inače znakomjatsja, kak spasaja ot vernoj smerti svoju ljubeznuju...⁴⁶

"Aber ich bitte Sie!" sagte ich... "Stellt man Helden etwa vor? Sie machen sich nicht anders bekannt, als indem sie ihre Geliebte vor dem sicheren Tode retten..."

Pečorins Rechnung geht auf, sein Auftritt entspricht genau der Rollenerwartung der Prinzessin. Auf einem Ball rettet er sie vor den Zudringlichkeiten eines betrunkenen Tänzers und wird von ihr "mit einem tiefen, wunderbaren Blick belohnt"⁴⁷ ("Ja byl

⁴⁶Bd.6, S.272.

⁴⁷Bd.6, S.287.

voznagražden glubokim, čudesnym vzgljadom."). Die Komik der Situation liegt für Pečorin darin, daß der betrunkene Zivilist, von dem er Mary befreit, alles andere als ein ernstzunehmender Bösewicht ist.

Immer mehr gelingt es Pečorin, die Prinzessin von seiner Außerordentlichkeit zu überzeugen:

... ona načinaet videt' vo mne čeloveka neobyknovenno-go. Ja smejus' nad vsem na svete, osobenno nad čuvstvami: èto načinaet ee pugat'. Ona pri mne ne smeeť puskat'sja s Grušnickim v sentimental'nye preniža i uže neskol'ko raz otvečala na ego vychodki nasmešljivoj ulybkoj... ⁴⁸

... sie beginnt, in mir einen ungewöhnlichen Menschen zu sehen. Ich lache über alles in der Welt, besonders über Gefühle: Das beginnt ihr Angst zu machen. In meiner Gegenwart wagt sie es nicht, sich mit Grusnickij in sentimentale Debatten einzulassen, und schon einige Male antwortete sie auf seine Ausfälle mit einem spöttischen Lächeln...

Das ironische Spiel mit der Prinzessin beruht zu einem wesentlichen Teil auf Selbstironie. Pečorin gibt seine tatsächlichen Charaktereigenschaften unter dem Vorzeichen des Spiels preis, denn er ist ja tatsächlich der Spötter und Sarkast, der leidenschaftliche und zugleich resignierte Held, von dem er die Prinzessin zu überzeugen versucht.

Die Doppelbödigkeit dieser Ironie besteht nicht nur im willkürlichen Spiel Pečorins mit den komischen Möglichkeiten der ochten Selbstaussage, sondern vor allem auch darin, daß der Prinzessin der ironische Charakter seines Verhaltens verborgen bleibt, da diese das Gesagte für bare Münze nimmt und somit aus der Diskrepanz zwischen dem Meinen Pečorins und dem falschen Verständnis des Gemeinten ein doppelt komischer Effekt resultiert.

Am deutlichsten offenbart sich die hintergründige Selbstironie Pečorins in seiner "Lebensbeichte" vor Mary. Die ironische Bedeutung dieser Aussage ist nur durch den vor- und nachgestellten Hinweis auf das Rollensprechen gekennzeichnet, wird aus sich selbst heraus jedoch nicht evident:

- Da! takova byla moja učast' s samogo detstva. Vse čitali na moem lice priznaki durnych svojstv, kotorych

⁴⁸Ebd.

ne bylo; no ich predpolagali - i oni rodilis'. Ja byl skromen - menja obvinjali v lukavstve: ja stal skryten. Ja gluboko čuvstvoval dobro i zlo; nikto monja ne laskal, vse oskorbljali; ja stal zlopamjaten; ja byl ugrjum, - drugie deti vesely i boltlivy; ja čuvstvoval sebja vyše ich, - menja stavili niže. Ja sdelalsja zavistliv. Ja byl gotov ljubit' ves' mir, - menja nikto ne ponjal... Moja bescvetnaja molodost' protekla v bor'be s soboj i svetom; lučšie moi čuvstva, bojas' nasmeški, ja choronil v glubine serdca; oni tam i umerli. Ja govoril pravdu - mne ne verili: ja načal obmanyvat'... I togda v grudi moej rodilos' otčajan'e, - ne to otčajan'e, koto-roe lečat dulom pistoleta, no cholodnoe, bessil'noe otčajan'e, prikrytoe ljubeznost'ju i dobrodušnoj ulybkoj. Ja sdelalsja npravstvennym kalekoj: odna polovina duši moej ne suščestvovala, ona vysochla, isparilas', umerla, ja ee otrezal i brosil, - togda kak drugaja ševelilas' i žila k uslugam každogo, i ètogo nikto ne zametil, potomu čto nikto ne znal o suščestvovanii pogibšej ee poloviny; no vy teper' vo mne razbudili vospominanie o nej - i ja vam pročel ee èpitafigu. Mnogim vse voobščè èpitafigi kažutsja smešnymi, no mne net, osobenno kogda vspomnju o tom, čto pod nimi pokoitsja. Vpročem, ja ne prošu vas razdeljat' moe mnenie: esli moja vychodka vam kažetsja smešna - požalujsta, smejtes': predupreždaju vas, čto èto menja ne ogorčit nimalo.

V ètu minutu ja vstretil ee glaza: v nich begali slezy... ej bylo žal' menja! Sostradanie, čuvstvo, ktoromu pokorjajutsja tak legko vse ženščiny, vpustilo svoi kogti v ee neopytnoe serdce. ⁴⁹

"Ja! Dies war mein Schicksal seit meiner Kindheit. Alle lasen in meinem Gesicht die Anzeichen schlechter Eigenschaften, die ich nicht hatte; doch man setzte sie voraus - und sie entstanden. Ich war bescheiden - man beschuldigte mich der Hinterlist: ich wurde verschlossen. Ich empfand tief das Gute und das Böse; niemand war zärtlich zu mir, alle kränkten mich; ich wurde rachsüchtig; ich war mürrisch - andere Kinder waren fröhlich und geschwätzig; ich fühlte mich ihnen überlegen - man achtete mich geringer (als sie). Ich wurde neidisch. Ich war bereit, die ganze Welt zu lieben - niemand verstand mich... Meine farblose Jugend verstrich im Kampf mit mir selbst und mit der Welt; meine besten Gefühle begrub ich aus Angst vor Spott in der Tiefe meines Herzens; da sind sie auch gestorben. Ich sagte die Wahrheit - man glaubte mir nicht: ich begann zu betrügen... Und dann wurde in meiner Brust die Verzweiflung geboren - nicht jene Verzweiflung, die man mit einem Pistolenlauf heilt, sondern eine kalte, ohnmächtige Verzweiflung, die sich mit Liebenswürdigkeit und gutmütigem Lächeln tarnt. Ich wurde ein moralischer Krüppel: die eine Hälfte meiner Seele existierte nicht mehr, sie verdorrte, verdunstete, starb, ich schnitt sie ab und warf sie fort - während die andere sich reg-

te und jedem zu Gefallen lebte, und das bemerkte niemand, weil niemand etwas von der Existenz ihrer vernichteten Hälfte wußte; aber Sie haben jetzt in mir die Erinnerung an sie geweckt - und ich habe Ihnen ihre Grabschrift vorgelesen. Vielen erscheinen alle Grabschriften überhaupt lächerlich, mir aber nicht, besonders wenn ich daran denke, was unter ihnen ruht. Im übrigen bitte ich Sie nicht, meine Ansicht zu teilen: Wenn Ihnen mein Auftreten lächerlich erscheint - bitte, lachen Sie: Ich versichere Ihnen, daß mich das nicht im geringsten kränken wird."

In diesem Moment trafen sich unsere Blicke: in ihre Augen traten Tränen... ich tat ihr leid! Das Mitleid, ein Gefühl, dem sich alle Frauen so leicht unterwerfen, hatte seine Krallen in ihr unerfahrenes Herz geschlagen."

Vergleicht man diesen Monolog mit den Selbstaussagen des frühen lyrischen und dramatischen Helden Lermontovs, so ist festzustellen, wie sich hier fast alle Motive des einsamen, "großen" Helden wiederholen: die ursprünglich positiven Anlagen des Ich, die umfassende Menschenliebe, die allgemeine Unverstandenheit, der innere Kampf zwischen Gut und Böse, der Sieg des Bösen, die seelische Erstarrung.

Schon Belinskij hat die Doppelbödigkeit dieser "Lebensbeichte" Pečorins hervorgehoben: "Hat Pečorin dies aufrichtig gemeint oder hat er sich verstellt? Es ist schwer, das mit Bestimmtheit zu entscheiden. Es hat den Anschein, als sei hier das eine wie das andere der Fall." ⁵⁰

Pathos und Parodie liegen Pečorins Geständnis als gleichstarke, einander überdeckende Intentionen zugrunde. Die komplexe Struktur dieser Ironie wird erreicht durch die Vielzahl der perspektivischen Möglichkeiten eines in sich zirkulierenden und ganz auf das Selbst des Ironikers bezogenen Spiels, das in sich hermetisch abgeschlossen ist. Es hat keinen Zugang zur Außenwelt der objektiven Meinungen und Verständnismöglichkeiten, sondern bleibt an die Selbstbetrachtungen und parodistischen Selbstdarstellungen des ironischen Subjekts gebunden, das mit der Wahrheit und der Unwahrheit gleichermaßen spielt. Zugleich offenbart es die eigentliche Isolierung des Ironikers. Der archimedische Punkt, an dem er sich glaubt, kann ihm im Grunde nur dazu dienen, sich seine Souveränität immer von neuem und immer nur subjektiv

⁵⁰ V. G. B e l i n s k i j : Sebr. soč. v trech tomach. Moskva 1948, Bd. 1, S. 599.

zu bestätigen, nicht aber, die von ihm verachtete Welt aus den Angeln zu heben.

Die hermetische Abgeschlossenheit des ironischen Spiels ist indes nicht gleichbedeutend mit der von Allemann aufgewiesenen Möglichkeit der ironischen Hermetik: "Das eigentlich Hermetische der ironischen Welt ergibt sich... aus ihrer wesentlichen Zugeschlossenheit; hermetisch ist das wie mit Spiegeln Umgestellte des ironischen Spielraums... Wenn Ironie auch genau wie der Humor einen bestimmten dunkeln Untergrund ihrer selbst kennt, so führt doch der Umschlag in ihn... niemals über die Grenzen des ironischen Spielfeldes hinaus, sondern ist ein Umschlag innerhalb der eigenen Schranken... Es zeigt sich dann, worauf schon Schlegel hingewiesen hat, die Ironie der Ironie, die im Überdruß ihrer selbst besteht und die den Grund ihrer Möglichkeit in der hermetischen Verschlossenheit des ironischen Spielraums hat." ⁵¹

Pečorins Ironie weist diese Unüberwindlichkeit des Spielraums nicht auf. Ihr letztlich erfolgreicher Umschlag in jenen "dunkeln Untergrund" läßt das ironische Spielfeld hinter sich, d.h. das Spiel als solches wird nicht durchgehalten, sondern mündet in eben das Pathos, das Pečorin - vor allem gegenüber Grušnickij - ständig zu vernichten bemüht ist. Er verläßt die Position des ironischen Regisseurs, weil ihm plötzlich selbst Zweifel an der Sinnfälligkeit des von ihm inszenierten Spiels kommen:

Ja često sebja sprašivaju, začem ja tak uporno dobivajus' ljubvi moloden'koj devočki, kotoruju obol'stit' ja ne choču i na kotoroj nikogda ne ženjus'? ⁵²

Oft frage ich mich, warum ich mich so hartnäckig um die Liebe eines jungen Mädchens bemühe, das ich nicht verführen will und das ich nie heiraten werde.

Dem Hinübergleiten des Spiels in Realität, das sich bereits vollzogen hat, wenn Pečorin sich selbstkritisch fragt, ob er sich am Ende nicht gar in Mary verliebt habe, liegt eine entscheidende Fehlkalkulation des Helden zugrunde. Während das ironische Spiel, das er mit Grušnickij treibt, nicht zuletzt durch

⁵¹ A.a.O., S.160 f.

⁵² Bd.6, S.293.

dessen objektive Komik bedingt ist, wird die Prinzessin erst "komisch" durch Pečorins subjektive ironische Operation: Ihre Komik ist konstruiert, sie ist nicht schon durch ihre Person begründet, sondern existiert nur im Bewußtsein Pečorins. Der geringste Zweifel an der Legitimität der eigenen ironischen Grundhaltung zerstört das ironische Spiel ein für allemal. Konsequenterweise endet die Beziehung für Mary an der Grenze des Tragischen und für Pečorin jenseits der von ihm beabsichtigten Komödie in der bitteren Erkenntnis seiner sinnlosen Destruktivität:

Moja ljubov' nikomu ne prinesla sčast'ja, potomu što ja ničem ne žertvoval dlja tech, kogo ljubil; ja ljubil dlja sebja, dlja sobstvennogo udovol'stvija; ja tol'ko udovletvorjal strannuju potrebnost' serdca, s žadnost'ju pogloščaja ich čuvstva, ich nežnost', ich radosti i stradan'ja - i nikogda ne mog nasytit'sja. ⁵³

Meine Liebe hat niemandem Glück gebracht, weil ich denen, die ich liebte, nichts opferte; ich liebte um meiner selbst willen, zu meinem eigenen Vergnügen; ich befriedigte nur ein sonderbares Bedürfnis meines Herzens, indem ich gierig ihre Gefühle, ihre Zärtlichkeit, ihre Freuden und Leiden verschlang - und niemals konnte ich satt werden.

"Je mehr dem Ironiker das Täuschen gelingt, je besseren Fortgang seine Falschmünzerei nimmt, umso größer ist seine Freude. Diese Freude aber genießt er in völliger Einsamkeit, und es ist ihm gerade darum zu tun, daß niemand seinen Trug merkt." ⁵⁴ Diese Definition Kierkegaards kennzeichnet den isolierenden Effekt der Ironie Pečorins in seinem Verhältnis zu Grušnickij und Mary. Die Trias des ironischen Schemas ist dort nur insofern realisiert, als Ironiker und "idealer Zuschauer" ⁵⁵ identisch sind. Nur im Gespräch mit Doktor Verner, Pečorins einzigem Freund in Pjatigorsk, tritt die Ironie aus ihrer Einsamkeit heraus, nur hier findet der ironische Appell einen Partner, obgleich - wie zu zeigen sein wird - von einer "ironischen Konventionalität" letztlich auch hier nicht die Rede sein kann.

⁵³Bd.6, S.321.

⁵⁴S. K i e r k e g a a r d : Über den Begriff der Ironie. In: Ges. Werke. Düsseldorf-Köln 1961, 31. Abteilung, S.253.

⁵⁵Vgl. R. J a n c k e, a.a.O., S.46.

Die Möglichkeit einer Kommunikation zwischen beiden Männern ist durch die Verwandtschaft ihrer Charaktere und Überzeugungen gegeben. Aufgrund ihrer Welterfahrung sind Pečorin und Doktor Verner in gleicher Weise zu skeptischen Materialisten und Nihilisten geworden:

... ja vstretil Vernera v S... sredi mnogočislennogo i šumnogo kruga molodeži; razgovor prinjal pod konec večera filozofsko-metafizičeskoe napravlenie; tolkovali ob ubeždenijach: každyj byl ubežden v raznyh raznostjach.

- Čto do menja kasaetsja, to ja ubežden tol'ko v odnom, - skazal doktor.

- V čem èto? - sprosil ja, želaja uznat' mnenie čeloveka, kotoryj do sich por molčal.

- V tom, - otvečal on, - čto rano ili pozdno v odno prekrasnoe utro ja umru.

- Ja bogače vas, - skazal ja: - u menja, krome ètogo, est' ešče ubeždenie, - imenno to, čto ja v odin predgadjkij večer imel nesčastie rodit'sja.

Vse našli, čto my govorim vzdor, a pravo iz nich nikto ničego umnee ètogo ne skazal. S ètoj minuty my otličili v tolpe drug druga. ⁵⁶

... ich traf Verner in S... inmitten eines zahlreichen und lärmenden Kreises junger Leute; gegen Ende des Abends bekam das Gespräch eine philosophisch-metaphysische Richtung; man sprach von Überzeugungen: ein jeder war von den unterschiedlichsten Dingen überzeugt.

"Was mich betrifft, so bin ich nur von einem überzeugt", sagte der Doktor.

"Und zwar?" fragte ich, da ich die Ansicht eines Mannes erfahren wollte, der bisher geschwiegen hatte.

"Davon", antwortete er, "daß ich früher oder später an einem sehr schönen Morgen sterben werde."

"Ich bin reicher als Sie", sagte ich. "Ich habe außerdem noch eine Überzeugung - nämlich die, daß ich an einem sehr abscheulichen Abend das Unglück hatte, geboren zu werden."

Alle fanden, daß wir Unsinn redeten, aber wahrhaftig, keiner von ihnen hatte etwas Gescheiteres als das gesagt. Von diesem Augenblick an unterschieden wir einander in der Menge.

Ironisch ist die Kommunikation zwischen beiden in doppelter Hinsicht: Erstens in dem Sinne, daß der eine der Ironie des anderen über ein gegebenes Objekt "zuschaut", zweitens in dem Sinne, daß diese Kommunikation sich selbst resignierend ironisiert, wenn Pečorin wiederholt auf die Unmöglichkeit eines realen Aus-

⁵⁶Bd.6, S.269 f.

tauschs von Gedanken und Gefühlen hinweist:

Itak, razmena čuvstv i myslej meždu nami ne možet byt', my znaem odin o drugom vse, čto chotim znat', i znat' bol'se ne chotim. Ostaetsja odno sredstvo: rasskazyvat' novosti. ⁵⁷

Ein Austausch von Gefühlen und Gedanken kann zwischen uns also nicht stattfinden, wir wissen voneinander alles, was wir wissen wollen, und mehr wissen wollen wir nicht. Es bleibt nur ein Mittel: Neuigkeiten zu erzählen.

- Doktor! rešitel'no nam nel'zja razgovarivat': my čitaem v duše drug u druga. ⁵⁸

"Doktor! Wir können uns wirklich nicht unterhalten: jeder von uns liest in der Seele des anderen."

Die radikal skeptische Beurteilung jeder Art von Kommunikation müßte folgerichtig auch das ironische Gespräch unmöglich machen. Das aber ist nicht der Fall. Selbst mit der Reduktion des Gesprächs auf den bloßen Austausch von "Neuigkeiten" bleibt der Anspruch auf eine Kommunikation aufrechterhalten, die sich hier im übrigen durchaus nicht bloß als indifferente, desinterssierte Information über irgendwelchen belanglosen Ereignisse darstellt. Bereits die skeptische Sentenz Pečorins ist eine m i t g e t e i l t e Selbstreflexion. Die auf beiden Seiten vorhandene Langeweile und Indifferenz ist also nicht von der Ausschließlichkeit, wie sie Pečorins Aussage zu suggerieren versucht. Der rezeptive Effekt der Kommunikation wird von Pečorin zwar umgedeutet in den "produktiven" des Einander-Betrügens, aber trotz dieser sarkastischen Umwertung des echten Dialogs bleiben beide auf das Gespräch angewiesen:

My... tolkovali vdvoem ob otvlečennyh predmetach očer' ser'ezno, poka ne zamečali oba, čto my vzaimno drug druga moročim. Togda, posmotrev značitel'no drug drugu v glaza, kak delali rimskie avgury,... my načinali chočotat' i, nachochotavšis', raschodilis' dovol'nye svoim večerom. ⁵⁹

Wir... unterhielten uns miteinander sehr ernsthaft über abstrakte Themen, bis wir beide merkten, daß wir uns

⁵⁷Bd.6, S.270.

⁵⁸Bd.6, S.271.

⁵⁹Bd.6, S.270.

gegenseitig hinters Licht führten. Dann sahen wir einander bedeutungsvoll in die Augen, wie es die römischen Auguren taten,... und begannen zu lachen, und wenn wir uns müde gelacht hatten, gingen wir, zufrieden mit unserem Abend, auseinander.

In diesen Sätzen ist die ironische Situation deutlich gekennzeichnet. Sie wird hergestellt durch eine beiderseitige Illusionierung und die mit Sicherheit folgende Desillusionierung. Innerhalb des ironischen Schemas ist also jeder des anderen Ironisierter und zugleich auch dessen "idealer Zuschauer". Das Lachen ist kein Auslachen des Gegenübers, sondern ein Lachen des Ich über sich selbst, das sich - wenigstens zeitweise - vom anderen hat überlisten lassen.

Der hier beschriebene Ablauf der gemeinsamen Zusammenkünfte ist für beide die Regel. Es tritt jedesmal das gleiche Resultat der Unterhaltung ein: Der gewünschte Erfolg ist das "Sich-müde-Lachen". Zu diesem Zweck muß eine allabendliche Komödie in Szene gesetzt werden, in der beide die ihnen zustehenden Rollen genau kennen. Illusion und Desillusion gehen also von vornherein parallel. In der Komödie, die sich zwischen Pečorin und Verner abspielt, bleiben die Rollen stereotyp, mag der Gegenstand der Gespräche auch ständig wechseln. Die eigentliche Materie, die "abstrakten Themen", tritt in den Hintergrund. Es geht hier also nicht mehr um ein echtes Gesprächsanliegen, sondern um das bloße ästhetische Vergnügen an der Lächerlichkeit des kommunikativen Leerlaufs. Ebenso besucht auch ein Theatergänger zum wiederholten Mal dieselbe Inszenierung desselben Dramas nicht aus Interesse an den Wahrheiten, die ihm das Stück vermitteln könnte, sondern allein um des ästhetischen Genusses willen, den er beim ersten Erlebnis dieser Inszenierung gehabt hat und dessen er für die weiteren Male gewiß ist.

Zum Genuß an der eigenen Rolle tritt bei Pečorin und Verner das Moment der Selbstironie in der Weise, daß sich das Spiel der Gesprächspartner trotz des heimlichen Wissens um die Unmöglichkeit eines Spiels vollzieht. Diese paradoxe Situation kann sich nur unter dem Vorzeichen der Selbstironie halten, die eine scheinbare Konstruktion und eine tatsächliche Zerstörung des Spiels ermöglicht, die m.a.W. den Schein durchschaut, mit dem sie das Selbst zu täuschen versucht.

Das erzwungene Amusement ist im vorliegenden Fall nicht mehr gleichzusetzen mit dem Amusement, das das souveräne Spiel mit dem ironischen Ich bedingt. Das Lachen erscheint hier - unabhängig von der komischen Disproportion zwischen kommunikativem Anspruch und real durchgeführter ironischer Kommunikation - als isolierter Zweck. Das hypertrophe Lachen, das Lachen um seiner selbst willen, signalisiert die Unmöglichkeit, in dieser Welt und in dieser Gesellschaft noch irgendwelche Werte und Normen anzuerkennen; es ist Ausdruck der absoluten Lächerlichkeit des Seins, wie sie bereits in "I skučno i grustno" thematisiert worden ist. Auch das exaltierte Lachen Jurij Volins ist typologisch ein Vorläufer dieses Lachens, mit dem Unterschied allerdings, daß Jurijs "wildes Gelächter" einen Grad von Affektgeladenheit aufweist, der dem Lachen Pečorins und Verners fehlt. Jurijs Lachen bleibt unmotiviert, da ihm kein wirklich komisches Objekt vorgegeben ist. Während es sich in seinem Fall um den Ausdruck bodenloser Verzweiflung handelt, bleibt das Lachen Pečorins und Verners frei von jeder seelischen Beteiligung, denn "il semble que le comique ne puisse produire son ébranlement qu'à la condition de tomber sur une surface d'âme bien calme... L'indifférence est son milieu naturel. Le rire n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion." ⁶⁰

Die Erkenntnis der allgemeinen Lächerlichkeit ist gleichbedeutend mit der Überzeugung von der Sinnlosigkeit des Seins und damit auch der Zwecklosigkeit jeder Wahrheitsfindung, d.h. jeder intellektuellen Kommunikation:

Posmotrite: vot nas dvoe umnych ljudej, my znaem zaranе, što obo vsem možno sporit' do beskonečnosti, i potomu ne sporim... ⁶¹

Sehen Sie, wir sind zwei kluge Menschen, wir wissen im Voraus, daß man über alles bis zur Unendlichkeit streiten kann, und darum streiten wir nicht...

Das Wissen um die Aporie jedes intellektuellen Problems führt unweigerlich zum Erkenntniskeptizismus. Das Bewußtsein der Möglichkeit, sich zu einem Gegenstand intellektuell in be-

⁶⁰ H. Bergson, a.a.O., S.388.

⁶¹ Bd.6, S.270.

liebiger Weise zu verhalten. ist mit der Anerkennung der Relativität aller Erkenntnis verbunden. Jede Aussage, die den Anspruch auf Wahrheit erhebt, wird in ihrer begrifflichen Verfestigung von Pečorin zur Lüge gestempelt. Der naive Mensch begreift das Wesen dieser Lüge nicht, da er auf dem Boden verbindlicher Wahrheits- und Wertsätze zu argumentieren glaubt. Pečorin und Doktor Verner aber durchschauen die Unmöglichkeit jeder objektiv verbindlichen Aussage. Lassen sie sich dennoch auf eine Diskussion ein, so geschieht das im Gespräch mit dem "naiven" Menschen der Belustigung über dessen Ernsthaftigkeit wegen, im gegenseitigen Gespräch jedoch nur aus Spaß an der beiderseitigen Schauspielerei. Zwischen Pečorin und Doktor Verner ist jedes Reden um die Wahrheit einer Sache oder einer Aussage demnach ein Spiel mit der Wahrhaftigkeit, da potentiell alles unendlich zu negieren ist.

Von dieser "unendlichen Negativität" der Ironie führt jedoch kein Weg zur Ironievorstellung der deutschen Romantik oder Kierkegaards. Wenn Friedrich Schlegel die Ironie als "klares Bewußtsein der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos" bezeichnet ⁶², wenn Jean Paul von der "vernichtenden oder unendlichen Idee des Humors" spricht ⁶³, wenn schließlich Kierkegaard unter Anlehnung an Hegel die Ironie die "unendliche absolute Negativität" nennt ⁶⁴, so impliziert in allen drei Konzeptionen die ironische Negativität eine letzten Endes positive, konstruktive Richtgröße, was deutlich zum Ausdruck kommt etwa in Jean Pauls Definition des Erhabenen als des angewandten Unendlichen und des Humors als eines auf das Unendliche angewandten Endlichen.

Die deutsche Romantik betrachtet die Negativität der Ironie als dialektische Methode des Verstandes. Eine Weg-Ziel-Korrelation dieser oder ähnlicher Art geht der Ironie Pečorins ab. Die Negativität seiner Ironie hat nicht bloß - wie in der deutschen Romantik - die Vernichtung des Endlichen, sondern auch die des Unendlichen, d.h. des Idealen zum Ziel. Hinzu kommt, daß der zerstörerische Faktor dieser Ironie nicht auf die intellektuelle Relativierung alles Endlichen beschränkt bleibt, sondern die

⁶² A.a.O., S.97.

⁶³ A.a.O., S.120.

⁶⁴ A.a.O., S.250.

tatsächliche Vernichtung des ironisch kritisierten Objektes beabsichtigt.

Da dem resignierten Ironiker glaubwürdige Tatentscheidungen nicht mehr möglich sind, wäre von ihm vollständige Passivität zu erwarten. Bis zu einem gewissen Grade wird Pečorins Leben in "Knjažna Meri" als tatenlos dargestellt; sein Eingreifen in den Organismus der Gesellschaft steht - seiner Absicht gemäß - unter dem Vorzeichen des Spiels, nimmt ihm also die Bedeutung faktischer gesellschaftlicher Aktivität. Das Widersprüchliche seines Vorgehens besteht allerdings in der realen und letztlich von ihm auch beabsichtigten Wirksamkeit dieses Spiels, das er in einer Realität anzulegen versucht, die er in letzter, wenn auch widersinniger Konsequenz leugnen müßte.

Das Spiel mit der Gesellschaft wird von Pečorin von vornherein als "Komödie" angelegt ⁶⁵; auch den für Grušnickij tödlichen Duellausgang kommentiert Pečorin mit den Worten: "Finita la comedia!" ⁶⁶ Zu diesem Zeitpunkt weiß er indes längst, daß die beabsichtigte Komödie sich in Wirklichkeit zur Tragödie verkehrt hat. Das "Finita la comedia!" ist demnach nur noch als Sarkasmus zu verstehen, denn schon im Tagebucheintrag vom 3. Juni wird sich Pečorin seines zerstörerischen Wesens bewußt:

Iz čego ja chlopoču? - Iz zavisti k Grušnickomu? Bednjažka, on vovse ee ne zasluživaet. Ili èto sledstvie togo skvernogo, no nepobedimogo čuvstva, kotoroe zastavljaet nas uničtožat' sladkie zabluždenija bližnego... ⁶⁷

Warum bemühe ich mich (um Mary)? - Aus Neid gegen Grušnickij? Der Arme, er verdient ihn überhaupt nicht. Ouer ist dies eine Folge jenes garstigen, aber unbezähmbaren Gefühls, das uns zwingt, die süßen Irrtümer unseres Nächsten zu zerstören...

Es kennzeichnet die widerspruchsvolle Haltung Pečorins, daß er seine Destruktivität trotz dieser Erkenntnis als außerhalb seiner eigenen Verantwortlichkeit begreift, wenn er von sich selbst sagt:

⁶⁵Vgl. oben S. 195.

⁶⁶Bd.6, S.331.

⁶⁷Bd.6, S.293.

S tech por, kak ja živu i dejstvuju, sud'ba kak-to vseгда privodila menja k razvjazke čužich dram, kak budto bez menja nikto ne mog by ni umeret', ni prijti v otčajanie. Ja byl neobchodimoe lico pjatogo akta; nevol'no ja razygryval žalkuju rol' palača ili predatelja. Kakuju cel' imela na éto sud'ba? 68

Seit ich lebe und handele, hat mich das Schicksal stets vor die Katastrophe fremder Dramen geführt, als ob ohne mich niemand sterben oder in Verzweiflung geraten könnte. Ich war die notwendige Person des fünften Aktes; unfreiwillig spielte ich die elende Rolle des Henkers oder Verräters. Was für eine Absicht hatte das Schicksal dabei?

Im ersten Gespräch mit Doktor Verner hatte Pečorin genau das Gegenteil geäußert, als er dem Schicksal dafür dankte, daß es ihm zur Vertreibung seiner Langeweile die Möglichkeit gebe, die "Komödie" mit der Prinzessin und mit Grušnickij zu Ende zu spielen. Aus der selbstgewollten "Komödie" ist jetzt ein "fremdes Drama", aus dem willkürlichen, überlegenen Spiel mit der Gesellschaft ist das unfreiwillige Spiel der "Person des fünften Aktes", also ein Mitspielen-Müssen geworden. Komisches und tragisches Spiel stehen einander unvermittelt gegenüber.

Pečorin vertieft diesen Widerspruch nur noch, wenn er sich an anderer Stelle darüber wundert, daß er allgemein unbeliebt sei und bei niemandem Verständnis finde, obgleich er nicht das Geringste tut, um sein Ansehen in der Gesellschaft zu verbessern:

... za čto oni vse menja nenavidjat? dumal ja. Za čto? Obidel li ja kogo-nibud'? Net. 69

... weshalb hassen sie mich alle? dachte ich. Weshalb? Habe ich irgend jemanden gekränkt? Nein.

Wenn Pečorin sich eingangs der Handlung souverän über die Gesellschaft hinwegsetzen und nach eigenem Gutdünken mit ihr spielen zu können glaubt, ist es widersinnig, daß er andererseits für die negativen Konsequenzen seines Spiels ein verhängnisvoll über ihm waltendes Schicksal oder gar die Gesellschaft verantwortlich macht und sich damit selbst als determiniert ausweist, während er an sich doch seine Umgebung zu "determinieren", d.h.

68 Bd. 6, S. 301.

69 Bd. 6, S. 312.

auf ihre komische Rolle festzulegen versucht. Die Ablehnung jeder persönlichen Schuld demonstriert das paradox aufrechterhaltene Wertbewußtsein Pečorins, das im übrigen in seinem entscheidenden Einführungsgespräch mit Doktor Verner bereits angedeutet ist:

... a voobščě, po pravde, my ko vsemu dovol'no ravnodušny, krome samich sebja. ⁷⁰

... im ganzen aber sind wir, um die Wahrheit zu sagen, allem gegenüber ziemlich gleichgültig, ausgenommen uns selbst.

Trotz seines skeptischen Nihilismus, der folgerichtig jeden Wert vernichten müßte, bleibt das Ich als letzter Wertbereich im Grunde unangetastet. Das destruktive Wesenselement des Helden wird wertmäßig dadurch umgedeutet, daß es moralisch neutralisiert und als Kriterium des "großen Helden" zu einer indirekt positiven Bestimmung gebracht wird.

Der ästhetisch positive Aspekt seiner moralischen Verdorbenheit stellt Pečorin an das Ende einer Reihe, die über den "Demon", Evgenij Arbenin und die Pečoringestalt des Fragments "Knjažinja Ligojskaja" zurückreicht bis zu Vadim und Jurij Volin. Selbst in der letzten und reifsten Heldenkonzeption Lermontovs hat sich der Widerspruch zwischen Wertprätention und Wertleugnung erhalten. Im Gegensatz zu seinen Vorgängern ist Pečorin jedoch zum Teil als der sich seiner Widersprüchlichkeit bewußte Heldentyp gezeichnet:

Ja davno už živu ne serdcom, a golovoju. Ja vzvešivaju i razbiraju svoi sobstvennye strasti i postupki s stroгим ljubopytstvom, no bez učastija. Vo mne dva čeloveka: odin živet v polnom smysle ètogo slova, drugoj myslit i sudit ego... ⁷¹

Ich lebe schon seit langem nicht mehr mit dem Herzen, sondern mit dem Kopf. Ich wäge und untersuche meine eigenen Leidenschaften und Taten mit strenger Neugierde, aber ohne Teilnahme. In mir sind zwei Menschen: der eine lebt im vollen Sinne dieses Wortes, der zweite denkt und richtet jenen...

Die so dargelegte Bewußtheit Pečorins erklärt indes nur den Wi-

⁷⁰Bd.6, S.270.

⁷¹Bd.6, S.324.

derspruch zwischen Gefühl und Verstand, den Abstand zwischen erlebendem und reflektierendem Ich, m.a.W. jenes Maß an Freiheit, aufgrund dessen Pečorins ironisches Weltverhältnis erst möglich wird. Nicht mehr erklärt ist damit hingegen der Widerspruch zwischen Souveränität und Gebundenheit, der das ironische Spiel vernichtet bzw. es von Anfang an fragwürdig macht.

Das moralisch Schlechte rechtfertigte als Element der dämonischen Seelenkraft in letzter Instanz - d.h. in der Wert-schätzung des Autors - schon die zerstörerische Tendenz Evgenij Arbenins. Wenn Lermontov sowohl Arbenin als auch Pečorin moralisch bis zu einem gewissen Grade verurteilt, so geschieht dies zwar zum Beweis der kritischen Distanz, die der Autor zwischen seinen Helden und sich zu legen versucht; der nur relative Charakter dieses Urteils deutet aber darauf hin, daß die Position Lermontovs beiden Helden gegenüber nicht eindeutig festgelegt ist.

Zwei elementare Widerspruchsreihen bestimmen somit die Konzeption Pečorins: erstens der Umschlag der ironischen Souveränität in das Bedürfnis nach seelischer Macht ⁷², die sich in der Demütigung des Partners bestätigt; zweitens der logische Bruch in der moralischen Selbstdefinition Pečorins, der seine Negativität auf der einen Seite erkennt, wenn er schreibt:

A što takoe sčastie? Nasyščennaja gordost'... Zlo poroždjaet zlo; pervoe stradanje daet ponjatje o udovol'stvii mučit' drugogo... ⁷³

Und was ist denn das Glück? Gesättigter Stolz... Böses erzeugt Böses; das erste Leiden gibt einen Begriff von dem Genuß, einen anderen zu quälen...

⁷²Vgl. den Tagebucheintrag vom 3. Juni:

"... čestoljubie u menja podavleno obstojatel'stvami, no ono projavilos' v drugom vide, ibo čestoljubie est' ne čto inoe kak žažda vlasti, a pervoe moe udovol'stvie - podčinjat' moej vole vse, čto menja okružjaet..."

"... der Ehrgeiz ist bei mir durch die Umstände unterdrückt worden, aber er trat in anderer Gestalt wieder zutage, denn Ehrgeiz ist nichts anderes als Machtbegierde, und mein Hauptvergnügen ist es, meinem Willen alles zu unterwerfen, was mich umgibt." Bd.6, S.294.

⁷³Ebd.

sich auf der anderen Seite aber nur als Exponent eines verhängnisvollen Schicksals begreift:

I s toj pory skol'ko raz uže ja igral rol' topora v rukach sud'by! ⁷⁴

Und wie oft habe ich seither schon die Rolle des Beils in den Händen des Schicksals gespielt!

Pečorins Widersprüchlichkeit wird am deutlichsten in seiner Beziehung zu Vera, der einzigen Frau, die er in seinem Leben tatsächlich geliebt hat und deren Wert ihm in dem Augenblick wieder klar wird, als das komische Spiel mit Grušnickij und Mary sich zur blutigen Tragödie entwickelt hat. "Die Bedeutung der Gestalt Veras für den Roman wird nicht nur in den eindringlichen Worten ihres Abschiedsbriefes, sondern vor allem in der Reaktion Pečorins deutlich. Er findet die Nachricht Veras unmittelbar nach der Rückkehr vom Duell. Dann geschieht etwas Eigenartiges: In wahnsinniger Hast und Verzweiflung jagt Pečorin ihr nach... Der nächtliche Ritt erscheint wie die verzweifelte Jagd nach einem verlorenen Glück; sie reißt plötzlich alle Masken weg und zeigt einen anderen Pečorin: nicht mehr den kaltblütigen, dämonisch hintergründigen Rächer, der anderen in selbstsicherer Ruhe ein vernichtendes Schicksal bereitet, sondern einen Menschen, der nun wie im Wahn zugleich betet und flucht, weint und lacht, der in irrer Angst ein Pferd unter sich zu Tode reitet... An dieser Szene, die sicher einen Höhepunkt des Romans darstellt, kann man ermessen, wie entscheidend das Frauenerlebnis auch für den enttäuschten Helden ist, der von sich sagt, daß er längst seine letzte Hoffnung verloren habe." ⁷⁵

Pečorin versucht diesen Gefühlsausbruch zwar ironisch zu verfremden, indem er seine Erregung und seine Erschütterung später materialistisch motiviert:

Mne, odnako, prijatno, čto ja mogu plakat'! Vpročem, možet byt', etomu pričinoj rasstroennye nervy, noč', provedennaja bez sna, dve minuty protiv dula pistoleta i pustoj želudok.

Vse k lučšemu! eto novoe stradanie, govorja voennym slogom, sdelalo vo mne sčastlivuju diversiju. Plakat'

⁷⁴Bd.6, S.321.

⁷⁵P. Gerlinghoff, a.a.O., S.126.

zdorovo; i potom, verojatno, esli b ja ne proechalsja verchom i ne byl prinužden na obratnom puti projti 15 verst, to i ètu noč' son ne somknul by glaz moich. ⁷⁶

Dennoch ist es mir angenehm, daß ich weinen kann! Im übrigen liegt das vielleicht an den zerrütteten Nerven, an der schlaflos verbrachten Nacht, an den zwei Minuten, die ich dem Pistolenlauf gegenüberstand, und am leeren Magen.

Es ist alles zum Besten! Dieses neue Leiden bewirkte in mir, um im Militärjargon zu sprechen, eine glückliche Diversion. Weinen ist gesund; und wenn ich den Weg nicht zu Pferde zurückgelegt hätte und nicht gezwungen gewesen wäre, auf dem Rückweg 15 Werst zu Fuß zu gehen, dann hätte wahrscheinlich auch in dieser Nacht der Schlaf meine Augen nicht geschlossen.

Die zynische Kälte dieses Kommentars kann freilich nicht darüber hinwegtäuschen, daß Pečorins Reaktion auf Veras Abreise ein für ihn typisches - obschon im Romanzusammenhang paradox anmutendes - Verhalten darstellt, das seine trotz aller gegenteiligen Versicherungen latent vorhandene, als Kriterium seiner Größe und seines Wertes fungierende Gefühlstiefe unter Beweis stellen soll. Von der ursprünglich souverän wirkenden Ironie Pečorins ist in der von ihm nachträglich gegebenen Interpretation seines seelischen Zusammenbruchs nur noch die sich selbst deutlich entlarvende Maske der Ironie übriggeblieben, die vergeblich seine prätendierte Überlegenheit wiederherzustellen versucht, ohne den Widerspruch beseitigen zu können, der zwischen seiner exaltierten Reaktion und dem Tagebucheintrag vom 3. Juni besteht:

Strasti ne čto inoe, kak idei pri pervom svoem razvitii: oni prinadležnost' junosti serdca, i glupec tot, kto dumet celuju žizn' imi volnovat'sja: mnogie spokojnye reki načinajutsja šumnymi vodopadami, a ni odna ne skačet i ne penitsja do samogo morja. No èto spokojstvie často priznak velikoj, chotja skrytoj sily: polnota i glubina čuvstv i myslej ne dopuskaet bošenych poryvov... ⁷⁷

Leidenschaften sind nichts anderes als Ideen in ihrer ersten Entwicklung: sie sind ein Attribut der Jugend des Herzens, und ein Tor ist, wer glaubt, daß er sein ganzes Leben lang von ihnen bewegt wird: viele ruhige Flüsse beginnen als tosende Wasserfälle, aber kein einziger springt und schäumt bis hin zum Meer. Doch diese Ruhe ist oft das Anzeichen einer großen, wenn auch verborgenen Kraft: die

⁷⁶Bd.6, S.334.

⁷⁷Bd.6, S.294 f.

Fülle und Tiefe der Gefühle und Gedanken läßt keine stürmischen Gefühlsausbrüche zu...

Wie wenig Lermontov seinen Helden aus dem traditionellen byronistischen System herauszulösen vermag, zeigt Pečorins abschließende Reflexion, die erzähltechnisch die Funktion erfüllt, "Knjažna Meri" in den Rahmen der Maksim Maksimyč-Handlung einzuordnen:

I teper' zdes', v ètoj skučnoj kreposti, ja často, probegaja mysliju prošedšee, sprašivaju sebja, otčego ja ne chotel stupit' na ètot put', otkrytyj mne sud'boju, gde menja ožidali tichie radosti i spokojstvie duševnoe... Net! ja by ne užilsja s ètoj doleju! Ja, kak matros, roždennyj i vyrosšij na palube razbojnič'ego briga; ego duša sžilas' s burjami i bitvami, i, vybrošennyj na bereg, on skučaeť i tomitsja... on chodit sebe celyj den' po pribežnomu pesku, prislušivaetsja k odnoobraznomu ropotu nabegajuščich voln i vsmatrivaetsja v tumannuju dal': ne mel'knet li tam na blednoj čerte, otdeljajuščej sinjuju pučinu ot serych tuček, želannyj parus, snačala podobnyj krylu morskoj čajki, no malo-pomalu otdeljajuščijsja ot peny valunov i rovpym begom približajuščijsja k pustynnoj pristani... 78

Und hier jetzt, in dieser langweiligen Festung, frage ich mich oft, wenn ich in Gedanken die Vergangenheit durcheile, warum ich nicht diesen Weg betreten wollte, der mir vom Schicksal gewiesen wurde, auf dem mich stille Freuden und seelische Ruhe erwarteten... Nein! Ich hätte mich an dieses Los nicht gewöhnt! Ich bin wie ein Matrose, der auf dem Deck einer Korsarenbrigg geboren und aufgewachsen ist; seine Seele hat sich an Stürme und Schlachten gewöhnt und, ans Ufer geworfen, langweilt er sich und hat Sehnsucht... er geht den ganzen Tag auf dem Ufersand auf und ab, lauscht dem eintönigen Murmeln der ans Ufer schlagenden Wellen und blickt unverwandt in die neblige Ferne: ob sich nicht dort auf dem fahlen Strich, der den blauen Strudel von den grauen Wolken trennt, das ersehnte Segel zeigt, anfangs dem Flügel einer Seemöwe gleich, doch nach und nach sich vom Gischt der Felsen abhebend und in ruhigem Lauf sich dem einsamen Landungsplatz nähernd...

In diesem Schlußbild wird Pečorins Konflikt keineswegs - wie von Lermontov vermutlich beabsichtigt - auf einen mit dem Novelengeschehen kausal verbundenen allgemeineren Hintergrund projiziert, sondern umgedeutet zu der im Grunde sachfremden, spezifisch byronistischen Alternative zwischen Gesellschaft und dyna-

⁷⁸Bd.6, S.338.

mischem, naturverbundenem Individuum. Dies geschieht ungeachtet der Tatsache, daß erstens Pečorin die Gesellschaft von vornherein als Objekt seines Spiels und nicht etwa sich als ihren Spielball begreift, zweitens die Konsequenzen einer möglichen Liaison mit der Prinzessin, die "stillen Freuden" und die "seelische Ruhe", auch kein Wink des Schicksals sein können, gegen das der Held aufbegehrt, drittens schließlich Pečorin nicht als der ungebrochene, dynamische Held dargestellt wird, als den er sich hier selbst porträtiert.

Die eigentliche Thematik der Novelle bricht mit diesen resümierenden Schlußsätzen unvermittelt ab und wird zum Zweck einer prinzipiellen Deutung und Rehabilitation des Helden durch den Autor auf das vertraute byronistische Milieu des ruhelosen Wanderers, des Korsars zurückbezogen, das Lermontov in der gleichen Symbolik schon 1832 in "Parus" gestaltet hat.

Bemerkenswert ist die formale Differenz zwischen diesen elegischen, fast lyrischen Schlußworten und dem knappen Berichtstil der gesamten Novelle. Die Verwendung eines in Lermontovs literarischem System bereits wiederholt revidierten Topos stellt einen Rückgriff auf jenen "angespannten Lyrismus" und jene "emotionale Beredsamkeit" dar, die Ejchenbaum als entscheidendes Kriterium für Lermontovs Mangel an dichterischer "Konstruktivität" wertet.⁷⁹

Die Konzeption des Helden mündet also auch in "Geroj našego vremeni" wieder in das traditionelle byronistische Schema ein. Daß dem Helden trotz der Neuerungen in der Disposition seines Charakters der entscheidende Durchbruch durch den formelhaft starren Rahmen byronistischer Wertvorstellungen versagt bleibt, hat seine Ursache darin, daß er in sich selbst zu widerspruchsvoll, vor allem aber diesem Rahmen noch immer zu sehr angepaßt ist, um ihn sprengen zu können.

⁷⁹B. E j c h e n b a u m : Lermontov, a.a.O., S.20.

ZUSAMMENFASSENDE ÜBERBLICK

Obwohl der literarische Held im gesamten Schaffen Lermontovs der byronistischen Heldenkonzeption verpflichtet bleibt, macht er innerhalb der ihm durch diese Konzeption gesetzten Schranken einen entscheidenden Entwicklungsprozeß durch, der geprägt ist durch die relative Überwindung jener topisch-starren, psychologisch unmotivierten Schablonen und Versatzstücke, die die Darstellung des Helden in Lermontovs ersten literarischen Versuchen kennzeichnen.

In der frühen Lyrik resultiert aus der Verbindung von autobiographischer Nachahmung und idealer Stilisierung des Dichter-Ich zum "großen", an Erfahrungen und seelischen Qualen reichen Helden der Widerspruch zwischen *E r l e b n i s v e r z i c h t* aus der formelhaft beschworenen "Erfahrung" der Sinn- und Zwecklosigkeit alles Strebens nach Größe und Ruhm und *E r l e b n i s a n s p r u c h* als Folge einer dem zum Ideal erhobenen Helden inhärenten Dynamik und Tatkraft. Literarhistorisch entspricht dieser Unterschied bis zu einem gewissen Grade dem Unterschied zwischen Sentimentalismus und Byronismus, deren Traditionen Lermontov in gleicher Weise als literarische Muster verfügbar sind.

Auch die Charakterdisposition der frühen Dramenhelden ist durch die Ambivalenz von Resignation und Wertprätention bestimmt. Erst in "Maskarad" sagt sich Lermontov vom System der idealisierenden Autobiographie los. Evgenij Arbenin wird in seinem maßlosen Rachedurst einer kritischeren Wertung als die bisherigen Helden unterzogen, obgleich seine Schuld durch die Gesellschaftsintrige und durch den Satanismus seines Verführers Kazarin im ethischen Sinne abgeschwächt wird. Einen Wendepunkt im Schaffen Lermontovs stellt "Maskarad" auch dadurch dar, daß hier zum erstenmal eine Aufspaltung des byronistischen Helden in einen echten und einen epigonal-unglaubwürdigen und daher kritisierbaren

Typus erfolgt.

In Lermontovs später Lyrik dominiert immer mehr das Thema der absoluten Resignation gegenüber den Erlebnis- und Tatmöglichkeiten des Ich in einer unheroischen und dennoch in der heroischen Attitüde sich gefallenden Gesellschaft. Parallel zu dieser resignativen Tendenz wird die Kritik am präntentiösen byronistischen Helden vertieft. Die Motive der Leidenschaftlichkeit, des Spätzeitbewußtseins und des tragischen Selbstverständnisses erhalten jetzt z.T. kritische Funktionen. Aus dem Topos der relativen "Lächerlichkeit" des einsamen, von der Menge verspotteten, unverstandenen Helden entwickelt sich allmählich der Topos der objektiven Lächerlichkeit, der sich der "tragische Schauspieler" in seiner Naivität aussetzt.

In den komischen Poemen greift Lermontov auf die 1829 in den "Mysli, vypiski i zamečanija" vorgebrachte - damals allerdings noch unproduktive, weil für Lermontovs eigene Heldenkonzeption keineswegs verbindliche - ironische Kritik am byronistischen und sentimentalistischen Helden zurück. Daß "Saška", "Tambovska-ja kaznačejša" und "Skazka dlja detej" bewußt gegen die Poeme im hohen romantischen Stil abgesetzt sind, zeigt sowohl die "Niedrigkeit" der Sujets und der Helden als auch die ironischen Digressionen des Autors, die die Revision des früheren byronistischen Systems unmittelbar vergegenwärtigen sollen.

Auch Lermontovs letztes Werk, sein Roman "Geroj našego vremeni" ist von dem Versuch geprägt, das byronistische Pathos ironisch zu relativieren. Ebensowenig jedoch wie es dem Autor in den beiden Vorworten gelingt, die erzählerische Ironie gegenüber seinem Helden und der Leserschaft durchzuhalten, vermag Pečorin sein ironisches Spiel mit der Gesellschaft konsequent zu Ende zu führen. Dem Durchbruch der pathetischen Diktion des Autors in den Vorworten entspricht auf der Handlungsebene das Umschlagen der Ironie Pečorins in das unverhohlene Pathos seiner Verzweiflung. Die Ironie des Autors und seines Helden, die sich anfangs als Resultat einer generellen Kritik am dramatisch-pathetischen Gebaren und Seinsverständnis des Byronismus begreift, zielt faktisch nur auf das verlogene Pathos des "tragischen Schauspielers". Dies bedingt zugleich die paradoxe Struktur der Ironie: Die aus der resignativen Grund-

haltung Pečorins abgeleitete Überzeugung von der totalen Negierbarkeit und der ironischen Kritisierbarkeit aller gesellschaftlichen Phänomene schlägt um in das Bedürfnis nach konkreter Macht und Machtausübung. Im Zuge dieser unironischen, pathetischen Demaskierung Pečorins treten die dämonischen Wesenselemente des früheren Helden Lermontovs zutage, der sich zwar als Exponent des Bösen versteht, sich zugleich aber auch als "Auserwählten des Bösen" bezeichnet und diese Negativität somit in das Bewußtsein seines Wertes und seines Titanismus umdeutet.

Die Widersprüche in der frühen Heldenkonzeption Lermontovs werden im späten Werk durch die Ironie nur insoweit aufgelöst, als die Möglichkeit eines Absinkens des pathetischen Helden ins Lächerliche erkannt und - besonders in den komischen Poemen - künstlerisch realisiert wird. Die ironische Kritik wird indes nie zu einer kategorischen Ablehnung des Byronismus ausgeweitet. Sie richtet sich nur gegen den "uneigentlichen" byronistischen Typus und bestätigt damit - trotz der Erkenntnis, daß auch der echte byronistische Held seine historische Rolle zu Ende gespielt hat und zum Scheitern verurteilt ist - das präromantisch-romantische Ideal des großen egozentrischen, dynamischen und machtbesessenen Helden.

LITERATURVERZEICHNIS

I. A u s g a b e n :

- L e r m o n t o v , M(ichail) Ju(r'evič): Sočinenija v šesti tomach, Akademija nauk SSSR, Moskva/Leningrad 1954-1957.
- L e r m o n t o v , M(ichail) Ju(r'evič): Sobranie sočinenij v četyrech tomach. Moskva 1957-1958.
- L e r m o n t o v , M(ichail) Ju(r'evič): Sobranie sočinenij v četyrech tomach. Moskva 1969.
- P u š k i n , A(leksandr) S(ergeevič): Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach, 2.izd.Ak. Moskva 1956-1958.
- P u š k i n , A(leksandr) S(ergeevič): Sočinenija. Berlin 1922.
- K j u c h e l ' b e k e r , V(il'gel'm) K(arlovič): Izbrannye proizvedenija v dvuch tomach. Moskva/Leningrad 1967.
- V j a z e m s k i j , P(etr) A(ndreevič): Polnoe sobranie sočinenij. Sanktpeterburg 1879.
- B e l i n s k i j , V(isarion) G(rigorevič): Sobranie sočinenij v trech tomach. Moskva/Leningrad 1948.
- B e l i n s k i j , V(isarion) G(rigorevič): Polnoe sobranie sočinenij, Akademija nauk SSSR, Moskva 1953-1959.
- G e r c e n , A(leksandr) I(vanovič): Sočinenija v 9-i tomach. Moskva 1955-1958.
- B l o k , A(leksandr) A(leksandrovič): Sobranie sočinenij v vos'mi tomach. Moskva/Leningrad 1960-1963.
- Perepiska Ja.K. Grota s N.A. Pletnevym. Sanktpeterburg 1896.
- B y r o n , Lord George Gordon: Poetical Works. London 1967.
- S c h l e g e l , Friedrich: Kritische Schriften. Herausgegeben von W. Rasch. 2.Aufl. München 1964.
- S c h e l l i n g , Friedrich Wilhelm von: Werke. Nach der Originalausgabe in neuer Anordnung herausgegeben von M. Schröter. München 1958.
- J e a n P a u l : Vorschule der Ästhetik. Herausgegeben und kommentiert von N. Miller. München 1963.
- I m m e r m a n n , Karl: Werke. Leipzig/Wien o.J.
- N i e t z s c h e , Friedrich: Werke in drei Bänden. Herausgegeben von K. Schlehta. München 1954-1956.
- K i e r k e g a a r d , Sören: Gesammelte Werke. Düsseldorf/Köln 1961.
- B e r g s o n , Henri: Oeuvres. Textes annotés par A.Robinet. Paris 1959.

II. Zur Ästhetik und Literaturwissenschaft:

- A l l e m a n n , Beda: Ironie und Dichtung. Pfullingen 1956.
- B r ü g g e m a n n , Fritz: Die Ironie als entwicklungsgeschichtliches Element. Jena 1909.
- D y s o n , A.E.: The Crazy Fabric. Essays in Irony. London 1965.
- F l ö g e l , Karl Friedrich: Geschichte der komischen Litteratur. Leipzig/Liegnitz 1784.
- F r i e d e m a n n , Käte: Die romantische Ironie. In: Zeitschrift für Ästhetik 13 (1919), S.270-282.
- H a m b u r g e r , Käte: Die Logik der Dichtung. 2.Aufl. Stuttgart 1968.
- H o l t h u s e n , Johannes: Russische Gegenwartsliteratur I. Bern und München 1963.
- J a n c k e , Rudolf: Das Wesen der Ironie. Strukturanalyse ihrer Erscheinungsformen. Leipzig 1929.
- K a y s e r , Wolfgang: Das sprachliche Kunstwerk. 7.Aufl. Bern und München 1961.
- K u h n , Helmut: Die romantische Kunstphilosophie. In: Schriften zur Ästhetik. München 1966, S. 145-158.
- L ä m m e r t , Eberhard: Bauformen des Erzählens. Stuttgart 1955.
- R o m m e l , Otto: Die wissenschaftlichen Bemühungen um die Analyse des Komischen. In: Deutsche Vierteljahresschrift 21 (1943), S. 161-195.
- S t a n z e l , Franz: Typische Formen des Romans. Göttingen 1964
- S t r o h s c h n e i d e r - K o h r s , Ingrid: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Phil.Habil.Schrift. München 1959.
- S u l z e r , Johann Georg: Theorie der Dichtkunst. München 1788-1789.
- S z o n d i , Peter: Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. In Euphorion 48 (1954), S. 397 - 411.
- T y n j a n o v , Jurij: Archaisty i novatory. München 1967 (Slavische Propyläen 31).
- W e l l e k , R. und W a r r e n , A.: Theorie der Literatur. 5.Aufl. Berlin 1963.
- W i n d f u h r , M.: Der Epigone. Begriff, Phänomen und Bewußtsein. In: Archiv für Begriffsgeschichte 4 (1958-1959), S. 182-209.
- Z a m o t i n , I.I.: Romantizm 20-ch godov XIX stoletija v ruskoj literature. Varšava 1903.

III. L i t e r a t u r z u L e r m o n t o v :

- A n d r o n i k o v , I.L.: Lermontov. Issledovanija i nachodki. Moskva 1967.
- A r c h i p o v , VI.: M.Ju. Lermontov. Poëzija poznaniya i dejstvija. Moskva 1965.
- A s m u s , V.: Krug idoj Lermontova. Literaturnoe nasledstvo 43-44 (1941), S.83-128.
- B o g o m o l e c , V.K.: Obraz Kazarina v drame "Maskarade". In: M.Ju. Lermontov. Materialy i soobščeniya VI vsesojuznoj Lermontovskoj konferencii. Stavropol' 1965, S.88-100.
- D u c h e s n e , E.: Michel Iourévitch Lermontov. Sa vie et ses oeuvres. Paris 1910.
- D u r y l i n , S.N.: Kak rabotal Lermontov? Moskva 1934.
- Ė j c h e n b a u m , B.: M.Ju. Lermontov. Opyt istoriko-literaturnoj ocenki. Leningrad 1924.
- D e r s.: Literaturnaja pozicija Lermontova. In: Literaturnoe nasledstvo 43-44 (1941), S.3-82.
- D e r s.: Obščestvennye deklaracii Lermontova (1838-1841). In: Učenyje zapiski Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta 87 (1943), S.152-172.
- D e r s.: Stat'i o Lermontove. Moskva/Leningrad 1961.
- D e r s.: O poëzii. Leningrad 1969.
- E l ' s b e r g , Ja.: Revoljucionnye demokraty o Lermontove. In: Literaturnoe nasledstvo 43-44 (1941), S.797-826.
- F e d o r o v , A.V.: Tvorčestvo Lermontova i zapadnye literatury. In: Literaturnoe nasledstvo 43-44 (1941), S.129-226.
- D e r s.: Lermontov i literatura ego vremeni. Leningrad 1967.
- G a l a c h o v , A.D.: Lermontov. In: Russkij vestnik 1858, Buch 16, S.60-92, S.277-311, S.583-612.
- G e r l i n g h o f f , Peter: Frauengestalten und Liebesproblematik bei M.Ju. Lermontov. Münster 1968 (Veröffentlichungen des Slav.-Balt. Seminars der Universität Münster 9).
- G i n z b u r g , L.: Tvorčeskij put' Lermontova. Leningrad 1940.
- G r i g o r ' j a n , K.N.: Lermontov i romantizm. Moskva/Leningrad 1964.
- I v a n o v , S.V.: M.Ju. Lermontov. Žizn' i tvorčestvo. Moskva 1964.
- K o m a r o v i č , V.: Avtobiografičeskaja osnova "Maskarada". In: Literaturnoe nasledstvo 43-44 (1941), S.629-672.
- K o t l j a r e v s k i j , N.: Lermontov. Ličnost' poëta i ego proizvedeniya. 2.izd. Moskva 1912.
- L a v r i n , Janko: Lermontov. London 1959. (Studies in modern European literature and thought.)

- L e v i t , T.: Literaturnaja sreda Lermontova v Moskovskom blagorodnom institute. In: Literaturnoe nasledstvo 45-46 (1948), S.225-254.
- M a k s i m o v , D.: Poëzija Lermontova. Leningrad 1959.
- M a n u j l o v , V.A., G i l l e l ' s o n , M.I., V a c u r o , V.E.: M.Ju. Lermontov. Seminarij. Pod.red. V.A. Manujlova. Leningrad 1960.
- M e r e Ź k o v s k i j , D.S.: M.Ju. Lermontov. Poët sverch-čelovečstva. SPb. 1909.
- M o r d o v č e n k o , N.: Lermontov i russkaja kritika 40-ch godov. In: Literaturnoe nasledstvo 43-44 (1941), S.745-796.
- N a j d i č , E.E.: M.Ju. Lermontov. Rekomandatel'nyj ukazatel' literatury i metodičeskie materialy v pomošč bibliotekarju. Leningrad 1964.
- N e j m a n , B.V.: Vlijanie Puškina v tvorčestve Lermontova. Kiev 1914.
- O p i t z , R.: Etappen im Schaffensweg Lermontovs. In: Zeitschrift für Slawistik 8 (1963), S.571-582.
- P e t r o v , S.N.: Poetičeskoe soznanie Lermontova. In: Literaturnaja Mordovija 2 (1941), S.18-40.
- S p a s o v i č , V.D.: Bajronizm u Puškina i Lermontova. In: Vestnik Evropy 1888, Buch 3, S.50-86; Buch 4, S.500-548.
- S o l o v ' e v , V.I.S.: Lermontov. In: Vestnik Evropy 1901, Buch 2, S.441-459.
- T o m a š e v s k i j , J.: Proza Lermontova i zapadno-evropejskaja literaturnaja tradicija. In: Literaturnoe nasledstvo 43-44 (1941), S.469-516.
- T y n j a n o v , Ju.N.: Kjuhel'beker o Lermontove. In: Literaturnyj sovremennik 78 (1941), S.142-150.
- V i n o g r a d o v , V.: Stil' prozy Lermontova. In: Literaturnoe nasledstvo 43-44 (1941), S.517-628.
- Z e l i n s k i j , V.: Russkaja kritičeskaja literatura o proizvedenijach M.Ju. Lermontova. Moskva 1904.
- Z v o n o v , D.: Lermontov v ruskoj kritike. Moskva 1951.

IV. S o n s t i g e S e k u n d ä r l i t e r a t u r :

- B r o k e r h o f f , K.-H.: Über die Ironie bei Heinrich Heine. Düsseldorf 1964 (Schriften der Heinrich-Heine-Gesellschaft).
- D i l l e r , H.-J.: Aspekte der poetischen Technik Lord Byrons. Phil.Diss. München 1964.
- È j c h e n b a u m , B.: O zamysle "Grafa Nulina". In: Puškin. Moskva/Leningrad 1956, S.349-357. (Vremennik Puškinskoj komissii 3).

- H i e l s c h e r , Karla: A.S. Puškins Versepiik. Autoren-Ich und Erzählstruktur. München 1966. (Slavistische Beiträge 22).
- H o r n , A.: Byron's "Don Juan" and the eighteenth-century English Novel. Phil.Diss. Basel 1962. (Schweizer anglistische Arbeiten 51).
- N e u d e c k , H.: Byron als Dichter des Komischen. Karlsruhe 1911.
- S t e p a n o v , N.L.: Lirika Puškina. Očerki i etjudy. Moskva 1959.
- T e i c h g r ä b e r , S.: Bild und Komposition in Heinrich Heines Buch der Lieder. Phil.Diss. Freiburg 1963.
- T h o r s l e v , Peter L.: The Byronic Hero. Minneapolis 1962.
- T o m a š e v s k i j , B.V.: Puškin. Kniga pervaja (1813-1824). Moskva/Leningrad. Ak.nauk. 1956.
- Ž i r m u n s k i j , V.: Puškin und Byron. In: Zeitschrift für slavische Philologie 3 (1926), S.290-310; 4 (1927), S.20-42.