

Christiane Auras

Sergej Esenin

Bilder- und Symbolwelt

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

C
Slavistische Beiträge

Unter Mitwirkung von M. Braun, Göttingen · † Paul Diels, München · J. Holt-
husen, Würzburg · E. Koschmieder, München · W. Lettenbauer, Freiburg/Br. ·
J. Matl, Graz · F. W. Neumann, Mainz · L. Sadnik-Aitzetmüller, Saarbrücken ·
J. Schütz, Erlangen

HERAUSGEGEBEN VON A. SCHMAUS, MÜNCHEN

Band 12_n

CHRISTIANE AURAS

Sergej Esenin
Bilder- und Symbolwelt

VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN

1965

P/65/2184

Referent : Prof. Dr. A. Schmaus
Korreferent : Prof. Dr. E. Koschmieder
Tag der mündlichen Prüfung : 27. Februar 1964

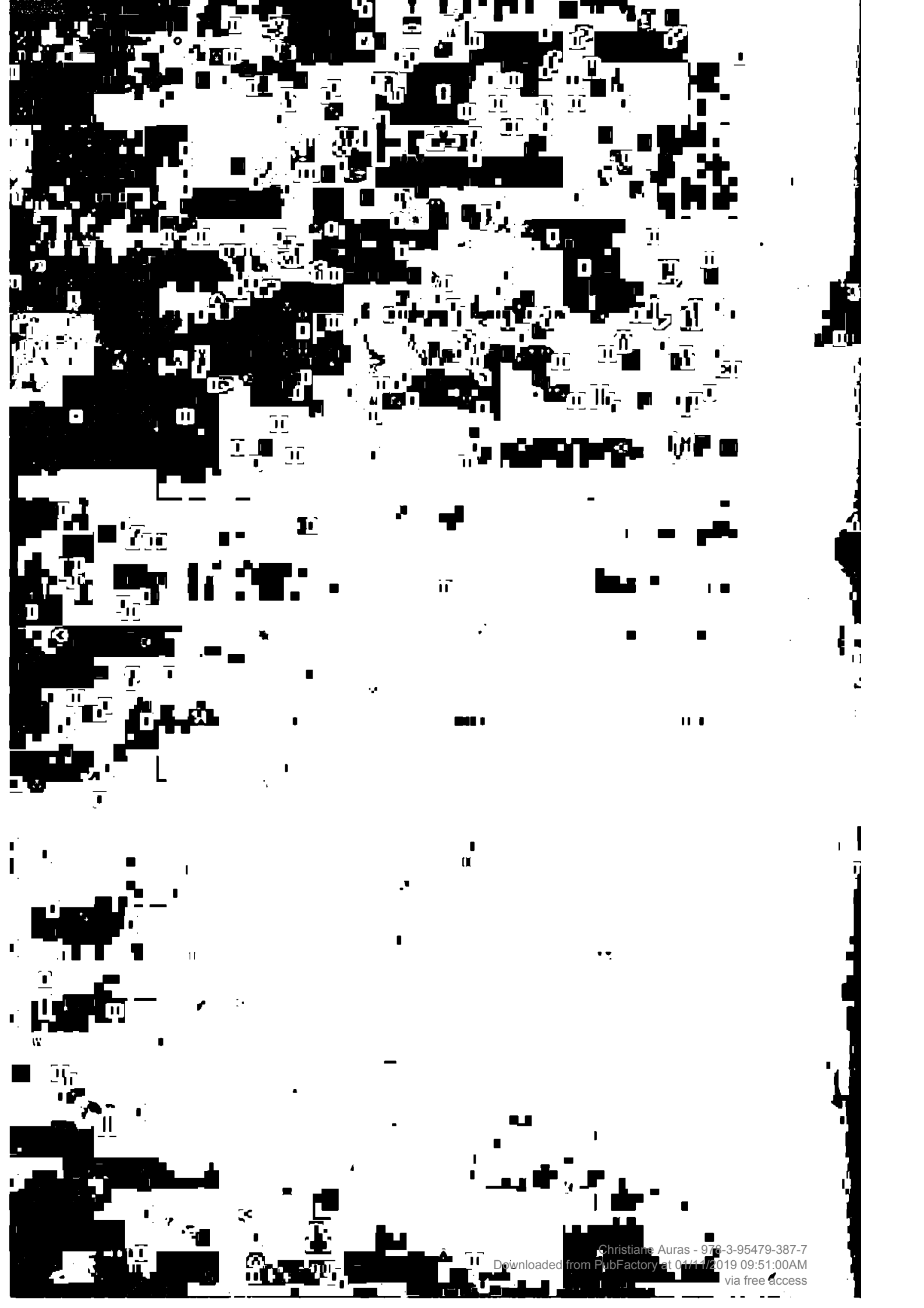


© 1965 by Verlag Otto Sagner/München
Abteilung der Fa. Kubon & Sagner, München

Herstellung: Karl Schmidle, Buch- und Offsetdruck, Ebersberg

Meinen Eltern

INHALT	Seite
Sergej Esenin	9
Kapitel I: Zur Theorie des Bildbegriffs	33
Kapitel II: Die sprachliche Verwirklichung des Bildes	47
Kapitel III: Die ländlich-bäuerlichen Bilder	74
A. Bilder aus der Dingwelt	77
B. Bilder aus der Tierwelt	91
C. Die Pflanzenbilder	103
Kapitel IV: Kirchlich-religiöse Bilder	113
A. Die religiösen Bilder vor 1917	115
B. Die religiösen Bilder der Revolutionslyrik	122
C. Liturgiesprachliche Elemente	143
Exkurs: Die Erneuerung der Kunst durch die Revolution (Inonija)	148
Kapitel V: Die Farben in der Dichtung Esenins	159
Kapitel VI: Die Entwicklung der Lyrik Esenins (Themen und Formen)	172
Literaturverzeichnis	207
Nachwort	211



SERGEJ ESEININ

Der mit Esenin in den 20er Jahren befreundete Dichter V. Erlich hat einen Ausspruch überliefert, der Esenins Verhältnis zur eigenen Biographie zwar stilisiert, in dieser Stilisierung aber einen Grundzug trifft: „Wenn du jemals über mich schreiben willst, so schreibe: er lebte nur durch seine Kunst, und nur mit ihr ging er durchs Leben.“¹

Stationen seines Lebensweges kennzeichnen in gewisser Weise auch die Stationen seiner Entfaltung als Dichter. Moskau bedeutet die Zeit unselbständiger Suche nach den eigenen Ausdrucksmitteln und -formen, Petrograd gleichzeitig den Einfluß des literarischen Symbolismus und der Bauerdichterbewegung, aber auch die erste Phase der unverwechselbar eigenen Sprache. Im Moskau der Revolutionsjahre vollzieht sich der bewußte Versuch einer Loslösung von der literarischen Tradition und — durch das Medium des Imaginismus — die sprachliche Annäherung (keine programmatische) an den Futurismus Majakovskijs.

Den eigentlichen Bruch für das Werk bedeutet der über ein Jahr dauernde Aufenthalt in Westeuropa und den Vereinigten Staaten. Was Esenin danach schreibt, wieder in Moskau und auf Reisen innerhalb der Sowjetunion, ist literarisch gesehen Reminiszenz. Die Rückkehr zur klassischen und teilweise symbolistischen Tradition bleibt der gescheiterte Versuch, sich selbst wieder einzuholen.

Weder naives Naturtalent noch poeta doctus wie viele der Symbolisten, ist Esenin — als Dichter in seiner Empfänglichkeit für das geformte Wort eine fast weiblich zu nennende Begabung — Eklektiker im besten Sinne des Wortes (nicht Epigone!). Sein Werk bildet auf seinen Höhepunkten eine glückliche Synthese literarischer und folkloristischer Tradition.

Sergej A. Esenin, der „letzte Dichter des Dorfes“, der „Prophet“ einer neuen Zeit, der „Hooligan“ und Rebell, der „feurigste Mitläufer

¹ Erlich, Vol'f: Pravo na pesn'. L. 1930, S. 82.

der Sowjetmacht“², ist am 4. Oktober (21. September) 1895 im Dorf Konstantinovo (Gouv. Rjazan') geboren. Er stammt nicht aus dem einfachen Bauerntum, sondern aus der begüterten und gebildeten ländlichen Oberschicht. Sein Großvater mütterlicherseits — wie auch der Großvater und Vater des Bauerdichters N. Kljuev³ — war ein „načetčik“, also bibelkundig, in den Legenden belesen und, wie viele Altgläubige, ein Bewahrer der altrussischen, vorpetrinischen Kultur.

Wegen schwieriger häuslicher Verhältnisse verläßt der Vater Esenins die Familie, die Mutter übergibt den zweijährigen Sergej ihrem Vater zur Erziehung und geht selbst in die Stadt, um Geld zu verdienen.⁴ Im Hause der Großeltern verlebt der Junge eine sehr glückliche Kindheit. 1909, nach Beendigung der Dorfschule, besucht er das kirchliche Lehrerseminar in Spas-Klepiki in der Nähe von Konstantinovo, eine Schule zur Ausbildung von Lehrern kirchlicher Gemeindeschulen.

Im Herbst 1912 verläßt Esenin das Lehrerseminar und geht nach Moskau, aber nicht, wie seine Verwandten wünschen, um dort am Pädagogischen Institut weiterzustudieren. Sein Vater verschafft ihm einen Arbeitsplatz in dem Geschäft, wo er selbst als Handlungsgehilfe arbeitet. Wegen persönlicher Differenzen mit der Besitzerin des Geschäfts wird Esenin aber bald entlassen.

Nach diesem wenig erfolgreichen Debut in der Großstadt kehrt er vorläufig nach Konstantinovo zurück. Im März 1913 ist Esenin wieder in Moskau und bekommt in der Sytinschen Druckerei eine Stelle als Hilfskorrektor. Er arbeitet dort bis zum Sommer 1914. Auf den Photographien aus jener Zeit sieht man einen hübschen, städtisch gekleideten jungen Mann; einziges Anzeichen „ländlicher“ Extravaganz sind die fast bis auf die Schultern fallenden blonden Ringellocken.

In Moskau veröffentlicht Esenin die ersten Gedichte. Die Kinderzeitschrift „Protalinka“ druckt im Januar 1914 das Gedicht „Bereza“ (I 88) ab, ein seiner Bestimmung entsprechend freundlich-harmloses und unausgeprägtes Gebilde. Es folgen Veröffentlichungen im „Mirok“, ebenfalls einer Kinderzeitschrift, dann im „Ežemesjačnyj žurnal“, im „Žurnal dlja vsech“ u. a.

² Esenin, Sergej: *Sobranie sočinenij v pjati tomach*. M. 1961—1962. Bd. II, S. 97, 36, 99, 206.

Im folgenden werden die Dichtungen, Briefe, Autobiographien und theoretischen Aussagen Esenins nach dieser Ausgabe zitiert mit Bandangabe in römischen und Seitenangabe in arabischen Ziffern.

³ Rozanov, I.: *Esenin i ego sputniki*. In: *Esenin — žizn', ličnost', tvorčestvo*, Pod red. E. F. Nikitinoj. M. 1926, S. 85.

⁴ Naumov, E. I.: *Sergej Esenin. Žizn' i tvorčestvo*. L. 1960, S. 3.

Zu seinen literarischen Anfängen schreibt Esenin: „Früh fing ich an, Gedichte zu schreiben, ungefähr mit neun Jahren; aber mein bewußtes Schaffen setzte erst mit 16—17 Jahren ein.“⁵ Neben seiner Arbeit besucht er die „Šanjavskij-Volksuniversität“⁶, vergleichbar etwa einer Volkshochschule. Eine Zeitlang lebt er mit einer jungen Arbeiterin, A. Izrjadnova, zusammen, verläßt aber die Frau und den kleinen Sohn Jurij bald.

Große Bedeutung für „die literarische und gesellschaftliche Erziehung Esenins“⁷ hat der „literarisch-musikalische Surikov-Kreis“, dem der Dichter seit 1913 angehört. Es ist eine Vereinigung junger Schriftsteller und Dichter aus dem Arbeiter- und Bauernstand, die den Sozialrevolutionären nahestehen. Der Kreis war in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts von dem Bauerndichter I. Surikov gegründet worden. Zu Esenins Zeit leitete ihn der Dichter und Kritiker G. Deev-Chomjakovskij. Zu dem Kreis gehört ein junger Dichter, A. Širjaev, mit dem Esenin bis zu dessen Tode 1924 befreundet bleibt.

Ab 1914 geben die Mitglieder des Surikov-Kreises die Zeitschrift „Drug naroda“ heraus, und Esenin wird ihr Mitarbeiter als Redaktionssekretär.

In die Moskauer Zeit fällt auch Esenins „Kontakt zu revolutionär gesonnenen Arbeitern; er setzt sich sogar einer Haussuchung aus.“⁸

Im Dezember 1914 verläßt Esenin die Sytinsche Druckerei, wo er seit dem September als Korrektor gearbeitet hatte, um sich ganz der Dichtung zu widmen. Noch in diesem Jahr lernt er einige Schriftsteller aus Petrograd kennen, die seinen schon ein Jahr früher geäußerten Wunsch, nach Petrograd überzusiedeln, wieder lebendig werden lassen.⁹ Denn diese Stadt ist immer noch der magnetische Mittel-

⁵ Autobiographie von 1925 (V 21).

⁶ Begründet wurde die Schule von dem liberalen General A. L. Šanjavskij (1837—1905). Sie hatte einen naturwissenschaftlichen und einen geisteswissenschaftlichen Zweig, existierte bis 1918.

⁷ Z e l i n s k i j, K.: Sergej Aleksandrovič Esenin (Kritiko-biografičeskij očerok) (I 10).

⁸ a.a.O.

⁹ de G r a a f, Francisca: Serge Esénine. Sa vie et son oeuvre. Leyde 1933, S. 11. — Siehe auch Esenins Brief an G. A. Panfilov von 1913(?): „Mein Leben hier ist auch nicht beneidenswert. Ich will um jeden Preis nach Piter ausreißen. Moskau ist eine Stadt ohne Seele, und fast alle, die nach Sonne und Licht streben, fliehen aus ihr fort. Moskau gibt der literarischen Entwicklung keinen Auftrieb, es nimmt nur alles Fertige aus Petersburg“ (V 108).

punkt der Literatur und des Literaturbetriebs, obwohl der Symbolismus sich schon selbst überlebt hat und offiziell vom Akmeismus¹⁰ entthront worden und obwohl in Moskau der Futurismus als echte Gegenbewegung entstanden ist. Aber mit den Moskauer Futuristen wird Esenin erst 1918 in der Person V. Šeršenevičs¹¹ Kontakt bekommen; und Majakovskij als sein größter Konkurrent in der Gunst des breiten Publikums — vor allem zu Anfang der 20er Jahre — bleibt ihm zeitlebens fremd.

Ob Esenin schon vor 1915 in Petrograd war, wie von Zeitgenossen und Forschern behauptet wird, ist aus dem veröffentlichten Material nicht zu ermitteln.¹² Jedenfalls fährt er im März 1915 dorthin und lernt als ersten Dichter den Symbolisten A. Blok¹³ kennen. Diese Begegnung sollte der Auftakt werden für den kometengleichen Aufstieg Esenins in den Petrograder literarischen Salons. „Als ich mit achtzehn Jahren den Zeitschriften meine Gedichte einsandte, war ich darüber erstaunt, daß sie nicht gedruckt wurden, und fuhr nach Petersburg. Dort nahm man mich äußerst freundlich auf. Der erste, den ich dort erblickte, war Blok, der zweite — Gorodeckij. Als ich Blok ansah, tropfte mir der Schweiß von der Stirn, weil ich zum ersten Male einem lebenden Dichter gegenüberstand.“¹⁴

Von der Begegnung mit Blok ist ein Brief erhalten, in dem Esenin seinen Besuch ankündigt. Blok hat auf dem Zettel eine Notiz hinzugefügt: „Ein Bauer aus dem Gouv. Rjazan', neunzehn Jahre. Frische, reine, klangvolle Verse, reiche Sprache. Besuchte mich am 9. März 1915.“¹⁵

Das Verhältnis Bloks zu Esenin blieb aber weiterhin distanziert, vermutlich entgegen den Erwartungen des Jüngeren. Daß diese Distanz von Blok bewußt gewahrt wird, zeigt ein Brief von ihm an Esenin: „Im Augenblick herrscht in meinem Innern große Müdigkeit, dazu habe ich viel Arbeit. Daher meine ich, daß es vorläufig keinen

¹⁰ Um 1912 entstandene literarische Richtung, deren Ziel es war, den Symbolismus zu reformieren. Begründer waren die Dichter N. Gumilev und S. Gorodeckij; den letzteren lernte Esenin 1915 in Petrograd kennen.

¹¹ V. G. Šeršenevič (1893—1942) stammte aus Kazan'. Seine ersten Verse erschienen 1911 in einer Moskauer Zeitung.

¹² Die Angaben in den verschiedenen Erinnerungen an Esenin sind widersprüchlich und schwanken zwischen 1913 und 1915.

¹³ (1880—1921). Gehört zur sog. zweiten Generation der russischen Symbolisten.

¹⁴ Autobiographie von 1925 (V 21).

¹⁵ N a u m o v, a.a.O., S. 25.

Sinn hat, wenn wir uns treffen. Wir werden einander nichts wesentlich Neues sagen . . . Es ist zwar schwer, etwas vorauszusagen; und was Sie betrifft, so fällt es mir sogar schwer, überhaupt darüber nachzudenken, so verschieden sind wir beide. Dennoch meine ich, daß Ihnen wahrscheinlich ein langer Weg bevorsteht, und um nicht von ihm abzuirren, dürfen Sie nicht eilen, nicht unruhig werden. Über jeden Schritt muß man früher oder später Rechenschaft ablegen, und gegenwärtig ist das Gehen schwierig, in der Literatur vielleicht am meisten.“¹⁶

Immerhin gibt Blok Esenin bei der ersten Begegnung eine Empfehlung an den Dichter S. Gorodeckij mit auf den Weg. Gorodeckij ist begeistert von Esenin und nimmt ihn bei sich in seiner Wohnung auf. Er selbst, einer der Begründer des Akmeismus, „kultivierte einen oberflächlichen und glänzenden Opernstil à la russe“, wie B. Filippov boshaft, aber treffend schreibt.¹⁷ Gorodeckij war gewissermaßen der Exponent einer volkstümelnden Strömung im kulturellen Leben nach der Jahrhundertwende, deren Einfluß man z. B. auch auf den frühen Bildern Kandinskijs beobachten kann und die teilweise auch die Symbolisten ergriffen hatte.¹⁸ Daher ist die Begeisterung Gorodeckijs für einen echten Vertreter bäuerlicher Kultur nur natürlich.

Kurz nach der Ankunft Esenins in Petrograd veröffentlicht die Dichterin Z. Gippius¹⁹ unter dem Pseudonym Roman Arenskij in der literarisch-politischen Wochenschrift „Golos žizni“ einen kleinen Artikel, „Zemlja i kamen“; er wird der erste Anstoß zur literarischen Legendenbildung von dem dichtenden Bauernjungen aus Rjazan'. „Vor uns steht ein schlanker 19jähriger Bursche, blondhaarig, bescheiden, mit vergnügten blauen Augen. Vor ungefähr zwei Wochen kam er aus dem Gouvernement Rjazan' nach ‚Piter‘, begab sich vom Bahnhof geradewegs zu Blok, — wollte zu Gorodeckij und hatte dessen

¹⁶ Naumov, a.a.O., S. 25.

¹⁷ Filippov, Boris: Nikolaj Kljuev. Materialy k biografii. — In: Nikolaj Kljuev: Polnoe sobranie sočinenij. Red. Borisa Filippova, New York 1954. Bd. I, S. 25.

¹⁸ Gorodeckij hatte 1907 seinen ersten Gedichtband veröffentlicht mit dem Titel „Jar“. — „Jar“ byla porazitel'nej i neožidannej, no v celom — blednej i neuverennej“, schreibt Blok nach dem Erscheinen des zweiten Gedichtbandes „Perun“ von Gorodeckij. Siehe seine Rezension dieses Gedichtbandes in: A. Blok: Sobranie sočinenij v vos'mi tomach. M.-L. 1960 ff. Bd. V, S. 145 ff.

¹⁹ Z. N. Gippius (1869—1945) gehörte zur ersten Generation der russischen Symbolisten.

Adresse verloren . . . Man begriff schnell, daß der junge Dichter aus Rjazan' ein wirklicher Dichter ist. Und die Begeisterung einiger Zeitgenossen für den Stil echter, ‚erdhafter‘ Dichtung ist geradezu erstaunlich. Der 19jährige S. Esenin erinnert stark an N. Kljuev, der wie er ein junger Dichter ‚aus dem Volk‘ ist, ebenfalls sehr talentiert, obwohl ihre Gedichte ganz verschieden sind . . . Erstaunlich, daß trotz des Fehlens unmittelbarer Verbindung zur Literatur, trotz der Andersartigkeit des Stils Esenin ein echter m o d e r n e r Dichter ist. Denn er ist — wiewohl ahnungslos — schon ein ‚Schilderer‘ (opisatel'), er ‚sieht‘ vor allem, und das ist nicht seine persönliche Eigenart, sondern die aller modernen Wortschöpfer, Dichter.“²⁰

In dem Artikel wird bereits der Name erwähnt, der für Esenin in den nächsten Jahren eine große Rolle spielen sollte: Nikolaj Kljuev. Er ist ein Bauernsohn aus dem Norden, aus dem Gouv. Olonec. 1887 geboren, wächst er in der einsamen, abgelegenen Welt nordrussischer Sektierer auf. Einige Jahre vor Esenin wird er für die Literatur entdeckt, das Vorwort zu seinem ersten Gedichtband „Sosen perezhvon“ (1912) verfaßt V. Brjusov, der darin das Bild des Dichters auf ähnliche Weise stilisierend festlegt wie Z. Gippius das Bild Esenins.²¹

Am 24. April 1915 schreibt Esenin an Kljuev, der zu dieser Zeit gerade in seiner Heimat ist: „Ich habe Ihre Gedichte gelesen, mit Gorodockij viel über Sie gesprochen und muß Ihnen nun einfach schreiben. Umso mehr, als wir beide viel Gemeinsames haben. Ich bin auch ein Bauer und schreibe ebenso wie Sie, nur in meiner Rjazaner Sprache. Meine Gedichte sind in Piter gut aufgenommen worden . . . Wenn Sie meine Gedichte einmal lesen, schreiben Sie mir doch kurz etwas über sie. Im Herbst wird Gorodeckij meinen Band „Radunica“²² herausgeben.“ (V 114).

In dem Brief kommt zum Ausdruck, was sich indirekt schon vorher andeutete: Esenin scheint sich das Etikett „krest'janin“ (Bauer) zu eigen gemacht zu haben.

Ende April 1915 kehrt Esenin nach Konstantinovo zurück und bleibt dort bis zum Herbst. Erst dann lernt er in Petrograd Kljuev kennen, wahrscheinlich im Zusammenhang mit der Gründung der

²⁰ A r e n s k i j, Roman: Zemlja i kamen'. — In: Golos žizni 1915, Nr. 17.

²¹ F i l i p p o v, a.a.O., S. 25.

²² Dieser erste Gedichtband Esenins erschien noch 1915 mit der Jahresangabe 1916. Radunica — „Totenfeier in der ersten Woche nach Ostern“ (Pavlovskij), „navij-den', roditel'skaja, den' pominovenija usopšich na kladbišče, na Fominoj nedele“ usw. (Dal').

kurzlebigen Bauerndichtergruppe „Krasa“. Außer ihrem Initiator Gorodeckij gehören ihr die Bauerndichter S. Klyčkov, A. Širjaev, P. Karpov, P. Orešin, der Schriftsteller A. Remizov u. a. an. In seinen Erinnerungen an Esenin schreibt Gorodeckij über die Gruppe: „Nur einmal traten wir gemeinsam öffentlich auf, im ‚Teniševskoe učilišče‘ — Abend der Gruppe ‚Krasa‘. Es sprachen: Remizov, Kljuev, Esenin und ich. Esenin rezitierte seine Gedichte, sang außerdem ‚častuški‘ zur Harmonika und gemeinsam mit Kljuev ‚stradanija‘ . . .“²³

Im November 1915 verläßt Esenin Gorodeckij — erst nach fünf Jahren werden sie sich wieder begegnen — und schließt sich eng an Kljuev an. Er ist jetzt völlig in dessen Bann und wird allgemein für einen Schüler Kljuevs gehalten. Im Mai 1916 schreibt der Literaturhistoriker P. N. Sakulin einen Aufsatz „über den gegenwärtigen Zustand der Volksdichtung (narodno-poetičeskoe tvorčestvo)“. Darin stellt er der These vom Verfall des Volksliedes seine These der Wandlung und Entwicklung neuer Formen gegenüber. In diesem Zusammenhang behandelt er das Problem der Wechselwirkung von Volksdichtung und Literatur. Zwei Dichter, die das Ideal einer fruchtbaren Synthese beider Bereiche verkörpern, sind für ihn Kljuev und Esenin. Nur kommt zur begeisterten Aufnahme ihrer Werke die vereinfachende Sicht der Biographie: „Sie leben auf dem Lande und führen einen bäuerlichen Haushalt.“²⁴

Über Esenin schreibt Sakulin: „Kljuev verwandt ist ein junger zwanzigjähriger Dichter, S. A. Esenin, der gerade sein Büchlein „Radunica“ herausgegeben hat. Manchmal scheint es fast, er habe seine eigene Sprache noch nicht gefunden und singe nicht selten, wie es ihm sein reiferer Bruder eingibt.“²⁵ Den schon erwähnten ersten Gedichtband Esenins hatte Gorodeckij noch vor ihrer Trennung im Winter 1915 herausgebracht. Die hier von Sakulin formulierte Rolle des jüngeren Bruders, von Esenin zuerst widerspruchslos hingenommen, wird bald zum Keim ihres Zerwürfnisses und seines „Abfalls“.²⁶ Aber 1916 sind Kljuev und Esenin noch gemeinsam „beliebte Gäste in den Pe-

²³ Filippov, a.a.O., S. 46.

²⁴ Sakulin, N. P.: Narodnyj zlatocvet. — In: Vestnik Evropy 1916, Nr. 5, S. 200.

²⁵ Sakulin, a.a.O., S. 204.

²⁶ Vgl. das Gedicht „O Rus', vzmachni krylami . . .“ (I 290 ff.) und I. Rozanovs Kommentar dazu: „Éтому stichotvoreniju očén' povezlo: ego často citirovali pri karakteristike Esenina, a sam on uže otkazyvaetsja ot takoj cepi“ (Rozanov, a.a.O., S. 85).

tersburger und Moskauer literarischen Salons, ... im Hause der Merežkovskijs, bei Vjačeslav Ivanov, in verschiedenen Klöstern der Hauptstadt und bei den zukünftigen linken Sozialrevolutionären“.²⁷

Der Kritiker I. Rozanov berichtet von einem dieser literarischen Abende, an denen Esenin gemeinsam mit Kljuev auftrat, — ein bildhübscher, stilvoll gekleideter „Bauernjunge“, der bei den Zuhörern nur die extremen Reaktionen heftiger Zuneigung oder Ablehnung hervorrief.²⁸ An diesem Abend las Esenin u. a. seine Tiergedichte: „Es scheint, daß zum erstenmal in der russischen Literatur ein Dichter der Trauer einer Kuh Aufmerksamkeit verschafft hatte.“²⁹ Im übrigen kritisiert Rozanov die Maskerade der beiden Dichter, die vom Publikum aber begeistert aufgenommen wurde.

1916 ist Esenin auch häufig bei Michail Kovalev, dem „Neffen einer hochgestellten Persönlichkeit“, der später unter dem Pseudonym R. Ivnev als Imaginist bekannt werden wird.³⁰ Der Dichter G. Ivanov, der ihn als engen Freund Esenins bezeichnet, macht ihn und Kljuev nahezu verantwortlich für Esenins spätere Annäherung an die Bolschewiken.³¹

Die Einberufung zur Armee kann Esenin bis 1916 umgehen, dann wird er in die sogenannte Kriegsbeutekommission (trofejnaja kommissija) beordert, in der die Schriftsteller, Maler und Musiker Kriegsdienst leisten mußten. Esenin kommt nicht an die Front, sondern als Rotkreuzhelfer nach Carskoe Selo. Dort wird er auf die Empfehlung des Adjutanten Loman hin einmal der Zarin vorgestellt und liest ihr seine Gedichte vor.³²

Hier lernt Esenin durch die Vermittlung Kljuevs den Literaten und Publizisten Ivanov-Razumnik³³ kennen, unter dessen Führung sich 1917 die Gruppe „Skify“ um den gleichnamigen Almanach bildete. Es war ein halb literarisch, halb politisch orientierter Kreis, dessen Mitglieder zum Teil der Partei der Sozialrevolutionäre angehörten oder — wie Ivanov-Razumnik — mit ihr sympathisierten.³⁴

²⁷ Filippov, a.a.O., S. 54.

²⁸ Rozanov, a.a.O., S. 76.

²⁹ Rozanov, a.a.O., S. 77.

³⁰ Filippov, a.a.O., S. 54.

³¹ Ivanov, Georgij: Esenin. — In: Sergej Esenin: Stichotvorenija 1910—1925. Pariž o. J., S. 8.

³² Autobiographie von 1923(?) (V 13).

³³ Pseudonym für Razumnik Vasil'evič Ivanov (1878—1946).

³⁴ Radkey, O. N.: The Agrarian Foes of Bolshevism. Promise and Default of the Russian Socialist Revolutionaries 1917. New York 1958, S. 195.

Die Dichter unter ihnen — und nicht nur diese —, die „sich selbst als Revolutionäre bezeichneten, zeigten einen auffälligen Hang zu Bildern und Symbolen des religiösen Kults“.³⁵

Bestimmt bildete sich die Sprache religiöser Symbolik für die Revolution bei Esenin auch unter dem Einfluß dieses Kreises und der in ihm herrschenden Stimmung, die sich allgemein religiös-pathetisch äußerte. Die Wurzeln dieser Ausdrucksweise liegen aber doch wesentlich tiefer. Wir verweisen hier nur auf einen „Flügel“ des Symbolismus, den Kreis um Merežkovskij, aus dem bald nach der Jahrhundertwende die „Religiös-philosophische Gesellschaft“ entstand. Hier „vereinigten sich die ‚Gottsucher‘ (bogoiskateli) unter den symbolistischen Dichtern ... mit den ehemaligen ‚legalen Marxisten‘“.³⁶ Für sie ist religiöses Pathos noch keine Metaphernsprache, sondern Ausdruck einer — wenn auch nur subjektiven — geistigen Wirklichkeit. Daß schließlich die Revolution selbst als ein religiöses und eschatologisches Ereignis erwartet und bei ihrem Ausbruch von vielen so empfunden wurde, ist inzwischen zu einem Gemeinplatz geworden.

Die Februarrevolution erlebt Esenin teilweise in Petrograd: „Während der Revolution verließ ich eigenmächtig die Kerenskij-Armee und war, eine Zeitlang als Deserteur geltend, Mitarbeiter der Sozialrevolutionäre, nicht als Mitglied der Partei, sondern als Dichter.“³⁷ Was er in der autobiographischen Skizze von 1925 über sein Verhältnis zur Oktoberrevolution sagt, gilt wohl ebenso für die Februarrevolution: er „nahm sie auf seine Weise, aus der Perspektive des Bauern (s krest'janskim ukonom) an“.³⁸

Im Kreis um Ivanov-Razumnik gilt Esenin schon länger als der Führer der „volksverbundenen Bauerndichtung“.³⁹ Und wie vor allem aus seinem 1918 entstandenen Aufsatz „Ključ Marii“ (V 27 ff.) hervorgeht, erwartet er von der Revolution eine echte Erneuerung der bäuerlichen Kultur. Esenin ... „träumte im Grunde nur davon, im Gefolge der Revolution die ursprüngliche, altrussische Kultur zu neuem Leben zu erwecken.“⁴⁰ Rozanov, von dem diese Aussage

³⁵ R o z a n o v, a.a.O., S. 79.

³⁶ S t ö k l, Günther: Russische Geschichte. Stuttgart 1962, S. 623.

³⁷ Autobiographie von 1923(?) (V 13).

³⁸ Autobiographie von 1925 (V 22).

³⁹ B l a g o j, D.: Materialy k charakteristike Sergeja Esenina. — In: Krasnaja Nov' 1926, Nr. 2, S. 200.

⁴⁰ R o z a n o v, a.a.O., S. 90.

stammt, verschiebt den Akzent vom „Bäuerlichen“ auf das allgemeinere „Altrussische“.⁴¹

Den Sommer 1917 verbringt Esenin in der Heimat und kehrt im Herbst nach Petrograd zurück. Schon in diesem Jahr zerbricht die „literarische Ehe“ mit Kljuev. In einem Brief an Ivanov-Razumnik vom Januar 1918 finden wir die erste kritische Äußerung Esenins über Gedichte Kljuevs und dessen Apostrophierung als „ersten tiefgründigen Volks-Dichter“ (pervyj glubinyj narodnyj poët). So hatte Ivanov-Razumnik Kljuev in dem Aufsatz „Poëty i revoljucija“⁴² genannt, bei der Erwähnung Esenins dagegen betont, daß jener noch sehr jung sei und seine Entwicklung erst begonnen habe.

Aber Esenins literarisches Geltungsbedürfnis ist mit seinem Selbstbewußtsein gewachsen und wird jedesmal empfindlich getroffen, wenn die Kritiker nach alter Gewohnheit „Esenin als ‚den jüngeren Bruder Kljuevs‘ preisen“.⁴³

Kljuev, der noch im ersten Band der „Skify“⁴⁴ über ein Gedicht eine überschwengliche Widmung an Esenin setzte, schreibt sich nun seine Trauer über die Trennung von der Seele:

„Belyj cvet-Sereža,
S Kitovrasom schožij,
Razljubil moj skaz!“⁴⁵

Die helle Blume Sereža,
Die dem Kitovras gleicht,
Liebt meine Erzählung nicht mehr.

Und Esenin, der ihm im zweiten Band des Almanachs mit dem freien Lermontovzitat „Ja verju: pod odnoj zvezdoj/ S toboj my byli roždeny“ (Ich glaube: unter einem Stern / Geboren beide, du und ich)⁴⁶ geantwortet hatte, schreibt 1918 das Gedicht:

„Teper' ljubov' moja ne ta . . .“ (II 76)
Doch meine Liebe ist nicht mehr . . .

Dieses merkwürdige literarische Zwiegespräch zieht sich noch lange hin, fragmentarisch, in Andeutungen, bis 1922 die Veröffentlichung

⁴¹ Vgl. auch den Brief Esenins an den mit ihm befreundeten Bauerndichter A. Širjaev vom 24. Juni 1917 (V 126 ff.).

⁴² I v a n o v - R a z u m n i k: Poëty i revoljucija. — In: Skify. Sbornik 2-j. Petrograd 1918, S. 1.

⁴³ M a r i e n g o f, Anatolij: Roman bez vran'a. L. 1928 (2. Auflage), S. 21.

⁴⁴ Skify. Sbornik 1-j. Petrograd 1917, S. 105.

⁴⁵ K l j u e v, Sobr. soč. Bd. I, S. 329.

⁴⁶ Skify II, S. 178.

von Kljuevs „Četvertyj Rim“⁴⁷, einer polemischen und bösen Paraphrasierung der „Ispoved' chuligana“ (II 85 ff.) von Esenin, den Bruch besiegelt.

Aber die brieflichen Äußerungen Esenins über Kljuev nach ihrer Trennung zeugen von der gleichen Unfähigkeit zur Objektivität, wie er überhaupt seinen dichtenden Zeitgenossen keine Gerechtigkeit widerfahren lassen konnte, ob sie nun Blok, Kljuev oder Majakovskij hießen.

Im Frühjahr 1918 siedelt Esenin nach Moskau über. Dort nähert er sich in der ersten Zeit dem neugegründeten „Proletkult“, einer Organisation zur Hebung der Arbeiterbildung und zur Förderung der spezifisch proletarischen Literatur. Zu den Mitarbeitern gehören in den ersten Jahren nach der Revolution so prominente Schriftsteller wie A. Belyj, V. Brjusov, N. Gumilev und E. Zamjatin. In Moskau befreundet sich Esenin mit dem Dichter Sergej Klyčkov, den er schon in Petrograd im Kreise der „Bauerndichter“ kennengelernt hat. I. Rozanov überliefert, daß beide sogar eine neue literarische Gruppe gründen wollten. „Damals schrieb ich ‚Ključi Marii‘ und wollte mich gemeinsam mit ihm (Klyčkov) als Anhänger einer neuen Richtung, des ‚Aggelismus‘ mit zwei g, nicht ‚Angelismus‘, ausgeben. Aber dann standen wir uns ein, daß weder Idee noch Bezeichnung glücklich gewählt waren, und die Sache verlief im Sande.“⁴⁸ Die einzige Spur jener Pläne, die sich erhalten hat, ist die Bezeichnung „angeličeskij obraz“ (Engelsbild) in der Bildtheorie Esenins, wiewohl nun doch nur mit einem g!⁴⁹

Statt dessen kommt es im Winter 1918/19 zur Begründung des „Imaginismus“. Schon im Sommer hat Esenin den Dichter A. Mariengof, der unter den Literaten noch ganz unbekannt ist, und ein wenig später den ehemaligen Futuristen V. Šeršenevič kennengelernt. In langen Debatten, mehr oder weniger ernstgemeinten und ernstzunehmenden Diskussionen beschließt man, eine neue literarische Schule zu gründen, die „die Weltrevolution des Geistes“⁵⁰ einleiten soll, ausgehend von einer „Revolution“ der künstlerischen Methode.⁵¹ Ihr Schlagwort ist das dichterische Bild, „das Bild, nur noch das Bild. Das

⁴⁷ Kljuev, *Sobr. soč.* Bd. II, S. 85ff.

⁴⁸ Rozanov, I.: *Esenin o sebe i drugich.* M. 1926, S. 17.

⁴⁹ s. S. 42 f.

⁵⁰ Šeršenevič, *Vadim: 2×2 = 5.* M. 1920, S. 17.

⁵¹ Šeršenevič, a.a.O., S. 4.

Bild — stufenweise ansteigend von Analogien und Parallelismen zu Vergleichen, Antithesen, komprimierten und offenen Epitheta ...⁵² So heißt es in ihrem Manifest, das am 30. Januar 1919 veröffentlicht wird, unterzeichnet von den Dichtern S. Esenin, R. Ivnev, A. Mariengof, V. Šeršenevič und den Malern N. Erdman und G. Jakulov.

Die Anregung zur Bezeichnung „Imaginismus“ stammte, wie Esenin auch in einem Brief erwähnt⁵³, aus dem im Almanach „Strelec“ (1915) abgedruckten Aufsatz „Anglijskie futuristy“ von Z. Vengerova. Sie entwirft darin ein flüchtiges Bild der Dichtergruppe um Ezra Pound, den sie während einer Englandreise kennenlernte, und gibt eine kurze Darstellung seines literarischen Programms. Dabei zitiert sie eine Aussage Pounds: „Wir sind ‚Vortizisten‘ und in der Dichtung ‚Imagisten‘ (imažisty). Unsere Aufgabe konzentriert sich auf Bilder, die das Ur-element der Dichtung darstellen, ihr Pigment, das, was in sich alle Möglichkeiten, alle Folgerungen und Beziehungen enthält, was aber noch nicht in einem bestimmten Verhältnis, einem Vergleich Gestalt angenommen hat und dadurch noch nicht erstarrt ist.“⁵⁴ Der Begriff „Vortizisten“ (von engl. vortex, Wirbel, Strudel) bezieht sich, was hier nicht zum Ausdruck kommt, auf die bildende Kunst. Der „Vortizismus“ ließe sich zunächst als „Übersetzung der imagistischen Grundsätze in die Sprache der Malerei und Plastik“⁵⁵ definieren. Das „image“ selbst ist für Pound — von ihm stammt übrigens die Bezeichnung „imagism“⁵⁶ — „etwas, das einen intellektuellen und emotionalen Komplex innerhalb eines Augenblicks darstellt“.⁵⁷ Deutlicher als die psychologische Definition Pounds ist folgende Umschreibung der „Lehre vom ‚reinen Bild‘. Keine der Schattierungen, die das Bild barg, durfte durch schwache Adjektive oder überflüssige Vergleiche verflüchtigt werden. Alle hinzutretenden Emotionen, alle intellektuellen Erwägungen sollten ausgeschieden bleiben“.⁵⁸

Wie diese kurze Gegenüberstellung der Begriffe andeuten sollte, ließen die Russen sich hauptsächlich vom Namen inspirieren, ohne sich

⁵² Deklaracija (V 221).

⁵³ Brief an Ivanov-Razumnik vom Mai 1921 (?) (V 150).

⁵⁴ Vengerova, Zinaida: Anglijskie futuristy. — In: Strelec, Sbornik pervyj. Petrograd 1915, S. 93.

⁵⁵ Hesse, Eva: Ezra Pound. — In Ezra Pound: Dichtung und Prosa. Berlin 1956, S. 153.

⁵⁶ Hughes, Glenn: Imagism and the Imagists. New York 1960 (repr.), S. 12.

⁵⁷ Pound, a.a.O., S. 144.

⁵⁸ Pound, a.a.O., S. 152 f.

wirklich mit Pounds Konzeption auseinanderzusetzen. Die Darstellung Z. Vengerovas hätte auch kaum als Grundlage einer Theorie genügt.

Das Manifest hatte provozierend „das Ableben“ des zehnjährigen Futurismus verkündigt und die Imaginisten zu seinen Erben erklärt. Nun beginnt der Kampf der Erben mit dem keineswegs toten Futurismus um die Gunst des Publikums. Hauptquartier der Imaginisten wird das Café „Stoilo Pegasa“ auf der Tverskaja; außerdem gehören ihnen zwei Buchläden. Diese Läden haben zwar keinen großen Umsatz, sind aber sehr beliebt als Treffpunkte von Literaten und Dichtern.

Solche improvisierten Buchhandlungen waren ein Ausdruck für die Selbsthilfe der Schriftsteller, die wie die übrige Bevölkerung in jenen Jahren ein armseliges Leben führten. Sie gehörten literarischen oder politischen Organisationen, da Privatpersonen keine Konzession bekamen. Besonders schwierig war es, die Druckerlaubnis für Bücher zu erhalten; sie mußte vom Staatsverlag (Gosizdat) und von der Kriegszensurbehörde erteilt werden. Trotzdem gelang es den Imaginisten — wenn auch manchmal nur durch eine List —, ihre kleinen Gedichtbände zu publizieren.⁵⁹

In diesen Jahren lebt Esenin mit Mariengof zusammen, arbeitet gemeinsam mit ihm, wird endgültig bekannt durch öffentliche Dichterlesungen, durch literarische und andere Skandale. Seine „skythische“ Begeisterung für die Revolution weicht einer tiefen Skepsis; er will zwar noch der „allerbeste Dichter“⁶⁰ Rußlands, aber nicht mehr der „Prophet“ des Bauernparadieses sein. Nur seine politische Ahnungslosigkeit ist die gleiche geblieben, obwohl er 1919 sogar den Antrag stellt, in die Kommunistische Partei aufgenommen zu werden. Dieser Antrag wird allerdings abgelehnt.

Zu seiner Haltung bemerkt F. de Graaf richtig: „Wäre Esenin ganz ehrlich und konsequent in seinen Anschauungen gewesen, hätte er in den Jahren 1920—1923 Konterrevolutionär werden müssen.“⁶¹

Als „lyrisches Ich“ flüchtet Esenin nun in die Haltung des „Chuligan“, veranlaßt auch vom spektakulären Erfolg des gleichnamigen Gedichts (II 99), dem in kurzer Zeit „Ispoved' chuligana“ (II 101)

⁵⁹ Šeršenevič, Vadim: O druge. — In: Esenin — žizn', ličnost', tvorčestvo, S. 56.

⁶⁰ Siehe das Gedicht „Ispoved' chuligana“ (II 101 ff.).

⁶¹ de Graaf, a.a.O., S. 31.

folgt.⁶² F. de Graaf charakterisiert das Bild des „chuligan“ als „Synthese aus dem ‚Imaginisten‘, dem extravaganten Dandy und dem etwas groben, aber lyrischen Bauern, der er immer geblieben ist“.⁶³

Der Imaginist und der Dandy — das sind vorübergehende Modehaltungen, wesentlicher ist das Element des Bäuerlichen, in dem sich die neue Haltung Esenins zeigt, eine Haltung, die im allgemeinen in die Jahre nach der großen Auslandsreise verlegt wird, deren Ansatz sich — als Negation — aber schon jetzt abzeichnet. Esenin hat zwar erkannt, daß die Welt des bäuerlichen, alten Rußlands zum Untergang verurteilt ist — aus welchen Gründen auch immer —, und die Verherrlichung des „mužik“ und „pachar“⁶⁴ wird nun von der nüchternen Anrede abgelöst:

„Bednye, bednye krest’jane!
Vy, navernoe, stali nekrasivymi,
Tak že boites’ boga i bolotnych nedr.“⁶⁵

Er fühlt sich aber dieser Welt zugehörig, daher hat er allein das Recht, sie und ihren Untergang zu besingen:

„Rus’ moja, derevjannaja Rus’!
Ja odin tvoj pevec i glašataj.“⁶⁶

Ende 1921 taucht in Moskau die berühmte Barfußtänzerin Isadora Duncan auf, die hier auf die Einladung des Volkskommissars für Bildungswesen A. Lunačarskij hin eine Tanzschule einrichten wollte. Im Atelier des Malers Jakulov lernt Esenin sie kennen; damit beginnt die Liebesgeschichte der alternden, aber immer noch anziehenden Tänzerin und des viel jüngeren „blauäugigen, blondlockigen“ Russen. Der Klatsch blüht, und nicht ohne Grund. Ein solches Verhältnis zweier dermaßen verschiedener Menschen, dazu noch kompliziert durch Sprachschwierigkeiten, war notwendig heftigen Schwankungen ausgesetzt. Bestimmt ist es falsch, I. Duncan allein die Schuld am „Untergang“ des Dichters zuzuschieben. Ähnlich wie Zelinskij u. a. wird Erenburg in seinen Memoiren dieser Frau gerechter als ihre sittenstrengen Ankläger: „In Berlin traf ich ihn (Esenin) öfter mit Isadora

⁶² Mariengof, a.a.O., S. 64.

⁶³ de Graaf, a.a.O., S. 33.

⁶⁴ Siehe die Gedichte I 243 f. und I 273 ff.

⁶⁵ Ihr armen, armen Bauern!

Sicher seid ihr unansehnlich geworden,

Fürchtet noch immer Gott und die einsamen Sümpfe (II 102).

⁶⁶ Mein Rußland, mein hölzernes Rußland!

Ich allein bin dein Sänger und Verkünder (II 99).

Duncan. Sie verstand, daß er es sehr schwer hatte, wollte ihm helfen und konnte es nicht. Sie war fast doppelt so alt wie Esenin, besaß nicht nur ihre große Begabung, sondern auch Menschlichkeit, Zärtlichkeit und Taktgefühl. Er war ein heimatloser Zigeuner, und am meisten fürchtete er Seßhaftigkeit des Herzens.“⁶⁷

Nach dem Scheitern ihrer Moskauer Pläne kehrt I. Duncan nach Westeuropa zurück, heiratet vorher Esenin, der schon 1918 nach einjähriger Ehe seine Frau Zinaida Rajch verlassen hat, und nimmt ihn mit sich. Der Abschied von Moskau bedeutet auch die tatsächliche Auflösung der Gruppe der Imaginisten. Die formelle wird erst 1924 bekanntgegeben. Der bisher noch nicht erwähnte Dichter A. Kusikov, mit dem Esenin sehr befreundet war, emigriert nach Berlin, Šeršenevič geht zum Theater, und Esenin will „Westeuropa zeigen, was ein russischer Dichter ist“.⁶⁸

Wenn Esenin wirklich die Absicht gehabt hat, sich und seine dichtenden Freunde im Westen bekanntzumachen, so zweifelt er bald am Erfolg und schreibt resigniert an Mariengof: „In Moskau meinten wir, daß Europa der größte Absatzmarkt für unsere Ideen sei, aber von hier aus sehe ich erst: Mein Gott, wie herrlich und reich ist Rußland in dieser Beziehung. Solch ein Land gibt es bestimmt nicht noch einmal und — kann es auch nicht geben.“⁶⁹

Der Ausschnitt zeigt die ganze Enttäuschung des jungen literarischen „Welteroberers“, seine subjektive Verkennung des Westens und das Heimweh nach dem geliebten Rußland. Und dieses Heimweh läßt ihn nicht zur Ruhe kommen, läßt ihn anscheinend blind durch Europa reisen, läßt ihn alkoholsüchtig werden und sich in Skandale und Auseinandersetzungen mit russischen Emigranten verwickeln, die er in Berlin und Paris trifft. Eine der wenigen erfreulichen Begegnungen ist die mit M. Gor’kij, zuerst in Berlin, später in Italien, wo Gor’kij ihn sehr herzlich aufnimmt.

Nachdem I. Duncan mit Esenin durch halb Europa gereist ist, er auf diese Weise Deutschland, Belgien, Frankreich und Italien gesehen hat, schiffen sie sich nach den Vereinigten Staaten ein, wo sie von Okt. 1922 bis zum Febr. 1923 das gleiche Wanderleben führen, Esenin immer im Gefolge der berühmten Tänzerin. Im Frühjahr 1923 kehren

⁶⁷ Erenburg, Il’ja: Ljudi, gody, žizn’. M. 1961, S. 587 f.

⁶⁸ Šeršenevič, O druge, S. 59.

⁶⁹ Brief aus Ostende vom 9. Juli 1922 (?) (V 160).

sie nach Paris zurück; in diese Zeit fällt der erste Aufenthalt Esenins in einer Nervenheilanstalt, der seine durch das unregelmäßige Leben und den Alkohol zerrüttete Gesundheit wiederherstellen soll. Aber „Isadora wußte sehr wohl, daß die einzige Möglichkeit völliger Heilung für Sergej seine Rückkehr nach Rußland sein würde“.⁷⁰ Daher kehrt Esenin im August 1923 nach Moskau zurück.

Obwohl Esenin „durch ganz Europa und Amerika jagte und überhaupt nichts wahrnahm“⁷¹, bedeutet diese Reise in mancher Hinsicht einen entscheidenden Einschnitt für ihn. Den Traum vom bäuerlichen, patriarchalischen Rußland, den die Entwicklung der Revolution im Grunde schon zerstört hatte, begräbt er endgültig angesichts der industrialisierten Zivilisation des Westens und erkennt die Notwendigkeit einer gleichen Entwicklung für Rußland, obwohl voller Resignation für sich selbst:

Du Felderrußland! Hör auf,
Den Hakenpflug über die Äcker zu schleppen!
Dein Elend zu sehen schmerzt
Sogar Birken und Pappeln.
Ich weiß nicht, was aus mir werden wird . . .
Vielleicht tauge ich nicht für das neue Leben,
Und doch möcht ich als stählernes sehen
Mein armes, elendes Rußland.⁷²

Nach seiner Rückkehr in die Heimat trennt Esenin sich nicht nur von Imaginisten und Bauerndichtern, sondern entdeckt auch, daß die Zeit seiner Abwesenheit ihn vom Publikum isoliert hat, daß die Kritiker dem verwöhnten Liebling des Ruhms nicht mehr stillschweigend seine gesellschaftlichen Sünden verzeihen.

Esenin befreundet sich zwar jetzt mit einigen Kommunisten⁷³, macht im Herbst 1923 die Bekanntschaft von A. Voronskij, einem Redakteur der Monatszeitschrift „Krasnaja nov“ und wird freier Mitarbeiter dieser Zeitschrift. Voronskij berichtet in seinen Erinne-

⁷⁰ de Graaf, a.a.O., S. 43.

⁷¹ Ėrenburg, a.a.O., S. 583. — Vgl. die Aussage Voronskij: „On byl nacionalen i umel pisat' tol'ko o rossijskom. Nedarom poezdka v Evropu i v Ameriku prošla bessledno dlja poëtičeskogo tvorčestva Esenina.“ — Voronskij, A.: Ob otošedšem. — In: Sergej Esenin: Sobranie stichotvorenij. Tom I—IV. M.-L. 1926—1927. Bd. I, S. XVII.

⁷² Siehe das Gedicht „Neujutnaja židkaja lunnost' . . .“ (III 68 f.).

⁷³ Ein typisches Beispiel dafür ist der Journalist N. Veržbickij. Vgl. seine Erinnerungen an Esenin: Vstreči s Sergeem Eseninym. — In: Zvezda 1958, Nr. 2.

rungen an Esenin von ihrem ersten Gespräch und zitiert folgenden Ausspruch Esenins, der für seine Haltung dieser Jahre bezeichnend ist: „Wir werden miteinander arbeiten und uns befreunden. Nur bedenken Sie eins: ich weiß, Sie sind Kommunist. Ich bin auch für die Sowjetmacht, aber ich liebe Rußland (Rus'). Ich liebe es auf meine Weise. Einen Maulkorb lasse ich mir nicht anlegen, und nach Ihrer Pfeife werde ich auch nicht tanzen. Das gibt es nicht.“⁷⁴

Im Grunde künstlerisch und menschlich heimatlos, setzt Esenin das im Ausland begonnene Wanderleben in der Heimat fort. Im Herbst 1924 ist er in Tiflis, um die Jahreswende in Batum am Schwarzen Meer. Zweimal reist er nach Baku. Eine Reise nach Persien, die wohl mehrmals geplant war, wird aber nicht verwirklicht.⁷⁵

Im Juni 1925 macht der Staatsverlag Esenin den Vorschlag, seine Gesammelten Werke herauszugeben. Bisher waren Esenins Gedichte immer nur in Einzelausgaben erschienen, bis auf zwei etwas umfangreichere Auswahlgaben. Ein Vertrag mit für Esenin sehr günstigen Bedingungen wird abgeschlossen, von Esenins Seite aber nachlässig eingehalten. Wieder unterbrechen Reisen die Vorbereitung der Ausgabe, an der übrigens die dritte Frau Esenins, S. A. Tolstaja, regen Anteil nimmt. Er hat die Enkelin L. Tolstojs im Frühsommer 1925 kennengelernt⁷⁶ und im September geheiratet.⁷⁷ Ein letzter Versuch, seßhaft zu werden!

Im November muß Esenin sich einem Sanatoriumsaufenthalt unterziehen, dessen Hintergründe unklar sind. Er leidet unter Halluzinationen, vielleicht sogar an Verfolgungswahn.⁷⁸ Erst um den 20. Dezember wird er aus dem Sanatorium entlassen, verläßt kurz darauf Moskau, um Freunde in Leningrad zu besuchen. Die Angaben über seine persönlichen Absichten bei dieser Reise sind widersprüchlich; man weiß nicht, ob Esenin nur vorübergehend in Leningrad bleiben oder dort für längere Zeit arbeiten wollte. Er quartiert sich im Hotel „Angleterre“ ein, wo zur gleichen Zeit der mit ihm schon seit 1918

⁷⁴ V o r o n s k i j, A.: Pamjati o Esenine. — In: Krasnaja Nov' 1926, Nr. 2, S. 208.

⁷⁵ Ein strittiger Punkt in der Biographie Esenins war lange die Frage, ob Esenin jemals in Persien gewesen ist. Vgl. seine eigene irreführende Aussage in der Autobiographie von 1923 (?) (V 13). Inzwischen steht fest, daß Esenin diese Reise nie gemacht hat. Vgl. V 229 f.

⁷⁶ de G r a a f, a.a.O., S. 50.

⁷⁷ Siehe die Anmerkung zu dem Brief Nr. 105 (V 380).

⁷⁸ de G r a a f, a.a.O., S. 52 f.

bekannte Journalist G. Ustinov mit seiner Frau wohnt. Sogar ein Treffen mit Kljuev kommt zustande, bei dem Esenin Gedichte vorliest, die Kljuev angeblich mit den Worten quittiert: „Gute Gedichte, Sereža, sehr gute sogar! Wenn man sie sammelte und als Goldschnittausgabe herausbrächte, wären sie eine wunderbare Nachttischlektüre für empfindsame Seelen.“⁷⁹

Am 27. Dezember übergibt Esenin beim Abschied seinem Freunde V. Erlich das (mit seinem eigenen Blut geschriebene) berühmte Gedicht „Do svidan'ja, drug moj“ mit der Bitte, es später, wenn er allein sei, zu lesen. Als Ergänzung zu dieser Episode berichtet die Frau Ustinovs, Esenin sei am Morgen desselben Tages zu ihr gekommen und habe sich beschwert, daß keine Tinte im Hotelzimmer gewesen sei; darauf habe er sich die Pulsader der linken Hand aufschneiden müssen, um schreiben zu können.⁸⁰ Aber Erlich erinnert sich erst an den Zettel mit dem Gedicht, als es schon zu spät ist. Esenin hat sich in der Nacht vom 27. auf den 28. Dezember in seinem Hotelzimmer erhängt.

Der Selbstmord bringt dem toten Dichter noch einmal den Ruhm, der ihn in den letzten Jahren im Stich gelassen hatte. Er läßt aber auch, heftiger als zu Lebzeiten Esenins, die Polemik für und wider den Dichter der „Moskva kabackaja“, des Kneipenrußlands, aufblitzen.

Und plötzlich erinnert man sich daran, daß Esenin schon 1915 geschrieben habe:

Am grünen Abend unterm Fenster
Werde ich mich an meinem Ärmel aufhängen.⁸¹

Man sucht Gründe für den Selbstmord, man versucht, die Epoche, das soziale Milieu, die literarische Bohème, die Kommunisten dafür verantwortlich zu machen.

Erst Erenburg hat es gewagt, die „Tragödie Esenins“ nicht von außen zu begründen, sondern von seinem Wesen her zu deuten und das Unerklärliche auf sich beruhen zu lassen: „Ich habe oft gelesen,

⁷⁹ Ustinov, G.: *Moi vospominanija ob Esenine*. — In: S. A. Esenin. *Vospominanija*. Pod red. I. V. Evdokimova. M.-L. 1926, S. 164.

⁸⁰ Ustinova, E.: *Četyre dnja Sergeja Aleksandroviča Esenina*. — In: S. A. Esenin. *Vospominanija*, S. 236.

⁸¹ Vgl. das Gedicht „Ustal ja žit' v rodnom kraju . . .“ (I 200 f.) und Kručenyč, A.: *Černaja tajna Esenina*. M. 1926.

daß Esenins Tragödie in seinem Konflikt mit der Epoche bestanden habe. Meiner Meinung nach ist das nicht der Grund⁸² ... Esenin war vor allem Dichter; historische Ereignisse, Liebe, Freundschaft — alles trat für ihn in den Hintergrund angesichts der Dichtung.“⁸³

* * *

Ein ausführliches Verzeichnis der Gedichtausgaben, die zu Lebzeiten des Dichters erschienen sind, befindet sich im fünften Band der neuen Gesamtausgabe (S. 403 ff.). Wir nennen hier nur die wichtigsten Titel und das Jahr ihrer Ersterscheinung:

1916 (erschienen schon 1915)	— Radunica
1918	— Goluben'
1918	— Preobraženie
1918	— Sel'skij časoslov
1920	— Trerjadnica
1920 (erschienen in Berlin)	— Triptich
1921	— Ispoved' chuligana
1922	— Izbrannoe
1922 (erschienen in Berlin)	— Sobranie stichov i poëm
1923 (erschienen in Berlin)	— Stichi skandalista
1924	— Moskva kabackaja
1924	— Stichi (1920—1924)
1925	— Rus' sovetskaja
1925	— Strana sovetskaja
1925	— Berezovyj sitec
1925	— O Rossii i revoljucii
1925	— Persidskie motivy

Die erste umfassende Ausgabe der Werke Esenins erschien 1926—1927 in Moskau im „Staatsverlag“. Sie wurde von Esenin zum Teil noch selbst vorbereitet. Es war geplant, eine Auswahl des Werkes in drei Bänden herauszugeben, dessen Einteilung in lyrische Gedichte, kleine Poeme und große Poeme Esenin vorgeschlagen hatte. Nach dem Tode Esenins wurden die drei Bände seiner Anordnung gemäß gedruckt, aber um einen vierten Band ergänzt, der die ausgeschlossenen Teile des Werks (Lyrik und Prosa) enthielt. In diesem Band finden wir außer den Varianten zu einzelnen Gedichten eine ausführliche

⁸² Erenburg, a.a.O., S. 582.

⁸³ Erenburg, a.a.O., S. 584.

Bibliographie der meist in Aufsatzform erschienenen Sekundärliteratur bis 1927.

Die zweite, bisher vollständigste Ausgabe in fünf Bänden ist 1960—1961 im „Staatsverlag für Schöne Literatur“ erschienen. In dieser Ausgabe sind die Gedichte und kleinen Poeme, das Material unserer Arbeit, rein chronologisch angeordnet. Der fünfte Band enthält neben einer Reihe von bisher nur verstreut erschienenen Artikeln und Aufsätzen Esenins eine Sammlung seiner zum Teil vorher nicht veröffentlichten Briefe. Außerdem finden wir in diesem Band als Beilage das wichtigste theoretische Material (Manifeste usw.) zum Imaginismus.

Die Geschichte der Eseninkritik und -forschung würde allein schon ein ganzes Buch füllen und ergäbe in ihrer Analyse ein interessantes Spiegelbild der Entwicklung der russischen Literaturkritik von 1920—1960. Aus der Fülle des in seinem Wert unterschiedlichen Materials können wir daher nur einige Beispiele und Namen anführen.

Gor'kij war nicht der einzige Dichter, den Esenin zu einer Äußerung, sei sie begeistert zustimmend oder kritisch abwertend, herausforderte. Aber sein Urteil über Esenin — er hat es nach dessen Tode 1926 veröffentlicht — ist eines der berühmtesten und meistzitierten: „Nach dem Vortrag dieser Verse dachte man unwillkürlich, daß Esenin nicht so sehr ein Mensch als ein Organ ist, das die Natur allein für die Dichtung geschaffen hat, um damit die unerschöpfliche „Schwermut der Felder“ auszudrücken, die Liebe zu allem Lebendigen auf der Welt und das Mitleid, das — mehr als alles andere — die Würde des Menschen ausmacht.“⁸⁴

Was bei diesem Zitat nur häufig nicht berücksichtigt wird, um die Absolutheit der Aussage zu suggerieren, ist sein Anfang, der es auf eine bestimmte Situation bezieht und auf den Vortrag einiger weniger Gedichte.

Ähnlich bekannt geworden ist das Gedicht Majakovskijs „Sergeju Eseninu“⁸⁵, das er ein Jahr nach dem Tode Esenins schrieb, um gegen die Auswüchse der „eseninščina“, der kritiklosen Verherrlichung und Nachahmung Esenins in der Pose des „chuligan“ und poète maudit, zu kämpfen. Majakovskij hat die Entstehung des Gedichts in dem Aufsatz „Kak delat' stichi“ beschrieben. Dort äußert er sich sehr

⁸⁴ G o r' k i j, M.: Sergej Esenin. — In: M. Gor'kij o literature. Literaturno-kritičeskie stat'i. M. 1955, S. 253.

⁸⁵ M a j a k o v s k i j, Vladimir: Polnoe sobranie sočinenij v trinadcati tomach. M. 1955—1961. Bd. VII, S. 100 ff.

nüchtern über Esenins Dichtung: „Seine sehr begabten und sehr ländlichen Verse waren uns Futuristen natürlich verhaßt.“⁸⁶ Nicht ganz so knapp, aber im Grunde auch unbeteiligt schreibt der Dichter und Kritiker V. Brjusov 1922 über Esenin, den er zwar als Imaginisten, aber literarisch auf dem Hintergrund seiner bäuerlichen Abstammung sieht: „... Esenins Gedichte haben scharfumrissene Bilder, klangvolle Verse und mühelose, wiewohl eintönige Rhythmen; doch alle genannten Vorzüge widersprechen dem Imaginismus und im Grunde war sein Einfluß auf die Dichtung Esenins schädlich.“⁸⁷

Der frühe Tod des Dichters rief eine wahre Flut von Artikeln und Aufsätzen hervor, die sich vor allem mit der Biographie, und mit dem Werk nur in ihrem Zusammenhang, beschäftigen. Typisches Beispiel einer liebevollen Stilisierung von Leben und Werk Esenins ist das kleine Buch von S. Vinogradskaja: „Kak žil Esenin“ (M. 1926). Sie vollzieht auch unbefangen die Identifizierung von Werkausgabe und Biographie: „Wahrhaftigkeit ist einer der hervorstechendsten Züge im Werk Esenins. Der künftige Biograph wird die außergewöhnliche, unmittelbare Verbindung der Gedichtthemen mit den Ereignissen im Leben des Dichters feststellen.“⁸⁸ Wichtiger als diese oft wiederholte Meinung ist die Aussage: „Die Dichtung (stichi) erfüllte ihn ganz, Gedichte waren sein eigentliches Leben. Außer ihnen interessierte ihn im Grunde nichts.“⁸⁹

Neben biographischer Legendenbildung steht die Auseinandersetzung um die Einordnung Esenins in die Epoche des Umbruchs. Der Dichter N. Aseev macht in seinem ursprünglich „Klage um Esenin“ (Plač po Eseninu) genannten Aufsatz Esenins menschliche und literarische Umgebung verantwortlich für seine reaktionäre Neigung zu religiöser Ausdrucksweise. Er sieht ihn als Opfer der Vergangenheit, nicht der Gegenwart: „Esenin war Dichter seiner Zeit. Sein Werk wurde durch den Zusammenprall mit der Vergangenheit, nicht mit der Zukunft zerstört. Beweint nicht Esenin wie das alte Rußland!“⁹⁰

Alle Veröffentlichungen dieser Jahre tragen das Merkmal unmethodischer, im guten Sinne dilettantischer Beschäftigung mit Esenin und

⁸⁶ M a j a k o v s k i j, Poln. sobr. soč. Bd. XII, S. 94.

⁸⁷ B r j u s o v, V.: Včera, segodnja i zavtra ruskoj poézii. — In: Pečat' i revoljucija 1922, Nr. 7, S. 59.

⁸⁸ V i n o g r a d s k a j a, S.: Kak žil Esenin. M. 1926, S. 13.

⁸⁹ V i n o g r a d s k a j a, a.a.O., S. 32.

⁹⁰ Neuabdruck dieses Aufsatzes in: A s e e v, Nikolaj: Začem i komu nužna poézija. M. 1961, S. 178 ff.

seinem Werk. Erste Ansätze einer sachlichen Analyse der Bildersprache bilden die beiden gleichzeitig erschienenen Arbeiten von N. Kravcov und B. Nejman, auf die wir in Kapitel III eingehen (s. u.). Aber diese Arbeiten finden keine Fortsetzung. Denn — wie es in dem (anonymen) Vorwort zu einer Ausgabe der Gedichte Esenins 1931 heißt — „jetzt ist die Unsinnigkeit der voreiligen Versuche, Esenin nach seinem Tode als ‚national‘ und ‚urbäuerlich‘ zu deklarieren, offenbar geworden.“⁹¹

Eine Auseinandersetzung der Literaturwissenschaftler mit dem Werk Esenins beginnt erst in der zweiten Hälfte der 50er Jahre, nachdem die ideologischen Grenzen der Eseninbetrachtung neu abgesteckt worden sind. Im Oktober 1955 erscheint in der Wochenzeitschrift „Ogonek“ zum 60. Geburtstag Esenins ein Artikel, der als Auftakt dazu gelten kann. Trotz der „Begrenztheit seiner Weltanschauung, trotz der Idealisierung der patriarchalisch-dörflichen Lebensweise“⁹² ist die Dichtung Esenins noch lebendig, lebensfähig und ernsthafter Auseinandersetzung wert. Im folgenden Jahr erscheint dann die erste größere Ausgabe der Dichtung Esenins in zwei Bänden. Der Herausgeber K. Zelinskij schreibt eine ausführliche biographische Einleitung, deren Grundtenor die Umwertung Esenins zum „Sowjetdichter“ ist. „Die gesamte Lyrik Esenins ist eine Erzählung des Dichters, eine Erzählung von sich selbst, von seinem schweren Weg in die neue Zeit (novoe).“⁹³ Abgesehen von der neuen Akzentuierung einzelner Fakten im Leben des Dichters, z. B. seiner revolutionären Tätigkeit, wird das Schwergewicht der Werkbetrachtung auf die Gedichte der 20er Jahre verlagert. Aber die wichtigste Rechtfertigung Esenins spricht Zelinskij am Schluß seines Artikels aus: „Welche Seite seiner Dichtungen wir auch aufschlagen, auf jeder finden wir das lebendige Zeugnis der grenzenlosen Liebe des Dichters zu unserer schönen Heimat, deren treuer Sohn er war.“⁹⁴

Ein ähnliches Beispiel der Auf- und Umwertung Esenins ist der Artikel von A. Dymšic in einer Ausgabe seiner Gedichte, die ebenfalls 1956 in der „Großen Reihe“ der „Dichterbibliothek“ erschien.

⁹¹ Esenin, Sergej: Stichi i poëmy. M. 1931, S. VI.

⁹² Vasil'ev, S.: Živaja poëzija. K 60-letiju so dnja roždenija Sergeja Esenina. — In: Ogonek 1955, Nr. 40, S. 12.

⁹³ Zelinskij, K.: Poëzija Sergeja Esenina. — In: Sergej Esenin: Sočinenija v dvuch tomach. M. 1956, Bd. I, S. 5.

⁹⁴ Zelinskij, a.a.O., S. 37.

Er betont — wie Zelinskij — ein Element, das wir noch nicht erwähnt hatten: „Der Prozeß der Entwicklung Esenins war die Durchsetzung des Realismus in seinem Werk⁹⁵ . . . Der Triumph des Realismus vollzieht sich in der Dichtung Esenins in den 20er Jahren“.⁹⁶

Fast treffender als ausführliche Einleitungen umschreibt eine knappe Tagebuchnotiz (veröffentlicht 1956) des Schriftstellers D. Furmanov die Problematik und Situation Esenins: „Er steht zwischen Kljuev und Majakovskij, zwischen dem alten Dorf und der Stadt . . . Sein Übermut und sein Rowdytum (chuliganstvo) sind gar nicht schlimm, in ihnen spiegelte sich die Stimmung der vorrevolutionären Bauernjugend.“⁹⁷

Allmählich beginnt auch die Beschäftigung mit Einzelproblemen. Eine der Legenden um Esenin, die nun zerstört werden soll, ist die vom unbewußt schaffenden Dichter. 1957 erscheint ein Artikel von A. Kulinič: „Kak rabotal Esenin“, der die sprachlichen und literarischen Probleme aber nur andeutet. Genauer und materialreicher beantwortet diese Frage ein Artikel von V. Zemskov und I. Pravdina: „V tvorčeskoj laboratorii Esenina“.⁹⁸ Wieder steht im Mittelpunkt das Schaffen der Jahre 1924—25. Daher beziehen sich die angeführten Varianten und Entwürfe zu Gedichten hauptsächlich auf das Werk dieser Zeit. Sie sind zum großen Teil im Anmerkungsapparat der neuen Gesamtausgabe verwertet worden.

Der Forscher A. Žavoronkov veröffentlicht Einzeluntersuchungen über die großen Poeme „Anna Snegina“, „Pesn' o velikom pochode“ usw., bringt auch das komplizierte Verhältnis zwischen Esenin und Kljuev wieder zur Diskussion in seinem Artikel: „Dva pis'ma Esenina“. Leider dient ihm der Artikel hauptsächlich dazu, Esenins fortschrittliche Haltung gegenüber dem reaktionären Kljuev zu betonen. Aber 1957 muß es schon als positiv verzeichnet werden, daß der Name Kljuevs überhaupt wieder in der Biographie Esenins genannt wird.

Der erste Aufsatz über Esenin, der sich nur mit dem Werk ohne Bevorzugung einer bestimmten Epoche beschäftigt, wird 1959 von

⁹⁵ D y m š i c, A.: Sergej Esenin. — In: Sergej Esenin: Stichotvorenija i poëmy. L. 1956, S. 40.

⁹⁶ D y m š i c, a. a. O., S. 41.

⁹⁷ F u r m a n o v, D. in: Russkie pisateli o literaturnom trude. M. 1956. Bd. IV, S. 708.

⁹⁸ Z e m s k o v, V. i P r a v d i n a, I.: V tvorčeskoj laboratorii Esenina. — In: Russkaja literatura 1960, Nr. 1.

A. Marčenko veröffentlicht: „Zolotaja slovesnaja gruda“. Er setzt sich mit der Dichtung Esenins unter dem Aspekt der Bildtheorie und der Verwirklichung der Bilder in den Gedichten auseinander.

Eine ausführliche Sonderuntersuchung über den Einfluß der Volksdichtung auf Esenins Dichtung bildet die Arbeit von P. Vychodcev: „Narodno-poëtičeskie tradicii v tvorčestve Sergeja Esenina“. Polemisch gegen Nejman gerichtet (s. Kap. III), geht Vychodcev von der These aus, daß Esenins Aneignung der Volksdichtung tiefer und ursprünglicher als die seiner Zeitgenossen Bednyj, Blok, Majakovskij u. a. gewesen sei. Er zeigt, wie sich die Aufnahme der Volksdichtung im Werk Esenins in den verschiedenen Perioden seines Schaffens wandelt.

Die bisher umfangreichste Arbeit und Kompilation der Forschung der Nachkriegszeit stellt das Buch E. Naumovs „Sergej Esenin. Žizn' i tvorčestvo“ (1960) dar. Leider ist es — wie die meisten Arbeiten vor ihm — eine Kombination von Biographie und Werkdarstellung. Trotz der dogmatischen Grundeinstellung des Autors ist das Buch interessant geschrieben und verwertet zum Teil unveröffentlichtes, zum Teil erst kurz vorher (wieder) entdecktes Material.

Als Gegenbeispiel zu dem Buch von Naumov sei die Arbeit von Francisca de Graaf erwähnt, die zwar auch Leben und Werk gemeinsam behandelt, aber in zwei großen Abschnitten gesondert betrachtet. Die 1933 geschriebene Biographie ist auch heute noch lesenswert, weniger die Werkdarstellung, die sich hauptsächlich auf Inhaltsangaben beschränkt.

Die übrigen westlichen Beiträge zur Eseninforschung werden jeweils in der Untersuchung angeführt. Sie sind auch meist zu allgemein gehalten oder wie der Artikel V. Markovs zu polemisch formuliert, um für unsere Untersuchung in Betracht zu kommen.

Kapitel I

Zur Theorie des Bildbegriffs

Zur Charakterisierung der Eigenart Eseninscher Lyrik werden hauptsächlich zwei Begriffe angeführt, deren Bedeutung in der russischen Sprache und speziell in der Literaturwissenschaft ähnlich vielfältig ist wie im Deutschen die Begriffe Bild und Bildhaftigkeit — „obraz“ und „obraznost“.

Anders als im Deutschen, wo sich die Grenzen von Bild und Metapher im Sprachgebrauch immer mehr verwischen¹, hat sich „obraz“ als Synonym für „metafora“ im Russischen nicht so durchsetzen können. Hier bildete das Auftreten der Imaginisten unter der Mitwirkung von Esenin — „K čertu čuvstva, slova v navoz, / Tol'ko obraz i mošč' poryva!“² — ein relativ kurzes Zwischenspiel.

Was ist nun das Spezifische dieses „obraz“ für die Imaginisten und vor allem für Esenin als den einzigen Dichter unter ihnen, dessen Ruhm sich nicht mit dem Imaginismus aufgelöst hat. Literarhistorisch betrachtet, hat der Begriff eine zweifache Tradition.

Allgemein wird „obraz“ definiert als „spezifische Kategorie der Kunst, nämlich die Gestaltwerdung der Vorstellungen des Künstlers von der Wirklichkeit in konkret-sinnlicher Form“³; als speziell literarischer Begriff bezeichnet das Wort „einen Ausdruck, eine Redewendung, die der Sprache Anschaulichkeit, Farbigkeit und Konkretheit verleiht.“⁴ Diese Umschreibungen mit Begriffen aus dem optischen Bereich — unter Vermeidung des Wortes Metapher — sind ein konstanter Zug bei allen derartigen Definitionen. Die „bildhafte Wiedergabe des Lebens“ (obraznoe otraženie žizni), die „Bildhaftigkeit“

¹ Wellek - Warren: Theorie der Literatur, Berlin 1963, S. 165: „Das Bild kann ‚Beschreibung‘ oder ... Metapher sein.“

² Siehe das Gedicht „V čas, kogda noč' votknet ...“ (V 247).

³ Slovar' russkogo jazyka v četyrech tomach. M. 1957 bis 1961. Bd. II, S. 765.

⁴ Ebda.

(obraznost') sind Haupteigenschaften der literarischen im Gegensatz zur begrifflichen Sprache der Wissenschaft.⁵

Von Belinskij, der den Begriff in die russische Literaturkritik eingeführt hat, stammt die bekannte Formulierung: „Die Dichtung spricht nicht in Beschreibungen, sondern durch Bilder und Gestalten (karti-nami i obrazami)“.⁶

„Obraz“ bedeutet bei ihm also Gestalt, Form. Meist verwendet er den Begriff — wie oben — gekoppelt mit „kartina“: „Die epische Dichtung verwendet Gestalten und Bilder (obrazy i kartiny) zum Ausdruck von Gestalten und Bildern, die in der Natur gefunden werden; die lyrische Dichtung verwendet Gestalten und Bilder zum Ausdruck des gestaltlosen und formlosen G e f ü h l s, welches das in-nere Wesen der menschlichen Natur bildet.“⁷

Der Wortgebrauch Belinskijs hat sich in der russischen Literaturkritik und -theorie eingebürgert und modifiziert, so daß bei A. Belyj, als dem Esenin zeitlich und persönlich nächsten Literaturtheoretiker (und Dichter), die Begriffe „obraz“ und „kartina“ in dem ersteren aufgegangen sind. Er spielt im übrigen in jener Zeit überhaupt keine bedeutende Rolle, da die Theoretiker des Symbolismus — wie Belyj — mit der Definition des Symbols als des zentralen Begriffs der Epoche beschäftigt sind. Belyj stellt in dem Aufsatz „Formy iskusstva“ wie Belinskij am Vergleich mit den bildenden Künsten das Wesen der Dichtung heraus:

„Viele Bilder lassen sich nicht mit dem Pinsel wiedergeben (z. B. der Sternenhimmel, Bilder (kartiny) der Nacht usw.). Der Dichtung sind dergleichen Beschreibungen möglich.“⁸ Aber im Gegensatz zu Belinskij ist für ihn diese Fähigkeit der Dichtung kein Vorzug, sondern ein Nachteil gegenüber den anderen Künsten, der Vorrang der Dichtung liegt nur in der Dimension der Zeit.⁹

In dem Aufsatz „Magija slov“ beschreibt er die Entstehung des Bildes (obraz) in der Dichtung. Wir führen den ganzen Abschnitt an, weil darin der Einfluß des Sprachwissenschaftlers A. Potebnja

⁵ Kratkij slovar' literaturovedčeskich terminov. Pod red. L. I. Timofeeva. M. 1958, S. 92 f.

⁶ Belinskij, V. G.: Sobranie sočinenij v trech tomach. M. 1948. Bd. II, S. 66.

⁷ Belinskij, a.a.O., S. 10.

⁸ Belyj, Andrej: Simvolizm. Kniga statej. M. 1910, S. 160 f.

⁹ Vgl. auch seinen Aufsatz „Princip formy v éстетike“ in: Belyj, Simvolizm, S. 175 ff.

(s. u.) besonders klar zum Ausdruck kommt, auf den sich Belyj u n d die Imaginisten beziehen, wiewohl diese ironisch abwertend¹⁰: „Die dichterische Sprache ist die Sprache im eigentlichen Sinne des Wortes. Ihre große Bedeutung liegt darin, daß sie nichts mit Worten beweist; die Worte gruppieren sich in der Dichtung so, daß ihre Gesamtheit ein Bild (obraz) ergibt. Die logische Bedeutung dieses Bildes ist unbestimmt, seine optische Anschaulichkeit ebenfalls; wir selbst müssen die lebendige Sprache mit Erkenntnis und schöpferischer Kraft (tvorčestvo) erfüllen. Die Aufnahme lebendiger, bildhafter Sprache regt uns zum Schaffen an.“¹¹

In dem Begriff „lebendige Sprache“ (živaja reč') weist Belyj auf die Polarität der Sprache hin, die das Thema seines Aufsatzes „Žezl Aarona“¹² bildet. Die beiden Pole sind das Wort als Begriff (slovo-termin), dieser „schöne tote Kristall“, und das lebendige Wort (slovo-plot'), ein „blühender Organismus“¹³. Den letztgenannten Begriff gebraucht Belyj parallel mit „slovo-obraz“.¹⁴

Diese Fügungen nähern sich schon dem Bildbegriff Esenins, vor allem aber der Sprachtheorie Potebnjas. Auf seine Bedeutung für den Bildbegriff Esenins wie der Imaginisten wurde mehrfach hingewiesen: schon 1921 geht V. L'vov-Rogačevskij in seinem Buch „Imažinizm i ego obrazonosej“ ausführlich darauf ein.¹⁵

Der Philologe und Philosoph Potebnja veröffentlichte 1862 sein erstes Hauptwerk „Mysl' i jazyk“. Wichtig auch für das Verständnis der folgenden Werke, enthält es schon alle grundsätzlichen Anschauungen Potebnjas zu den Wechselbeziehungen von Denken und Sprache. Die für uns wichtigen Gedankengänge enthält das Kapitel X: „Poëzija. Proza. Sguščenie mysli“. Hier taucht der Bildbegriff (obraz) im Zusammenhang seiner Worttheorie auf. Das Einzelwort — romantischer Tradition folgend schon Dichtung¹⁶ oder zumindest „Urbild und Keim der späteren Dichtung und Wissenschaft“¹⁷ — wird in sei-

¹⁰ Siehe Šeršenevič, 2×2 = 5, S. 36: „Don-Kichot ruskoj poetiki A. Potebnja . . .“

¹¹ Belyj, Simvolizm, S. 433.

¹² Vgl. auch Belyj: Žezl Aarona. — In: Skify. Sbornik 1-j. S. 155 ff.

¹³ Belyj, Simvolizm, S. 436.

¹⁴ Belyj, Simvolizm, S. 436. Vgl. auch Žezl Aarona, a.a.O., S. 157.

¹⁵ L'vov-Rogačevskij, V.: Imažinizm i ego obrazonoscj. M. 1921. Vgl. dort das Kapitel: Imažinizm kak škola. S. 9 ff.

¹⁶ Potebnja, A. A.: Polnoe sobranie sočinenij. Tom pervyj: Mysl' i jazyk. Gosizdat Ukrainy 1926, S. 149, 150.

¹⁷ Potebnja, a.a.O., S. 165.

ner Struktur den Werken der bildenden Kunst, speziell der Plastik, verglichen.

„Das Wort besteht aus „der äußeren Form, d. h. dem artikulierten Laut, aus dem Inhalt, der vermittelt des Lautes objektiviert wird, und aus der inneren Form, d. h. der nächsten etymologischen Bedeutung des Wortes, der Weise nämlich, auf die sich der Inhalt ausdrückt“.¹⁸

Diese Dreiteilung des Wortes will Potebnja durch den Vergleich mit einem Werk der bildenden Kunst, mit einer Plastik, verdeutlichen: auch sie besteht aus äußerer Form (Material), innerer Form (Gestalt) und Inhalt (Bedeutung). Ihre „innere Form“, die Gestalt (obraz), die auf den Inhalt verweist, entspricht der Vorstellung im Wort, „die selbst nur Bedeutung hat als Symbol, als Andeutung eines bestimmten Komplexes von Wahrnehmungen oder eines Begriffes“.¹⁹

Die Begriffe „innere Form“, „Vorstellung“, „obraz“ sind also identisch.²⁰ In späten Sprachepochen fällt nun ein Element des Wortes aus, die innere Form. Solchen Wörtern fehlt dann die „Bildhaftigkeit“ (obraznost')²¹ und damit die Möglichkeit ihres „ästhetischen“ Verständnisses, das abhängig ist vom etymologischen.²² Damit ist der Bezug hergestellt zur ersten Definition der inneren Form des Wortes als seiner „nächsten etymologischen Bedeutung“. „Erst jetzt, da der Symbolismus²³ des Wortes für uns existiert (da wir das Bewußtsein von der inneren Form haben), werden seine Laute zur äußeren Form, die der Inhalt notwendig fordert.“²⁴

An Beispielen aus der Volksdichtung zeigt Potebnja dann die „etymologische“ Ableitung von Bildern und Vergleichen.²⁵

In dem Werk „Iz zapisok po teorii slovesnosti“ (1905) ändert sich die Terminologie teilweise; in der Worttheorie ersetzt Potebnja „forma“ durch „znak“, behält aber die Dreiteilung des Wortes bei:

¹⁸ P o t e b n j a, a.a.O., S. 134.

¹⁹ P o t e b n j a, a.a.O., S. 139.

²⁰ P o t e b n j a, a.a.O., S. 135.

²¹ P o t e b n j a, a.a.O., S. 136.

²² P o t e b n j a, a.a.O., S. 136. Potebnja führt hier das Beispiel lit. báltas — „gut“ an; diese Bedeutung sei abhängig von der ursprünglichen „weiß“, ebenso wie im Russischen „belyji, svetlyj“ auch die Bedeutung „milyj“ habe infolge der Bedeutung „albus, lucidus“.

²³ P o t e b n j a, a.a.O., S. 134: „Simvolizm jazyka, povidimomu, mozet byt' nazvan ego poetičnost'ju; naoborot, zabvenie vnutrennej formy kažetsja nam prozaičnost'ju slova.“

²⁴ P o t e b n j a, a.a.O., S. 136.

²⁵ P o t e b n j a, a.a.O., S. 137 ff.

„Jedes Wort besteht aus drei Elementen: aus der Einheit der artikulierten Laute, d. h. aus dem äußeren Bedeutungszeichen, aus der Vorstellung (*predstavlenie*), d. h. dem inneren Bedeutungszeichen, und der Bedeutung selbst.“²⁶

Wieder wird „Vorstellung“ mit „obraz“ parallelgesetzt: „Der Vorstellung im Wort entspricht das Bild (*obraz*) (oder eine bestimmte Einheit von Bildern) in der Dichtung. Das dichterische Bild (*poëtičeskij obraz*) kann die gleichen Bezeichnungen erhalten wie das Bild im Wort, nämlich: Zeichen, Symbol, aus dem die Vorstellung, die innere Form zum Vorschein kommt.“²⁷ „Obraz“ bleibt ein Synonym für den Vorstellungskern, für „die anschauliche Bedeutung des Wortes“ (*nagljadnoe značenie slova*).²⁸

Neben der eben skizzierten Tradition des Begriffes gibt es eine zweite, viel unauffälligere. „Obraz“ als „poetisches Bild, Metapher“ war nach Bulachovskij schon um 1000 im Altrussischen bekannt; diese Bedeutung ging dann wieder verloren. D. Čyževškyj weist allerdings auf den „Izbornik Svjatoslava“ von 1073 hin, in dem das Wort parallel mit dem Begriff „prevod“²⁹ erscheint: „Prevod že est' slovo ot inogo na ino prevodimo. Imat' že obrazy četyri . . .“ (Die Metapher aber ist ein Ausdruck, der von einem Ding auf ein anderes übertragen wird. Es gibt nun vier Bilder . . .).³⁰ Darauf folgt die Einteilung der „Bilder“ analog dem Muster Quintilians, allerdings um einige Formen erweitert. Im 18. Jahrhundert taucht das Wort bei Karamzin als Bedeutungsentlehnung aus dem Französischen wieder auf.³¹

In dieser Bedeutung verwendet A. Afanas'ev in der Einleitung seines Werkes „Poëtičeskie vozzrenija slavjan na prirodu“ den Begriff „poëtičeskie obrazy“, die für ihn den Ursprung der Mythen bilden³²: „Die reiche . . . Quelle der verschiedensten mythischen Vorstellungen

²⁶ Potebnja, A. A.: Iz zapisok po teorii slovesnosti. Char'kov 1905, S. 19.

²⁷ Potebnja, Iz zapisok po teorii slovesnosti, S. 30.

²⁸ Potebnja, Mysl' i jazyk, S. 157.

²⁹ Analogiebildung zu gr. *metaphora*.

³⁰ In: Chrestomatija po drevnej ruskoj literature XI—XVII vekov. Soštavil N. K. Gudzij. M. 1955, S. 33.

³¹ Zu diesem Abschnitt siehe Hüttl-Worth, G.: Die Bereicherung des russischen Wortschatzes im XVIII. Jahrhundert. Wien 1956, S. 133.

³² Afanas'ev, A. N.: Poëtičeskie vozzrenija slavjan na prirodu. M. 1865—1869. Bd. I, S. 10.

ist das lebendige menschliche Wort, die Sprache mit ihren metaphori-
schen . . . Ausdrücken.“³³

Und so spricht Belyj — allerdings sehr selten — von metaphorischen
Bildern.³⁴

An diese Tradition knüpft nun Esenin in seinen theoretischen Be-
mühungen an, in den beiden Schriften „Ključi Marii“ (1918) und
„Byt i iskusstvo“ (1921). Noch kurze Zeit vorher ist der Bildbegriff
bei ihm nicht zu finden. In dem kleinen Aufsatz „Otčee slovo“ (V 63)
zu A. Belyjs Roman „Kotik Letaev“, der im April 1918 veröffent-
licht wird, ist noch das Wort im allgemeinen, seine geheimnisvolle
Doppelnatur, der Zentralbegriff, den Esenin in immer neuen Bildern
umkreist: „Das Wort ist von Anfang an die Schöpfkelle, mit der
man aus dem Nichts Wasser des Lebens schöpfen kann“ (V 64). Die
schöpferische Kraft des (dichterischen) Wortes ist für ihn exemplarisch
in der Dichtung Belyjs enthalten, und die Gedanken seines eigenen
Aufsatzes sind weitgehend von Belyj inspiriert: „Im Wort ist die ur-
sprüngliche Schöpfungskraft enthalten.“³⁵ Der Gegenpol des Menschen-
worts ist für ihn das zeichenlose Wort (bezznačnoe slovo, V 65), das
unsichtbar in der Sprache anwesend ist. Dieser Gedanke entspricht in
etwa der symbolistischen Konzeption der „Entsprechungen“, aller-
dings in christlich-mystischer Verkleidung. Eine Stelle aber enthält
schon — wenn auch als Negation — den Ansatz zu seiner eigenen
Bildtheorie im Begriff der Verwandlung: „Das Wesentliche liegt nicht
im Trick der Verwandlung der Dinge, nicht in der Sprachgeste, son-
dern im Ergreifen (der Wirklichkeit) selbst: wenn man nachts im
Traum Kisel' (Mehlbrei) sieht, spürt man morgens noch den süßen
Saft auf seinen Lippen . . .“ (V 65).

In einer kurzen Notiz zu einer Gedichtsammlung des Bauerndich-
ters P. Orešin verwendet Esenin schon den Begriff „obraz“, differen-
ziert ihn aber noch nicht: „Jeder Dichter hat . . . seinen eigenen Vor-
rat an Worten und Bildern (obrazy)“. (V 68)

Diese Differenzierung vollzieht er erst in „Ključi Marii“ (V 27 ff.).
Wie stark Esenin selbst „obraz“ allgemein als etwas Anschauliches
verstanden hat, geht aus den häufigen Analogien und Anspielungen
auf Ornamentik und Buchmalerei hervor. Und die Absicht seiner
Schrift ist es, „die Geheimnisse des Ornaments im Wort“ (V 28) zu

³³ A f a n a s' e v, a.a.O., S. 5.

³⁴ B e l y j, Simvolizm, S. 448.

³⁵ B e l y j, Simvolizm, S. 430.

erforschen. So spricht er einmal von „Ornamentik poetischer Ausschmückungen“ (V 38), und schließlich ist die Bezeichnung „zastavočnyj obraz“ (s. S. 41) selbst eine Metapher, abgeleitet von „zastavka“, der verzierten Kopfleiste an Buch- und Kapitelanfang (Bielfeldt).³⁶

Im ersten Teil von „Kluči Marii“ gebraucht Esenin „obraz“ noch in der konventionellen Bedeutung von Gestalt, Bild überhaupt (V 31) neben der Bedeutung von metaphorischem Bild, dessen Entstehung er nach dem Beispiel Afanas'evs und Potebnjas etymologisch erklären möchte.³⁷ Er leitet z. B. das Wort „pastuch“ (der Hirt) von „pasduch“ (weidete den Geist) ab, weil die Hirten in der Urzeit „die ersten Denker und Dichter waren“ (V 30).

Dabei vermischt Esenin zwei Gedankengänge, den philologischen, der aus dem Wort die „Wurzel“, den „anschaulichen Kern“ herauslösen, ihn wieder bewußt machen möchte, und den mythologischen, der die Metaphern der Volksdichtung über die Mythen als Zwischenstufe zur ursprünglichen Metaphernsprache zurückverfolgen will (wie Afanas'ev). Hier ist der Ansatz zu seinem eigenen Bildbegriff:

„Unsere Sprache enthält viele Worte, die ‚wie die sieben mageren Kühe die sieben fetten aufgefressen haben‘. Sie enthalten eine ganze Reihe anderer Worte in sich und stellen auf diese Weise zuweilen durch sich die äußerst weitreichende und verwickelte Erklärung eines Gedankens dar ... Dieses Verschlingen der fetten Worte durch die mageren und der Begriff ‚einspannen‘ (zaprjagat') sind die Grundlage fast unserer gesamten Bildhaftigkeit (obraznost'). Indem sie zwei verschiedene, entgegengesetzte Erscheinungen durch eine Analogie in der Bewegung verknüpfte, schuf sie die Metapher:

Der Mond — ein Hase,
Die Sterne — des Hasen Spuren.“ (V 35 f.)

Ein paar Seiten weiter ersetzt Esenin das Wort Metapher durch „obraz“ und verwendet es von nun an nur noch für das metaphorische Bild: „... das Bild (obraz) entsteht durch Verknüpfung.“ (V 39)

³⁶ Wahrscheinlicher ist aber die Ableitung von dem Verb „zastavljat“ — „versperren, ... verstellen, etw. vorsetzen, vorlegen“ usw. (Pavlovskij), da Esenin selbst im Zusammenhang mit seiner Bildtheorie von „zastavlenie vozdušnogo mira zemnoju predmetnost'ju“ (V 37) spricht.

³⁷ Vgl. Potebnja, *Mysl' i jazyk*, S. 159: „... takoe čut'e vnutrennej formy javljaetsa tol'ko kak slučajnost' (u Gogolja ‚lapy-listy', gde opredel'ajuščee odnogo proischoždenija s list, Sr. lit. lâpas, list drevesnyj, s našimi lepestok, lopuch i dr.), ...“

Diesen allgemeinen Bildbegriff zerlegt er im dritten Teil von „Ključ Marii“, um das Wesen der verschiedenen Bilder zu bestimmen, und zwar analog zum dreifachen Wesen des Menschen als Leib, Seele und Geist.³⁸

Dem Leib entspricht das statische Bild, „obraz zastavočnyj“.³⁹ Es ist „wie die Metapher der Vergleich eines Gegenstandes mit einem anderen“ (V 45).

Dieses Bild wird allgemein als einfache Metapher interpretiert, wir halten aber die Differenzierung Esenins als Parallelsetzung mit der Metapher für genauer, da die Metapher eine formal-stilistische Kategorie ist, der Begriff „obraz“ dagegen mehr die psychische Seite der Sprache meint. Die von Esenin angeführten Beispiele (V 45 f.) entsprechen zum Teil Aufzählungen Afanas'evs⁴⁰, zum Teil Bildern in seiner Dichtung. An ihrer sprachlichen Realisierung in den Gedichten sieht man, daß Esenin hier selbst keine formale Kategorie meint. Vgl. das erste Beispiel: solnce — koleso, telec, zajac usw. Im Gedicht heißt es:

*Kolesom za sini gory
Solnce tichoe skatilos'. (II 27).
Wie ein Rad rollte die stille Sonne
Hinter den blauen Bergen hinab.*

Hier ist die Gleichsetzung mit Hilfe eines Instrumentals vollzogen — als Erweiterung der volkssprachlichen Formel „solnce skatilos“:

*Ukatilosja krasnoe solnyško
Za gory ono da za vysokie.⁴¹*

Ein häufig wiederkehrendes Bild ist die Sonne als Kalb (s. Kap. III B):

*Otelivšeesja nebo
Ližet krasnogo telka (I 287).
Der Himmel, der eben gekalbt hat,
Lackt zärtlich ein rotes Kälbchen.*

In diesem Falle ist sogar — wie im Volksrätsel — ein Glied der Gleichsetzung ausgelassen, dafür aber das Bild durch das Verb (ližet) und das attributiv gesetzte Partizip (otelivšeesja) innerhalb des Satzes zu einem geschlossenen Zusammenhang gebracht.

Der Seele entspricht das gleitende Bild, „korabel'nyj obraz“.⁴² Es

³⁸ Dabei verwendet Esenin die Ausdrücke „duša“ und „duch“ parallel gegenüber „razum“ als Geist (V 45).

³⁹ Die Fügung ist etwa als Vorstell-, Ausfüllbild zu übersetzen.

⁴⁰ A f a n a s' e v, Poëtičeskie vozzrenija slavjan na prirodu.

⁴¹ Pričitanija. Biblioteka poëta, Bol'saja serija. L. 1960, S. 92.

⁴² Wörtliche Übersetzung: „Schiffsbild“.

ist „in einem beliebigen Gegenstand, in einer Erscheinung oder einem Lebewesen das Einfangen einer Strömung, auf der das statische Bild schwimmt wie ein Boot auf dem Wasser“ (V 46).

Der Name dieses Bildes könnte von Belyj inspiriert sein, der in „Magija slov“ schreibt: „Das Wort ist das einzige reale Schiff (korable), auf dem wir von einer Unerkennbarkeit zur anderen schwimmen — umgeben von unerkennbaren Räumen, die man Erde, Himmel, Äther, Leere usw. nennt . . .“⁴³

In „Byt i iskusstvo“ umschreibt Esenin das Bild noch einmal und betont dabei das Element der Bewegung: „Das gleitende Bild, das Bild eines Doppelzustandes (obraz dvojstvennogo položenija):

Mitternacht, laß den Mondkrug aufschwimmern,
Um die Milch der Birken zu schöpfen.

Es ist dem statischen Bild sehr verwandt mit dem einzigen Unterschied, daß jenes unbeweglich ist. Denn dieses Bild hat Bewegung (vrašćenie — eigentlich: Drehung).“ (V 59)

Den zweiten Ausdruck „Doppelzustand“ gebraucht er parallel mit dem Ausdruck „dvojnoe zrenie“ (V 58), den er in einem Brief an Ivanov-Razumnik folgendermaßen erläutert: „Der Dichter muß seine Sicht (Betrachtung) der Sprache ständig erweitern. Denn wenn wir auf russisch schreiben, müssen wir wissen, daß vor unseren Bildern einer doppelten Sicht (obrazy dvojnogo zrenija):

„Meines Hauptes gelbes Blatt“
„Die Sonne gefriert wie eine Pfütze“ —

Bilder eines doppelten Fühlens existierten:

„Maria, zünd' den Schnee an“ . . .
„Avdot' ja, feucht' die Schwelle an“.

Das sind die Bilder der Kalendersprache, die unser Großrusse schuf, als er noch ein doppeltes Leben führte — ein kirchliches und ein häusliches“ (V 148).

Den Ausdruck „dvojnoe zrenie“ hat Esenin vermutlich von dem Symbolisten V. Ivanov übernommen und — in veränderter Bedeutung — auf das metaphorische Bild angewandt, um die „Zweischichtigkeit“ (dvuplanovost')⁴⁴ dieser Wortverbindung zu umschreiben.

Für V. Ivanov ist „dvojnoe zrenie“ eine der Bestimmungen symbo-

⁴³ Belyj, Simvolizm, S. 439.

⁴⁴ Diesen Begriff verwendet E. Čerkasova in ihrer Untersuchung „Über den metaphorischen Gebrauch der Sprache“, s. u.

listischer Dichtung, nämlich die Erfahrung „übersinnlicher Offenbarungen“ hinter den „sinnlichen ‚Erscheinungen‘“: „V poézii Tjutčeva russkij simvolizm . . . vnutrenne opredeljaetsja, kak dvojnoe zrenie i potomu — potrebnost' drugogo poëtičeskogo jazyka“ (In der Dichtung Tjutčevs wird der russische Symbolismus . . . von innen her definiert als doppelte Sicht, folglich — als das Bedürfnis nach einer anderen Sprache der Dichtung).⁴⁵

Die Beispiele, die Esenin selbst zum „korabel'nyj obraz“ anführt (V 46), unterscheiden sich vom statischen Bild nur durch ihre Ergänzungen mit einem Verb der Bewegung. Daher wird dieses Bild auch oft als „entfaltete Metapher“ (razvernutaja metafora) bezeichnet.⁴⁶ Mit der gleichen Einschränkung wie oben würden wir es das Ergebnis einer entfalteten Metapher nennen.

Schließlich ist das dem Geist bzw. der Vernunft entsprechende Bild, das „englische Bild“, „angeličeskij obraz“, „die (eigentliche) *Schöpfung* oder das Durchstoßen eines Fensters aus einer gegebenen statischen oder gleitenden Metapher, in der *das Strömen* aus einem Gesicht ein oder mehrere neue Gesichter erscheinen läßt, in der die Zähne Sulamiths ohne jegliches Wie — indem sie jede Ähnlichkeit mit Zähnen auslöschen — wirkliche lebendige Ziegen werden, die vom Berge Gilead herabspringen.“ (V 46)

Esenins eigene Beschreibung dieses Bildes macht deutlich, daß er mit seiner Einteilung keine formalen Kategorien meint. Auch der Hinweis auf die sprachliche Möglichkeit des Vergleichs (Wie) unterstreicht nur, was für ihn das Wesentliche ist: die sprachliche Verwandlung der Welt und der Dinge. Sie wird für ihn der Kern seines „Imaginismus“ (V 149): „Entscheidend ist nicht der Imaginismus, den uns Z. Vengerova vermittelte . . . Wichtiger ist mein Bewußtsein (osoznanie), die Verwandlung der Welt durch diese Bilder.“ (V 150)

„Angeličeskij obraz“ wird im allgemeinen als Symbol interpretiert, d. h. als „Bild, das den Vergleich nur ahnen läßt, nicht sprachlich ausdrückt“.⁴⁷ Diese Definition läßt sich allerdings nicht gut auf das Beispiel Esenins anwenden (Zähne — Ziegen), das auf die verwandelnde Kraft der Sprache zielt und keine dahinterliegende Symbolik meint.

⁴⁵ I v a n o v, Vjačeslav: Zavety simvolizma. — In: Borozdy i meži. Opyty èstetičeskie. M. 1916, S. 123.

⁴⁶ M a r č e n k o, A.: „Zolotaja slovesnaja gruda . . .“ (O nekotorych osobennostjach obraznoj sistemy Esenina-lirika). — In: Voprosy literatury 1959, Nr. 1, S. 106.

⁴⁷ A. Marčenko in den Anmerkungen zu „Ključii Marii“ (V 285).

Aber in „Byt i iskusstvo“ differenziert Esenin den Begriff des „angeličeskij obraz“ noch weiter und führt Beispiele eines „emotionalen Angelismus“ (V 60) an, — den „wunderbaren Gast“, das „unsichtbare Land ‚Inonija‘“ — Symbolgestalten und -namen, die der oben zitierten Definition entsprechen.

Hier ist der Bildbegriff an seinem kritischen Punkt angelangt; scheinbar einfache Nennung, wird der Name, das Bild in seiner Wiederholung zum Symbol. Solche Symbolbilder, die nichts mehr mit Vergleich oder Metapher zu tun haben, gehören vor allem in die mittlere Periode der Dichtung Esenins.

Die beiden Schriften Esenins sind die einzigen Versuche geblieben, seine Dichtung theoretisch zu begründen. Fast ist man in Versuchung zu sagen: zum Glück. Denn Esenin war kein Theoretiker, auch in dieser Hinsicht ist er ein „unmoderner“ Dichter.⁴⁸

Wie wenig seine Auffassung des Bildes mit der Theorie der Imaginisten gemeinsam hat, wird der Vergleich mit ihr zeigen. Im übrigen formuliert Šeršenevič selbst als erster den Unterschied: „Obwohl Esenin die Autonomie (samocel'nost') des Bildes zugesteht, erkennt er gleichzeitig seine Nützlichkeit an — seine Expressivität (vyrazitel'nost').“⁴⁹ An einer anderen Stelle wendet sich Šeršenevič gegen die Auffassung vom Gedicht als Organismus und damit unausgesprochen gegen die (allerdings höchst vage) Konzeption des organischen Bildes, wie sie Esenin nach seiner imaginistischen Phase vertritt: „... Die Verbindung einzelner Bilder zum Gedicht ist eine mechanische, aber keine organische Arbeit, wie Esenin und Kusikov behaupten. Das Gedicht ist kein Organismus, sondern ein Haufen von Bildern (tolpa obrazov). Man kann ohne weiteres ein Bild daraus entfernen oder zehn weitere hinzufügen.“⁵⁰

Ohne den Begriff des „Organischen“ näher zu bestimmen, spricht Esenin nach 1922 nur noch vom „organischen Bild“ als der Grundlage seiner Dichtung: „Es lebt ebenso organisch in mir wie meine

⁴⁸ Vgl. zum Begriff des „modernen Dichters“ Gottfried Benn: Probleme der Lyrik. Wiesbaden 1958 (5. Auflage), S. 7: „Das neue Gedicht, die Lyrik, ist ein Kunstprodukt... Bei der Herstellung eines Gedichts beobachtet man nicht nur das Gedicht, sondern auch sich selber... Wir stoßen hier auf eine einschneidende Eigentümlichkeit des modernen lyrischen Ich. Wir finden in der modernen Literatur Beispiele von Gleichrangigkeit in einem Autor von Lyrik und Essay.“

⁴⁹ Šeršenevič, 2×2 = 5, S. 10.

⁵⁰ Šeršenevič, 2×2 = 5, S. 15.

Leidenschaften und Gefühle.“ (V 79) Und über den Imaginismus urteilt er 1925: „Der Imaginismus war eine formale Schule, die wir durchsetzen wollten. Aber diese Schule hatte keine feste Grundlage und ging von selbst ein, womit sie dem organischen Bild recht gab.“ (V 22)

Wie sieht nun der Bildbegriff der Imaginisten aus? Im ersten Manifest von 1919, das hauptsächlich aus polemischen Angriffen gegen den Futurismus besteht, wird „als einziges Gesetz der Kunst, als einzige und unvergleichliche Methode die Sichtbarmachung (vyjavlenie) des Lebens durch das Bild (obraz) und die Rhythmik der Bilder“ gefordert (V 221). „Obraz“ bleibt zunächst ein Sammelbegriff für Vergleich und metaphorisches Bild: „Das Bild — stufenweise aufsteigend von Analogien und Parallelismen zu Vergleichen, Antithesen, komprimierten und offenen (raskrytye) Epitheta, zu Beifügungen von polythematischem, mehrstöckigem Aufbau — . . .“ (V 221). Thema und Inhalt der Kunst sind überflüssig geworden, werden aber indirekt noch zugelassen: „Stelle dar, was du willst, aber nur durch die moderne Rhythmik der Bilder.“ (V 222)

Der Haupttheoretiker der Imaginisten, der auch als polemischer Renegat nie seine futuristische Abstammung verleugnen kann, ist V. Šeršenevič mit seiner Schrift „ $2 \times 2 = 5$ “ (1920)⁵¹. Šeršenevič ist auch der Urheber der zum Schlagwort gewordenen Formel „Obraz — samocel“ (das Bild als Selbstzweck)⁵² und der Definition des Gedichts als „Bilderkatalog“.⁵³

Wie Potebnja und Belyj setzt er das Wort als Bild gegen das Wort als Begriff ab: „In den Händen der Wissenschaft, welche die Verdichtung des Gedankens⁵⁴ ist, wird das Wort zum Begriff. In den Händen der Kunst, welche die Verschwendung des Unterbewußten ist, erscheint es als Bild.“⁵⁵ Mit „obraz“ ist jetzt — wie schon vereinzelt bei Esenin — das anschauliche, bildhafte Element des Wortes gemeint, seine „Wurzel“, analog der Auffassung Potebnjas: „Tatsäch-

⁵¹ Zum Titel vgl. P o t e b n j a, *Mysl' i jazyk*, S. 141: „Die Synthese, das Schöpferische, ist etwas ganz anderes als eine arithmetische Berechnung. Wenn wir die Elemente (agenty) eines Kunstwerks mit 2 und 2 bezeichnen, so ist das Ergebnis keineswegs gleich 4.“

⁵² Š e r š e n e v i č, *2 × 2 = 5*, S. 10.

⁵³ Vgl. sein Gedicht „Katalog obrazov“ — in: I. S. E ž o v i. E. I. S a m u r i n: *Russkaja poezija XX veka. Antologija ruskoj liriki ot simvolizma do našich dnei*. Moskau 1925, S. 212.

⁵⁴ Der Begriff „sguščenie myslj“ ist eine direkte Übernahme von Potebnja, siehe d e r s., *Mysl' i jazyk*, S. 134.

⁵⁵ Š e r š e n e v i č, a.a.O., S. 9.

lich befindet sich in der russischen Sprache das Bild des Wortes (obraz slova) gewöhnlich in seiner Wurzel (v korne slova), ... das Wort auf den Kopf gestellt: das ist die allernatürlichste Lage, aus der ein neues Bild entstehen soll⁵⁶ ... Der Sinn des Wortes ist nicht nur in seiner Wurzel angelegt, sondern auch in seiner grammatischen Form. Das Bild aber nur in seiner Wurzel.“⁵⁷

Und aus dem letztgenannten Grund wird die Zerstörung der Grammatik gefordert. Potebnja selbst hatte den Begriff „Wurzeln“ verstanden als „richtige Worte, die aber noch keine Synthese von Teilen bildeten und (sprachlich) der form- und flexionslosen Periode angehörten“.⁵⁸ Er hatte immerhin selbst die Frage gestellt, ob die Sprachwissenschaft solche Wurzeln überhaupt rekonstruieren könne. Šeršenevič aber stellt unbefangene „etymologische“ Ableitungen her: „Es ist unbedingt nötig, immer an das ursprüngliche Wort-Bild (obraz slov) zu denken und die Bedeutung zu vergessen:

derevnja	=	doma iz dereva
gorod	=	ogorožennoe
kopyto	=	kopajuščee
reka	=	reč'

usw.⁵⁹

1923 veröffentlichen die Imaginisten ein zweites Manifest; es ist — wie sie selbst schreiben — nur noch „Fast ein Manifest“ (V 224 ff.). Denn in Wirklichkeit existiert die Gruppe schon nicht mehr. Das Wort „obraz“ wird jetzt als Sammelbegriff verschiedener literarischer Kategorien immer unschärfer in seiner Bedeutung, die von Šeršenevič ausgearbeitete Konzeption als bildhafter „Keim“ des Wortes aber bleibt beibehalten: „So sieht das kurzgefaßte Programm der Entwicklung und Kultivierung des Bildes aus:

- a) Das Wort. Sein Kern — das Bild. Keimhaft.
- b) Der Vergleich.
- c) Die Metapher.
- d) Die Metaphernkette ... das Gedicht (Bild dritter Ordnung).
- e) ... das Bild des Menschen ... Bild zweiter Ordnung.
- f) ... Das Bild der Epoche (Tragödie, Poem usw.).“ (V 226 f.)

⁵⁶ Šeršenevič, a.a.O., S. 39.

⁵⁷ Šeršenevič, a.a.O., S. 43.

⁵⁸ Potebnja, A. A.: Iz zapisok po ruskoj grammatike. Char'kov 1888 (2. Auflage), S. 13.

⁵⁹ Šeršenevič, a.a.O., S. 44.

In einem wichtigen Punkt rückt man von Šeršenevič ab, das Bild ist nicht mehr „Selbstzweck“: „Das kleine Bild (malyj obraz) verliert seine föderative Freiheit, indem es sich im organischen (!) Verband dem Bild des Ganzen unterordnet.“ (V 227)

Aber schon ein Jahr nach der Veröffentlichung dieses weitgespannten Programms wird in der „Pravda“ vom 31. August 1924 die Auflösung der Gruppe der Imaginisten bekanntgegeben, unterzeichnet nur noch von Esenin und I. Gruzinov.⁶⁰ Damit endet der Beitrag der Dichter und Literaten zur Theorie des Bildbegriffs.

⁶⁰ Ivan Gruzinov (1893—1941) war ein unbedeutender Dichter, der um 1920 zur Gruppe der Imaginisten stieß und 1921 eine Zusammenfassung ihrer „Theorie“ unter dem Titel „Imažinizma osnovnoe“ veröffentlichte (M. 1921).

Kapitel II

Die sprachliche Verwirklichung des Bildes

Vorbemerkung

Rein zeitlich betrachtet, ist Esenin ein „moderner“ Lyriker. Aber verglichen mit seinen dichtenden Zeitgenossen in Westeuropa¹ und gemessen an den Maßstäben, die H. Friedrich in seinem Buch „Die Struktur der modernen Lyrik“² aufstellt, ist er ein konservativer Dichter — trotz sprachlich moderner Züge einzelner Gedichte, trotz der oft erstaunlichen Originalität seiner Bilder. Wichtiger als diese Feststellung aber ist die Tatsache, daß er sich auch in Rußland schwer in die allgemeine Entwicklungslinie — will man überhaupt von einer solchen sprechen — einordnen läßt. Und trotz der aus seinem Werk ablesbaren Einflüsse ist er ein Außenseiter der großen literarischen Bewegungen des russischen Symbolismus und Futurismus.

Schon die im Grunde unkomplizierte und fast monotone Thematik seiner Gedichte weist darauf hin; ihre Zentren sind die Heimat, Rußland auf der einen Seite — und auf der anderen das lyrische Ich selbst, seine seelische Gestimmtheit, seine Reaktionen auf die Epoche. Aber hierin liegt vielleicht seine echte Modernität.

Das bereits genannte originellste und auffälligste Element seiner Gedichte ist der Reichtum und die Art seiner Metaphern, ihre Bildhaftigkeit. Dazu hat Esenin sich 1924 — selbstbewußt genug — geäußert: „In meinen Gedichten soll der Leser hauptsächlich auf die lyrische Empfindung achten und auf die Bildhaftigkeit, die für zahl-

¹ Allerdings fände man bei einem Vergleich seiner Dichtungen der Revolutionszeit mit dem deutschen lyrischen Expressionismus viele verwandte Züge. Auch ideologische Parallelen ließen sich aufstellen, die hier nur stichwortartig angedeutet werden können: die Sehnsucht nach einer geistigen Erneuerung des Lebens, die allgemeine Menschheitsliebe, der Traum einer Rückkehr in ein vorindustrielles Menschheitsparadies.

² Hugo Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik. Hamburg 1956. — Es sei nur an einige Leitworte seiner Untersuchung erinnert: Dissonantische Spannung, Dunkelheit, das Gedicht . . . ein sich selbst genügendes, in der Bedeutung vielstrahliges Gebilde, Deformierung der Wirklichkeit usw.

lose junge Dichter und Belletristen wegweisend war. Nicht ich habe dieses Bild erfunden, es war und ist die Grundlage des russischen Geistes und Auges; nur habe ich es als erster entwickelt und zum Fundament meiner Gedichte gemacht. Es lebt ebenso organisch in mir wie meine Leidenschaften und Gefühle.“ (V 78 f.)

Die vorliegende Arbeit versucht nun — vorwiegend am Material der Gedichte³ — die Bilderwelt der Metaphern abzugrenzen und einzuteilen, ihre Funktionen im Gedicht zu deuten.

Der oben erwähnten thematischen Monotonie entspricht die Verflochtenheit der Bilder, die sich um die drei begrifflichen Mittelpunkte

der bäuerlichen Heimat,

der eng damit verbundenen Natur — vor allem der Tier- und Pflanzenwelt und

der kirchlich-religiösen Vorstellungswelt gruppieren lassen.

Diese Einteilung ist naturgemäß ein Provisorium, das nicht alle Bilder erfassen kann und keine absolute Vollständigkeit anstrebt.

Ehe wir auf die grammatikalische Seite als die stilistische Grundlage einer inhaltlichen Aufschlüsselung der Bilder eingehen, wollen wir die Leistung und Funktion der metaphorischen Bilder, soweit schon möglich, kurz andeuten.

Die Anschaulichkeit und Konkretheit der Bilder — wie der Lyrik Esenins überhaupt — zeigt sich in den drei Perioden seiner Dichtung (s. Kap. VI) auf ganz verschiedene Weise.

Als zeitlich erstes Bildprinzip erweist sich die Erweiterung und Bereicherung der dargestellten Welt und Natur um die Dimensionen der Belebung und Beseelung. Eines der Gedichte, in dem dieses Prinzip am schönsten zum Ausdruck kommt, trägt den Titel „Herbst“ (Osen’):

Ticho v čašče možžvelja po obryvu.
 Osen’ — ryžaja kobyła — češet grivu.
 Nad rečnym pokrovom beregov
 Slyšen sinij ljazg ee podkov.
 Schimnik-veter šagom ostorožnym
 Mnet listvu po vystupam dorožnym
 I celuet na rjabinovom kustu
 Jazvy krasnye nezrimomu Christu. (I 193)

³ Ausgenommen bleiben die großen Poeme, die zum Teil die Gegenwart im Spiegel nationaler Vergangenheit volkstümlich stilisierend darstellen, und die Vertreterzählung „Anna Snegina“.

Still ist es im Wacholderdickicht am Steilhang.
 Der Herbst — der Rotfuchs — kämmt seine Mähne.
 Über dem Flußschleier der Ufer
 Hört man das blaue Klirren seiner Hufe.
 Der Wind, der Einsiedler, zertritt mit vorsichtigem Schritt
 Das Laub an den Wegbiegungen
 Und küßt am Ebereschenstrauch
 Einem unsichtbaren Christus die roten Wunden.

Vier Verspaare folgen einander in wachsender Verknüpfung. Das erste enthält zwei unverkennbare Sätze, zwei Aussagen, deren erste eine Landschaft andeutend beschreibt:

Ticho v čašče možžvelja po obryvu.

Die zweite belebt diese Landschaft mit einem Bild, das aus einer Appositionsmetapher und einem von ihr abhängigen Verb entsteht:

Osen' — ryžaja kobyła — češet grivu.

Das Abstraktum „osen'“ wird im Tierbild ein Element der Landschaft.

Das zweite Verspaar bildet einen Satz, der die in der Metapher angelegte Vorstellung weiterführt, genauer umreißt und wieder erweitert in synästhetischer Verknüpfung des optischen und akustischen Bereichs:

. . .

Slyšen sinij ljazg ee podkov.

Das dritte und vierte Verspaar schließlich bildet einen Satz mit zwei nebengeordneten Prädikaten und ihren Ergänzungen. Ausgehend von der unabgesonderten Appositionsmetapher (s. u.) wird die metaphorische Belebung der Landschaft noch erweitert: der flüchtige, gestaltlose Wind verwandelt sich in einen Einsiedlermönch (schimnik-veter), eine der einsamen Landschaft angepaßte Gestalt. Die metaphorischen Bilder fügen sich bruchlos, wirklich „organisch“ in die Grundvorstellung des Gedichts ein.

Dieses Prinzip ist natürlich nicht immer so konsequent verwirklicht, aber als Ansatz in vielen Gedichten zu finden.

Der Bruch mit diesem Bildprinzip vollzieht sich — in allmählichen Übergängen — ab 1916. Jetzt werden die unbelebten und lebendigen Elemente der Welt, die metaphorischen Vorstellungen willkürlich miteinander kombiniert. Die Bildersprache ist nicht mehr subjektives Spiegelbild der Einheit einer objektiven Welt, und sei sie noch so vage angedeutet, sondern gesteigerter Ausdruck einer inneren Wirklichkeit, die erst sprachlich existiert. Die größte, oft chaotisch an-

mutende Bilderfülle enthalten die Gedichte dieser Periode, deren Höhepunkt 1919 liegt.

Als Beispiel mag das Gedicht I 249 (ohne Titel) dienen, das vermutlich 1916 entstanden ist, aber erst 1918 veröffentlicht wurde:

<p>Tuči s ožereba Ržut, kak sto kobył. Pleščet nado mnoju Plamja krasnych krył. Nebo slovno vymja, Zvezdy kak soscy. Puchnet bož'e imja V živote ovcy. Verju: zavtra rano, Čut' zabrezžit svet, Novyj pod tumanom Vspychnet Nazaret. Novoe vosslavjat Roždestvo polja, I, kak pes, prolajet Za goroj zarja. Tol'ko znaju: budet Strašnyj vopl' i krik, Otrekutsja ljudi Slavit' novyj lik. Skrežetom bulata Vzdybjat past' zemli . . . I so šček zakata Sprygnut skuly-dni. Pobegut, kak lani, V step' inych storon, Gde vzdymaet dlani Novyj Simeon.</p>	<p>Die Wolken, die gefohlt haben, Wiehern wie hundert Stuten. Über mir sprüht Die Flamme roter Flügel. Der Himmel gleich einem Euter, Die Sterne wie Zitzen. Es schwillt der Name Gottes Im Leib des Schafs. Ich glaube: morgen früh, wenn kaum der Tag dämmt, Wird unterm Nebel ein neues Nazareth aufflammen. Eine neue Geburt werden Die Felder preisen, Und wie ein Hund wird Hinterm Berg die Morgenröte bellen. Ich weiß nur: es wird sein Schreckliches Klagen und Heulen, Die Menschen werden sich weigern, Das neue Gesicht zu rühmen. Mit knirschender Damaszenerklinge Werden sie den Rachen der Erde aufbrechen . . . Und von den Wangen des Sonnenuntergangs Werden die Tage, die Knochen, hinabspringen. Werden fliehen wie Hirsche In die Steppe anderer Länder, Wo die Hände aufheben wird Ein neuer Simeon.</p>
---	--

Schon die ersten Bilder lassen sich nicht einer „realen“ Grundsituation zuordnen, stehen scheinbar willkürlich nebeneinander und sind zum Teil nur noch Andeutungen, eher Fetzen von Bildern, Vorstellungen: Wolken — Stuten, Flügel — Flamme, Himmel — Euter. Erst die Einschaltung des lyrischen Ichs läßt erkennen, daß sie Umschreibungen sind, Ausdruck eines Seelenzustandes: Ich glaube . . . Ich weiß nur . . . Die Welt ist nur noch im Gefühl ruheloser Erwartung vorhanden. Dieses Gefühl schafft zwar noch das Gerüst eines Zeitablaufs von Nacht (in den Himmelsbildern) und Erwartung des Morgens (morgen früh), der aber selbst zeichenhaft, symbolisch gemeint ist.

Eines ist allerdings gleich geblieben: die Konkretheit, Anschaulichkeit, Bildhaftigkeit der einzelnen Elemente, wenn man sie isoliert betrachtet: Morgenröte — Hund, Sonnenuntergang — Wange, Tage — Knochen usw. Im Nacheinander der Nennungen aber, das sich zum Ende hin fast überstürzt, heben sie sich als Vorstellungen gegenseitig auf.

Gesteigerte Expressivität, Ausdruck einer seelischen Stimmung sind die Bilder auch in den lyrischen, meist nur um das Ich kreisenden Gedichten der nachrevolutionären Periode. Jetzt kehren die Bilder wieder zurück in ein „natürliches“ Bezugssystem, gehen aber nicht mehr auf in einer äußeren Welt:

Vetry, vetry, o snežnye vetry,
Zametite moju prošluju žizn'.
Ja choču byt' otrokom svetlym
Il' cvetkom s lugovoj meži.
Ja choču pod gudok pastušij
Umeret' dlja sebja i dlja vsech.
Kolokol'čiki zvezdnye v uši
Nasyaet večernij sneg.
Choroša bestumannaja trel'ego,
Kogda topit on bol' v purge.
Ja chotel by stojat', kak derevo,
Pri doroge na odnoj noge.
Ja chotel by pod konskie chrapy
Obnimat'sja s sosednim kustom.
Podymajte ž vy, lunnye lapy,
Moju grust' v nebesa vedrom.

(II 91)

Winde, Winde, o Schneewinde,
Verweht mein vergangenes Leben.
Ich möchte ein heiteres Kind sein
Oder eine Blume vom Wiesenrand.
Ich möchte beim Klang der Hirtenflöte
Für mich und für alle sterben.
Den Klang von Sternenglöckchen
Tropft mir der Abendschnee ins Ohr.
Schön ist sein klarer (nebelloser) Triller,
Wenn er den Schmerz im Schneesturm
vergehen läßt.

Ich möchte wie ein Baum
Auf einem Bein am Wege stehn.
Ich möchte beim Schnauben der Pferde
Den Busch neben mir umarmen.
Hebt ihr doch, Mondpfoten,
Meine Schwermut zum Himmel wie
einen Eimer.

In diesem Gedicht ist die äußere Situation einer Schlittenfahrt angedeutet, zum Teil nur noch in metaphorischer Umkehrung als Bild (Sternenglöckchen). Sie selbst ist im Grunde auch nur eine Variation des allegorischen Motivs vom „Wagen des Lebens“.⁴

Ihre Bedeutung liegt in der Auslösung der Aussagen, die das lyrische Ich in einer Reihe von Vergleichen über sich macht. Dabei ist seine Grundstimmung von drei abstrakten Begriffen bestimmt, die wir in der ersten, dritten und vierten Strophe finden: vergangenes Leben, Schmerz und Schwermut. Gemessen an diesen Begriffen werden die Pflanzenbilder zum Ausdruck der Sehnsucht nach einem Leben, das nicht von Vergänglichkeit bedroht ist (ein heiteres Kind . . . oder eine

⁴ Vgl. A. S. Puškin: Telega žizni (Choč' tjaželo podčas v nej bremja) und F. I. Tjutčev: Iz kraja v kraj, iz grada v grad . . .

Blume) und das in der Einheit alles Lebendigen aufgeht (... den Busch neben mir umarmen).

Die letzte Periode wendet sich ganz von der bisherigen Bildersprache ab zugunsten einer traditionelleren Ausdrucksweise. Diese sogenannte „realistische“ Phase seines Werks⁵ deutet sich schon ab 1922 an. Sie hat ihren Höhepunkt in den lyrischen Monologen (s. Kap. VI).

* * *

Bisher hatten wir von Bildern allgemein gesprochen, ohne auf die Vieldeutigkeit des Begriffs zu achten. Denn in der Literaturwissenschaft umfaßt das Wort „Bild“ sowohl das primäre Bild, wie es sich schon durch einfache „Nennung“⁶ ergibt, als auch das metaphorische Bild, das Sprachbild (*slovesnyj obraz*).⁷

In diesem Kapitel meinen wir mit Bild nur das Sprachbild als Ergebnis eines Vergleichs oder Metaphorisierungsprozesses, das in sich verschiedene Ebenen der Wirklichkeit verknüpft, d. h. die Welt „verwandelt“, wie es nur der Sprache möglich ist.⁸

In dieser Möglichkeit zur Verwandlung liegt die Verwandtschaft aller Sprachfiguren wie Vergleich, Metapher usw. begründet. Ihr Unterschied liegt nur im Grad der sprachlichen Identifikation der verschiedenen Wirklichkeitsbereiche. „Oft ist es in der Tat nur ein ganz äußerlicher Grund, warum dasselbe Bild einmal als Vergleich, einmal als Metapher auftritt ... Die einzelnen Kategorien sind nur verschiedene Intensitätsgrade, verschiedene Erscheinungsformen ein und derselben dichterischen Kraft.“⁹

⁵ Bezeichnung sowjetischer Forscher der 50er Jahre.

⁶ W. Killy: Wandlungen des lyrischen Bildes. Göttingen 1958 (2. Aufl.), S. 7: „Wo ist die Grenze zwischen sachlicher Nennung und bildhaft poetischer Funktion? ... Wo ist die Grenze zwischen realem Bild und Vergleich?“ — Wellek-Warren, a.a.O., S. 165: „Das anschauliche Bild beruht entweder auf Empfindung oder Wahrnehmung ... Es kann Darstellung und Stellvertretung zugleich sein.“

⁷ *Kratkij slovar' literaturovedčeskich terminov*, S. 94.

⁸ Dasselbe meint E. Pound, ohne den Begriff Bild oder Metapher zu gebrauchen: „Schildere nicht — bedenke, daß der Maler eine Landschaft viel besser schildern kann als du und daß er viel mehr darüber wissen muß! Wenn Shakespeare vom „Morgen, mit rotem Mantel angetan“ spricht, so stellt er etwas dar, was der Maler nicht darstellt.“ — In: *Dichtung und Prosa*, S. 146.

⁹ Clemen, Wolfgang: Shakespeares Bilder. Ihre Entwicklung und ihre Funktionen im Dramatischen Werk ... Bonn 1936, S. 6.

Wenn wir nun versuchen, die grammatikalisch-syntaktischen Mittel der Sprachbilder Esenins darzustellen, tun wir es auch in der Absicht, diese Verwandtschaft der Sprachfiguren bzw. ihr Verhältnis zum Bild als gelungener Synthese syntaktischer und stilistischer Elemente zu zeigen. „Wie das Metrum sind die Bilder eine Strukturebene eines Gedichts . . . , ein Teil der syntaktischen oder stilistischen Schicht.“¹⁰

Methodisch orientieren wir uns an der sprachwissenschaftlich ausgerichteten Arbeit von E. Čerkasova „O metaforičeskom upotreblenii slov“¹¹, vollziehen aber in der eigenen Untersuchung nicht die scharfe Trennung von Vergleichsfiguren und Metaphern, sondern betonen ihre Berührungspunkte bzw. die mögliche Austauschbarkeit der Figuren.

Daran wird auch ein Prinzip der Bildersprache Esenins deutlich werden: seine Bilder entstehen oft aus Vorstellungen, die sprachlich verschieden realisiert werden können, nicht — wie vielfach bei Majakovskij — aus einem Impuls der Sprache selbst¹².

Wenn man versucht, die Metapher zu definieren, so ist die übliche quintilianische Formel, sie sei ein abgekürzter Vergleich, unvollständig. Für den Forscher „ist die Analyse der Mittel wesentlicher, über welche die Sprache verfügt, um diese eigentlich psychologische Kategorie auszudrücken“¹³. In ihrer Arbeit trennt E. Čerkasova den Vergleich als syntaktisch gegliederte Konstruktion (Instrumentalvergleich, Vergleichswendungen mit „kak“ usw.) oder morphologisch gegliederte Struktur (Form des Komparativs, Suffixelemente usw.) von der eigentlichen Metapher: „Die Metapher aber . . . ist keine Konstruktion (logische oder grammatische) und nicht einmal ein Wort, sondern seine neue . . . semantische Funktion“.¹⁴

Als Hilfsbegriff dieser neuen semantischen Funktion führt sie den Begriff der semantischen „Zweischichtigkeit“ (dvuplanovost') ein und macht sie zum Ausgangspunkt ihrer stilistischen Untersuchungen.¹⁵

Wichtig für die Erkenntnis des Metaphorisierungsprozesses ist also nicht nur die Einteilung der Metaphern nach grammatikalisch-syntak-

¹⁰ Welles - Warren, a.a.O., S. 188.

¹¹ Čerkasova, E. T.: O metaforičeskom upotreblenii slov (po materialam proizvedenij L. Leonova i M. Šolochova). — In: Issledovanija po jazyku sovetskich pisatelej. M. 1959.

¹² Vgl. Timofeeva, V. V.: Jazyk i vremja. Poëtičeskij jazyk Majakovskogo. M.-L. 1962, S. 58.

¹³ Čerkasova, a.a.O., S. 7. Vgl. auch Stählin, W.: Zur Psychologie und Statistik der Metaphern. — In: Archiv für die gesamte Psychologie 1914, Bd. 31, S. 340.

¹⁴ Čerkasova, a.a.O., S. 8.

¹⁵ Čerkasova, a.a.O., S. 9.

tischen Kategorien, sondern auch nach spezielleren semantischen wie „Belebtheit“ (*oduševlennost'*) und „Unbelebtheit“ (*neoduševlennost'*) beim Substantiv, „*kačestvennost'*“ und „*otnositel'nost'*“ beim Adjektiv, „*perechodnost'*“ und „*neperechodnost'*“ beim Verbum¹⁶.

Mit der formalen Einteilung einverstanden, würden wir die Kategorien der neuen semantischen Funktion und der „*dvuplanovost'*“ um den Begriff der Spannung erweitern zur Bezeichnung des Verhältnisses, in das ein metaphorisch gebrauchtes Wort zu seiner Umgebung tritt. Die Spannung ergibt sich aus der Grundbedeutung des Wortes, die nicht verloren gehen darf, wenn die Fügung eine „lebendige“ Metapher sein soll¹⁷.

Über den sprachwissenschaftlichen Aspekt hinaus ist der eigentlich literaturwissenschaftliche die Frage nach der Art und Funktion der Metapher, die anfangs schon angedeutet wurde und von uns im Zusammenhang der anderen Kapitel untersucht wird. Hier interessieren uns vor allem die für Esenin charakteristischen grammatikalischen Mittel der Bildersprache.

Als Inbegriff rationalen Vergleichens gelten Wendungen mit den Konjunktionen „wie, gleich“ (*kak, slovno, točno*) u. ä. Aber auch sie enthalten verschiedene Stufen der Annäherung zweier Bildebenen. Wichtig ist einerseits die Art des Bezugsworts (Substantiv, Adjektiv, Verb) für die Vergleichswendung. Häufig sind, besonders im Frühwerk, Vergleiche, die eine Verbmeterapher rationalisierend ergänzen, wie z. B.

Zagorajutsja, kak zori,
V sinem nebe kupola. (I 89)

Es entbrennen wie die Abendröten
In der blauen Luft die Kuppeln.

Vsech zoveš' ty na pir,
Teplja klič, *kak sveču*, . . . (I 276)

Alle lädst du zum Freudenmahl,
Entzündest den Ruf wie eine Kerze.

Kak vasil'ki vo rži, *cvetut* v lice glaza. (II 103)

Wie Kornblumen im Roggen blühen die Augen im Gesicht.

¹⁶ Zu „*kačestvennost'*“ und „*otnositel'nost'*“ vgl. E. Tauscher — E.-G. Kirschbaum: Grammatik der russischen Sprache. 3. durchgesehene Aufl. Berlin 1960, S. 137 (Einteilung der Adjektive in „qualitative“ (*kačestvennye*) und „bezügliche“ (*otnositel'nye*); „*perechodnost'*“ — „Transitivität“ (Bielfeldt).

¹⁷ Čerkasova, a.a.O., S. 31.

Andererseits spielt die Stellung des Vergleichsworts bzw. der Vergleichswendung im Satz eine Rolle. Da die dichterischen Vergleiche oft zwei Substantive miteinander in Beziehung setzen, ist ihre gegenseitige „Beeinflussung“ größer, wenn sie unmittelbar nebeneinander stehen. Am engsten ist die Verbindung, wenn das Vergleichswort dem Verglichenen folgt. Dann nähert sich die Vergleichskonstruktion in ihrer Wirkung einer unabgesonderten Appositionsmetapher (z. B. *izba-starucha*, s. u.). Sind beide durch ein Verb oder andere Satzteile getrennt, ergibt sich eine stärkere rationale Trennung der Bildebenen. Eine weitere wichtige Funktion hat das Verb, je nachdem es die Realebene oder die Bildebene ergänzt. Diese abstrakte Zusammenfassung soll an einigen Beispielen erläutert werden.

Prošlogodnij list v ovrage
Sred' kustov — kak voroch medi. (I 133)

Das vorjährige Laub in der Mulde
 Unter den Büschen wie ein Haufen Kupfer.

I berezy stojat,
Kak bol'sie svečki (55)

Und die Birken stehen
 Wie große Kerzen.

Beide Beispiele sind Ansätze zu poetischen, aber noch ganz rationalen Vergleichen. Das Laub *sieht aus wie Kupfer*, die Birken *gleichen* von weitem in der Dämmerung großen Kerzen.

Daß die Verwendung der Vergleichspartikel einfach vershythmisch bedingt sein kann, zeigt folgender Gedichtanfang:

Tuči — kak ozera,
Mesjac — ryžij gus'. (I 273)

Die Wolken sind wie Seen,
 Der Mond ist eine rötliche Gans.

Ebenso beginnt der zweite Teil von „Iordanskaja golubica“ (II 54 ff.); hier wird aber der Bildansatz aus dem Vergleich zu einem richtigen Bild entfaltet:

Nebo — kak kolokol,
Mesjac — jazyk,
Mat' moja — rodina,

• • •
Krepkij i sil' nyj,
Na gibel' tvoju
V kolokol sinij
Ja mesjacem b'ju. (II 55)

Der Himmel ist wie eine Glocke,
Der Mond — ihr Schwengel,
Die Heimat — meine Mutter,

· · ·
Kräftig und stark schlage ich,
Deinen Untergang zu verkünden,
An die blaue Glocke
Mit dem Mond.

Der Vergleich, zuerst ganz rational gesetzt und erweitert, hat sich in eine Metapher verwandelt, die wiederum eine sehr „reale“ Funktion hat, sie soll der Heimat ihren Untergang um der „Weltbrüderlichkeit der Menschen“ willen verkünden.

Im folgenden Beispiel:

Nyne / *Solnce*, kak *koška*,
S nebesnoj verby / *Lapkoju zolotoju*
Trogaet moi volosa. (II 16)

Jetzt / Berührt die Sonne wie ein Kätzchen
Von der Himmelsweide herab / Mit goldener Pfote
Mein Haar.

steht das Vergleichssubstantiv unmittelbar neben dem Bezugswort und hat große Nähe zur Fügung „solnce-koška“. Der Bildcharakter wird noch verstärkt durch das Prädikat und seine Instrumentalergänzung, die beide den ursprünglichen Vergleich fast vergessen lassen.

Metaphernnahe sind auch Vergleiche, die zum Verständnis des Satzes einen notwendigen Bestandteil bilden, und zwar anders als die bisher genannten Beispiele.

Ja ljublju, kogda *sinie čašči*,
Kak s tjaželoj pochodkoj voly,
Životami, listvoj chripjaščimi,
Po kolenam marajut stvoly. (II 99)

Mir gefällt es, wenn blaue Gebüsch
Wie Ochsen in schwerfälligem Gang
Mit ihren Leibern, ächzend mit dem Laub,
Mit den Stämmen bis zu den Knien im Schlamm waten.

Die Vergleichswendung (kak ... voly) schafft die Anschaulichkeit und „rationalisiert“ die Vorstellung, die in der Verbmetapher und ihren Ergänzungen (životami ..., po kolenam marajut ...) angelegt ist.

Zwischen den Vergleichswendungen und der Substantivmetapher steht der Instrumental des Vergleichs — grammatikalisch eine Um-

standsbestimmung der Art und Weise —, der formal identisch ist mit dem prädikativen Instrumental. Er tritt bei Esenin wie der Vergleich häufig als Ergänzung eines metaphorisch gebrauchten Verbs auf:

Snova vyplyl iz rošči
Sinim lebedem mrak. (I 243)
 Wieder schwamm aus dem Hain
 Wie ein blauer Schwan die Dunkelheit.

Selten steht er isoliert wie in dem folgenden Beispiel aus einem der frühen Gedichte:

Cerkvami u prjasel
Ryžie stoga. (I 61)
 Wie Kirchen an den Zäunen
 Rötliche Heuschober.

Je nach der Stärke des Vergleichs, des Bildes ließe er sich im Deutschen durch einen Vergleich mit „wie“ oder eine Artergänzung¹⁸ wiedergeben, diese Möglichkeit besteht jedoch bei Esenin seltener.

Vremja — mel'nica s krylom
Opuskaet za selom
Mesjac majatnikom v rož'
Lit' časov nezrimyj dožd'. (II 22)

Dieses Bild könnte man so übersetzen:

Die Zeit — Mühle mit einem Flügel
 Senkt hinter dem Dorf
 Das Mondpendel (= *den Mond als ein Pendel*) in den Roggen,
 Um der Stunden unsichtbaren Regen zu vergießen.

Ebenso das folgende:

I solnce zybkoj,
K kustam prives'. (II 24)

In diesem Beispiel wird die Übersetzung mit „als“ durch den ganzen Gedichtzusammenhang gefordert, was in dem isolierten Beispiel nicht zum Ausdruck kommt:

Und hänge *die Sonne als Wiege*
 An den Sträuchern auf.

Nur selten spielt Esenin mit der Möglichkeit, einen Instrumentalvergleich als prädikative Ergänzung zu „realisieren“:

¹⁸ Erben bezeichnet sie auch als „charakterisierende Bestimmungen“ und „Bezeichnungen des ‚Entwicklungs- oder Handlungsergebnisses‘“. Siehe Erben, Johannes: Abriß der deutschen Grammatik. Dritte durchgesehene Auflage. Berlin 1960, S. 83.

. . .
 Čtob prozvenet' v lazuri
Kol'com nezrimych vrat. (I 242)
 Um im Blau zu verklingen
Als Ring eines unsichtbaren Tores.

(Das lyrische Ich spricht hier von sich selbst.)

Ein ähnliches Beispiel finden wir im Dramenfragment „Pugačev“:

Zavtra ž noč'ju ja vybegu *volkom*
 Čelovečeskoe mjaso gryzt'.

Denn morgen nacht werde ich ausbrechen wie / als ein Wolf
Und Menschenfleisch fressen.

Dieses Bild erinnert auch inhaltlich — abgesehen von der Konstruktion — an das Bylinenmotiv des Werwolfs, der Fähigkeit des Recken, sich in einen Wolf zu verwandeln:

. . . Vol'ch ne spit,
 On obvernetsja *serym volkom*,
 Begal-skakal po temnym po lesam . . .¹⁹

. . . Vol'ch schläft nicht,
 Verwandelt sich in einen grauen Wolf,
 Eilt schnellfüßig durch die dunklen Wälder.

Eine Möglichkeit der Metaphorisierung, die im Deutschen eigentlich keine Entsprechung besitzt, ist die Bildung von Doppelsubstantiven aus zwei Substantiven, die durch einen Bindestrich verknüpft und gleichzeitig voneinander abgedeutet werden. Solchen Bildungen begegnen wir im Deutschen aber in der Sprache des Expressionismus, wie etwa bei G. Heym, einem der frühen und formal konservativeren Vertreter:

Selbstmörder gehen nachts in großen Horden,
 . . .
 Gebückt in Süd und West und Ost und Norden,
 Den Staub *zerfegend* mit den *Armen-Besen*.²⁰

Sie bezeichnen grammatikalisch eine unabgedeutete Apposition und sind syntaktisch eine der Formen des Attributs. Sie werden auch als „Asyndeta“ bezeichnet²¹, dieser Begriff ist aber im Deutschen irrefüh-

¹⁹ Byliny. Biblioteka poëta, Bol'šaja serija. L. 1957, S. 54.

²⁰ Heym, Georg: Dichtungen und Schriften. Hamburg-München 1964. Bd. I, S. 440.

²¹ Vgl. Nilsson, N. A.: Mops-gaubica — rybar'-den'. Un type d'expression métaphorique dans la poésie moderne russe. — In: Scando-Slavica. Tomus III. Kopenhagen 1957, S. 74 ff.

rend, da es sich in unserem Falle um eine besondere Form der Zusammensetzung handelt und das Asyndeton „das unverbundene Nebeneinander von Gliedern einer Wortreihe“ bezeichnet²².

Wichtig ist ferner ihre Unterscheidung von ebenso zusammengesetzten Wörtern, die *einen* Begriff bezeichnen und die in diesem Sinne echte Asyndeta sind, da der Bindestrich das „und“ ersetzt wie z. B. in „chleb-sol“ — Brot und Salz = Gastfreundschaft. Sie werden auch syntaktisch als *ein* Satzglied betrachtet²³.

Solche Doppelwörter sind besonders häufig in der Sprache der Volksdichtung; dort haben wir aber nicht nur Zusammensetzungen von Substantiven, sondern auch von anderen Wortarten. Außer dem schon erwähnten Asyndeton finden wir dort

1. einfache Doppelung (gusto-gusto),
2. Synonyma, die einen Begriff bezeichnen und zwischen einfacher Doppelung und Apposition stehen (put'-doroga, gusi-lebedi, život-serdce)²⁴,
3. die Apposition (Vol'ga-rečka, svet-sudar', kovyl'-trava).

Hierher gehört die unabgesonderte Appositionsmetapher, die aber in der Volksdichtung nicht so häufig ist wie die charakterisierende Apposition und meist formelhaft verwendet wird: nevestuška-lastuška, Vol'ga-matuška usw.

Esenin verwendet die Doppelwörter meist nur als Metaphern und viel sparsamer als z. B. Kljuev. Sie erscheinen vor allem in den bewußt volkssprachlich stilisierten Poemen wie „Us“ (I 114ff.), „Pesn' o Evpatii Kolovrate“ (I 303) u. a.

Die Metaphern stehen in den frühen Gedichten noch vielfach isoliert, auch ohne inneren Bezug zum Gedicht oder wenigstens einem Teil des Gedichts. Oft werden sie um der Wortökonomie willen gesetzt.

Na bugre *bereza-svečka*
V lunnych per'jach serebra. (I 67)

Auf dem Hügel die Birkenkerze
Im mondsilbernen Gezweig.

Wie die anderen Metaphern hat auch diese die Tendenz, sich im Satz mit Hilfe eines Verbs und seiner Ergänzungen zu entfalten und zu

²² Der Große Duden. (Bd. 4). Grammatik der deutschen Gegenwartssprache. Mannheim 1959, S. 449.

²³ Grammatika russkogo jazyka. Izd. Akademii Nauk SSSR. M. 1960. Tom II, čast' pervaja, S. 551 f.

²⁴ Sidel'nikov, V. M.: Poëtika russkoj narodnoj liriki. M. 1959, S. 111.

einem klarumrissenen Bild zu werden (I), falls sie nicht selbst Teil eines größeren Bildes ist (II).

(I) *Strekotun'i-soroki, kak svachi,*
Naklikali doždlyvych gostej. (I 140)

Die schwatzhaften Elstern wie Hochzeitsbitterinnen
Riefen die Regengäste herbei.

Schimnik-veter šagom ostorožnym
Mnet listvu . . . (I 193)

Der Wind, der Einsiedler, zertritt mit behutsamem Schritt
Das Laub . . .

Izba-starucha čeljust'ju poroga
Žuet pachučij mjakiš tišiny. (I 235)

Die Hütte, die Alte, zerkaut mit dem Kiefer der Schwelle
Das duftend weiche Brot der Stille.

In diesen Beispielen ist die Metapher Anstoß und Ausgangspunkt eines Bildes, das sich erst aus dem ganzen Satz ergibt.

(II) *Noč, kak voron,*
Točit kljuv na glaza-ozera. (II 48)

Wie ein Rabe pickt die Nacht
Auf die Seenaugen.

Letztere Metapher ist Teil einer Gesamtvorstellung, in der Rußland mit dem gemarterten Leib Christi gleichgesetzt wird (Kap. IV B).

Syp' čeremuchoj, solnce-kust! (II 90)

Verstreu (deine Blüten) wie der Faulbaum, Sonnenstrauch!

Hier ist der Zusammenhang noch unauffälliger. Kernvorstellung für den „Sonnenstrauch“ ist der im Gedicht zitierte „Garten der Morgenröte“ als Symbol der ersehnten Zukunft (s. Kap. IV B).

Mit dieser Sprachfigur verwirklicht Esenin die Forderung des italienischen Futuristen Marinetti, die er im „Technischen Manifest des Futurismus“ aufstellt: „Die aviatische Schnelligkeit hat unsere Weltkenntnis vervielfacht; deshalb wird die Erkenntnis durch Analogie dem Menschen immer natürlicher. Man sollte also die Redewendungen: wie, gleich, ebenso, ähnlich unterdrücken. Besser noch sollte man den Gegenstand mit dem von ihm erweckten Bild zu einem kennzeichnenden Wort zusammenziehen.“²⁵

²⁵ Abgedruckt in: P ö r t n e r, Paul: Literatur-Revolution 1910—1925. Dokumente, Manifeste, Programme. Bd. II: Zur Begriffsbestimmung der Ismen. Neuwied 1961, S. 48.

Seltsamerweise haben die Imaginisten in ihren Dichtungen keinen Gebrauch gemacht von dieser Möglichkeit der Sprache, obwohl Mariengof — frei nach Marinetti — schrieb: „Was ist das Bild (obraz)? — Die kürzeste Entfernung bei der größten Geschwindigkeit.“²⁶

Wie schon erwähnt, finden wir diese Figur bei Kljuev noch häufiger als bei Esenin, wobei die Ähnlichkeit einzelner Bilder bei beiden auffällig ist:

*Veter-storož sledy stariny
Zametaet listvoj šelestjaščej.*²⁷

Der Wächter Wind bedeckt die Spuren der Vergangenheit
Mit raschelndem Laub.

*Sineva — v platu sidelka
Naklonilas' nad ruč'em.
Golubejut vody-oči, . . .*²⁸

Die Bläue — die Krankenwärterin —
Hat sich über den Bach geneigt.
Blau schimmern die Wasser-Augen, . . .

Kljuevs Gefahr ist aber — wie übrigens nicht nur in dieser stilistischen Figur — die Allegorisierung, die das Bild zur „bildhaft belebten Darstellung eines abstrakten Begriffes“²⁹ werden läßt, wie es besonders deutlich in folgendem Gedicht zu beobachten ist:

*Sud'ba-starucha nižet dni
Kak zerna bus — na nit':*

· · ·
*Ī Deva-blagodat'
Kak tichij len sprjadaet dni
Čtob večnoe sotkat'?*³⁰

Das Schicksal, die Alte, reiht die Tage
Wie Glasperlen auf einen Faden:

· · ·
*Und die Jungfrau Gnade
Spinnt die Tage wie stillen Flachs,
Um Ewiges daraus zu weben?*

Die eigentliche Appositionsmetapher, der deutschen entsprechend durch Bindestrich oder Komma vom Bezugssubstantiv getrennt, ist

²⁶ Mariengof, Anatolij: Bujan-ostrov. — In: Literaturnye manifesty. M. 1929, S. 96.

²⁷ Kljuev, Sobr. soč. Bd. I, S. 121.

²⁸ Kljuev, a.a.O., S. 223.

²⁹ Wilpert, G. v.: Sachwörterbuch der deutschen Literatur. Stuttgart 1955, S. 7.

³⁰ Kljuev, a.a.O., S. 314.

seltener und unauffälliger, aber der unabgesonderten Appositions-
metapher sehr ähnlich. Für sie ist charakteristisch die attributive Er-
weiterung der Apposition:

I vyzvanivajut v četki
Ivy — krotkie monaški. (I 119)

Und es läuten zum Rosenkranzgeber
Die Weiden, die sanften Nönnchen.

Srežet *mudryj sadovnik osen'*
Golovy moej želtyj list. (II 90)

Der weise Gärtner Herbst wird
Meines Hauptes gelbes Blatt abschneiden.

Im übrigen darf man der Zeichensetzung überhaupt nicht zu viel
Bedeutung beimessen; Esenin selbst handhabte sie äußerst nachlässig
— und mit ihm die Setzer der Erstausgaben. Die Texte der neuen
fünfbändigen Ausgabe wurden — teilweise muß man sagen: leider
— „den gegenwärtigen Normen der Orthographie und Interpunk-
tion“ angeglichen (I 5).

Mit der modernen Lyrik im allgemeinen teilt Esenin die Vorliebe
für die Genitivmetapher, die grammatikalisch einem genitivus expli-
cativus entspricht³¹ und von Brinkmann als „genitivus appositionis“
bezeichnet wird³².

Berühmt geworden sind die Genitivmetaphern der Symbolisten, die
V. Solov'ev zu seiner Parodie „Na nebesach gorjat panikadila ...“
veranlaßten:

• • •
No ne drazni *gienu podozren'ja,*

• • •
Ne to smotri, kak *leoparda mščen'ja*
Ostrjat klyki!

I ne zovi *sovu blagorazum'ja*
Ty v etu noč!³³

Doch reize nicht die Hyäne des Verdachts,

• • •
Und sieh nicht zu, wie die Leoparden der Rache
Die Hauer schärfen!
Und rufe du die Eule der Vernunft
nicht in dieser Nacht!

³¹ Duden-Grammatik, S. 474.

³² B r i n k m a n n, Fr.: Die Metaphern. Bd. I. Bonn 1878, S. 48.

³³ S o l o v ' e v, Vladimir: Stichotvorenija. Izdanie 7-e. Pod red. S. M. So-
lov'eva. M. 1921, S. 289.

Diese Art der Konkretisierung und Verlebendigung abstrakter Begriffe³⁴ ist allerdings untypisch für Esenin, obwohl sie — meist als Zusammensetzung von unbelebtem Gegenstand und Abstraktum — auch bei ihm vorkommt:

Pogasnet den', mel'knuv pjatoj zlatoju,
I v korob let uljagutsja trudy. (I 224)

Der Tag erlischt, aufschimmernd mit goldner Ferse,
Und in dem Korb der Jahre finden die Mühlen Ruhe.

V goluboj strue moej sud'by
Nakipi choločnoj b'etsja pena, . . . (I 227)

Im blauen Strahl meines Schicksals
Schlägt der Schaum kalten Brodelns.

O, med vospominanij!
O, zvon dalekich lip! (II 31)

O Honig der Erinnerungen!
O Klang ferner Linden!

Häufiger und auffälliger ist aber die Verwandlung der Welt durch die Verbindung real unvereinbarer Bereiche, durch die Konkretisierung flüchtiger und unfasbarer Erscheinungen:

Gasnut krasnye kryl'ja zakata,
Ticho dremljut v tumane pletni. (I 233)

Es erlöschen die roten Flügel des Sonnenuntergangs,
Still träumen im Nebel die Zäune.

Die meisten dieser Genitivmetaphern lassen sich nicht aus dem Kontext lösen; sie haben die Tendenz, das hervorgerufene Bild, die Vorstellung zu einem Vorgang oder Zustand abzurunden.

Zerna glaz tvoich osypalis', zavjali. (I 204)

Die Körner deiner Augen fielen ab, wurden welk.

Ej, rossijane!
Lovcy vselennoj,
Nevodom zari začerpnuvsie nebo (II 15)

He, ihr Russen!
Fischer des Weltalls,
die ihr mit dem Zugnetz der Morgenröte
den Himmel ausgeschöpft habt.

Eine weitere Form der Metapher, die mit Esenins Vorliebe für das Adjektiv zusammenhängt, ist grammatikalisch synonym mit der Genitivmetapher: sie setzt sich zusammen aus dem metaphorisch ge-

³⁴ Siehe Friedrich, a.a.O., S. 151 und Gofman, Viktor: Jazyk simbolistov. In: Literaturnoe nasledstvo. Tom 27-28. M. 1937, S. 84.

brauchten Substantiv und dem als Adjektiv zugeordneten Beziehungswort.

Tuda, gde l'etsja po ravninam
Berezovoe moloko. (I 120)

Dorthin, wo über die Ebenen
Birkenmilch rinnt.

Das Beziehungsadjektiv (otnositel'noe prilagatel'noe) „berezovoe“ stellt die Verbindung zwischen Bild- und Realebene her; ihm entspricht folgende Genitivkonstruktion:

Vzbrezži, polnoč', lunny kuvšin,
Začerpnut' *moloka berez!* (II 100)

Mitternacht, laß den Mondkrug aufschimmern,
Um die Milch der Birken zu schöpfen.

Die Beispiele solch paralleler Verwendung der beiden Konstruktionen ließen sich noch beliebig vermehren. Häufig, aber nicht immer ist die Verwendung der einen oder anderen versrhythmisch bedingt. Denn das Adjektiv, auch wenn es von einem Substantiv mit konkreter, stofflicher Bedeutung abgeleitet ist, wirkt abstrakter als das Substantiv, weiter, unbestimmter, unschärfer in den Konturen. Daher gibt es auch neben diesen Wortfügungen konkreter Erscheinungen solche, in denen Abstrakta, die seelische Zustände bezeichnen, mit Adjektiven konkreter Bedeutung gekoppelt werden.

O storona kovyl'noj pušči,

· · ·
No i v tvoej tait'sja gušče
Solončakovaja toska. (I 202)

O Land der Riedgrasöde (eig. Walddickicht)

· · ·
Doč auch in deinem Dickicht birgt sich
Salzerdentrauer.

O Rus' — malinovoe pole

· · ·
Ljublju do radosti i boli
Tvoju ozernuju *tosku.* (I 220)

O Rußland — himbeerfarbnes Feld

· · ·
Ich liebe mit Freude und Schmerz
Deine Seenschwermut.³⁵

³⁵ Vergl. das Motiv der Liebe zur Heimat und ihrer „toska“ bei A. Blok:
Naš put' — stepnoj, naš put' — v toske bezbrežnoj,
V tvoej toske, o Rus'!
in: A. Blok: *Sobranie sočinenij v vos'mi tomach*, Bd. III, S. 249.

I pljašet sumrak v galoč'ej trevoge, . . . (I 225)

Und die Dämmerung tanzt in der Dohlenunruhe.

Die Beispiele stammen alle aus Esenins Darstellungen der Heimat, Rußlands. Durch die ungewöhnlichen Fügungen — verbunden mit der personifizierenden Anrede — wird das Element des Seelischen, das logisch vom lyrischen Ich ausgeht, zu einem unlösbaren, fast objektiven Bestandteil der Landschaft.

Hauptsächlich in der Zeit seiner von Belyj inspirierten Begeisterung für eine Spracherneuerung (um 1918) finden wir bei Esenin Metaphern mit dem Adjektiv „slovesnyj“:

Ja segodnja snessja, kak kurica,
Zolotym slovesnym jajcom. (II 37)

Heute habe ich wie ein Huhn
Ein goldenes Wortei gelegt.

Ja inym tebja, gospodi, sdelaju,
Čtoby zrel moj slovesnyj lug! (II 38)

Ich mache dich zu einem anderen, Herr,
Auf daß meine Wort (Sprach)flur Frucht trage.

Tepli pesnej slovesnyj vosk. (II 89)

Entzünde der Lieder Wortwachs.

So modern diese Fügungen erscheinen, haben sie doch ihre Entsprechungen in der altrussischen Literatur³⁶. Im „Molenie Daniila zatočnika“ wiederholt sich variierend: „. . . no bych padaja aki pčela po različnym cvetom i ottudu izbiraja *sladost' slovesnuju* . . .“³⁷ (. . . sondern ich pflegte mich wie die Biene auf verschiedene Blumen zu setzen und die Süße der Worte zu sammeln . . .); „. . . da ti na kaplet *sladosti slovesnyja* pače vod aromatskich“³⁸ (. . . Süßigkeit der Worte, lieblicher als wohlriechende Wasser).

Entsprechende Metaphern — mit anderen Beziehungsadjektiven — finden wir auch in Ilarions „Slovo o zakone i blagodati“: „. . . prijat' že i devica s poklanjanjem v *kušču plotjanuju* . . .“³⁹ (. . . die Jungfrau nahm ihn mit Verehrung auf in das Haus (Zelt) des Leibes . . .);

³⁶ Auch in der literarisch beeinflussten geistlichen Volksdichtung finden wir sie:

Likuite, cerkvi vostočnyja čada,
Skačite, ovcy slovesnogo stada

(Bezsonov, P.: Kaleki perechožie II. Vyp. 5, M. 1863, S. 1.)

Hier ist die Bedeutung von „slovesnyj“ allerdings nur „auf das Wort Gottes bezogen, zu Christi Herde gehörig“.

³⁷ Chrestomatija po drevnej ruskoj literature, S. 139.

³⁸ a.a.O., S. 142.

³⁹ a.a.O., S. 31.

„... i zakon'noe ozero presyše, ...“⁴⁰ (... und der See des Gesetzes trocknete aus).

Diese Beispiele wurden nicht angeführt, um eine stilistische Abhängigkeit Esenins von diesen Vorbildern zu postulieren, denn diese Metaphern finden sich von Anfang an in seinem Werk, schon vor einer bewußteren Beschäftigung mit der altrussischen Literatur, deren Spuren wir in den theoretischen Schriften finden (V 27ff., 63ff.).

Ebenso häufig wie bei ihm sind sie aber nur noch im Werke Kljuevs.

In einigen Fällen ist — vergleichbar den deutschen Adjektiven „himmlisch, irdisch, steinern“ u. a. — aus dem Beziehungsadjektiv ein Qualitätsadjektiv geworden und damit eigentlich eine Adjektivmetapher⁴¹.

Poljubil ja *toskoj žuravlinuju*
Na vysokoj gore monastyr'. (I 211)

In Kranichschwermut gewann ich lieb
Das Kloster auf hohem Berge.

Hier bleibt vom Bild der Kraniche als Zugvögel⁴² im Adjektiv nur das Element ruhelosen Wanderns, der Heimatlosigkeit erhalten.

Daj s našej *ovsjanoju volej*
Zasovy čugunnye sbit' ... (II 84)

Laß uns mit unserem Haferwillen
Eiserne Riegel sprengen.

In diesem Beispiel wird die Bedeutung von „ovsjanyj“ als dem Lebendigen, Natürlichen, Gewachsenen gesteigert am Gegensatz des Adjektivs „čugunnyj“, einer Parallelmetapher zu „železnyj“ als dem Toten, Mechanischen.

Hierher gehören auch die oft zitierten Fügungen wie „berezovaja Rus“, das Birkenrußland, und „derevjannaja Rus“, das hölzerne Rußland, als Formeln für das alte, geliebte Rußland. Wieder ist Kljuev auch in diesen Metaphern Esenin verwandt:

Slava mučenikam i krasnoarmejcem,
I *sermjažnym sovetskim vlastjam!*⁴³

Ruhm sei den Märtyrern und Rotarmisten
Und der Macht der Sowjets im Bauernrock!

⁴⁰ a.a.O., S. 31.

⁴¹ Grammatika russkogo jazyka, tom I, S. 301.

⁴² Vgl. II 173: I ž u r a v l i, pečal'no proletaja,
Už ne žalejut bol'se ni o kom.

⁴³ Kljuev, a.a.O., S. 392.

„Sermjažnyj“ als eine Verkürzung für „Izbanaja Rus“, das Rußland der Bauern, erläutert Kljuevs Vorstellung von der Sowjetmacht, einer Herrschaft der Arbeiter- und *Bauernräte* im ursprünglichen Sinne.

Die Adjektivmetaphern, wie die Adjektive überhaupt, zeigen besonders deutlich die beiden Einflußsphären in Esenins Werk, die literatursprachliche und volkssprachliche Tradition. Im frühen Werk herrschen die Übernahmen aus der Volksdichtung vor und werden wie dort meist nicht als Metaphern empfunden, sondern als Epitheta ornantia verwendet. Aber auch an diesen zum Teil unscheinbaren Details kann man die sich allmählich entwickelnde sprachliche Selbständigkeit ablesen, d. h. die freiere Verwendung der vorgegebenen Formen.

Eine der volkssprachlichen Fügungen ist „trava šelkovaja“⁴⁴; so erscheint sie auch in I 62:

Niknut *šelkovye travy*, . . .
Es neigen sich seidige Gräser . . .

Dann wird das Adjektiv auf einen anderen Pflanzennamen übertragen:

V terem temnyj, v les zelenyj,
Na *šelkovy kupyri*, . . . (I 67)
In das dunkle Gemach, in den grünen Wald,
Auf seidigen Kerbel, . . .

Da das Adjektiv gar nicht als Metapher empfunden wird, kann es selbst als Beziehungswort einer Substantivmetapher zugeordnet werden:

Na *šelkovom bljude*
Opada osin, . . . (I 161)
Auf seidiger Schale
Das Laub von den Espen . . .

„Kudrjavyj“ ist in der Volksdichtung vor allem das Epitheton der Birke, so auch anfangs bei Esenin:

Meždu sosen, meždu elok,
Mež *berez kudrjavych* bus, . . . (I 134)
Unter Kiefern, unter Tannen,
Unter der lockigen Birken Perlen . . .

⁴⁴ Vgl.: Pod toboj, berezen'ka,
T r a v a š e l k o v a j a.
In: Narodnye liričeskie pesni. Biblioteka poëta, Bol'shaja serija. Lenin-grad 1961, S. 97.

Esenin überträgt es auf den Faulbaum und löst es auf als Vergleich, sich seines bildlichen Gehalts bewußt werdend:

Čeremucha . . .

İ . . .
İ vetki zolotistye,
Čto *kudri*, zavila. (I 155)

Und die goldschimmernden Zweige
Ringelte er wie Locken.

Schließlich löst sich das Adjektiv aus den konventionellen Bezügen und wird auf andere Naturerscheinungen übertragen:

Kudrjavyj sumrak za goroj (I 206)

Die lockige Dämmerung hinterm Berge

Krasnyj večer za kukanom
Rasstelil *kudrjavyj bređen'*. (I 218)

Der rote Abend breitete hinter der Insel
Sein lockiges Zugnetz aus.

Volkssprachlich stilisierend wirken auch Adjektive, die seelische Eigenschaften und -zustände auf Gegenstände und Naturerscheinungen übertragen.

Na viske u Tani rana ot *lichogo kistenja* (I 68)

An Tanjas Schläfe eine Wunde von der bösen Wurfkugel.

I *zabol'naja kukuška* . . . (I 166)

Und der traurige Kuckuck . . .

V *zluju zamoroz'* v sumerki mglistye . . . (I 145)

Im bösen Frost an nebligen Abenden . . .

Die Adjektive literatursprachlicher Tradition sind meist ebenso unauffällig wie die oben genannten und haben eine untergeordnete Funktion. Oft verraten sie ihre Herkunft aus symbolistischer Dichtung, wie z. B. „*prizračnyj*, *nezrimyj*, *nezakatnyj*, *nemoj*“ usw.⁴⁵ Diese Adjektive geben einem Bild oder einer Aussage des lyrischen Ich eine bestimmte Färbung, sind aber selten fähig, selbst die Entfaltung eines Bildes zu bestimmen wie in dem folgenden Beispiel:

Tam *drjachloe vremja*,
Brodja po lugam,
Vse russkoe plemja
Szyvaet k stolam. (I 276)

⁴⁵ Gofman, a.a.O., S. 86. — Gofman gibt als typischen Stilzug der Symbolisten ihre Vorliebe für Adjektive (und Substantive) an, die mit den Präfixen *bez*, *vne*, *za*, *ne* usw. zusammengesetzt werden, wie z. B. *nezdešnij*, *ne-zakatnyj*, *ne-razgadannyj*, *ne-skazannyj* (Beispiele bei Esenin).

Dort ruft die gebrechliche Zeit,
Über die Wiesen wandernd,
Den ganzen Stamm der Russen
Zu den Tischen.

Als selbständiges Element eines Bildes erweisen sich eher die zusammengesetzten Adjektive, die „Komposita hellenischen Stils“⁴⁶, die — meist unmetaphorisch — schon im 18. Jahrhundert beliebt waren und im Symbolismus viel verwendet werden⁴⁷. Im Anfang sind es bei Esenin noch klischeehafte Übernahmen.

Tket ej savan *nežnopennaja* volna. (I 117)
Ein Leidentuch webt ihr die zartschäumende Welle.
Na *legkokrylych* oblakach, . . . (I 123)
Auf leichtflügeligen Wolken . . .

Dann werden sie in Verbindung mit einer Verbmeter Teil eines Bildes:

Kogo-to net, i *tonkogubjy* veter
O kom-to *šepčet*, sginuvšem v noči. (I 235)
Jemand ist nicht mehr, und der feinlippige Wind
Flüstert von einem, der in der Nacht zugrunde ging.

Diese adjektivische Erweiterung der Verbmeter (*šepčet*) ist die gelungene Auffrischung eines Klischees, verglichen mit der traditionellen Formel bei Brjusov:

Veter *šepčet*, *šepčet* grustno
C'e-to imja mne, . . .⁴⁸
Der Wind flüstert, flüstert traurig
Mir einen Namen zu.

Mehrfach treten auch Zusammensetzungen mit Farbadjektiven auf, die dann den Bezug vom Bild zur Realebene herstellen:

Sinegubjy Ural
Vystavljaet klyki. (I 276)
Der blaulippige Ural
Zeigt seine Hauer.
I oblak *želtoklykij*
Prokusit mlečnyj pup. (I 284)
Und eine Wolke mit gelben Hauern
Wird den Nabel der Milchstraße durchbeißen.⁴⁹

⁴⁶ Vinokur, Grigorij: Die russische Sprache. Leipzig 1949, S. 123.

⁴⁷ Gofman, a.a.O., S. 88.

⁴⁸ Brjusov, V.: Izbrannye sočinenija v dvuch tomach. M. 1955, Bd. I, S. 231.

⁴⁹ Zum inhaltlichen Bildzusammenhang s. Kap. III B.

Wie eine Adjektivmetapher wirkt in einigen Fällen das versetzte Beiwort, die Enallage. Esenin verwendet sie vor allem bei den Farbbezeichnungen (s. Kap. V). Sie eignet sich „vorzüglich zur Herstellung irrealer Verschränkungen, aber auch zur Gewichtssteigerung des versetzten Wortes“⁵⁰:

Na vetke oblaka, *kak sliva*,
Zlatitsja *spelaja zvezda*. (I 288)

Auf dem Zweig der Wolke glänzt golden
Wie eine Pflaume ein reifer Stern.

Das Bild ist eine Variation des Himmels- oder Wolkenbaumes (I 254, 274), der zur Zeit der Entstehung dieses Gedichts (1917) in vielen Gedichten als Gesamt- oder Teilvorstellung auftaucht. Die Versetzung des Beiworts erscheint eher rhythmisch als durch poetische Berechnung bedingt⁵¹. Ebenso im folgenden Beispiel:

Ne vstrevožen laskoju ugrjumoju
Zagorelyj vzmach tvoej ruki. (I 297)

Nicht erregt von düsterer Zärtlichkeit
Ist die braungebrannte Bewegung deiner Hand.

In Gedichten von 1925 trägt das versetzte Beiwort dazu bei, die Ungenauigkeit akustischer Eindrücke — fast impressionistisch — wiederzugeben:

Po dorožam usochšie verby
I teležnaja pesnja koles. (III 68)

An den Straßen verdorrte Weiden
Und das Wagenlied der Räder.

Ja pomnju osennie noči,
Berezovyj šoroch tenej, . . . (III 81)

Ich gedenke der Herbstnächte,
Des Birkenrauschens der Schatten.

Im übrigen ist diese Figur zu selten, als daß man sie als bewußten Stilzug Esenins betrachten könnte.

⁵⁰ Friedrich, a.a.O., S. 149.

⁵¹ Aber die Versetzung des Beiworts verführte G. R. Hocke dazu, Esenin den modernen „Manieristen“ der europäischen Literatur zuzurechnen und das Bild in seine „Miniatur-Anthologie europäischer Concetti“ aufzunehmen unter dem Titel „Reifer Stern“. Siehe Hocke, G. R.: Manierismus in der Literatur. Hamburg 1959, S. 294. — Wahrscheinlich widersetzt sich Esenin noch stärker als andere Lyriker der Erschließung nur aus einer Übersetzung. Er wird entweder zum reinen Idylliker verharmlost oder dämonisiert.

Die folgenden Beobachtungen gehören eigentlich schon in eine Untersuchung über die Sprache Esenins im engeren Sinne, in das Kapitel der Wortbildung. Denn nicht nur das Substantiv⁵², auch das Adjektiv wird nach den Bedürfnissen des Dichters um- oder neugebildet, ohne dabei künstlich zu wirken.

Vom Verb abgeleitet sind z. B.:

Govorjat so mnoj korovy
Na *kivlivom* jazyke. (I 131)⁵³

Mit mir reden die Kühe
In ihrer Nick-Sprache.

Kogda zvenjat rodnye stepi
Molitvoslovnym kovylem. (I 221)⁵⁴

Wenn die heimischen Steppen erklingen
Vom betenden Gras.

Vom Substantiv stammen folgende Bildungen:

V zelenjach tvoich *stozvonnych*. (I 119)⁵⁵

In deinem hundertfach klingenden Grün.

I teper' vot, kogda prostyla
Étich dnej *kipjatkovaja* vjaz', ... (II 109)

Und jetzt, da erstarrt sind
Dieser Tage heißkochende Gewinde, ...

Ja ljublju étot gorod *vjazevyj*, ...

Ich liebe diese verschlungene Stadt.

Bei der Darstellung der verschiedenen Metaphern war es bisher fast immer nötig, auf den Satzzusammenhang hinzuweisen, aus dem die einzelnen Figuren gelöst wurden, vor allem auf die zugeordneten Verbmetaphern.

Sie gehören zu den häufigsten Formen übertragenen Wortgebrauchs, erscheinen in der Dichtung Esenins aber selten als dominierendes Element⁵⁶.

⁵² T i m o f e e v a (a.a.O., S. 222) erwähnt mit Recht, daß die Sprache Esenins bisher noch wenig — und unsystematisch — untersucht worden ist. Außer Neubildungen analog symbolistischer oder volkssprachlicher Wortbildung führt sie die besonders häufigen Substantive auf erweichten Konsonanten nach Art der i-Stämme an wie *berez'*, *cvet'*, *zven'*, *goluben'*, *ržav'* usw. — Vgl. auch Z e l i n s k i j, K. L.: Sergej Esenin. In: *Istorija russkoj sovetskoj literatury v trech tomach*. Tom I. M. 1958, S. 391 f.

⁵³ *kivlivyj* — zu „kivat“ — nicken (mit dem Kopfe) (Pavlovskij).

⁵⁴ *molitvoslovnij* — zu „molitvoslovit“ — Gebete zu Gott emporsenden (Pavlovskij). Nicht bei Sreznevskij.

⁵⁵ Schon das Substantiv „stozvon“ ist eine Eigenbildung Esenins analog „perzvon“ usw.

⁵⁶ Vgl. als Beispiel für Verbmetaphern das Gedicht I 179.

Meist dienen sie der Entfaltung von Bildern, Vorstellungen, deren wichtigstes Element die Substantivmetapher ist. Trotzdem sind für die frühe Lyrik vielfach noch einfache Verbmetaphern kennzeichnend:

Vytkalsja na ozere alyj svet zari. (I 60)

[Wie ein Gewebe] — fertig gewoben — auf dem See
das purpurne Licht der Abendröte.

Polychajut zori, *kurjatsja* tumany, . . . (I 85)

Abendröte flammt, Nebel raucht.

Zu ihnen gehört die Gruppe der meist ebenso traditionellen Verbmetaphern, die die Natur und Dingwelt beseelen:

Ne *toskuj*, moja belaja chata,
Čto opjat' my odni i odni. (I 233)

Traure nicht, meine weiße Hütte,
Daß wir wieder allein, allein sind.

O krasnom večere *zadumalas'* doroga, . . . (I 235)

Dem roten Abend träumte der Weg nach.

Mirno *grezit* rodimyj očag . . . (I 293)

Friedlich träumt der vertraute Herd . . .

Sie ziehen sich als konstantes Element durch das ganze Werk Esenins, oft — wie im ersten Beispiel (Ne *toskuj*) — als Spiegelung seelischer Empfindungen des lyrischen Ichs.

Der „obraznost“, der Bildhaftigkeit und potentiellen „Anschaulichkeit“ der Sprache, dienen aber mehr solche Verben, die selbst die Entfaltung eines Bildes dirigieren. Schon eines der frühen Gedichte Esenins⁵⁷ läßt, ausgehend vom Verb und seinen Ergänzungen, solch ein Bild entstehen:

Tam, gde kapustnye grjadki
Krasnoj vodoj *polivaet* voschod,
Klenenoček malen'kij matke
Zelenoe vymja *soset*. (I 56)

Dort wo der Sonnenaufgang
Die Kohlbeete mit rotem Wasser begießt,
Saugt ein kleiner Ahorn
Am grünen Euter der Mutter.

Die Verwandlung der Welt vollzieht sich in diesen metaphorischen

⁵⁷ V. Markov zweifelt die Datierung des Gedichts auf 1910 allerdings an: „Larčik otkryvaetsja prosto: ‚Klenenočka' datiroval dlja sobranija sam Esenin.“ — Siehe d e r s.: *Legenda o Esenine*. In: *Grani* 1955, Nr. 25, S. 145.

Bildern in anderer Weise als bei den Substantivmetaphern. Bild- und Realebene berühren sich gleichsam unmittelbar im Verb, befinden sich in einem schwebenden Gleichgewicht, das beiden Ebenen ihre Selbständigkeit läßt:

V cholmach zelenych tabuny konej

· · ·
Drožat ich golovy nad tichoju vodoj,
I lovit mesjac ich serebrjanoj uzdoj. (I 185)

An den grünen Hügeln die Koppeln der Pferde

· · ·
Ihre Köpfe zittern über dem stillen Wasser,
Und der Mond fängt sie mit silbernem Zügel.

Grundsätzlich läßt sich demnach festhalten, daß das „Bild“ als Ergebnis eines sprachlichen Prozesses von Vergleichsfiguren wie von Metaphern ausgehen kann, daß Unterschiede zwischen ihnen von der individuellen sprachlichen Realisierung im Gedicht bestimmt sind. Dabei kommen den einzelnen grammatikalischen Kategorien der Metapher (Substantiv, Adjektiv, Verb) verschiedene Funktionen zu. Wichtigstes Element eines metaphorischen Bildes ist das Substantiv, der Bildcharakter kann dann von seiner sprachlichen Umgebung verstärkt oder neutralisiert werden. Das Verb aktiviert diese Bildvorstellung, bereichert die Verwandlung der Welt um die Dimensionen äußerer (Hören, Tasten usw.) und innerer (seelischer) Empfindungen. Das Adjektiv dient dann — seiner allgemeinen Funktion entsprechend — der weiteren Differenzierung des Bildes.

Kapitel III

Die ländlich-bäuerlichen Bilder

Das folgende Kapitel könnte man mit dem Gedichtzitat überschreiben: „Ich habe Welt und Ewigkeit liebgewonnen / Wie mein Elternhaus“ (I 286), wenn man das „Elternhaus“ (roditel'skij očag) als Symbol nimmt für die Welt, in welcher der Dichter aufgewachsen ist, die ihn unmittelbar und mittelbar geprägt hat. Ihr verdankt Esenin das Element in seiner Dichtung, durch das er zuerst als „poët zemljanoj“ (Z. Gippius) und „narodnyj“ (Sakulin) bekannt geworden ist.

Diese bäuerliche Welt ist nicht nur das Motiv vieler Gedichte; ihre Erscheinungen, in meist metaphorische Bilder gebannt, haben viel beigetragen zur Anschaulichkeit¹ und Stofflichkeit² der Dichtung.

Am Werk der vorrevolutionären Zeit läßt sich beobachten, wie dieser Teil der Bildersprache sich allmählich herausbildet — aus oft sprachlich und künstlerisch unselbständigen Genrebildern und vorgegebenen Klischees der Volksdichtung. Im Frühwerk ersetzt Esenin oft die Originalität des dichterischen Ausdrucks durch den großen Anteil an Dialektismen zur Darstellung der geliebten bäuerlichen Welt (I 144ff.). Als zweites Element tritt etwas später die bewußte Auswertung der Volksdichtung, vor allem der Volksrätsel als sozusagen natürlicher „Metaphern“³ dazu.

Ihr Zusammenhang mit einem großen Teil der Bilder in der Dichtung Esenins wurde schon in den 20er Jahren von den Forschern N. Kravcov und B. Nejman dargestellt, wobei es die Absicht Nejmans

¹ Vgl. K. Zelinskij: Sergej Esenin. — In: Istorija russkoj sovetskoj literatury, Bd. I, S. 392: „Ėti obrazy čašče vsego nosjat zritel'nyj, krasočnyj charakter.“

² Voronskij, A.: Sergej Esenin. — In: Esenin: Sobranie stichotvorenij v četyrech tomach, Bd. II, S. XLIII: Voronskij spricht hier von der besonderen Begabung Esenins, das Bild zu verstofflichen (sposobnost' ovesčestvlenija obraza). „Ego obrazy materializovany, oni vseгда osjazaemy, oni lišeny vsjakoj „dučhovnosti“, otvlečennosti . . .“

³ Vgl. Russkoe narodnoe poëtičeskoe tvorčestvo. Chrestomatija. Sostavili E. V. Pomeranceva i S. I. Minc. M. 1959, S. 177: „Tak kak z a g a d k a javljaetsja bol'sej čast'ju metaforoj, ona čašče vsego stroitsja na različnyh vidach parallelizma.“

war zu beweisen, daß Esenin kein „echter Bauerdichter“ sei, sondern seine Kenntnisse in dieser Richtung nur aus Büchern bezogen habe⁴. Kravcov dagegen interessierte sich nicht für die Ursprünge der Beziehungen Esenins zur Volksdichtung, sondern nur für ihre Art. Für ihn enthielt die Naturdarstellung Esenins die Verflechtung zweier Traditionen, der sogenannten Bauerdichtung und der symbolistischen Dichtung.

Kravcov geht ein auf Esenin als dichterischen „Mythenschöpfer“, wobei für ihn „Mythos“ die Erklärung einer Naturerscheinung bedeutet⁵, und stellt fest, daß die Grundbilder von Esenins „Mythenbildungen“ in den Volksrätseln zu finden seien. Er unterscheidet folgende Stadien der Bilder:

1. die Entfaltung der Metapher mit Hilfe anderer, das Grundbild berührender Bilder,
2. die Bewegung des Grundbildes,
3. die Entfaltung der Metapher durch die Verknüpfung einiger metaphorischer Reihen.

Er verweist auch auf die frühe Bekanntschaft Esenins mit der Volksdichtung und kommt im Gegensatz zu seinem Kollegen Nejman zu dem längst biographisch erhärteten Schluß: „Diese frühe Bekanntschaft konnte kaum von Büchern herrühren.“⁶

Als Ergänzung der formalen Einteilung Kravcovs geben wir noch die auf den Bildinhalt gerichtete Einteilung Nejmans, die sich wiederum auf das Volksrätsel bezieht und — wie Kravcov — die Rätselsammlung D. Sadovnikovs⁷ als Quelle angibt:

1. direkte Übernahme des Materials,
2. Übertragung der Rätselbilder von einer Naturerscheinung auf eine andere,
3. die assoziierende Weiterentwicklung des Materials.

⁴ Nejman, B. V.: Istočniki éjdologii Esenina. — In: Chudožestvennyj fol'klor 1929, Nr. 4—5. — Kravcov, N.: Esenin i narodnoe tvorčestvo. — In: Chudožestvennyj fol'klor 1929, Nr. 4—5.

⁵ Kravcov, a.a.O., S. 196.

⁶ Kravcov, a.a.O., S. 200.

⁷ Zagadki russkogo naroda. Sbornik zagadok, voprosov, pritè i zadač. Sostavil D. N. Sadovnikov. Red. V. P. Anikina. M. 1960. Diese Neuausgabe der 1901 zuletzt erschienenen Rätselsammlung hat leider den großen Nachteil, daß sämtliche religiösen Rätsel als nicht „echt volkstümlich“ (S. 3) daraus entfernt wurden, außerdem die Numerierung geändert wurde, also nicht mehr mit der alten übereinstimmt.

Im folgenden werden wir uns nur von Fall zu Fall an diese beiden Einteilungen erinnern, die einander übrigens ergänzen. Wir werden von Bildmotiven ausgehen und — soweit möglich — im Vergleich mit dem Volksrätsel den Grad der Abwandlung und Veränderung ablesen.

Der Versuch, die Bilder zu systematisieren, muß unbefriedigend bleiben — einmal wegen ihrer Mannigfaltigkeit, die das System zur Aufzählung eines Bilderkatalogs machen würde, dann wegen ihrer Abhängigkeit von der Funktion im Gedicht, ihrem „Stellenwert“, der sich ständig ändert. Eine Einteilung der Bilder nach der Sachspäre⁸ halten wir für ungünstig, weil das Ergebnis nur eine Aufzählung heterogener Bilder sein könnte. Brauchbarer ist die Einteilung nach der Bildspäre, wie oben schon angedeutet.

Wichtig ist als erstes die Unterscheidung der Bilder nach den Kategorien der „oduševlennost“ (Belebtheit) bzw. „neoduševlennost“ (Unbelebtheit). Auf Esenin angewandt, die Unterscheidung von Tierbildern und Pflanzenbildern und von Bildern unbelebter Erscheinungen, von Gegenständen der bäuerlichen Kultur.

Sein inhaltliches Bildprinzip erläutert Esenin in „Ključii Marii“, wo er — frei nach den Forschern der „mythologischen Schule“ des 19. Jahrhunderts — das sprachliche Verhalten des Menschen der Frühzeit beschreibt, der durch die namenschaffende Kraft der Sprache sich von der ihn bedrängenden Umwelt distanzierte und mit ihr „versöhnte“: „... ringsum schuf er sich sozusagen einen Raum, der seinem Verständnis zugänglich war. Die Sonne z. B. wurde mit einem Rad verglichen, mit einem Kalb und einer Menge anderer Bestimmungen, die Wolken heulten auf wie Wölfe usw.“ (V 37). Das „statische Bild“ hatte Esenin definiert als „Vergleich eines Gegenstandes mit einem anderen oder die Taufe der Luft mit den Namen von Gegenständen, die uns nahe sind“ (V 45). Diese „Taufe der Luft“ mit den Namen irdischer Gegenstände bringt er selbst in Zusammenhang mit den Volksrätseln: „... es ist das Entstehungsprinzip der Rätsel (sočinitel'stvo zagadok), die ihre Antwort mitten in sich tragen“ (V 48).

⁸ Vgl. S t ä h l i n, S. 368 ff., 371 ff.

A. Bilder aus der Dingwelt

Um auch in der Sachspähre einen Orientierungsfaden zu haben, beginnen wir bei der Darstellung der einzelnen Bildmotive jeweils mit Bildern für kosmische Erscheinungen, die Esenin selbst als „Erfüllung des Luftreichs mit irdischer Gegenständlichkeit“ bezeichnete (V 37).

Groß ist der Reichtum der Bilder für die Sonne bzw. das Sonnenlicht:

Kto-to v *solnečnoj sermjage*
Na oslenke ryžem edet. (I 133)
Im Bauernrock aus Sonnenlicht
Reitet jemand auf einem roten Eselchen.

Das Bild ist Teil einer Gesamtvorstellung, die sich allmählich aus dem ganzen Gedicht entfaltet: der (ungenannte) Christus im „Bauernrock“ aus Sonnenlicht reitet als Bote des beginnenden Frühlings durch das Land. Mit der Bezeichnung „sermjaga“ wird der unmittelbare Bezug zur bäuerlichen Welt gezeigt, die kosmische Erscheinung faßbar und vertraut gemacht.

Im Volksrätsel begegnet uns häufig das Bild des Kaftans (bzw. andere mundartliche Bezeichnungen für den Bauernrock), aber nur für irdische Naturerscheinungen.

Die Wintersaat:

Pod mostom jarusom
Ležit *kaftan garusnyj*.⁹
Unter dem Brückenbogen
Liegt ein Kaftan aus Kammgarn.

Der Schnee:

. . .
Bez pol *kaftan*,
Bez pugovic.¹⁰
Ohne Rockschoß ein Kaftan,
Ohne Knöpfe.

Die Eberesche:

Pod jarusom, jarusom
Visit *zipun s krasnym garusom*.¹¹
Unter dem Brückenbogen, -bogen
Hängt ein Bauernkittel von roter Wolle.

⁹ Zagadki russkogo naroda, S. 155, Nr. 1334a.

¹⁰ Ebd. S. 225, Nr. 2047.

¹¹ Ebd. S. 165, Nr. 1437.

Diese kurze Aufzählung soll an das Prinzip des Volksrätsels erinnern, das verschiedenen Naturerscheinungen eine „Metapher“ gibt. Nach diesem Prinzip schafft Esenin viele Bilder, ohne sie aber so formelhaft zu übertragen. Da Bilder bäuerlicher Bekleidung bei ihm selten vorkommen, seien die anderen hier gleich erwähnt:

I tol'ko s perelesic
Skvoz' *oblačnyj tulup*
Slezu obronit mesjac . . . (II 35)

Und nur von der Waldlichtung her
Durch den Wolkenpelz
Läßt der Mond eine Träne fallen . . .

Diesem Bild verwandt ist das Volksrätsel über den Himmel:

Sinen'ka *šubenka*
Pokryla ves' mir.¹²

Ein blauer Pelz
Hat die ganze Welt bedeckt.

Im Gegensatz zum Volksrätsel hat nun Esenin die Bildmöglichkeit ausgenutzt, um das personifizierende Bild des Mondes mit einem konkreten Detail, dem „Wolkenpelz“, zu verbinden. Dieser anschaulichen Personifizierung des Mondes entspricht das folgende Bild der Birke als junges Mädchen — ein oft variiertes, konventioneller Topos — „im Sarafan“:

Ja . . .
Poljubil u berezki stan,
I ee zolotistye kosy,
I cholščovyj ee *sarafan*. (III 97)

Ich habe der Birke Gestalt
Und ihre goldschimmernden Zöpfe
Und ihren leinenen Sarafan liebgewonnen.

Teil eines „Genrebildes“, das in seiner stilisierten Beschreibung der dörflichen Welt die Liebe zu dieser ausdrückt, ist ein Bild für die Sonnenstrahlen, das sich unauffällig in diese „Beschreibung“ einfügt.

Solnca *struganye dranki*
Zagoraživajut sin' (I 177)

Der Sonne gehobelte Sparren
Umzäunen das Blau.

Wieder ist das Bild des Volksrätsels verwandt, aber nicht gleich:

¹² Ebd. S. 209, Nr. 1879.

Iz okna v okno
*Zoloto brevno.*¹³

Von einem Fenster ins andere
 Ein goldener Balken.

Diese Vorstellung vom Sonnenstrahl als Balken hat Esenin in „Inonija“ noch einmal variierend wiederholt; sie zeigt, was schon theoretisch von Esenins Bildschaffen gesagt wurde: Anregung gibt die durch die Sprache vermittelte Vorstellung, die dann selbständig umgeformt wird.

I, kak *žerdi zlatye*, vytjanet
 Solnce luči na dol. (II 42)
 Und wie goldene Stangen
 Wird die Sonne ihre Strahlen im Tal ausbreiten.

Häufig sind auch Bilder, die (meist nur) kosmische Erscheinungen mit Hausgeräten vergleichen — besonders in den Revolutionsgedichten, die die natürliche Ordnung einer zeitlichen Abfolge von Tag und Nacht usw. aufheben.

Ne obronit večer
Krasnogo vedra; . . . (I 274)
 Der Abend wird nicht
 Den roten Eimer hinabfallen lassen.

Sprachlich ist das Bild den Rätseln sehr nahe, da es „unaufgelöst“ bleibt und nur durch sein Attribut (*krasnogo*) auf die Sonne hinweist. Seine Weiterentwicklung haben wir in dem tragisch gestimmten Gedichtzyklus „*Sel'skij časoslov*“ (II 47ff.):

O *solnce*, solnce,
 Zolotoe, opuščennoe v mir *vedro*,
 Začerpni moju dušu! (II 47)
 O Sonne, Sonne,
 Goldner Eimer, hinabgelassen in die Welt,
 Schöpfe meine Seele heraus!

Jetzt steht das Bild nicht mehr isoliert, sondern wird Teil eines größeren, mit dem das lyrische Ich seine Not ausdrückt: der „Sonnen-eimer“ soll es aus dem „Qualenbrunnen“ seines Landes (II 47) befreien. Losgelöst vom äußeren Bildzusammenhang und verengt zum Ausdruck der Trauer des Einzelnen hat es sich in einem Gedicht, das ein wenig später entstanden ist (1919):

Podymajte ž vy, lunnye lapy,
 Moju *grust'* v nebesa *vedrom*. (II 91)
 Hebt ihr doch, Mondpfoten,
 Meine Schwermut zum Himmel wie einen Eimer.

¹³ Ebd. S. 210, Nr. 1996 b.

Ähnlich wie das angeführte Abstraktum (grust') werden auch andere so „verstofflicht“:

Slovno *vedra*, naši *budni*
 On napolnit molokom. (II 16)
 Gleich Eimern wird er unsere Alltage
 Mit Milch füllen.

Hier ist das Bild die natürliche Ergänzung für eines der Symbolbilder der Revolution, für die „Milch“ als Ausdruck einer glücklichen Zukunft (s. Kap. IV B).

In seiner negativen Umkehrung schließlich wird das Bild, zurückgeführt auf seinen Ursprung aus der bäuerlichen Welt, zum Ausdruck ohnmächtigen Zorns gegenüber der feindlichen neuen Welt (skvernyj gost'):

Čert by vzjal tebja, skvernyj gost'!
 Žal', čto v detstve tebja ne prišloš
 Utopit', kak *vedro v kolodce*. (II 95)
 Der Teufel soll dich holen, widerlicher Gast!
 Schade, daß man dich in deiner Kindheit
 Nicht ertränkt hat wie den Eimer im Brunnen.

Ein dem „Sonneneimer“ verwandtes Bild für den Mond enthält „Inonija“ (II 36ff.). Dem aggressiven Ton des Gedichts entsprechend, zieht es den Mond — im bewußten Gegensatz zu konventionellen Mondbildern — in die Atmosphäre ländlicher Häuslichkeit:

Mojte ruki svoi i volosy
 Iz *lochanki vtoroj luny*. (II 39)
 Wascht eure Hände und Haare
 In der Waschbütte des zweiten Mondes.

Ein weiteres Bild für Sonnenstrahlen und Lichterscheinungen, das sich mit den beiden Vorstellungskomplexen des (mythologischen) Himmelsozeans¹⁴ und des Fischfangs verbindet, ist das Netz:

Šumi, šumi, revi sil'nej,
 Svirepstvuj, okean mjatežnyj,
 I v *solnca zolotye mreži*
 Sgonjaj srebristych okunej. (II 58)
 Rausche, rausche, wüte noch heftiger,
 Tobe, wilder Ozean,
 Und in der Sonne goldne Netze
 Treibe die silbrigen Barsche.

¹⁴ Vgl. Afanas'ev, a.a.O., Bd. II, S. 120 ff. und RGG Bd. III, Sp. 330.

Dieses Gedicht sollte ursprünglich einen Teil des Zyklus „Iordanskaja golubica“ (II 54) bilden und schließt gedanklich an dessen zweiten Teil (II 55) an, der um der Menschheit willen Rußlands Untergang verkündet. So läßt sich der „Ozean“ als Bild des Umsturzes, der zerstörenden Umwälzung deuten, aber sein Gegenpol, „der Sonne goldene Netze“, bleibt noch verschlüsselt.

Variationen dieses Bildes erscheinen vor allem im Zusammenhang mit der Morgen- bzw. Abendröte:

Ej, rossijane!
Lovcy vseleňnoj,
Nevodom zari
Začerpnuvšie nebo . . . (II 15)

He, ihr Russen!
Fischer des Weltalls,
Die mit dem Zugnetz der Morgenröte den Himmel
Leergeschöpft haben . . .

Dieses Bild erinnert stärker an seine ursprüngliche Herkunft, die biblischen Gestalten der Fischerapostel und das Gleichnis vom Himmelreich als einem Fischnetz¹⁵. Beide Vorstellungen bilden auch den Hintergrund eines geistlichen Liedes der Sektendichtung, das dem zitierten Bilde Esenins ähnlich ist:

Vybiral Gospod' svjatym Duchom
Premudryich lovčov,
Ulovljal(i) lovcy vseleňnuju vsju,
Čelovekov ljubjaščiih.¹⁶

Es erwählte der Herr durch seinen heiligen Geist
Weise Fischer,
Die fingen das ganze Weltall,
Liebende Menschen.

Der geistliche Gehalt des Bildes, sei er im ursprünglichen Sinne christlich oder wie in der Sektentradition allegorisch gemeint, spielt für Esenin nur im übertragenen Sinne noch eine Rolle (vgl. Kap. IV B). Die Russen sind für ihn die „Fischer“ der Zukunft, auf die auch — außer dem Gedichtzusammenhang — das Wort „zarja“ hinweist. Wieder bezogen auf den Himmelsozean, wird das Bild der neuen Morgenröte in „Inonija“ variiert:

¹⁵ Vgl. Matth. 4, 18—19 und Matth 13,47.

¹⁶ Pfizmaier, A.: Die Gottesmenschen und Skopzen in Rußland. — In: Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Philos.-hist. Klasse. Bd. 34. Wien 1884, S. 220.

I zarja, opuskaja veki,
Budet zvezdnych lovit' v nich ryb. (II 42)

Und die Morgenröte wird die Augenlider senken
Und darin die Sternenfische fangen.

Diese Zeilen sind gleichsam die dichterische Demonstration dessen, was Esenin in „Ključī Marii“ meint, wenn er dort seine Bildtheorie als Ausdruck einer neuen seelischen Haltung interpretiert, die die „Wirklichkeit“ der Bilder entdeckt: „Ihren (= der Menschen) Augen muß man einen Einschnitt machen, damit sie sehen können, daß der Himmel . . . ein unermessliches, unerschöpfliches Meer ist, in dem diese Sterne (s. o.) leben wie zahllose Fischschwärme, und daß der Mond für sie nur eine Reuse ist, die ein Fischer ausgelegt hat“ (V 45)¹⁷.

Den bisher genannten Fischfangbildern verwandte Bilder sind bei Kljuev noch häufiger als bei Esenin, vor allem solche, die die Seele mit einem Fisch gleichsetzen:

Zemlja pogosta — pritin ot bur',
Duša, kak ryba, vsplesnet v lazur'.

· · ·
Izba, kak verša . . . Luču vo sled
V to-svetnyj sumrak otchodit ded.¹⁸

Die Erde des Kirchhofs — ein Schutz vor den Stürmen,
Die Seele springt wie ein Fisch auf ins Blau.

· · ·
Die Hütte ist wie eine Reuse . . . Dem Lichtstrahl nach
Geht der Großvater fort in jenseitige Dämmerung.

Aber bei ihm bewahren diese Bilder den Zusammenhang mit der christlichen Symbolsprache nicht nur äußerlich¹⁹. Was in Kljuevs Gedichten — wie in dem zitierten Bild — Ausdruck des Todes oder der Gott-Ergriffenheit ist, hat bei Esenin, obwohl das Gedicht Gott anredet, keineswegs religiöse Bedeutung. Wieder ist es das Bild des Netzes, dem diesmal das lyrische Ich unausgesprochen als Fisch korrespondiert:

¹⁷ Vgl. Kljuev, *Sobr. soč.* Bd. I, S. 353, Nr. 222: „V zračkach ili v vozduche pjatna . . .“ — In diesem Gedicht spricht Kljuev von der gleichen Erfahrung des „Sehers“ (providec), der eine den „Blinden“ (nezrjačie) verborgene Wirklichkeit im Kosmos entdeckt.

¹⁸ Kljuev, a.a.O., S. 218.

¹⁹ Zum Fisch als Symbol Christi und in weiterer Ableitung als symbolhaftes Bild für die getaufte Seele siehe RGG Bd. II, Sp. 968. — Forstner, Dorothea: *Die Welt der Symbole.* Innsbruck—Wien—München 1961, S. 371 ff.

Ne vtaščit *nevodom zarja*
Menja v tvoj tichij dom. (II 80)

Nicht wird die Morgenröte mit ihrem Zugnetz
Mich in dein stilles Haus ziehen.

Das Gedicht stammt aus der Zeit der Gründung des Imaginismus und wurde gemeinsam mit dem Manifest veröffentlicht (1919). Es ist fast durchgehend auf Bildern aus dem Bereich der Fischerei aufgebaut, die trotz ihrer Anschaulichkeit keinen Bezug zur äußeren Wirklichkeit mehr haben, sondern nur noch inneres Erleben meinen:

Krjučkami zvezd svivaja v nit'
Luči, ty loviš' nas
I *veršami brosaes' dni*
V zrački ozernych glaz.
No v malyj *venter' rybarja*
Ne zaplyvaet som. (II 80)

Indem du mit den Haken der Sterne
Die Strahlen zum Faden zusammendrehst, fängst du uns
Und wirfst wie Reusen die Tage
In die Pupillen der Seenaugen.
Aber in die kleine Reuse des Fischers
Schwimmt der Wels nicht.

Möglicherweise sind diese Bilder des Protestes, die der parodierenden Anrede des Himmels als „Gottes blauem Bauch“ folgen, gegen Kljuev und seine „Mystik billiger Orthodoxie“ gerichtet (s. Kap. IV).

Im Zusammenhang mit der lyrischen Volksdichtung steht das Bild des „Mondkammes“, das sich bei Esenin mehrfach wiederholt. Es erscheint zum erstenmal in einem Stimmungsbild der abendlich ruhenden Heimat:

Dal' podernulas' tumanom,
Češet tuči lunnyj greben'. (I 218)
Die Weite hat sich in Nebel gehüllt,
Der Mondkamm strahlt die Wolken.

Die Erweiterung der Landschaftsdarstellung um die Dimension des Lebendigen wird hier nur vage im Bild des Mondkammes angedeutet, der die Wolken (Tiere) strahlt. Trotz der „Ungenauigkeit“ des Bildes wirkt es geschlossen durch die ergänzende Verbmetapher (*češet*), die gleichzeitig eine metaphorische Präzisierung des Objekts (*tuči*) überflüssig macht. In dem Revolutionszyklus „Iordanskaja golubica“ wird dieses Mondbild aus natürlichen (naturhaften) Bezügen herausgenommen und der Erwartung des „neuen Tages“, der neuen Zeit zugeordnet:

Daj mne tvoi volos'ja
Grebnem luny rasčesat'.
 Ėtim obyčaeem gost'ja
 My naučilis' vstrečat'. (II 57)

Laß mich deine Haare
 Mit dem Kamm des Mondes glätten.
 Wir lernten, mit diesem Brauch
 Einen lieben Gast zu empfangen.

Mit dem Hinweis auf den im Volkslied überlieferten Brauch — abgesehen vom Bild selbst — schafft Esenin für die Darstellung der Revolution eine häuslich-vertraute Atmosphäre, die hier natürlich vom Bild der Revolution als Gast abhängt (s. Kap. IV B). Dieser Brauch steht im Volkslied als symbolhafte Geste für Liebe und Zuneigung:

Dobryj molodec idet;
 Česet svoi kudri, česet svoi černy
 Častym grebnem-grebeškom;

„Komu, moi kudri, komu, moi černy,
 Vy dostanetes' česat'?“²⁰

Ein junger Bursche geht daher;
 Kämmt seine Locken, kämmt seine schwarzen;
 Mit einem feinen, feinen Kamm;

„Meine Locken, meine schwarzen,
 Wer wird euch kämmen?“

Und auf dieses Motiv geht Esenin in dem volksliedhaften Gedicht I 172 (*Belaja svitka . . .*) ein, in dem das Mädchen den ungeliebten Verehrer mit den Worten abweist:

Kol'ca kudrej tvoich vetrami žžet,
Greben' moj vostryj drugoj berežet.

Die Ringe deiner Locken werden von Winden versengt,
 Meinen spitzen Kamm hütet ein anderer.

Ein ähnlich auffälliges Bild für den Mond ist der Besen (*metla* — eigentlich: Hof- und Tennenbesen)²¹. In dem an Kljuev gerichteten Abschiedsgedicht heißt es:

Ach, znaju ja, ty tužis', tužis'
 O tom, čto *lunnaja metla*
 Stichov ne raspleskala luži. (II 76)
 Ach, ich weiß, du grämst dich, grämst dich
 Darum, daß der Mondbesen
 Nicht die Pfützen der Gedichte zerfegt hat.

²⁰ Narodnye liričeskie pesni, S. 215.

²¹ Sprachlich ist interessant, daß der Schweif eines Kometen, auch der Komet selbst, „*metla*“ genannt wird. Siehe Dal', Pavlovskij.

Wessen Verse sind hier gemeint — Esenins, Kljuevs? Die mögliche Bedeutung des Bildes wird klarer, wenn man es mit den Parallelbildern vergleicht. In einem von herbstlicher Schwermut erfüllten Liebesgedicht erinnert sich das lyrische Ich der eigenen Vergangenheit und der Toten:

Ich davno už net na svete.
Mesjac na prostom pogoste
 Na krestach *lučami metit*,
 Čto i my pridem k nim v gosti. (II 140)

Sie sind schon lange nicht mehr auf Erden.
 Der Mond fegt auf dem einfachen Friedhof
 Auf den Gräbern (Kreuzen) mit seinen Strahlen,
 Damit auch wir zu ihnen zu Gast kommen!

Das Motiv der Erwartung (zu Gast), das in diesem Bilde anklingt, stammt vermutlich aus der ukrainischen Totenklage, die dieses Motiv — nach E. Mahler — besonders ausgearbeitet hat²². Dabei wurden „eigenartige Bilder der Sorge um den Weg, den der heimkehrende Tote zu den verschiedenen Jahreszeiten zurücklegen hätte“²³, geschaffen.

Esenin dreht in seinem Gedicht das Verhältnis um, läßt den Mond — als Vertreter der Toten — den Friedhof sauberfegen, um die Nachkommenden zu empfangen:

Čto i my, otživ trevogi,
 Perejdem pod éti kušči. (II 140)
 Daß auch wir, nach aller Unruhe des Lebens,
 In diese Hütten (Zelte) eintreten.

Bezogen auf das an Kljuev gerichtete Gedicht, könnte man die Bedeutung des Bildes (*lunnaja metla*) auf das Element der Erwartung, der Befreiung von den „Versen“ (*stichov ... luži*), reduzieren, da Esenin weiter unten fortfährt:

I tot, kogo ty ždal v noči,
 Prošel, kak prežde, mimo krova. (II 76)
 Und jener, den du nachts erwartetest,
 Ging wie früher an deinem Haus vorüber.

Gelöst von der Grundvorstellung des Mondes erscheint das Bild in einem Gedicht, dessen Motiv die Aussöhnung mit dem Schicksal ist, ein Motiv, das sich meist in Herbst- und Abendbildern ausdrückt:

²² M a h l e r, Elsa: Die russische Totenklage. Leipzig 1935, S. 499.

²³ M a h l e r, a.a.O., S. 499.

Zolotistoj metelkoj večer
Rasčiščaet moj rovnyj put'. (II 63)

Mit einem goldschimmernden Besen reinigt
 Der Abend meinen ebenen Weg.

Hier ist das Licht des Abends, verdichtet zum „goldschimmernden Besen“, Ausdruck der Ruhe, der Klarheit geworden — im Gegensatz zum folgenden, das als ein Element des Aufruhrs, der Empörung erscheint, entsprechend der Haltung des Kontextes:

O, kakimi, *kakimi metlami*
Èto solnce s nebes strjachnut'? (II 82)
 O, mit welchen, mit welchen Besen
 Läßt sich diese Sonne vom Himmel schleudern?

Die „Monduhr“ erscheint in Esenins Gedichten nur einmal. Sie ist das Beispiel einer rein „funktionellen“ Metapher, einer Metapher, die, aus der Stimmung des ganzen Gedichts entstanden, auch in ihrem gedanklichen Gehalt (Uhr — Zeit — Vergänglichkeit) darin aufgeht.

Ja poslednij poët derevni,
 · · ·
Ì lunny časy derevjannye
Prochripjat moj dvenadcatyj čas. (II 97)

Ich bin der letzte Dichter des Dorfes,

· · ·
 Und des Mondes hölzerne Uhr
 Knarrt meine zwölfte Stunde.

Die „Monduhr“ wird zum bildhaften Zeichen für den Ablauf der alten Zeit, des bäuerlichen Rußlands wie des eigenen Lebens, das unlösbar damit verbunden ist. Dabei hat das Attribut „drevjannyj“ über die Funktion der Beschreibung hinaus noch metaphorische Bedeutung. Es ist das Attribut des alten bäuerlichen Rußland (II 99).²⁴

Eines der Lieblingsbilder Esenins für die Sterne ist die Kerze, es steht seinem Ursprung und seinem Gebrauch nach zwischen den welt-

²⁴ Chagall, von dem gesagt wurde, „mit ihm allein erlebte die Metapher ihren triumphalen Einzug in die Malerei“ (Breton), hat ein Bild („Der Winter“) gemalt, das in einer merkwürdigen Entsprechung das Gedicht II 97 illustriert. Die senkrechte Bildachse wird beherrscht von einer altmodischen braunen Wanduhr, deren „mond“-gelbes Zifferblatt den Kopf eines ins Uhrgehäuse eingezwängten weiblichen Körpers bildet. Im Hintergrund über der Uhr, der an einer Seite ein blauer Flügel „angewachsen“ ist, sieht man vor totgrauem Winterhimmel auf hellerem Schneegrund drei Holzhäuschen eines menschenleeren Dorfes. Vgl. Meyer, Franz: Marc Chagall. Leben und Werk. Köln 1961, S. 14, und Bildkatalog Abb. 562.

lichen und den religiösen Bildern. Nach Afanas'ev und Zelenin entspricht das Bild einer alten kosmologischen Vorstellung im Volke: „Die Sterne sind bei Gott angezündete Kerzen“.²⁵

Das erste dieser Sternenbilder finden wir in „Rus'“, einem sprachlich noch der volkstümlichen Tradition des Surikov-Kreises verhafteten Gedichtzyklus von 1914:

Ja choču verit' v lučšee s babami,
Teplja *svečku večernej zvezdy*. (I 147)

Ich will mit den Frauen an das Beste glauben,
Indem ich das Kerzlein des Abendsterns entzünde.

Hier ist die Sternenkerze Zeichen der Hoffnung auf die bessere Zukunft. In einem späteren Gedicht ist das Bild scheinbar Teil einer Wirklichkeitsbeschreibung, darüber hinaus aber Symbol der Verheißung, des Glücks²⁶.

Ja po pervomu snegu bredu,
· · ·
Večer *sineju svečkoj zvezdu*
Nad dorogoj moej zasvetil. (II 28)

Ich wandere durch den ersten Schnee,
· · ·
Der Abend hat als blaues Kerzchen einen Stern
Über meinem Weg entzündet.

Deutlicher wird diese Bedeutung des Bildes noch aus der Parallele, wo nur vom „Stern“ des Schicksals die Rede ist:

Choču koncý zemli izmerit',
Doverjas' *prizračnoj zvezde* . . . (I 120)

Ich will die Enden der Erde ausmessen,
Mich dem flüchtigen Stern anvertrauend . . .

Sprachlich fällt an diesem Bild der Sternenkerze die Versetzung des Adjektivs „sinij“ von „večer“ zu „svečka“ auf, die einerseits einfach rhythmisch bedingt sein könnte; andererseits wiederholt Esenin sie in einem anderen Gedicht, indem er das Bild aus einer realen Situation (Abend) löst und die Versetzung des Adjektivs noch einmal variiert:

Sinjuju zvezdočku svečkoj
Ja pred toboj zasveču. (II 57)

Ein blaues Sternlein werde ich
Wie eine Kerze vor dir anzünden.

²⁵ Z e l e n i n, Dmitrij: Russische (Ostslavische) Volkskunde. Berlin-Leipzig 1927, S. 397.

²⁶ Vgl. Dal' (Bd. I, S. 673 — „zvezda“): Sčast'e ili udača, talan. Zvezda moja zakatilas', sčast'e pogiblo.

Das vom lyrischen Ich angeredete Gegenüber ist „der neue Tag, der Gast“ — die neue Zeit (s. Kap. IV B). Für den Dichter wird das Element der Wirklichkeit (Stern) zum bildlichen Ausdruck (vertraulicher) Verehrung; die Geste, die seinen Hintergrund bildet, ist das Anzünden der Kerze vor einer Ikone.

Sprachliche Verschmelzung der Vorstellungen Birke — Kerze — Stern hat zu dem Bild in II 75 geführt:

*V tri zvezdy bereznjak nad prudom
Teplit materi staroj grust'.*

Als drei Sterne entzündet der Birkenhain überm Teich
Die Schwermut der alten Mutter.

Die „Schwermut der alten Mutter“, ihre Trauer um den Sohn, der sie verlassen hat, verwandelt sich (sprachlich) in die Sternenkerzen. Damit nähert das Bild sich der Bedeutung der Totenkerze, wie auch im vierten Teil des Revolutionsgedichts „Sel'skij časoslov“:

*O zvezdy, zvezdy,
Voskovye tonkie sveči,*

• • •
On ne ponjal, kto zažeg vas,
O kakoj ja propel vam
Smerti. (II 50)

O Sterne, Sterne,
Kleine Wachskerzen,

• • •
Der euch anzündete, verstand nicht,
Wessen Tod ich euch sang.

Hier durchdringt sich das Bild wieder ganz stark mit dem gedanklichen Gehalt des Gedichts, der Klage um den Untergang (Tod) der Heimat.

Zelenin erwähnt den Brauch der Weißrussen und Ukrainer, „dem Sterbenden eine angezündete Kerze in die Hand zu geben“²⁷. Diesem Brauch entspricht in seiner symbolhaften Bedeutung das folgende Bild:

*Dogorit zolotistym plamenem
Iz telesnogo voska sveča.* (II 97)

Zu Ende brennt mit goldschimmernder Flamme
Aus dem Wachs des Leibes die Kerze.

Beide Vorstellungen, das menschliche Sterben und die Totenkerze als sein objektiviertes Symbol, sind im Bilde sprachlich zu einer Einheit verschmolzen. Eine Parallele des Bildes finden wir im Volksrätsel:

²⁷ Z e l e n i n, a.a.O., S. 321.

Telo Christovo,
Duša konopljana²⁸ — für die Wachskerze.

Leib Christi,
Aus Hanf die Seele.

In den Gedichtzyklen der Revolutionszeit fällt die Erwähnung eines Sternbildes in seinen „Verwandlungen“ besonders auf: der (große) Bär als „Schöpfeimer bzw. Schöpfkelle“ — wieder ein ausgesprochen dörfliches Bild.

In „Prišestvie“ (II 7 ff.) erscheint es im Zusammenhang mit der Anrede Christi (s. u.) als Teil der Aufforderung, die Stürme dieser Zeit zu besänftigen und die alte Zeit geistig zu erneuern. Um die Dringlichkeit der Aufforderung zu verstärken, sind hier zwei verwandte Bilder miteinander gekoppelt: der Eimer, losgelöst von einer Bezugssphäre, und gleichsam als Negativ eines Bildes das Sternbild:

Ujmi ty ržan'e buri
I top gromov ujmi!
Prolej *vedro lazuri*
Na vetchoe den'mi!
I daj dočerpāt' volju
Medvedicej i snom . . . (II 12)

Stille das Wiehern des Sturmes
Und das Stampfen der Gewitter stille!
Vergieße einen Eimer Blau
Auf die alte Zeit!
Und laß Freiheit schöpfen
Mit dem Bären und dem Traum . . .

Zu diesem Bild gehört das folgende aus dem Zyklus „Pantokrator“, einem Gedicht der inneren Umbruchszeit Esenins (1919), das zwei Jahre später entstanden ist.

Tam, za mlečnymi cholmami,
Sred' nebesnych topolej,
Oprokinulsja nad nami
Srebrostrujnyj *Vodolej*.
On *Medvedicej* s lazuri —
Kak iz bočki čerpakom.
V nebo vsprygnuvšaja burja
Sela mesjacu verchom. (II 83)
Dort hinter milchweißen Hügeln
[= den Hügeln der Milchstraße]
Unter himmlischen Pappeln,

²⁸ S a d o v n i k o v, Zagadki russkogo naroda. SPb 1901, Nr. 2465.

Stürzte über uns
 Der silberströmende Wassermann hinab.
 Er schöpfte mit dem Großen Bären aus dem Blau
 Wie mit der Schöpfkelle aus einem Faß.
 Der Sturm, der bis zum Himmel aufsprang,
 Setzte sich rittlings auf den Mond.

Wieder ist „Medvedica“ das Gefäß des Neuen, einer kosmischen Fülle (volja, II 12), die hier im Gegensatz zu einem zeitlichen Gegenüber (vetchoe den'mi) in einem räumlichen (Tam ...) erlebt wird. Es läßt sich beobachten, wie auch die Randbilder sich überschneiden (vedro lazuri — s lazuri — kak iz bočki), bzw. auf eine andere Erscheinung übertragen werden (ržan'e buri — burja sela ...). Jetzt ist auch das Sternbild (Medvedica — čerpak) mit einem anderen, dem Wassermann, in einen bildlogischen Zusammenhang gebracht, das Ganze wiederum in den übergeordneten Bezug einer heidnisch-christlichen Jenseitsvision gestellt (vgl. Kap. VI).

Die nächste Erwähnung des Bildes enthält gleichzeitig seine ironisch-bittere Auflösung, die dadurch aber seine „Gegenständlichkeit“ (predmetnost') erhöht:

O krasnaja večernjaja zarja!
 Prosti mne krik moj.
 Prosti, čto sputal ja tvoju *Medvedicu*
 S čerpakom vodovoza ... (II 49)

O schöne Abendröte!
 Vergib mir meinen Schrei.
 Vergib, daß ich deinen Großen Bären
 Mit der Schöpfkelle des Wasserträgers verwechselte ...

Das Bild gehört in den bereits mehrfach genannten Zyklus „Sel'skij časoslov“ (II 47 ff.), in dem das Leiden des lyrischen Ichs am „Untergang“ seiner Heimat unverhüllt ausgesprochen wird. Die ironische Bitte um Verzeihung, die ernüchternde Verwandlung des mythischen „Wassermanns“ in den „Wasserträger“ des Dorfes zeigen die Tiefe seiner Enttäuschung.

Wie in anderen Fällen bleibt ein wenig später nur noch das Bild ohne einen greifbaren Bezugspunkt in einer anderen Sphäre übrig:

Kto éto? Rus' moja, kto ty? kto?
 Čej čerpak v snegov tvoich nakip'? (II 88)
 Wer ist das? Mein Rußland, wer bist du? Wer?
 Wessen Schöpfkelle im Brodeln deiner Schneemassen?

Vor allem, wenn man an die Aussage des Bildes in „Prišestvie“

denkt — „Und laß Freiheit schöpfen“ —, enthält es jetzt verschlüsselt die Frage nach dem Sinn allen Geschehens, den Zweifel daran.

Die Bilder aus der ländlich-bäuerlichen Welt ließen sich noch vermehren, würden aber nur zeigen, welcher Reichtum an Bildvorstellungen Esenin zur Verfügung steht. Allgemein ist zu sagen, daß sie, im frühen Werk noch selten und meist für Naturerscheinungen gebraucht, die Vielfalt ihrer Beziehungsmöglichkeiten von der kosmischen Naturerscheinung bis zur seelischen Empfindung in der Revolutionslyrik entfalten.

B. Bilder aus der Tierwelt

Verglichen mit den bisher betrachteten Bildern der bäuerlichen Welt haben die Tierbilder nicht nur wie diese oft die Aufgabe, kosmische Erscheinungen in „irdischer Gegenständlichkeit“ vertrauter zu machen, sondern sind auch — anders als unbelebte Gegenstände — der ideale Kern des „korabel'nyj obraz“, des gleitenden Bildes. Esenin spricht selbst in „Ključi Marii“ vom Prinzip der Bewegung der Welt und ihrer Erscheinungen (V 37). Und Zelinskij schreibt in seiner Einleitung der neuen Eseninausgabe, wobei er die richtige Beobachtung nur zu sehr verallgemeinert: „Das ganze Bildsystem Esenins ist gegründet auf das Gefühl der Bewegung und Verwandlung, die sich in der Welt vollziehen, auf das Gefühl der Einheit des Menschen mit der Natur, mit allem Lebendigen auf der Erde“ (I 16).

Diesem allgemeinen Prinzip der Bewegung gibt Esenin in den Tierbildern eine präzise und begrenzte Ursache. Kosmischen Erscheinungen werden bestimmte Tiere zugeordnet. Die Sonne, ebenso die Abendröte, verwandelt sich in ein Kätzchen:

V tichij čas, kogda zarja na kryše,
Kak kotenok, moet lapkoj rot, . . . (I 204)

Zur stillen Stunde, wenn die Abendröte auf dem Dach
Wie ein Kätzchen mit der Pfote die Schnauze wäscht . . .

Das Wesentliche an diesem Vergleich ist nicht das tertium comparationis, das allein in der Ortsbestimmung zu finden wäre (na kryše). Durch die ausführliche Beschreibung (moet lapkoj rot) fügt sich das Vergleichsbild ganz natürlich in die Grundvorstellung ein, erweitert sie, geht in der irdischen Realebene auf.

Ähnlich fügt sich das folgende Bild für die Sonne in den Zusam-

menhang, obwohl hier die „Realebene“ nicht mehr eine Wirklichkeit im naiven Sinne meint, sondern selbst schon bewußt stilisiert ist:

Vižu tebjja iz okoška,
 Zižditel' ščedryj,
 . . .
 Nyne
Solnce, kak koška, / S nebesnoj verby
 Lapkoju zolotoju
 Trogaet moi volosa. (II 16)
 Übersetzung s. S. . . .

Die Bildwelt dieser ländlichen „Vision“ (vižu) ist einheitlich auf Metaphern und Vergleichen aus der bäuerlichen Sphäre aufgebaut.

In dem Gedicht „Inonija“, dessen Motiv u. a. die Gegenüberstellung der alten und (in Esenins Sinne) neuen Welt ist, sind von der Sonne der alten Welt buchstäblich nur ihre „Krallen“ übriggeblieben, um das feindliche Wesen dieser Welt auszudrücken:

Tvoe solnce kogtistymi lapami
Prokogtjalos' v dušu, kak nož. (II 39)
 Deine Sonne krallte sich mit scharfkralligen Pfoten
 In die Seele wie ein Messer.

Hier hat der darüber gelagerte Vergleich (kak nož) noch die Funktion, den Ausdruckswert des Bildes zu steigern. Erst im letzten Teil dieses Gedichtes erscheint wieder das vertraute Bild der Sonne, eingefügt in eine zweite „Vision“ der neuen bäuerlichen Welt:

Vižu nivy tvoi i chaty,
 Na krylečke starušku mat';
 Pal'cami luč zakata
 Staraetsja ona pojmat'.
 Priščemit ego u okoška,
 Schvatit na svoem gorbe, —
A solnyško, slovno koška,
 Tjanet klubok sebe. (II 43)
 Ich sehe deine Fluren und Hütten,
 Auf dem Treppchen die alte Mutter;
 Mit den Fingern will sie den Strahl der Abendröte haschen.
 Klemmt ihn am Fensterchen ein,
 Greift ihn auf ihrem Buckel, —
 Und die Sonne zieht wie ein Kätzchen
 Das Knäuel zu sich.

Von diesem Bild gilt wieder, was vom ersten gesagt wurde: nicht eine Analogie aufgrund eines rationalen Vergleichens, sondern ein natür-

lich erscheinender Bezug wird hergestellt und liebevoll, fast spielerisch ausgesponnen.

Zum Bilde des Mondes als Schalmei (*rožok luny*)²⁹ haben wir im Bereich des Lebendigen das sprachlich verwandte Bild des Schafs oder Lämmchens. Dieses Bild entwickelt sich — im Gegensatz zu vielen anderen — aus dem Vorstellungsimpuls, den die Sprachtradition vermittelt. Die klassische Metapher des goldgehörnten Mondes (*mesjac zlatorogij*)³⁰ löst Esenin zum Satz auf, der ihre ursprüngliche Bildhaftigkeit wieder bewußt macht:

Čerez prjasla i oviny
Kažet *mesjac* belyj rog. (I 159)³¹
Durch Zäune und Korndarren
Zeigt der Mond sein weißes Horn.

In diesem Bild überschneiden sich sprachlich außerdem die Anregungen zweier Volksrätsel über den Mond, die ihn einmal als Hengst (*sivij žerebec*) und einmal als Hammel (*baran*) darstellen:

Sivij žerebec
Čerez *prjaslo* gljadit.³²
Ein grauer Hengst / Blickt durch den Zaun.
Baran v chleve,
Roga v stene.³³
Ein Hammel im Stall, / Die Hörner in der Wand.

In einem Gedicht, dessen erste Strophen eine Natur„beschreibung“

²⁹ Vgl. I 225: I pljašet sumrak v galoč'ej trevože,
Sognuv lunu v pastušeskij rožok.
Und die Dämmerung tanzt in der Dohlenunruhe,
Hat den Mond zu einer Hirtenflöte gebogen.
Beschreibung der Hirtenflöte bzw. Schalmei (*rožok*) bei Zelenin,
a.a.O., S. 62.

³⁰ Vgl. bei Puškin: I vot uže sokrylsja den',
Voschodit mesjac zlatorogij.
Und schon ist der Tag geschwunden,
Der goldgehörnte Mond geht auf.
A. S. Puškin: Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach. Izdanie
vtoroe. M. 1957—1958. Bd. IX, S. 506.

³¹ Vgl. I 233: Čistit mesjac v solomennoj kryše
Obojmlennye sin'ju roga.
Es putzt der Mond am Strohdach
Seine Hörner, eingefast von Blau.

³² Zagadki russkogo naroda, S. 211, Nr. 1910.

³³ Zagadki russkogo naroda, S. 212, Nr. 1914.

enthalten, wird diese Bildandeutung voll entfaltet, indem das Element seiner sprachlichen Herkunft (*rog*) zum Teil des Bildes wird:

V nekolebimoy sineve
Jagnenoček kudrjavij — mesjac
 Guljaet v goluboj trave.
 V zatičšem ozere s osokoj
 Bodajutsja ego *roga*. (I 202)³⁴
 In unbeweglicher Bläue
 Spaziert ein lockiges Lämmchen — der Mond
 Durch das blaue Gras.
 Im stillen See mit dem Riedgras
 Stoßen sich seine Hörner . . .

Wieder ist die metaphorische Erweiterung der Natur um die Dimension des Lebendigen, Kreatürlichen kennzeichnend, die Durchdringung beider Bereiche auch im Detail (*v goluboj trave*).

Ähnlich werden andere, meist atmosphärische Naturerscheinungen zu Tierbildern verdichtet, die oft auch nur einmal auftauchen, denen aber ihre „organische“ Einfügung in die nichtmetaphorische Umgebung gemeinsam ist:

Pljašet *veter po ravninam*,
 Ryžij, laskovij *oslenok*. (I 133)
 Der Wind tanzt über die Ebenen,
 Ein rotes zärtliches Eselchen.
 Po *prudu lebedem* krasnym
 Plavaet tichij *zakat*. (II 65)
 Auf dem Teich schwimmt wie ein roter Schwan
 Die stille Dämmerung.
 I v duše i v doline prochlada,
 Sinij sumrak kak stado ovec . . . (II 77)
 In der Seele und im Tal ist es kühl,
 Die blaue Dämmerung ist wie eine Herde von Schafen . . .

Eines der Bilder, das in verschiedenen Bezügen verwendet wird —

³⁴ Zu diesem Bild gibt es in dem historischen Poem „*Pesn' o Evpatii Kolovrate*“ (I 303 ff.) von 1912 schon eine Parallele, also zu einer Zeit, in der Esenin Tiermetaphern für kosmische Erscheinungen eigentlich noch nicht verwendet:

Ščebetnuli zvezdy mesjacu:
 „Oj ty, želtoe jagnjatišče!
 Ty ne mni travu nebesnuju,
 Perestan' bodat'sja s tučami . . .“ (I 304)
 Die Sterne zwitscherten dem Mond zu:
 „He du, gelbes Lämmchen!
 Zertritt nicht das Himmelsgras,
 Hör auf, dich mit den Wolken zu stoßen . . .“

und in der nachrevolutionären Lyrik Esenins zu einem berühmten Symbol der alten, zum Tode verurteilten Welt geworden ist³⁵ —, ist das Pferd.

In einem der frühen Gedichte begegnet es als Bild für den Herbst und fügt sich in gleicher Weise wie die oben genannten Tierbilder in eine Landschaftsdarstellung ein. Zu einem Teilbild des Herbstes, das durch seine komplizierte und zerrissene Satzkonstruktion die Anschaulichkeit verliert, wird es in „Sorokoust“:

I želtyj veter osennicy,
Ne potomu l', sin' rjab'ju tronuv,
Kak budto by s konej skrebnicej,
Očesyvaet list'ja s klenov. (II 94)

Und der gelbe Wind des Herbstwetters,
Kämmt er nicht deswegen, die Bläue mit
Einem Kräuseln berührend,
Gleichwie von Pferden mit einem Striegel
Die Blätter von den Ahornbäumen.

Aber mit dem Herbst selbst ist hier schon nicht mehr eine Jahreszeit gemeint, sondern der beginnende Verfall der geliebten bäuerlichen Welt. Und die hier im schwerfälligen Vergleich angedeutete Verschmelzung des tierischen und pflanzlichen Bereichs (*s konej* — *s klenov*) wird ein Motiv mehrerer Gedichte, deren Thema die Klage um das alte Rußland ist. Nicht mehr als Vergleich, sondern in der unmittelbaren Setzung der Appositionsmetapher erscheint es in dem Gedicht II 97:

Tol'ko budut *kolos'ja-koni*
O chozjaine starom tužit'.
Budet veter sosat' *ich ržan'e,*
Panichidnyj spravljaja pljas.

Nur die Ähren-Pferde
Werden um den alten Herrn trauern.
Der Wind wird ihr Wiehern aufsaugen,
Während er den Totentanz schreitet.

Der Tod der alten Heimat wird von den Geschöpfen leidend mit-

³⁵ Vgl. II 95: Skačet krasnogrivyj žerebenok.

Neužel' on ne znaet, čto živyh konej
Pobedila stal'naja konnica?

Ein rotmähniges Füllen trabt einher.

Weiß es denn nicht, daß die lebendigen Pferde
Die stählerne Reiterei besiegt hat?

erlebt, die in ihrer metaphorischen Verknüpfung als Teil der Einheit alles Lebendigen erscheinen.

In „Kobyli korabli“ (II 87 ff.) gerät das statische Bild der „koni-kolos'ja“ in Bewegung, wird „dynamisiert“.³⁶ Diese Bewegung ist aber jetzt nicht mehr das allgemeine Weltprinzip, von dem anfangs die Rede war, — sie ist Ausdruck der Unruhe, der Verzweiflung und Ziellosigkeit:

Pole, pole, kogo ty zoveš?
 Ili snitsja mne son veselyj —
 Sinej konnicej skačet rož',
 Obgonjaja lesa i sela?
 Net, ne rož'! skačet po polju stuža . . . (II 88)
 Feld, Feld, wen rufst du?
 Oder träume ich einen lustigen Traum —
 Als blaue Reiterei sprengt der Roggen einher,
 Eilt durch Wälder und Dörfer?
 Nein, nicht der Roggen! Über das Feld trabt der Frost . . .

Verstärkt wird der Ausdruck innerer Unruhe des lyrischen Ichs durch die Frage, ihre Verneinung und die Variierung des Bildes (skačet . . . stuža) mit der Wiederholung des metaphorischen Verbs. Parallele Bilder zum Ausdruck der auf die Natur übertragenen Unruhe des Menschen, teilweise reduziert auf die reine Verbmetapher, finden wir vor allem in dem Dramenfragment „Pugačev“:

Gonitsja oves na vodopoj ryscoj? (IV 160)
 Jagt der Hafer im Trab zur Tränke?
Sivym tabunom proskačet chmar'. (IV 171)
 Wie eine Koppel grauer Pferde wird der Nebelregen
 einhersprengen.

Den Auftakt zu den mythologischen Wolken- und Donnerpferden haben wir in einem Gedicht der frühen Zeit, das den Bittgang eines Dorfes um Regen für die trockenen Felder beschreibt:

Na kone — černoj tučice v sankach —
Bilos' plamja-šleja . . . sin' i drož'. (I 140)
 Auf dem Pferd — einer schwarzen Wolke vor dem Schlitten —
 Zuckte die Flamme, das Geschirr . . . Bläue und Zittern.

Dieses Bild ist aus überlieferter volkstümlicher „Anschauung“ entstanden, wie sie sich auch in den Volksrätseln erhalten hat (s. u.).

³⁶ Schneider, Karl Ludwig: Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers. Studien zum lyrischen Sprachstil des deutschen Expressionismus. Heidelberg 1954, S. 71.

Das Pferd ist eines der Attribute des Propheten Elias, der — nach Afanas'ev — Züge des slavischen „Gewitter“gottes Perun übernahm: „Perun beherrschte Blitz und Donner und fuhr in einem Wagen mit geflügelten, feueratmenden Pferden über den Himmel; die Dämonen zerschmetterte er mit feurigen Pfeilen“.³⁷

In den Revolutionsgedichten nehmen die „Wolkenpferde“ — wie Sturm und Gewitter in oft ähnlichen Bildern — teil an der kosmischen Umwälzung, die sich vollzieht.

Tuči s ožereba
Ržut, kak sto kobył. (I 1249)
 Die Wolken, die gefohlt haben,
 Wiehern wie hundert Stuten.

Diesen Bildern entsprechen in den Volksrätseln einige „Metaphern“ für den Wind, die Regenwolke, den Donner und Schneesturm, deren Bildkern immer das Pferd ist:

Kon' bežit,
*Zemlja drožit.*³⁸
 Ein Pferd rast einher,
 Die Erde zittert.

In engem Zusammenhang mit dem Volksrätsel steht auch das folgende Mondbild als landschaftlich-idyllische Entsprechung einiger Mondbilder der Revolutionszeit:

Ryžij mesjac žerebenkom
Zaprjagalsja v naši sani. (II 27)
 Der rötliche Mond wurde wie ein Füllen
 Vor unseren Schlitten gespannt.

Trotz der im Verb angedeuteten Bewegung ist das Bild still, ja „statisch“, verglichen mit den Bildern der Revolutionsgedichte:

Verchom na lune
Fevral'skoj metel'ju
Reveš' ty vo mne. (I 274)
 Rittlings auf dem Mond
 Wie der Schneesturm im Februar
 Brüllst du (= der Bauer) in mir.
V nebo vsprygunvšaja burja
Sela mesjacu verchom. (II 83)
 Der Sturm, der bis zum Himmel aufsprang,
 Setzte sich rittlings auf den Mond.

Am Vergleich der Bilder wird ihre unterschiedliche Funktion deutlich: im Naturgedicht ist es die Erweiterung der Landschaft, die Ver-

³⁷ Afanas'ev, Bd. I, S. 469.

³⁸ Zagadki russkogo naroda, S. 224, Nr. 2025.

knüpfung diesmal dreier Bereiche, der Himmelserscheinung (*mesjac*), der Tierwelt (*žerebenkom*) und der bäuerlichen Welt (*sani*). Im Revolutionsgedicht wird das Bild Ausdruck der allgemeinen Unruhe, die Außen und Innen im lyrischen Ich (*vo mne*) zusammenfallen läßt. Und das „Bild“ selbst ist nur noch als Andeutung vorhanden (*verchom, sela . . . verchom*).

In „Pugačev“ erfährt das Mondbild eine weitere Verwandlung und wird zum Vorzeichen für Unheil und Unglück — wie eine Reihe anderer Bilder des Dramas:

Byt' velikoj potere!
 Znat', ne zrja s lugovoj storony
Luny lošadinyj čerep
 Kaplet zolotom sgnivšej sljuny. (IV 184)

Es wird ein großes Unglück sein!
 Denn nicht umsonst tropft an der Flußniederung
 Des Mondes Pferdeschädel
 Das Gold verfaulten Speichels.³⁹

Eine Umkehrung des Vergleichs „Mond—Pferd“ können wir in einem Gedicht von 1918 beobachten, in dem das Bild des Pferdes auf das lyrische Ich selbst bezogen wird. Das ganze Gedicht ist eigentlich die Entfaltung dieses einen Bildes, das einer klassischen literarischen Allegorie entspricht, ohne so zu wirken:

Belyj angel ètoj polnoč'ju
Moego uvel konja.
 Bogu lišnego ne nadobno,
Kon' moj — mošč' moja i krep'.

· · ·
 I letit s nego, kak s mesjaca,
 Šerst' bulanaja v tuman. (II 62)

Ein weißer Engel hat heute um Mitternacht
 Mein Pferd fortgeführt.
 Gott braucht das überflüssige nicht,
 Mir ist das Pferd meine Kraft und Stärke.

· · ·
 Und von ihm fliegt wie vom Mond
 Die falbe Wolle in den Nebel.

³⁹ Zu den dem Pferd verwandten Bildern des Mondes gehört in den frühen Gedichten der Reiter, der sich ähnlich wie die Tierbilder in die Darstellung der Landschaft einfügt. Vgl. I 61:

Zeltye povod'ja / Mesjac uronil.
 Die gelben Zügel / Ließ der Mond hängen.

Vgl. auch I 185, 243.

Der gedankliche Kern des Gedichts ist Esenins Selbstverständnis als Dichter, das Bild zeigt seinen Zusammenhang mit Kljuev. Jener hat es Esenin vermutlich aus der Symbolsprache der Chlysten bzw. Skopzen übermittelt⁴⁰. Kljuev selbst verwendet es, im Gedicht VIII des Zyklus „Spas“, als Bild seiner mystischen Verbindung mit dem Erlöser:

*Kon' — telo moe ne oslabit podprug.
Vossjad' na nego, natjani udila,
I sporami nud', kak kogtjami orla,
Ob adskie kamni kopyta slomaj,
Do vernogo šljacha v sijajuščij raj.*⁴¹

Das Pferd — meinen Leib wird der Sattelgurt nicht schwächen.
Setz dich darauf, zieh die Zügel an,
Reize es mit Sporen wie mit Adlerkrallen,
An Höllensteinen zerbrich die Hufe,
Bis zum rechten Weg ins glänzende Paradies.

In einem Esenin gewidmeten Zyklus verwendet Kljuev das Bild selbst für den Dichter, der ihn verlassen hat:

*Ty otdalilsja ot menja
Za kovyli, gluchie luži . . .
Po ržan'ju pevčego konja
Duša kurgannaja nedužit.*⁴²

Du bist fortgegangen von mir
Über Riedgras und öde Wiesen . . .
Nach dem Wiehern des singenden Pferdes
Ist die Grabhügel-Seele krank.

Bezogen auf dieses Zitat, könnte man das Gedicht Esenins als Teil des poetischen Dialogs betrachten, den beide Dichter in Anklage und Abwehr von Esenins Seite nach ihrer Trennung miteinander führten — offen (II 76) und hinter Bildzeichen verborgen (II 80 f.). Es ist auch nicht verwunderlich, wenn Esenin sich in einem Brief an Ivanov-Razumnik scharf ablehnend zu dem polemischen Poem Kljuevs „Četvertyj Rim“ äußert (V 152), in dem Kljuev — allerdings in Anspielung auf den Zyklus „Kobyl'i korabli“ (II 87 ff.) — schreibt:

⁴⁰ Vgl. Grass, Karl Konrad: Die Geheime Heilige Schrift der Skopzen. Leidensgeschichte und Episteln des Skopzen-Erlösers. Leipzig 1904, S. 13: „Beliebet auf die weißen Rosse euch zu setzen³ (saditjsja) und mit mir dem Herrn Umgang zu haben . . .“ (3) d. h. nehmet die vollständige Verstümmelung an.)

⁴¹ Kljuev, Sobr. soč. Bd. I, S. 373.

⁴² Kljuev, Sobr. soč. Bd. I, S. 331 f.

Ne choču byt' „kobyľ' im“ počtom,
 Vljublennym v stojlo, gde chmara i kal!⁴³
 Ich will kein „Stuten“ dichter sein,
 Verliebt in den Stall, in dem Dunkelheit und Mist ist!

Das Bild des Pferdes wird später (1924) von Esenin mehrfach wieder aufgenommen, um seine eigene Situation als Dichter zu charakterisieren (II 204, 217, 230), bis er es in dem (scheinbar) autobiographischen Gedicht „Moj put“ (III 42 ff.) in bloße Banalität umschlagen läßt, wie sie zu seinen schlimmsten „Kneipen“gedichten (II 123 ff.) gepaßt hätte:

I vot v stichach moich
 Zabila
 V salonnyj vyložčennyj
 Sbrod
 Močoj rjazanskaja kobyļa. (III 46)
 Und da begann in meinen Versen
 Auf das feine Pack in den Salons
 Die Stute aus Rjazan'
 Ihr Wasser zu spritzen.

Hier gerät man in Versuchung, Voronskij zu zitieren, der in der Einleitung zur Eseninausgabe von 1926 auf das künstlerische Problem des späten Esenin zu sprechen kommt und sein Schicksal als ein Paradigma ansieht für eine große Begabung ohne die Fähigkeit, sie durch Arbeit zu erhalten: „Uns mangelt es an Kultur⁴⁴. Daher kommt es, daß unsere Begabungen nach den ersten Veröffentlichungen so oft welken und langweilig werden.“⁴⁵

Ein weiteres Tierbild für das lyrische Ich, das auch häufig in Revolutionsgedichten erscheint, ist der Wolf. In einem frühen Gedicht (1914) hat das Bild — als einfache Nennung — noch ganz die Bedeutung unmittelbarer Bedrohung des Menschen durch die Natur:

Vojut v sumerki dolgie, zimnie,
 Volki groznye s toščich polej. (I 144)
 Es heulen an langen Winterabenden
 Drohende Wölfe von den kahlen Feldern.

In dem Zyklus „Otčar“ dagegen (1917) ist die Abendröte als Wölfin Teil eines antithetischen Bildes: für den Bauern, den „otčar“, bedeutet

⁴³ Ključev, Sobr. soč. Bd. II, S. 88.

⁴⁴ Voronskij meint hier mit dem mehrdeutigen Begriff „kul'tura“ eine wirklich fundierte Bildung.

⁴⁵ Voronskij, Ob otošedščem, S. XXVII.

sie Gefahr, die mit dem Zeichen des Zweifingerkreuzes überwunden⁴⁶ und vom Bauern „gezähmt“ wird:

*Zarja — kak volčicha
S osklablennym rtom;
No goniš' ty liho
Dvuperstnym krestom.
Protjaneš' li ruku
Il' skloniš' ty lik,
Kladeš' ej krajuchu
Na želtyj jazyk. (I 274)*

Die Abendröte — eine Wölfin / Mit gefletschten Zähnen;
Doch du jagst sie kühn / Mit dem Zweifingerkreuz.
Ob du die Hand ausstreckst / Oder dein Antlitz neigst,
Du legst ihr ein Stück Brot / Auf die gelbe Zunge.

Der Anstoß zu diesem Bild könnte von Gorodeckij stammen, der ein sehr ähnliches in einem der pseudomythologischen Gedichte der Sammlung „Jar“ geschaffen hat. Denn trotz der heftigen Ablehnung Gorodeckijs (V 127) zeigen sich in Esenins Werk 1917 noch Spuren seines Einflusses, wie auch an anderen „heidnischen“ Elementen des „Otčar“ zu sehen ist. Bei Gorodeckij hat das Bild aber nur die Bedeutung einer Mythisierung des Tageszeitenrhythmus; es läßt erkennen, wie selbständig Esenin die Anregung verarbeitet hat:

*Volk étot želtyj / Kogda probegaet
Po kryše, / Den' nastupaet.
A éta volčicha / Kogda probegaet
Po kryše, — Ten' nastupaet.⁴⁷*

Wenn dieser gelbe Wolf / Vorüberläuft
Über das Dach, — / Bricht der Tag an.
Aber wenn diese Wölfin / Vorüberläuft
Über das Dach, — / Fällt das Dunkel ein.

Nur undeutlich läßt sich die Vorstellung des Wolfes im vierten Teil von „Otčar“ assoziieren:

*Sinegubij Ural
Vystavljaet klyki,
No kadjat Solovki
V ego sinij oskal. (I 276)*

⁴⁶ Siehe Pleyer, Viktoria: Das russische Altgläubigentum. Geschichte, Darstellung in der Literatur. München 1961, S. 41: „Das Kreuzzeichen und den Segen machen die Altgläubigen mit zwei Fingern: dem Zeigefinger und Mittelfinger“. Esenin faßt das Zweifingerkreuz hier allgemeiner als Symbol für die altrussische Kultur überhaupt auf.

⁴⁷ Gorodeckij, Sergej: Jar'. Liričeskie i liro-épičeskie stichotvorenija. SPb 1910, S. 120 f.

Der blaulippige Ural
Zeigt seine Hauer,
Aber die Solovki-Inseln
Räuchern mit Weihrauch
In seinen blauen Schlund.

In ähnlich andeutender Metaphorisierung taucht diese Vorstellung in mehreren Revolutionsgedichten auf, immer aber ist sie als Element der Bedrohung, ja sogar Zerstörung auch ein Teil des Neuen.⁴⁸

In „Kobyl'i korabli“ (1919) wird das Bild zum Ausdruck der Grausamkeit und Widersprüchlichkeit der Zeit, indem die natürlichen Vergleichsverhältnisse umgedreht werden:

Bog *rebenka volčice* dal,
Čelovek s'el ditja volčicy. (II 88)

Gott gab der Wölfin ein Kind,
Der Mensch hat es aufgefressen.

Diesem nahe steht ein Bild in dem Gedicht II 111 f., das ursprünglich „Volč'ja gibel“ (Untergang des Wolfs) genannt war und die innere Situation des lyrischen Ichs im Tierbild spiegelt:

. . . Tak ochotniki travjat *volka*,
Zažimaja v tiski oblav.

. . .
O, privet tebe, zver' moj ljubimyj!
Ty ne darom daeš'sja nožu.
Kak i ty — ja, otvsjudu gonimyj,
Sred' železnych vragov prochožu. (II 112)

So hetzen die Jäger den Wolf,
Spannen ihn in den Schraubstock der Treibjagd.

. . .
Sei begrüßt, mein geliebtes wildes Tier!
Du ergibst dich nicht kampflös dem Messer.
Wie du — gehe ich, von allen Seiten gejagt,
Durch (die Menge) der eisernen Feinde.

Thema des Gedichtes ist der Kampf der alten bäuerlichen Welt (mir moj drevnij) mit der Stadt als Inbild „toter, mechanischer“ Zivilisation: „Trauer um das vergehende, geliebte Heimatliche, Tierhafte (zverinoe) und die unerschütterliche Kraft des Toten, Mechanischen“ (V 140) lassen das Opfer dieser tödlichen Auseinandersetzung sich in die Haltung des Aufrührers flüchten, dessen Triebfeder die Verzweiflung, nicht Zerstörungslust ist. So ist auch die Gestalt des Pugačev in dem gleichnamigen Dramenfragment zu verstehen, die oft die Hal-

⁴⁸ Vgl. II, 15, 39, 49.

tung des lyrischen Ichs ausdrückt. Sein Verhältnis zu den Menschen faßt der Dichter in folgendes Bild:

Znaeš'? Ljudi ved' vse so zverinoj dušoj, —
 Tot medved', tot lisa, ta volčica,
 A žizn' — èto les bol'soj,

· · ·
 Nužno krepkie, krepkie imet' klyki. (IV 172)

Weißt du, die Menschen haben doch alle eine Tierseele, —
 Der eine ist ein Bär, der andere ein Fuchs, jene eine Wölfin,
 Und das Leben ist ein großer Wald,

· · ·
 Man muß nur starke, starke Hauer haben.

Hier hat Esenin die Anregung der literarischen Tierfabel und des volkstümlichen Tiermärchens⁴⁹ aufgenommen und gleichsam in ein ursprünglich wirkendes Bild zurückverwandelt. Im übrigen ist die „Tierseele“ des Menschen eine Metapher, die einen Grundgedanken, den der Einheit alles Lebendigen⁵⁰, gerade im „Pugačev“ mehrfach widerspiegelt (IV 171).

C. Die Pflanzenbilder

Ausgeprägter als die Dingwelt und die Tiere erscheinen die Pflanzen im Werk Esenins in dreifacher Weise. Einmal als Element der Landschaftsdarstellung, dann als Bild oder Vergleich für die Menschen, für äußere oder innere Eigenschaften, schließlich als Bilder für das lyrische Ich, die sich — ähnlich wie einzelne Tierbilder — allmählich als symbolisch für eine bestimmte Haltung erweisen. Wie schon an einzelnen Tiermetaphern für Pflanzen gezeigt wurde, ist die metaphorische Durchdringung des menschlichen, tierischen und pflanzlichen Bereichs des Lebendigen sprachlich an den Pflanzenbildern am stärksten sichtbar.

Schon als Element der Landschaft erscheinen die Pflanzen, vor allem die Bäume, auf verschiedene Weise. Im frühen Werk gehören sie zur naiven Erlebniswelt und werden mit der traditionellen Formensprache dargestellt. Das zeigen vor allem die Gedichte „Bereza“ (I 88) und

⁴⁹ Man denke z. B. an die Märchen wie „Lisička-sestrička i volk“. Vgl. Narodnye russkie skazki A. N. Afanas'eva v trech tomach, M. 1957. Bd. I, S. 3 ff.

⁵⁰ Vgl. M a r č e n k o, a.a.O., S. 107.

„Čeremucha“ (I 155). Der Grundzug ihrer Darstellung ist Beseelung und Analogie zur menschlichen Gestalt bis in einzelne äußere Züge:

Slovno beloju kosynkoj
Podvžalasja *sosna*.
Ponagnulas', kak staruška,
Operlasja na kljuku . . . (I 94)

Gleichsam ein weißes Kopftuch
Hat sich die Kiefer umgebunden.
Hat sich gebeugt wie eine Alte,
Hat sich auf den Stock gestützt . . .

Neben einfacher beschreibender Nennung — „Unter *Kiefern*, unter *Tannen*, / Unter der lockigen *Birken* Perlen“ (I 134) — werden sie zum aktiveren Element des Gedichts, reagieren in ihrer Beseeltheit auf objektive (I) oder subjektive (II), d. h. mit dem lyrischen Ich verknüpfte Zusammenhänge:

I Temnym *eljam snitsja*
Gomon kosarej.

· · ·
Sluchajut rakity
Posvist vetrjanoj. (I 143)

Die dunklen Tannen träumen
Vom Lärm der Schnitter.

· · ·
Die Weiden lauschen
Dem Pfiff des Windes.

II V zelenyj večer pod oknom
Na rukave svoem povešus'.
Sedye verby u pletnja
Nežnee golovy naklonjat. (I 200)

An einem grünen Abend werde ich mich
Unterm Fenster an meinem Ärmel aufhängen.
Die grauen Weiden am Zaun
Werden zärtlicher die Köpfe neigen.

In der Revolutionslyrik spielt die beschreibende Darstellung der Landschaft fast keine Rolle, ihre Elemente werden — ebenso willkürlich wie Sonne und Mond usw. — beliebig zusammengesetzt. Wenn Pflanzen als Teile einer Landschaft genannt werden, gehören sie meist in das Paradies, die bildhafte Konkretisierung der ersehnten Zukunft:

Novye vyrastut *sosny*
Na ladonjach tvoich polej. (II 42)

Neue Kiefern werden
Auf den Handflächen deiner Felder wachsen.

Tam na *landyšach* rascvetšich
Lučše, čem v poljach u nas. (II 56)

Dort, auf erblühten Maiglöckchen,
Ist es schöner als auf unseren Feldern.

Sred' nebesnych *topolej* (II 83)

Unter himmlischen Pappeln.

Daneben zieht sich — in metaphorischer Umkehrung — durch die Gedichte dieser Jahre die Vorstellung des mythologischen Himmelsbaumes, dessen Bedeutung Esenin in „Ključī Marii“ interpretiert, wobei er sich auf altgermanische, slavische und biblische Traditionen bezieht: „... wir sind Kinder des Baumes, gehören zur Familie jener kosmischen Eiche, unter der Abraham die heilige Dreieinigkeit aufnimmt“ (V 30). Der Baum ist für ihn Symbol des Lebens und der Welt, und sogar die Zukunft des „Sozialismus“ wird im Bilde des Baumes vergegenwärtigt. In den Gedichten erscheinen diese Vorstellungen nebeneinander:

Pod *Mavrikijskim dubom*
Sidit moj ryžij ded . . . (I 283)

Unter der Eiche von Mamre
Sitzt mein rothaariger Großvater.

In der Darstellung des neuen „Paradieses“ sitzt nun nicht mehr Abraham unter der „kosmischen Eiche“, sondern der „Großvater“ als symbolischer Vertreter bäuerlicher russischer Kultur⁵¹.

Šumit *nebesnyj kedr*
Čerez tuman i rov,
I na dolinu bed
Spadajut *šiški slov.* (I 282)

Die Himmelszeder rauscht / Durch Nebel und Graben,
Und ins Tal der Leiden / Fallen die Zapfen der Worte hinab.

Die Zeder — im Alten Testament Sinnbild des Gottesreiches⁵² — deutet durch die von dieser Vorstellung abhängige Metapher „šiški slov“ den Bezug auf die Erwartungen an, die Esenin für die Zukunft der Kunst bzw. Dichtung mit dem Anbruch der neuen Zeit verknüpft (s. u. Exkurs). In „Ključī Marii“ vergleicht Esenin auch das einfache

⁵¹ Vgl. eine andere Paradieses„vision“ in dem Zyklus „Pantokrator“:

Vižu, d e d m o j tjanet veršej
Solnce s poldnja na zakat. (II 83)
Ich sehe, wie mein Großvater mit der Reuse
Die Sonne vom Zenith gegen den Abend zieht.

⁵² Forstner, a.a.O., S. 247.

Volk (naš na:od), das sich seiner Abstammung vom „Weltenbaum“ (nadmirnogo dreva) bewußt ist, mit einem Baum, der „die Zapfen der Worte und Gedanken von sich“ abwirft (V 34). Im Bild von der Himmelszeder sind die Zapfen der Worte nun aber ein Teil des noch fernen „Paradieses“, einer umfassenderen Wirklichkeit, und „singen von Tagen anderer Erden und Wasser, da auf starken Zweigen sie das Maul des Mondes zerbiß“ (I 282)⁵³.

Die beiden Bilder stammen aus „Oktoich“; in diesem Zyklus wird die ersehnte Zukunft als räumliches Gegenüber zur gegenwärtigen Welt empfunden. Übertragen auf den abstrakten Begriff der Zukunft, läßt auch dieses Bild wieder den Zusammenhang mit der Volksdichtung erscheinen:

I, kak belki, želtje, vesny
Budut prygat' po suč'jam dnei. (II 42)

Und wie Eichhörnchen werden gelbe Frühlinge
Durch das Geäst der Tage springen.

Im Rätsel gleichen die vier Jahreszeiten den vier Seiten eines Paradiesesbaums, der im Garten des Zaren steht⁵⁴.

Daneben finden wir Bilder des Himmelsbaumes, die die äußere Wirklichkeit verwandeln und zum Teil nur die zentrale Vorstellung im Detail andeuten:

Skučno slušat' pod nebesnym drevom
Vzmach nezrimych kryl. (I 254)

Langweilig ist es, unterm Himmelsbaum
Dem Schlagen unsichtbarer Flügel zu lauschen.

O mesjac, mesjac!
Ryžaja šapka moego deda,
Zakinutaja ozornym vnukom na suk oblaka,
Spadi na zemlju . . . (II 48)

O Mond, Mond!
Rote Mütze meines Großvaters,
Vom wilden Enkel auf den Ast einer Wolke geworfen,
Fall herab zur Erde . . .

⁵³ Vgl. K l j u e v, *Sobr. soč.* Bd. I, S. 327:

Osenjaet Slovesnoe derevo
Izbjanuju, dremučuju Rus'!
Es beschattet der Sprachbaum
Das Urwaldrußland der Hütten!

⁵⁴ *Zagadki russkogo naroda*, S. 229, Nr. 2085.

Ebenso wie die Wolken zu Ästen und Zweigen (I 288) dieses Himmelsbaumes werden, verwandeln sich die Sterne in Blätter daran (II 71).

In der Dichtung nach 1919 werden Bäume — noch als selbständiges Gegenüber, aber schon „vermenschlicht“ — zu Spiegelbildern menschlichen Verhaltens und Empfindens. In II 75 hat das lyrische Ich sein geliebtes „Blaues Rußland“ verlassen, das nun — stellvertretend — vom Ahornbaum gehütet wird:

*Sterežet golubuju Rus'
Staryj klen na odnoj noge.⁵⁵*

Es hütet das blaue Rußland
Ein alter Ahorn auf einem Bein.

In „Sorokoust“ wird die herbstliche Eberesche, die „ihren Kopf am Zaun zerschlägt“, zu einem Bild der Verzweiflung über den Untergang der alten Welt (II 96). Ähnliche Bilder, die vor allem auf drohendes Unheil hinweisen sollen (s. Kap. VI), finden wir in „Pugačev“, wo sie zum Teil breit ausgesponnen werden:

*Okolo Samary s probitoj baškoj ol'cha
Kapaja želtym mozgom,
Prichramyvaet pri doroge.
Slovno slepec . . .*

*. . .
Vse sčitajut, čto èto strašnoe znamenie,
Predveščajuščee bedu. (IV 183)*

Bei Samara hinkt mit zerschlagenem Kopf eine Erle,
Die das gelbe Hirn vertropfen läßt,
Am Weg entlang.
Wie ein Blinder . . .

*. . .
Alle halten es für ein schreckliches Vorzeichen,
Das Unheil verkündet.*

Erst in der letzten Periode der Dichtung werden Bäume häufig mit Frauen- oder Mädchengestalten gleichgesetzt⁵⁶, vor allem die Birke und der Faulbaum. Hier sind die Übergänge von der Metaphorisierung der Natur bis zur naturbildlichen Darstellung von Menschen fließend. Wiederum ist der Bezug zur Volksdichtung besonders deut-

⁵⁵ Erst im Spätwerk entwickelt sich der Ahornbaum zu einem Bild für das lyrische Ich. Vgl. Marčenko, a.a.O., S. 108.

⁵⁶ Vgl. Marčenko, a.a.O., S. 109: Čerez vse tvorčestvo Esenina prochodjat obrazy dvuch ženščin.“ Marčenko ordnet der Birke das Prinzip sinnlicher Liebe, dem Faulbaum das Prinzip romantischer, unerfüllter Liebe zu.

lich abzulesen. In der Volksdichtung, besonders in der Častuška, werden Natur und Menschen im syntaktischen Parallelismus miteinander verbunden:

Polno *belen'koj berezke*
Nad rekoj sklonjat'sja.
Polno *milomu družočku*
Nado mnoj smejat'sja.⁵⁷

Lang genug hat die weiße Birke
Sich über den Fluß geneigt.
Lang genug hat mein lieber Freund
Sich über mich lustig gemacht.

Diesen Parallelismus finden wir bei Esenin allerdings selten so wie im folgenden Beispiel; meist entfaltet er die Bilder aus der Metapher „*devuški-berezki*“ (III 62) bzw. der dahinterliegenden Vorstellung:

Edet, edet *milaja*,
Tol'ko neljubimaja.
Ěch, *bereza ruskaja* (III 71)

Es reitet, reitet die Geliebte,
Die nicht die Allerliebste.
Ach, russische Birke!

Wenn die Metaphern dann aber allzu „realistisch“ bis ins Detail sprachlich festgelegt werden, verlieren sie allen poetischen Reiz und werden kunstgewerblich oder geschmacklos:

Zelenokosaja,
V jubčonke belo
Stoit bereza nad prudom.
Už i bereza!
Čudnaja . . . A grudi . . .
Takich grudej / U ženščin ne najdeš'. (III 47)

Mit grünen Zöpfen / In weißem Röckchen
Steht die Birke überm Teich.
Und was für eine Birke!
Eine wunderbare . . . Und die Brust . . .
Solch eine Brust hat keine Frau.

Als Bilder und Vergleiche für Menschen erscheinen Pflanzen im Werk Esenins verhältnismäßig wenig; am stärksten ausgeprägt sind sie in Verbindung mit dem lyrischen Ich. In einem der frühen Gedichte bestimmt noch die äußere Analogie — in Anlehnung an das Volkslied — den Vergleich:

⁵⁷ Sbornik velikorusskich častušek. Pod red. E. N. Eleonskoj. M. 1914, S. 11, Nr. 112.

*Stroen i bel, kak berezka, ich vnuk,
S medom volos'ev i barchatom ruk. (I 262)*

Schlank und weiß wie eine Birke ist ihr Enkel,
Mit dem Honig der Haare und dem Samt der Hände.

Hier spricht das lyrische Ich in der dritten Person von sich selbst. In einem anderen Gedicht dieser Jahre (1914 bis 1916) deutet sich schon die Entwicklungslinie dieses Bildes für das lyrische Ich an:

*Pomirilsja ja s mysljami slabymi,
Chot' by stat' mne kustom u vody. (I 147)*

Ich habe mich mit den schwachen Gedanken ausgesöhnt,
Wenn ich doch ein Strauch am Wasser werden könnte.

Der Wunsch, sich im Pflanzendasein mit der Natur zu verbinden, scheint hier noch aus einem naiven Einklang mit ihr entstanden zu sein. Sprachlich — aber nicht mehr empfindungsmäßig — verwandt ist das etwa vier Jahre später entstandene Bild im Gedicht II 63:

*Chorošo ivnjakom pri doroge
Storožit' zadremavšuju Rus'.*

Gut ist es, als Weidenstrauch am Weg
Das schlafende Rußland zu hüten.

Jetzt ist der Wunsch, in die Einheit der Natur zurückzukehren, aus der inneren Zerrissenheit des lyrischen Ichs entstanden, aus der Problematik seiner Existenz als Dichter. Denn das Gedicht beginnt mit dem anklagenden Ruf: „Lieder, Lieder, wovon schreit ihr überhaupt? / Habt ihr denn gar nichts mehr zu geben?“ Und die erste Fassung endete mit der Strophe:

Est' nesčast'e v mire étom,

*· · ·
To nesčast'e — rodit'sja poetom
I svoich že stichov ne ljubit'. (II 276 f.)*

Es gibt ein Unglück auf dieser Welt,

*· · ·
Das Unglück, als Dichter geboren zu werden
Und seine eigenen Verse nicht zu lieben.*

Mit dem schwankenden, sich wandelnden Selbstgefühl des lyrischen Ichs ändern sich auch die Bilder, in denen es sich spiegelt. Eine Steigerung der inneren Zerrissenheit und Einsamkeit zeigt das Bild in „Kobyl'i korabli“ (ebenso seine Variante in dem Gedicht „Po osen-nemu kyčet sova . . .“):

Skoro *beloe derevo sronit*
Golovy moej želtyj list. (II 87)

Bald wird ein weißer Baum
 Meines Hauptes gelbes Blatt abwerfen.

Obletaet moja golova,
Kust volos zolotistyj vjanet.

...
 Skoro mne *bez listvy cholodet'* ... (II 92)

Mein Haupt wird kahl,
 Der goldschimmernde Strauch der Haare welkt.

...
 Bald muß ich ohne Laub erkalten ...

Jetzt ist das Naturbild — herbstliches Absterben und Vergehen — nicht mehr der Ausdruck einer empfundenen oder erwünschten Einheit mit der Natur, sondern der Ausdruck der unaufhaltsamen Zerstörung des Ichs und seiner Existenz als Dichter. Denn „ein neuer Dichter wird vom Felde kommen“ (II 92), ein anderer wird seinen Platz einnehmen.

In der rationalen Sprache der späten Periode — um 1925 — wird auch dieses Bildmotiv im rationalen Vergleich ausgedrückt und reduziert auf die (unausgesprochene) Klage um die unwiederbringliche Jugend:

Nynče junost' moja otšumela,
Kak podgnivšij pod oknami klen ... (II 185)

Jetzt ist meine Jugend verrauscht
 Wie der Ahorn, der unter den Fenstern von
 der Wurzel her verfault ...

Und schließlich verselbständigt sich das Bild im realistischen „lyrischen Monolog“ (s. Kap. VI), zum Element äußerer Wirklichkeit:

Oblezlyj klen / Svoej verchuškoj černoj
Gnusavit chriplo / V nebo o bylom. (II 234)

Der kahle Ahorn / Mit schwarzem Wipfel
 Näselt heiser / Von Vergangnem in den Himmel.

Aber auch in diesem Gedicht, innerhalb der Abrechnung des Dichters mit sich selbst, bleibt das Bild des Ahorns auf das lyrische Ich bezogen. Der Baum ist für das lyrische Ich „nur ein Schandpfahl“, an dem man den Dichter aufhängen sollte, der mit „heiserem und krankem Lied“ die schlafende Heimat störte (II 235). Nachdem der Dichter aber entdeckt hat, daß „für die Poeten ein eigenes Gesetz gilt“⁵⁸,

⁵⁸ Vgl. II 238.

lösen sich seine Selbstvorwürfe auf. Und auch der Ahorn wird in den inneren „Frühling“ (Titel des Gedichts) des Dichters einbezogen:

Privet tebe, / *Moj bednyj klen!*
Prosti, čto ja / tebja obidel.
Tvoja odežda v rvanom vide,
No budeš' novoj nadelen. (II 239)

Sei begrüßt, / Mein armer Ahorn!
Verzeih, daß ich dich beleidigt habe.
Dein Kleid sieht zwar sehr abgerissen aus,
Doch wirst du / Ein neues bekommen.

Diese Trennung von Innen und Außen wird in einem Bild für das lyrische Ich noch einmal aufgehoben, das die Natur der geliebten Heimat formelhaft umfaßt und mit dem objektiven Bild in einem der frühen Gedichte korrespondiert. Dort hieß es:

O *Rus'* — *malinovoe pole*
I sin' upavšaja v reku . . . (I 220)

O Rußland — himbeerfarbnes Feld
Und Bläue, gefallen in den Fluß . . .

Und 1925:

I duša moja — pole bezbrežnoe —
Dyžit zapachom meda i roz. (III 51)

Und meine Seele — ein uferloses Feld —
Duftet nach Honig und Rosen.

Es wäre bestimmt falsch, Esenins Konflikt mit seiner Zeit und Umgebung, der sich in den Naturbildern ausdrückt, auf die Abstraktionen „Geist contra Seele“ oder „Bewußtsein contra Naturzustand“ festzulegen; aber als ein Element ist diese Spannung auch in ihnen enthalten.

Und daher lassen sich die Zeilen eines anderen Dichters, der an seiner Zeit mit anderem Bewußtsein leidet als Esenin, diesem letzten Bilde zuordnen:

„O so möchte ich wieder werden: Wiese, Sand, blumendurchwachsen, *eine weite Flur*. In lauen und in kühlen Wellen trägt einem die Erde alles zu. Keine Stirne mehr. Man wird gelebt“⁵⁹.

Im Gegensatz zu den Tierbildern, die eine konkrete Naturerscheinung in eine andere verwandeln (*solnce* — *koška*), sind Pflanzenbilder und -metaphern grundsätzlich unauffälliger, weil vertrauter.

⁵⁹ Benn, Gottfried: Prosa und Szenen. Gesammelte Werke in vier Bänden. Wiesbaden 1958 ff. Bd. II, S. 300.

Das gilt trotz unserer Feststellung, daß die Tierbilder sich oft erstaunlich „organisch“ in die Realebene des Gedichts einfügen. Die größte Leistung der Pflanzenbilder ist nicht das Vertrautmachen kosmischer Erscheinungen, nicht die Erweiterung der Natur um die Dimension des Lebendigen, sondern die Spiegelung seelischer Zustände, Haltungen, die den Baum schließlich — jetzt vergleichbar dem Tierbild — zu einem Symbol für das lyrische Ich werden läßt.

Kapitel IV

Kirchlich-religiöse Bilder

In dieser Untersuchung geht es nicht um das Problem der Religiosität Esenins, weder um ihre Bejahung noch um ihre Leugnung. Manche Forscher¹ sind mit übertriebener Sorgfalt darauf bedacht, die religiösen Elemente in der Dichtung Esenins zu neutralisieren und zur reinen Dekoration zu erklären bzw. aus äußeren Einflüssen abzuleiten. Das ist vor allem die Tendenz Naumovs²; um größere Objektivität bemüht sich Zelinskij: „Trotzdem hatten christliche Legenden und Mythen für Esenin nicht nur die Bedeutung dichterischen Schmucks. Wenn er seine Werke mit Namen und Motiven aus der Bibel und dem Evangelium anfüllte, — und sei es auch, ohne an sie zu glauben —, übertrug der Dichter auf einige von ihnen auch jene Gestimmtheit, die mit dem Christentum verbunden ist, nämlich die Haltung der Güte, des unausgesprochenen Geheimnisses, der Demut und Sanftheit“ (I 18).

In den 20er Jahren lehnt Esenin selbst die Religiosität seiner frühen Gedichte ab und rechtfertigt sie nur als „Weg des Dichters zur Revolution“ (V 22); „Diese Periode betrachte ich nicht als schöpferisch zu mir gehörig. Sie ist durch meine Erziehung und das Milieu bedingt, das mich in der ersten Zeit meiner literarischen Tätigkeit umgab. In meinen frühen Gedichten macht sich der äußerst starke Einfluß meines Großvaters bemerkbar. Er trichterte mir schon mit drei Jahren die alte patriarchalische, kirchlich bestimmte Bildung (Kultur) ein. Als ich größer wurde, schleppte meine Großmutter mich durch alle Klöster Rußlands“ (V 77).

Diese heftige Ablehnung des religiösen Elements in seiner eigenen Dichtung ist nicht erst ein Ergebnis „marxistischer Umerziehung“, sondern äußert sich stufenweise, auf die verschiedenen Quellen der Orthodoxie, des Altgläubigentums und der Sekten bezogen, schon

¹ Markov, a.a.O., S. 143: „No i nevooruzennym glazom zametno, čto Esenin ne byl religioznym človekom“.

² Naumov, a.a.O., S. 46, 79.

während der Revolutionsjahre: „Wir standen am Totenlager dieses mystischen Liedes der Menschheit, das einzig vor Durst aus jeder beliebigen Pfütze der Sekten wie z. B. der Gottesmütter von Ochtinsk oder der Weißen Tauben gierig getrunken hatte“ (V 42). So schreibt Esenin 1918 in „Ključi Marii“ und polemisiert damit sowohl gegen Belyjs Roman „Die silberne Taube“ als auch gegen einen großen Teil der Dichtung Kljuevs.

1920 glaubt er nicht mehr an die „wunderbare Heilung“ (V 42) der bäuerlichen Welt und die „Auferstehung“ (V 42) ihrer Kunst, des oben zitierten „mystischen Liedes“. „Das Leben, das echte Leben unseres geliebten Rußlands ist hundertmal besser als dieser tote Entwurf des Altgläubigentums. All das, Bruder, ist vorbei, ist begraben, was soll also das Riechen an diesen verfaulten Überresten?“ (V 138). Am schärfsten äußert sich seine Ablehnung Kljuevs als eines religiösen Dichters und damit religiöser Dichtung überhaupt in einem Brief an Ivanov-Razumnik von 1922: „Sonderbar und lächerlich finde ich ... diese Mystik billiger Orthodoxie“ (V 151).

Die Entwicklung dieser Haltung spiegelt sich in der Dichtung Esenins, und zwar im Auftreten, in der Bedeutungsveränderung und schließlich im Schwinden der religiösen Bilder.

Wenn wir von kirchlich-religiösen Bildern sprechen, meinen wir damit Bilder, die Esenin durch die Tradition der Kirche, des Altgläubigentums und der Sektenfrömmigkeit vermittelt wurden. Als Ausdruck der Volksfrömmigkeit gehören dazu die Legenden und das geistliche Volkslied, der „duchovnyj stich“, und — in ihrer Poetik eng damit verwandt — die geistlichen Lieder der Sekten.

Diese Traditionen waren Esenin vertraut durch seine Abstammung (der Großvater mütterlicherseits war Altgläubiger), die Erziehung in einer kirchlichen Lehrerschule und durch den Einfluß literarischer Zeitgenossen. Gesondert zu untersuchen sind kirchensprachliche Elemente (Wortmaterial, Wendungen), die vor allem in der mittleren Phase des Werks auftreten, vereinzelt auch noch in der bewußt areligiösen Phase der späten Gedichte.

Als Gesamterscheinungen ausgeklammert werden religiöse Gedichte der frühen Periode wie Legendenparaphrasierungen oder -nachahmungen³ und religiöse „Genrebilder“ in der Art der „Kaliki“ (I 63)

³ Vgl. I 89 ff., 122, 123 f., 229 ff. usw.

oder „Pominki“ (I 170). Sie werden nur angeführt, soweit sie Vorstellungen und Sprachbilder enthalten, die in den Rahmen dieser Untersuchung gehören.

Religiöse Bilder der frühen Lyrik bis etwa 1916/17 unterscheiden sich von den religiösen Bildern der Revolutionszeit⁴ in zweifacher Hinsicht:

1. Bei den ersteren handelt es sich meist um Sprachbilder (Vergleiche, Metaphern usw.), bei den letzteren um einfache sprachliche Nennungen (Gast, Garten, Kalb usw.), die sich in ihrer Wiederholung als Symbolbilder erweisen.
2. Auf die Bilder der frühen Lyrik könnte man den Begriff des „statischen Bildes“ im übertragenen Sinne anwenden, da sie punktuell, nur auf das einzelne Gedicht bezogen, erscheinen⁵. Entsprechend könnte man die Bilder der Revolutionszeit als „gleitende“ bezeichnen, womit ihre Bewegung *durch* die Gedichte gemeint ist, ihre Bedeutungsveränderung, in der sich die veränderte Haltung des lyrischen Ichs spiegelt.

Daher werden wir die Bilder nicht durchgehend, sondern in zwei zeitlich gegliederten Abschnitten betrachten.

A. Die religiösen Bilder vor 1917

In den frühen Gedichten „maskiert“ sich das lyrische Ich oft als Wandermönch oder Pilger und verbindet auf diese Weise das Motiv naiver Frömmigkeit mit der Liebe zur Heimat:

Pojdu v skuf'e *smirennym inokom*
 Il' belobrysym bosjakom —
 Tuda, gde l'etsja po ravninam
 Berezovoe moloko. (I 120)

Ich geh im Käppchen wie ein demütiger Mönch
 Oder wie ein hellblonder Landstreicher —
 Dorthin, wo über die Ebenen
 Birkenmilch rinnt.

Die erste Fassung des Gedichtes sollte die Überschrift „Inok“ tragen und war noch als Rollengedicht konzipiert:

⁴ Vgl. *Holtusen, Johannes: Russische Gegenwartsliteratur I. 1890—1940. Die literarische Avantgarde. Bern-München 1963, S. 103.*

⁵ Dabei ist unwesentlich, ob es sich um eine einfache oder um eine entfaltete Metapher handelt, auch ob ein gleiches oder verwandtes Bild in einem anderen Gedicht noch einmal erscheint.

Poĵdu v skufejke, *svetlyj inok*,
 Stepnoj troĵoj k monastyřjam;
 Suĵoj košel' iz chvorostinok
 Povešu za pleči k kudrjam.⁶

Ich geh, im Käppchen, ein heiterer Mönch,
 Den Steppenweg zu den Klöstern;
 Den Ranzen aus trockenem Bast
 Hänge ich zu den Locken auf die Schulter.

Hier wird das Bild des Mönches mit seinen Attributen genau ausgeführt, in der zweiten Fassung setzt das lyrische Ich bewußter den Abstand zum Bild durch den Instrumentalvergleich und stellt einen zweiten Vergleich daneben (*bosjakom*), der das Element des ungebundenen Umherwanderns noch mehr betont. Den Schluß des Gedichts bildet die formelhafte Wendung:

Sčastliv, kto v radosti ubogoj

· · ·
 Projdet proseločnoj dorogoj,
Moljas' na kopny i stoga. (I 121)

Glücklich der, der voll demütiger Freude

· · ·
 Von Dorf zu Dorf wandert
 Und zu Garben und Heuschobern betet.

Diese Wendung — leicht variiert — wiederholt sich in mehreren Gedichten. Die Natur wird hier — in einem naiven, unreflektierten Sinne — zur Kirche, ihre Erscheinungen werden wie Ikonen Gegenstand der Verehrung⁷.

⁶ E s e n i n, Sergej: Radunica. Moskau 1921, S. 27.

⁷ Die gleiche Haltung finden wir auch in Gedichten Kljuevs. Vgl. Kljuev, *Sobr. soč.* Bd. I, S. 148, Nr. 35:

Ja molilsja by liku zakata,
 Temnoj rošče, tumanu, ruč'jam, ...
 Ich möchte zum Antlitz des Sonnenuntergangs beten,
 Zum dunklen Hain, zum Nebel, zu den Bächen ...

Noch stärker ist die Verwandtschaft auch im Bild in dem folgenden, 1912 zum erstenmal veröffentlichten Gedicht (Kljuev, a.a.O., S. 205 f. Nr. 98):

· · ·
 Prirody radostnyj pričastnik,
 Na oblaka moljusja ja.
 Na mne inočeskij podrjasnik
 I monastyřskaja skuf'ja.
 Der Natur freudiger Kommunikant,
 Bete ich zu den Wolken,
 Ich trage das Leibgewand eines Mönchs
 Und ein Klosterkäppchen.

Auch einzelne Worte (*inočeskij*, *skuf'ja*) lassen auf die Abhängigkeit Esenins von diesem Vor-Bild schließen.

Noch deutlicher ausgesprochen erscheint die Liebe zur Heimat in der folgenden, der Volksdichtung entstammenden Anrede, die auch mit dem Bild des Pilgers verknüpft wird:

Goj ty, Rus' moja rodnaja,
Chaty — v rizach obraza . . .

· · ·
Kak zachožij bogomolec,
 Ja smotrju tvoi polja. (I 129)

Hei, du mein geliebtes Rußland,
 Die Hütten — eingefasste Ikonen.

· · ·
 Wie ein wandernder Pilger
 Betrachte ich deine Felder.

Das Bild des Pilgers ist hier — ebenso wie der Vergleich der Hütten mit den Ikonen — gesetzt, um die Stärke des Gefühls zu umschreiben.

Auffälliger als Selbststilisierungen dieser Art sind Gleichsetzungen des lyrischen Ichs mit dem Christuskind der Ikonendarstellungen. In objektiv-erzählender Form erscheint dieses Motiv schon in dem kleinen Poem „Us“ (I 114 ff.). Die vor Sehnsucht nach ihrem fernen Sohn geistesverwirrte Mutter verwechselt das Christuskind auf der Ikone mit ihm; sie redet die Ikone an:

„Na kogo ž pochož ty, svetloglazyj otrok? . . .

· · ·
 Èto ty, o syn moj, smotriš' Iisusom!“

· · ·
 Stala, ustavilas' lbom v temnotu,
 Češet volos'ja mladencu Christu. (I 116)

„Wem gleichst du denn, helläugiger Knabe? . . .

· · ·
 Du, mein Sohn, siehst mich an wie Jesus!“

· · ·
 Sie stand auf, lehnte sich mit der Stirn an die Finsternis,
 Und kämmte dem kleinen Jesus die Haare.

Dieses Motiv der Verwandlung, sozusagen die reale Vorstufe einer Metapher, wird als Negation wieder aufgenommen in einem Gedicht, diesmal aber auf das lyrische Ich bezogen.

Svet ot rozovoj ikony
 Na zlatych moich resnicach.
 Pust' ne ja *tot nežnyj otrok*
 V golubinom kryl'ev pleske . . . (I 256)

Licht von der rosigen Ikone
 Auf meinen goldenen Wimpern.
 Mag ich auch nicht jener zärtliche Knabe sein
 Im Rauschen von Taubenflügeln . . .

In der ersten gedruckten Fassung folgen darauf Zeilen, die diese Vorstellung noch präzisieren:

Son moj radosten i krotok
 Na rukach tvoich nevinnyh.⁸

Mein Traum ist voller Freude und Sanftmut
 Auf deinen unschuldigen Armen.

In dieser Fassung wird aber der „Traum“ auf den Armen der Gottesmutter in den größeren Motivzusammenhang des „Lebens als Traum“ gestellt und bedeutet die Erinnerung an eine jenseitige Wirklichkeit. Diesen Gedanken ergänzt wieder die zweite Fassung:

*Son moj radosten i krotok
 O nezdešnem pereleske. (I 256)*

Mein Traum von einer jenseitigen Waldlichtung
 Ist voller Freude und Sanftmut.

Dieses Motiv könnte sich als eine Art Kreuzung aus dem literarischen Einfluß von Kljuev und Blok bei Esenin herausgebildet haben. In Kljuevs Gedichten finden wir häufig Identifizierung des lyrischen Ichs mit dem leidenden Christus⁹ und seine Sehnsucht nach einer jenseitigen Welt; in Bloks Gedichten erlebt das lyrische Ich vielfach die Wirklichkeit als Traum, wenn auch in einem anderen, quälenderen Sinne als Esenin¹⁰.

Identifizierung von lyrischem Ich und Christuskind enthält auch das Gedicht I 262, das aber, als Ganzes in volkstümlicherem Ton gehalten, nur im ersten Doppelvers vom lyrischen Ich aus gesprochen ist. Dann wird das Bild in scheinbar objektiver Aussage entwickelt. Wieder ist das Motiv des Traumes mit ihm verbunden:

Ždut na krylečke tam babka i ded
 Rezvogo vnuka podsolnečnyh let.

· · ·
 Tol'ko, o drug, po glazam golubym —
 Žizn' ego v mire prigrezilas' im.

⁸ Abgedruckt in Skify II, S. 171.

⁹ Vgl. Kljuev, a.a.O., S. 169: „Na kreste“.

¹⁰ Vgl. Blok, Sobr. soč. Bd. III, S. 26:

Ne žil ja — bluždal sred' čužich . . .
 O son moj! . . .
 Ich lebte nicht — irrte umher unter Fremden . . .
 O mein Traum! . . .

Šlet im lučistuju radost' vo mglu
Svetlaja *deva v ikonnom uglu*.
S tichoj ulybkoj na tonkich gubach
Deržit *ich vnuka* ona na rukach.

Dort auf dem Treppchen erwarten die Großeltern
Den wilden Enkel der Jahre unter der Sonne.

•••
Allein, o Freund, wegen seiner blauen Augen
Träumten sie sein Leben auf der Welt.
Leuchtende Freude sendet ihnen ins Dunkel
Die helle Jungfrau in der Ikonenecke.
Mit einem stillen Lächeln auf den feinen Lippen
Hält sie ihren Enkel auf den Armen.

Als Fortsetzung dieses Gedichtes erscheint I 289, wo das Christuskind (prevečnyj syn) in der Gestalt des Enkels die Seele des Großvaters zu sich nimmt.

Nicht nur das lyrische Ich wandert als Pilger und Mönch durch die Landschaft der Heimat, auch einzelne Naturerscheinungen werden auf diese Weise metaphorisiert. Die Verfestigung des flüchtigen Windes in der Gestalt des Einsiedlermönchs hatten wir bereits erwähnt. Auch dabei wird die Natur in metaphorischer Verwandlung der Ort religiöser Verehrung:

I celuet na rjabinovom kustu
Jazvy krasnye nezrimomu Christu. (I 193)¹¹

Ähnlich beleben Pflanzenbilder die Landschaft in menschlicher Gestalt:

I vyzvanivajut v četki
Ivy — krotkie monaški. (I 119)

Und es läuten zum Rosenkranzgebet
Die Weiden — sanfte Nönnchen.

Auch die Heimat überhaupt wird im Bild der Nonne dargestellt:

Rodina, černaja monaška,
Čitaet psalmy po synam. (I 168)

Die Heimat, eine schwarze Nonne,
Betet Psalmen für ihre Söhne.

Hier haben wir wieder das Beispiel einer rein „funktionellen“ Metapher, in der sich die Stimmung des ganzen Gedichts konkretisiert.

¹¹ Interessant ist die wohl unbewußte inhaltliche Parallele des Bildes zu einer Aussage über die „Rjabinovcy“, eine Gruppe von Altgläubigen: „So verehrten die sog. Rjabinovcy nur Kreuze aus Ebereschenholz (daher der Name)!“ — Siehe P l e y e r, a.a.O., S. 33.

Die Heimat trauert im Gebet um die Söhne, die in den Krieg gezogen sind; das Gedicht ist 1915 entstanden. Als Attribut der (Heimat-)Erde überhaupt erscheint das Bild der Nonne (*černica*) in einem Gedicht, in dem das lyrische Ich seine Liebe zu ihr durchgehend in religiöser Überhöhung des Ausdrucks ausspricht (I 241).

Häufig sind Wortbilder, die die Natur in den Kreislauf des Kirchentages einbeziehen. Meist sind es Vögel, die mit ihren Rufen die Tages- oder Nachtzeit angeben, wie sie — volkstümlich — nach der Folge der Gottesdienste eingeteilt wurde:

Černaja glucharka
K *vsenoščnoj* zovet. (I 61)

Die schwarze Auerhenne
Ruft zur Mitternachtsmesse.

Na dvore *obednju* strojnuju
Zapevajut petuchi. (I 125)

Auf dem Hof beginnen die Hähne
Die wohlklingende Meßliturgie zu singen.

Kuga zovet k *věcerne* dlitel'noj . . . (I 167)

Das Schilf ruft zur langen Vesperandacht . . .

Nicht immer drückt auch die Umgebung des Bildes — so wie im letztgenannten Beispiel — die Liebe zur Landschaft der Heimat in solchen religiös gefärbten Wendungen aus.

Den stärksten Bezug zum ganzen Gedicht hat ein Bild dieser Art in einem Gedicht von 1919:

Za *proščal'nej* stoju *obednej*
Kadjaščich listvoj berez. (II 97)

Ich lausche der Abschiedsmesse
Der Birken, die mit ihrem Laub den Weihrauch verströmen.

Die Abschiedsmesse — nicht mehr im Bezug einer als real dargestellten Situation — wird zum symbolischen Bild, zur Totenmesse der alten dörflichen Welt und des lyrischen Ichs selbst. Es *erfährt* in sich, was Esenin in „Ključī Marii“ ein Jahr früher beschreibt: „Wir wollen es uns nicht verhehlen, daß unsere Augen diese Welt bäuerlichen Daseins, die wir mit der Vernunft des Herzens in den Bildern (auf)suchen, ach! zugleich mit ihrem Aufblühen auf dem Totenbette fanden“ (V 42).

Den Metaphern der kirchlichen Tageseinteilung entsprechen solche einzelner Elemente des Gottesdienstes, sichtbarer und unsichtbarer.

Am Anfang einer liedhaften Legendenparaphierung wird von „Sternenpsalmen“ (zvezdnye psalmy) gesprochen, die „von der Bläue des unsichtbaren Zeltes herabströmen“ (I 125). Und in einem schon erwähnten Frühlingsgedicht, das metaphorisch liturgische und legendenhafte Elemente miteinander verschmilzt, heißt es:

*U lesnogo analoja
Vorobej psaltyr' čitaet. (I 133)*

Am Pult des Waldes
Betet ein Sperling den Psalter.

Es wurde schon auf die Gedichtabschlüsse hingewiesen, in denen formelhaft ein Gebet ausgedrückt wurde. Einige von ihnen erinnern an das ausgesprochen religiöse Verhältnis des Russen zur Erde, wie es sich historisch in der Sekte der Strigol'niki¹² zeigt, die die Verehrung der Gottesmutter ablehnten und auf die Erde übertrugen.

*I často ja v večernej mgle,
Pod zvon nadlomlennoj osoki,
Moljus' dymjaščesja zemle
O nevozvratnych i dalekich. (I 206)*

Und oft in der Dunkelheit des Abends,
Beim Klingen der angebrochenen Espe,
Bete ich zur dampfenden Erde
Für die Unwiederbringlichen und Fernen.

Auch ein Teil oder Element des Natürlichen kann Gegenstand dieser Verehrung werden:

*Drug, tovarišč i rovesnik,
Pomolis' korov'im vzdocham. (I 218)¹³*

Freund, Gefährte und Altersgenosse,
Bete zu den Atemzügen der Kühe.

Metaphorische Umsetzung religiöser Bräuche ist selten. Ein schönes Beispiel für die Entstehung einer solchen Metapher — wieder aus der Atmosphäre des ganzen Gedichts — finden wir in I 294:

*Ticho-ticho v božničnom uglu,
Mesjac mesit kut'ju na polu . . .*

Leise, leise bereitet in der Ikonenecke
Der Mond auf dem Boden die Totenspeise.

¹² Vgl. Stöckl, a.a.O., S. 193.

¹³ Vgl. auch I 271:

*Est' nežnaja krotost', prisev na porog,
Molit'sja zakatu i liku dorog.*

Es gibt eine zärtliche Sanftheit, auf die Schwelle niedergehockt,
Zum Sonnenuntergang und dem Antlitz der Wege zu beten.

Das Bild des Mondes, der die rituelle Totenspeise bereitet, hängt ab von der vorübergehenden Strophe, wo von einem anonymen Tode gesprochen wird. (Jemand ging unter, jemand stürzte in die Finsternis, / Einer wird nie mehr auf dem Hügel singen). Dabei weist das Wort „singen“ darauf hin, daß das lyrische Ich seinen eigenen Untergang und Tod damit meint.

In ähnlicher Weise ergänzt die Metapher vom „Sonnenöl, das auf grüne Hügel strömt“ (I 174) den gedanklichen Gehalt eines anderen Gedichts¹⁴. Es ist der bildgewordene Glaube an die „Heiligkeit“ der Heimat.

B. Die religiösen Bilder der Revolutionslyrik

In den Revolutionsgedichten läßt sich beobachten, wie Einzelbilder und -vorstellungen sich zu Symbolen der neuen Zeit entwickeln, deren zentrales Bild das Paradies (raj) ist. Wieder könnte als Motto gelten, was Esenin in einem Gedicht schreibt:

Und in jenem *Paradies* sehe ich
Dich, meine Heimat (otčij kraj). (I 283)

Die Gedichte, die sich auf die Revolution beziehen, sind meist zu mehrteiligen Zyklen angeordnet, auf deren Aufbau wir in Kapitel VI eingehen werden.

Betrachten wir das „kirchlichste“ aller Bilder, die Gestalt Christi, so entfaltet es sich in gewisser Weise parallel zum biblischen Geschehen. In den einzelnen „Stationen“ seiner Bedeutungen ist es dabei symptomatisch für die sich wandelnde Einstellung des Dichters zur Revolution. Diese Einstellung ist in den Jahren 1917—1918 abhängig von den Anschauungen der linken Sozialrevolutionäre, die Esenin durch die Person Ivanov-Razumniks und seines Dichterkreises um den Almanach „Skify“ vermittelt wurde. Daß Esenin die Anschauungen der Sozialrevolutionäre aufnahm, ist kein Zufall. Sie „fühlten sich vor allem als die Repräsentanten des Bauerntums“¹⁵ und setzten in ihrer Grundkonzeption die Tradition der Narodniki der 70er Jahre des 19. Jahrhunderts fort.

Das Gedicht I 243 wird vom Herausgeber auf 1916 datiert, ist aber

¹⁴ Siehe A f a n a s' e v, a.a.O., Bd. I, S. 146.

¹⁵ v. R a u c h, Georg: Geschichte des bolschewistischen Rußland. Wiesbaden 1955, S. 63.

erst 1918 im zweiten Bande der „Skify“ veröffentlicht worden. Es enthält die erste Erwähnung des Erlösers im revolutionären Sinne:

Kraj ty, kraj moj, rodimyj,
 Večnyj pachar' i voj,
 . . .
 Vstan', prišlo iscelen'e,
 Navestil tebja *Spas*.
 Du mein Land, mein geliebtes Land,
 Ewiger Ackermann und Krieger,
 . . .
 Erhebe dich, die Heilung ist nahe,
 Dich hat der Erlöser besucht.

Die Anrede der Heimat als „Ackermann und Krieger“ verheißt die Erlösung des bäuerlichen Rußlands. Das Wort „iscelen'e“ verweist in diesem Zusammenhang auf „Ključ Marii“, wo Esenin (1918) schreibt: „Dieser Wirbelsturm, der jetzt der alten Welt, der Welt der Ausbeutung der Massen, den Bart schert, erschien uns wie dem Sterbenden der rettende Engel . . . Wir glauben, daß die wunderbare Heilung (iscelenie) auf dem Lande (v derevne) jetzt ein noch klareres Gefühl des neuen Lebens entstehen läßt“ (V 42).

In I 249 haben wir zum erstenmal das Bild der Geburt für den Anbruch der neuen Zeit, wobei Christus selbst noch ungenannt bleibt.

Novyj pod tumanom
 Vspychet *Nazaret*.
 Novoe vosslavjat
Roždestvo polja . . . (I 249)

Die in demselben Gedicht vorkommende „Flamme roter Flügel“, die hier noch die Vorstellung von Engeln enthält¹⁶, verselbständigt sich im „Pevučij zov“ zur Flamme der bäuerlichen Revolution, die wie Christus in einer Krippe geboren wird:

V mužič'ich jasljach
Rodilos' plamja
 K miru vsego mira! (I 268)
 In einer Bauernkrippe
 Ward eine Flamme geboren
 Der ganzen Welt zum Heil [Frieden].

In diesem Gedicht werden zur Gegenüberstellung der alten und neuen Welt nun alle biblischen „Requisiten“ aufgeboten: Nazareth, der Stern der Weisen (zvezda Vostoka) für den im Sinne der Slavophilen verstandenen Gegensatz von Westen und Osten, Herodes, Salome,

¹⁶ Vgl. O n a s c h, Konrad: Ikonen. Gütersloh 1961, Abb. 11, 76, 88, 114.

Johannes der Täufer. Besondere Bedeutung hat die Erwähnung des Berges Tabor als Ort der Verklärung Christi. Das russisch-kirchenslavische Wort „preobraženie“ heißt vor allem Verwandlung¹⁷; die Verwandlung der Welt durch die Sprache¹⁸, die Schaffung einer neuen Dichtersprache für die von der Revolution verwandelte Welt sind Gedanken, die Esenin in diesen Jahren bewegen.¹⁹

Im Zyklus „Otčar“ ist Christus nur *eine* Symbolfigur unter mehreren. Der „otčar“²⁰ selbst, „Bauer“ und „kosmischer Recke“, ist die Personifikation des bäuerlichen Rußlands (I 373). Er hat übrigens eine verdeckte Ähnlichkeit mit dem Bilde Gottvaters auf einer der Trinitätsdarstellungen²¹. In Esenins „Darstellung“ wird gleichzeitig wieder eine unausgesprochene Gleichsetzung des lyrischen Ichs mit Christus vollzogen:

O čudotvorec!
 Širokoskulyj i krasnorotyj,
 Prijavšij v koruzlye ruki
Mladenca nežnogo, —
 Ukačaj moju dušu
 Na pal'cach nog svoich / *Ja syn tvoj* . . . (I 275)

O Wundertäter!
 Breitwangig und rotmündig,
 Der du in derbe Hände
 Den zarten Säugling genommen hast, —
 Wiege meine Seele
 Auf deinen Zehen!
 Ich bin dein Sohn . . .

In dem 1918 veröffentlichten Zyklus „Prišestvie“ wird die Revolution zum erstenmal mit der Gestalt des leidenden Christus identifiziert. Der erste Schwung revolutionärer Begeisterung ist gebrochen:

¹⁷ Miklosich, Fr.: *Lexicon palaeslovenico-graeco-latinum*. Vindobonae 1862, S. 740. — Miklosich gibt für das Wort im Altkirchenslavischen griech. ‚metamórphosis‘ und lat. ‚transfiguratio‘ an.

¹⁸ Vgl. „Ključ Marii“, V 35: „Deswegen gleicht in unseren Liedern und Märchen die Welt der Sprache (mir slova) so sehr einem ewig leuchtenden Tabor, wo jede Bewegung lebt, indem sie sich verwandelt“.

¹⁹ Vgl. den Brief an Ivanov-Razumnik von 1921, wo er von der „Verwandlung der Welt durch diese Bilder (posredstvom etich obrazov)“ spricht (V 150).

²⁰ Das Wort ist eine Eigenbildung Esenins, abgeleitet vom Vokativ „otče“ in Verbindung mit dem Suffix -ar'. Im Deutschen läßt es sich mit dem Wort „Vater“ nur annähernd wiedergeben. De Graaf übersetzt es als „Père de la terre russe“ (a.a.O., S. 79) und „Père de la terre“ (a.a.O., S. 102).

²¹ Vgl. O n a s c h, Ikonen, Abb. 24 und Anm. S. 356. Gottvater hält, frontal zum Beschauer auf einem Throne sitzend, Christus vor sich auf seinem Schoß.

Snova mne, o bože moj,
Predstaet *tvoj syn*.

· · ·
Iz prozrevšej Russii
On neset svoj krest. (II 7)
Wieder steht vor mir, o mein Gott,
Dein Sohn.

· · ·
Aus dem Rußland, das die Zukunft erblickt hat,
Trägt er sein Kreuz.

Dieses Bild des „auferstandenen Christus“, der sich noch einmal für die Menschen kreuzigen läßt, hatte Esenin bereits in einem von der Legendentradition inspirierten Gedicht antizipiert (I 123). Die volkstümliche „Vorstellung, wonach Christus noch immer im Verborgenen auf Erden anwesend sei und noch immer im Geheimen umherwandere oder sich unter Menschen verberge“²², wird jetzt mit politischem Symbolgehalt erfüllt.

Im gleichen Sinne wird Rußland, ebenso im Einklang mit der Volkstradition, im zweiten Teil des Zyklus als Christi Mutter angesprochen:

O *Rus', prisnodeva*,
· · ·
Vozzri že na nivy,
Na šžatyj oves, —
Pod snežnoju ivoj
Upal *tvoj Christos!* (II 8)
O Rußland, ewige Jungfrau,
· · ·
Sieh doch auf die Fluren,
Auf den geschnittenen Hafer,
Unter der Schneeweide
Stürzte dein Christus nieder.

Diese Bilder deutet Ivanov-Razumnik in seinem Kommentar zu Remizovs, Kljuevs und Esenins Auffassung der Revolution als Untergang bzw. Neugeburt Rußlands: „Und alles, was im Buch der Bücher vom Leidensweg gesagt worden ist, kann man jetzt — in dieser gewaltigen und schrecklichen Zeit der russischen Revolution — Wort für Wort auf den Leidensweg des VOLKES anwenden . . . Wir haben die Revolution auf ihrem Leidensweg schon bis nach Golgatha gebracht. Es nahen schwere, schreckliche Tage und Stunden des Leidens.“²³

²² Sarkisyanz, E.: Rußland und der Messianismus des Orients. Tübingen 1955, S. 53.

²³ Ivanov-Razumnik: Dve Rossii. — In: Skify II, S. 204.

Der größte Feind ist nach der Meinung Ivanov-Razumniks der „Weltspießer“ (*vsesvetnyj mirovoj Meščanin*). Er bildet die tödliche Gefahr, der die Weltrevolution ausgesetzt ist: „Es wird herbeikommen, herankriechen der Totengräber der Revolution in der Gestalt des triumphierenden und alles besiegenden universalen Schurken — des Weltspießers.“²⁴

Wie sehr für Esenin sich aber politische Symbolik mit literarischer Pseudomystik vermischt, zeigt vor allem der letzte Teil dieses Zyklus, der von der fiehenden Anrede Christi eingeleitet wird:

Javis' nad Eleonom . . . (Erscheine über dem
Ölberg . . .) (II 11)

Dem Ölberg, dem Ort des Leidens *und* des Triumphes Christi, gibt Esenin folgende Deutung: „. . . nur durch die Tatsache der Kreuzigung hat Christus sich endgültig aus der Mondsphäre befreit und ist zur Sonnensphäre durchgestoßen, nur über Golgatha konnte er seine Spuren den Handflächen des Ölbergs (des Mondes) einprägen, als er in seiner Himmelfahrt zum Vater ging (d. h. in die Sonnensphäre)“ (V 50).²⁵ Dabei versteht Esenin unter der Sphäre, die dem Einfluß des Mondes unterliegt, „das Denken der kapitalistischen Lebensweise“ (V 51).

„Sel'skij časoslov“, das „Dörfliche Stundenbuch“, bildet die Fortsetzung und den tragischen Höhepunkt in der Entfaltung des Christusbildes. Dieses geht jetzt ganz im Bild der leidenden Heimat auf. Sie leidet, weil sie um der „Universalität der russischen Revolution“²⁶ willen ihre Existenz verlieren soll.

Na kreste visit / Ee telo,
Goleni dorog i cholmov / Perebity . . . (II 48)

. . .
Tajna tvoja velika est'.
Gibel' tvoja miru kupel' / Predvečnaja. (II 49)

²⁴ I v a n o v - R a z u m n i k, a.a.O., S. 226.

²⁵ Ustinov (a.a.O., S. 150 f.) berichtet von Gesprächen mit Esenin aus dem Jahre 1919, in denen jener eine Art von kosmischer Anthropologie entwickelte. Dem Einfluß des Mondes sei das weibliche Element im Menschen, das Gefühl, unterworfen, dem Einfluß der Sonne dagegen das männliche, der Geist. In „Ključii Marii“ erweitert Esenin dieses Spannungsverhältnis in den Metaphern der Mond- und Sonnensphäre zum Gegensatz zwischen der alten und der neuen Welt.

²⁶ I v a n o v - R a z u m n i k: a.a.O., S. 224.

Am Kreuz hängt ihr Leib,
 Die Knie der Wege und Hügel sind zerschlagen,
 . . .
 Dein Geheimnis ist groß.
 Dein Untergang der Welt eine ewige Taufe.

In einer ausgetrichenen Variante wird der Gedanke in seiner für das lyrische Ich fast unerträglichen Spannung unverhüllt ausgesprochen:

O radost'.
 Ne strašna mne
Smert' strany rodimoj. (II 271)
 O Freude.
 Nicht schrecklich ist mir
 Der Tod meines geliebten Landes.

Den Tod der Heimat rechtfertigt Esenin selbst mit dem Gedanken der „Weltbrüderlichkeit der Menschen“ (II 55). Sie ist der Inhalt des „dritten Testaments“, das Rußland in seinem Untergang verheißt:

Gibni, *Rus' moja*,
 Načertatel'nica / *Tret'ego / Zaveta.* (II 50)
 Geh zugrunde, mein Rußland,
 Kündler des dritten Testaments.

Den Begriff des dritten Testaments hat Esenin wohl von Merežkovskij übernommen, von seiner mystischen geschichtsphilosophischen Lehre der drei Testamente²⁷. Auch den Gedanken an Rußlands Untergang um seiner geistigen Wiederauferstehung willen finden wir — laut Sarkisyanz — schon bei Merežkovskij²⁸. Ebenso macht Sarkisyanz Merežkovskij für den Gedanken des politischen Untergangs Rußlands verantwortlich, als er „den vom frühen Bolschewismus diskutierten Plan der *Selbstaufopferung der russischen Revolution*“ erwähnt. Bucharin habe im Winter 1917/18 den Plan vertreten, durch die Auflösung der Front den deutschen Vormarsch nach Rußland hinein zu ermöglichen und dadurch die Ausbreitung der Revolution zu beschleunigen²⁹.

Negativ wird die Bedeutung des Christusbildes 1918, in dem Poem „Inonija“ (II 36 ff.). Dieses Poem ist nicht so sehr das „Programmgedicht der Skythen“³⁰ als vielmehr Esenins Gegenbild zur Position Ivanov-Razumniks, des Wortführers der „Skythen“. In „Inonija“

²⁷ Gras, Marion: Die Religionsphilosophie von D. S. Merežkovskij mit besonderer Berücksichtigung der Lehre der drei Testamente. Diss. (Masch.) München 1955, S. 9, 59.

²⁸ Sarkisyanz, a.a.O., S. 133.

²⁹ Sarkisyanz, a.a.O., S. 133.

³⁰ Filippov in: Ključev, *Sobr. soč.* Bd. II, S. 212.

gebärdet sich das lyrische Ich als Antiprophet, verbindet feierliche Verkündigung seines Paradieses mit der Schockierung des Bürgers *und* der Sozialrevolutionäre. Es begründet nicht mehr das Leiden, sondern protestiert dagegen:

Telo, *Christovo telo*
 Vyplevyvaju izo rta.
 Ne choču vosprijat' spasenija
 Čerez muki ego i krest:
 Ja *inoe* postig *učenie* . . . (II 36)

. . .
 Kto-to s novoj veroj,
 Bez kresta i muk,
 Natjanul na nebe
 Radugu, kak luk. (II 44)

Den Leib, Christi Leib / Speie ich aus meinem Mund.
 Keine Rettung will ich empfangen / Durch sein Kreuz und
 Leiden:

Ich erfuhr eine andere Lehre . . .
 Jemand mit einem neuen Glauben / Ohne Kreuz und Qual
 Spannte am Himmel / Den Regenbogen wie eine Armbrust.

Eines der Bilder für die Revolution, das in Esenins Dichtung zwei Traditionen miteinander verschmilzt, die der biblischen Sprache und der Volksdichtung, ist der Gast. Im Alten Testament werden die Engel, die Boten Gottes, als „Gäste“ bezeichnet³¹. So nennt sie auch Kljuev in seiner Dichtung (s. u.).

Auf dem Höhepunkt fast religiöser Begeisterung ist die Revolution für Esenin „der lichte Gast“ (*svetlyj gost'*); das Attribut weist auf den Bezug zum Bilde Christi hin, „svetlyj“ ist die Bezeichnung des verklärten und auferstandenen Christus³². „Skvernyj gost'“ — „abscheulicher Gast“ heißt sie dann nach dem Umschlag der Begeisterung in Enttäuschung, entsprechend den mehrfach zitierten Aussagen Esenins über die Revolution, 1918 und 1920:

„Die Kunst der Zukunft wird durch ihre neuen Möglichkeiten aufblühen wie ein weltweiter Garten, in dem die Menschheit selig und weise im Reigentanz unter den schattigen Zweigen eines unermeßlichen Baumes ausruhen wird, dessen Name Sozialismus oder das Paradies ist; denn so wurde das Paradies in bäuerlicher Dichtung dargestellt . . .“ (V 43).

³¹ Vgl. 1. Mose 18: Der Besuch Gottes bei Abraham in der Gestalt dreier Männer.

³² Vgl. die Bezeichnung „Svetloe Christovo Voskresen'e“ für den Ostersonntag.

„... jetzt beginnt ja gar nicht *der* Sozialismus, den ich gemeint hatte, sondern ein bürokratischer und gesetzlich geregelter — wie ein St. Helena, ohne Ruhm und Träume“ (V 140).

In äußerlich enger Anlehnung an die Volksdichtung haben wir das Bild des Gastes in einem Gedicht, das nach dem Zeugnis von S. A. Tolstaja-Esenina seine „erste Antwort auf die Februarrevolution war“ (I 381). Besonders reizvoll ist an diesem Gedicht das Aufgehen der Symbolbezüge in der natürlichen, bäuerlichen Welt:

Razbudi menja zavtra rano,
O moja terpelivaja mat'!
Ja pojdu za dorožnym kurganom
Dorogogo gostja vstrečat'. (I 295)

Wecke mich morgen früh,
Du meine geduldige Mutter!
Ich will hinterm Wegehügel
Auf einen lieben Gast warten.

In der lyrischen Volksdichtung wird der geliebte Freund von der unglücklich Liebenden als „dorogoj gost“ angeredet. Die oben dargestellte Situation entspricht — äußerlich — der des Volksliedes:

Poutru *rany-m-ranešen'ko vstavala*

• • •
Na golovušku platoček povjazala,
*Vstretit' gostja dorogogo.*³³

Morgens, frühmorgens stand ich auf

• • •
Bänd das Tuch um den Kopf,
Um einen lieben Gast zu empfangen.

In Esenins Gedicht ist ein Gedanke angedeutet, der im ersten der Zitate (über den „Sozialismus“) ausgesprochen wird: der Zusammenhang von Kunst und Revolution, die Erneuerung der Kunst durch die Revolution, auf den Dichter selbst bezogen, die Erneuerung der Sprache. Daher sagt er im Gedicht:

Razbudi menja zavtra rano,
Zasveti v našej gornice svet.
Govorjat, što ja skoro stanu
Znamenityj russkij poët.
Vospoju ja tebja i gostja,
Našu peč', petucha i krov . . . (I 295 f.)

Wecke mich morgen früh,
Entzünde in unserer Stube das Licht.
Man sagt, daß ich bald

³³ Narodnye liričeskie pesni, S. 167 f.

Ein berühmter russischer Dichter sein werde.
Dann werde ich dich und den Gast besingen,
Unsern Ofen, den Hahn und das Haus . . .

Mensch, Tier und Ding, die das lyrische Ich alle „besingen“ will, sind im Gedicht Zeichen bäuerlichen Daseins, Zeichen seines Glaubens an die „Auferstehung“ der bäuerlichen Kultur (V 43).

Auf dieses Gedicht bezieht sich Esenin später, wenn er — nun nüchtern und „realistisch“ geworden — im „Brief an die Mutter“ schreibt:

Tol'ko ty menja už na rassvete
Ne budi, kak vosem' let nazad.
Ne budi togo, čto otmečtalos',
Ne volnuj togo, čto ne sbylos' . . . (II 156)
Aber wecke du mich nicht mehr
In der Frühe wie vor acht Jahren.
Wecke nicht, was ausgeträumt ist,
Laß ruhen, was sich nicht verwirklicht hat . . .

In den Liedern der Chlysten kommt Christus oft als ein „gost' bogatyj“ zu den Gläubigen³⁴. Im dritten Teil des Zyklus „Preobraženie“ erscheint nun das Bild des „svetlyj gost“ in einem diesen Liedern verwandten Zusammenhang, der sich aber in diesem Falle an den Attributen des Gastes zeigt, nicht an seinen Namen:

Sokatilisja zlatye koleša,
Zolotye, ešče ognennye;
Už na toj kolesnice ognennoj
Nad prorokami prorok sudar' gremit,
Naš batjuška pokatyvaet . . .³⁵
Es rollten goldene Räder herab,
Goldene, ja feurige;
Und auf diesem feurigen Wagen
Donnert der Herr, der Prophet über den Propheten, einher,
Unser Väterchen kommt gefahren . . .

Weiter wird dann das prächtig geschmückte „weiße Roß“³⁶ des Herrn

³⁴ Vgl. P f i z m a i e r, Die Gottesmenschen und Skopzen in Rußland, S. 178:

U nas radost' neizrečenna:
Gost' bogatyj prikatilsja . . .
Wir haben unaussprechliche Freude:
Ein reicher Gast hat sich herbegeben . . .

³⁵ P f i z m a i e r, a.a.O., S. 169.

³⁶ P f i z m a i e r, a.a.O., S. 169:

Pod nim belyj chra bryj kon';
Chorošo ego kon' ubran,
Zolotymi podkovami podkovan usw.
Er sitzt auf einem kühnen weißen Roß;
Schön ist sein Roß geschmückt,
Mit goldenen Hufeisen beschlagen . . .

beschrieben. — Esenin führt das Bild nicht so breit aus, es enthält aber alle wesentlichen Elemente:

Svetlyj gost' v kolymage k vam / Edet.
 Po tučam bežit / Kobylica. (II 15)
 Ein lichter Gast fährt im Wagen / Zu euch.
 Über Wolken eilt / Die Stute.

Später ruft Esenin das Bild des Gastes nur noch indirekt hervor in seiner Anrede des „neuen Tages“, der neuen Zeit:

O novyj, novyj, novyj,
 Prorezavšij tuči *den'*!
 Otrokom solncegolovym
 Sjad' ty ko mne pod pleten'. (II 56)
 O neuer, neuer, neuer
 Tag, der die Wolken zerrissen hat!
 Als ein sonnenköpfiger Knabe
 Setz dich zu mir an den Zaun.

Dieses Bild ergänzt die Darstellung kosmischer Erscheinungen (und -umwälzungen) in „irdischer Gegenständlichkeit“ von der menschlichen Seite her. Das Bild des Kindes verwandelt die neue Zeit in eine vertraute, nahe Erscheinung.

Erste Verkehrung des Bildes ins Negative, Ausdruck der hier noch gegen den Angeredeten — Kljuev — gerichteten Enttäuschung ist II 76:

I tot, kogo ty ždal v noči,
 Prošel kak prežde, mimo krova.
 Und jener, den du nachts erwartetest,
 Ging wie früher an deinem Haus vorüber.

Mit mehreren Bildern dieses Gedichts bezieht sich Esenin auf Dichtungen Kljuevs, mit dem erwarteten Unbekannten möglicherweise auf das Gedicht „Ožidanie“³⁷:

Kto-to stučitsja v okno:
 Burja li, suč'ja rakit?
 V zvukach, tekuščich rovno —
 Topot pospešnych kopyt.
 Jemand klopft ans Fenster:
 Ist es der Wind, sind es die Weidenzweige?
 In Klängen, die gleichmäßig strömen —
 Das Getrappel eiliger Hufe.

Dieses Gedicht Kljuevs hat allerdings noch keinen Bezug zur Revolution, meint nur die innere Erwartung eines „geistlichen“ Gastes.

³⁷ K l j u e v, *Sobr. soč.* Bd. I, S. 159 Nr. 44.

Aber das Schlußbild des Gedichtes ist dem Eseningedicht I 295, in dem der Gast mit der Morgenröte, gleichsam als eine Inkarnation des „neuen Tages“, erscheint, verwandt, auch in seiner Mehrschichtigkeit:

Vstan', probudisja, duša —
*Svetlyj ezdok u vorot.*³⁸

Dieser „lichte Reiter“ kann ebenso ein Bild für die Überwindung der Nacht durch den Morgen sein, als auch ein himmlischer Bote.

In II 79 wird der scheinbar feierlich (v odežde prazdnično belo) erwartete Gast Anlaß zu ironischer, bitterer Selbstverspottung des Dichters. Sein „Lied“ ist nun — um 1918/19 — zu einem „glühenden Nagel“ geworden, den der Dichter „aus seinem Leib schlägt“.

Noch beißender wird die Ironie im dritten Teil von „Kobyl'i korabli“. Der Gedanke, der den ganzen Zyklus bewegt, ja treibt, ist: wen soll man in dieser Welt grausamer Leiden, enttäuschter Erwartungen noch besingen?

Veslami otrublennyh ruk
 Vy grebetes' v stranu grjaduščego. (II 87)

· · ·
 Vidno, v smech nad samim soboj
 Pel ja *pesn' o čudesnoj gost'e.* (II 88)

Mit den Rudern abgehackter Arme
 Treibt ihr ins Land der Zukunft.

· · ·
 Wohl zum Spott über mich selbst
 Sang ich das Lied vom wunderbaren Gast.

Nicht mehr ironisch ins Negative verkehrt, sondern nur noch schrecklich ist der Bote der neuen Wirklichkeit, des industrialisierten Rußlands, in „Sorokoust“, dem „Totengebet“ der alten Welt. Alle Bilder sind Ausdruck dieser tödlichen Spannung, auch das des Gastes:

Čert by vzjal tebja, *skvernyj gost'!*
 Naša pesnja s toboj ne sživetsja. (II 95)

Hol dich der Teufel, abscheulicher Gast!
 Unser Lied wird in deiner Gegenwart nicht leben.

Die Klage um den Untergang der eigenen Dichtung in der technisierten Welt (O, električeskij voschod, ...! II 94) ist eines der Motive von II 97, wenn sie sich hier auch — im Gegensatz zu „Sorokoust“ — in äußerlich beruhigter, liedhafter Form darbietet:

Na tropu golubogo polja
 Skoro vyjdet *železnyj gost'.*

³⁸ Kljuev, a.a.O., S. 159.

Zlak ovsjanyj, zareju prolityj,
Soberet ego černaja gorst'.
Ne živye, čužie ladoni,
Etim pesnjam pri vas ne žit'!

Den Pfad des blauen Feldes
Wird bald der eiserne Gast betreten.
Hafergrün, übergossen von Morgenröte,
Wird seine schwarze Faust einsammeln.
O ihr leblosen, fremden Hände,
Diese Lieder können in eurer Nähe nicht leben!

„Železnyj“ (eisern) als gleichsam natürliche Metapher für das feindliche Neue verwendet Esenin in mehreren Gedichten. Abgesehen von ihrem unmittelbaren Ausdruck enthält diese Metapher auch das literarische Element der Abneigung Esenins gegen die Dichter des Proletkult, die „železnyj“ gern und häufig im positiven Sinne zur Darstellung einer durch die Technik fast mythisch überhöhten Welt gebrauchten. Besonders häufig ist diese Metapher bei dem Dichter Gastev³⁹, so daß Kljuev ihn, von ähnlich umfassender Abneigung gegen westlich-mechanisierte Zivilisation bestimmt, den „eisernen Gastev“⁴⁰ nennt. Esenins Gegen-Metapher zu „železnyj“ ist „ovsjanyj“ (Hafer-), hier als Attribut des so unauffälligen „zlak ovsjanyj“ ein Symbolwort für das Natürliche, Lebendige, Gewachsene⁴¹.

Häufig sind in den Gedichten zwischen 1917 und 1919 die Bilder der Kuh, des Kalbes und des Schafs. Scheinbar dem natürlichen Vorstellungsbereich der bäuerlichen Welt entnommen und daher als Symbole für sie betrachtet, stehen diese Bilder in einem größeren Zusammenhang volkstümlich-mythologischer wie religiöser Symbolik. „Stier und Kuh waren seit uraltester Zeit Symbole kosmischer Fruchtbarkeit: der Stier als männlich-zeugendes, die Kuh als weiblich-mütterliches Prinzip“⁴².

In der christlichen Symbolsprache wird Christus, auf Opferbräuche des Alten Testaments bezogen, als Stier oder Kalb (telec) bezeichnet, so z. B. in der altrussischen Predigtliteratur bei Ilarion⁴³. Für Esenin wird dieses Bild des „telec“ — wie das Christusbild selbst — zum

³⁹ Gastev, A.: My rastem iz železa. — In: Russkaja poezija XX veka, S. 420.

⁴⁰ Kljuev, a.a.O., S. 404.

⁴¹ Vgl. I 245: Ovsjanym likom pitaju duch, ...

Mit dem Hafer-Antlitz nähre ich meinen Geist.

⁴² Forstner, a.a.O., S. 416 ff.

⁴³ Chrestomatija po drevnej ruskoj literature XI—XVII vekov, S. 31.

Symbol der neuen Zeit und der sich erneuernden Dichtung. 1920 beabsichtigt er sogar, einen Gedichtband mit dem Titel „Telec“ herauszugeben (V 338). Dagegen wird die Heimat im Bilde der Kuh dargestellt⁴⁴. Wie auch in anderen Bildern sind hier die Elemente der Liebe zu ihr und der Erwartung ihrer Verwandlung durch die Revolution als eines quasi-religiösen Ereignisses vereinigt. Der Zyklus „Oktoich“ (1917) beginnt mit der Anrede der Heimat:

O *rodina*, . . .

· · ·
Net lučše, net krasivej
Tvoich korov'ich glaz. (I 280)

O Heimat . . .

· · ·
Es gibt nichts Lieberes, nichts Schöneres
Als deine Kuhaugen.

Von dieser Andeutung eines Bildes aus entfaltet sich ein ländliches Idyll, dessen metaphorisches Element (*solnce — snop ovsjanyj*) ebenso wie die Grundvorstellung auf das Bild der Heimat als Kuh bezogen ist:

Tebe, tvoim tumanam
I ovcam na poljach
Nesu, kak snop ovsjanyj,
Ja solnce na rukach. (I 280)

Dir, deinen Nebeln / Und Schafen auf den Feldern
Bringe ich auf meinen Armen / die Sonne wie eine Hafergarbe.

In I 286 werden die geschichtlichen Ereignisse mit den konventionellen Naturbildern umschrieben (*groza* usw.), aber den Schluß des Gedichts bildet das ungewöhnliche Bild des „roten Kälbchens“ — scheinbar für die untergehende Sonne:

I nevol'no v more chleba
Rvetsja obraz s jazyka:
Otelivšeesja nebo
Ližet *krasnogo telka* (I 287)

Und unwillkürlich reißt sich / Im Meer des Getreides
ein Bild von der Zunge:
Der Himmel, der gekalbt hat, / leckt ein rotes Kälbchen.

Die ersten beiden Zeilen lassen wieder an das Zitat Esenins denken, in dem er die „Wirklichkeit“ der Bilder postuliert, die nur von der

⁴⁴ Vgl. V 52, wo Esenin gegen die „marxistische Fürsorge“ um die ideologische Reinheit der Kunst polemisiert: „Sie erbaut mit den Händen der Arbeiter Marx ein Denkmal, aber die Bauern wollen es der Kuh aufstellen.“

„Blindheit“ der Menschen noch nicht wahrgenommen werden kann (V 45). Der Bildzusammenhang von Kalb und Sonne verweist einmal auf volkstümliche Vorstellungen, wie sie Afanas'ev überliefert: „Die Sonne selbst, die den Tag erschafft, stellte man sich als einen weißen oder roten Stier oder eine Kuh vor, die Nacht aber als eine schwarze Kuh.“⁴⁵

Esenin geht wohl von dieser Anregung aus, verändert die Vorstellung aber, weil hier in der Tiermetapher nicht nur eine kosmische Erscheinung vertraut gemacht werden soll, sondern sie als Bild Symbol des Neuen, Werdenden, Lebendigen ist.

In „Prišestvie“ wird dieses Bild sprachlich fast unverändert übernommen:

O verju, verju — budet
Telit'sja tvoj vostok!
 V morja ovsa i greči
 On kinet nam *telka* . . . (II 11)

O ich glaube, glaube — kalben / Wird dein Osten.
 In Meere aus Hafer und Buchweizen / Wird er uns ein
 Kälbchen werfen.

Im Wort „vostok“ wird der politische Symbolbezug des Bildes deutlicher als im vorhergehenden. „Vostok“ — in der liturgischen Sprache übrigens eine der Metaphern für Christus analog dem biblischen Stern der Verheißung⁴⁶ — ist schon bei dem Dichter Tjutčev ein Begriff, der mit der politischen Sendung Rußlands verknüpft wird⁴⁷. Und Kljuev schreibt ungefähr um die gleiche Zeit wie Esenin:

Sgin' Zapad — Zmeja i Bludnica, —
 Naš suženj — *otrok Vostok!*^{47a}
 Geh zugrunde, Westen — Schlange und Hure —
 Der uns Verheißene ist der junge Osten!

⁴⁵ Afanas'ev, a.a.O., Bd. I, S. 660. Vgl. auch das Volksrätsel für die Sonne:

Buraja korova / Čerez prjaslo gljadit.
 Eine braune Kuh / Sieht durch den Zaun.

(Zagadki ruskogo naroda, S. 210, Nr. 1889).

⁴⁶ Molitvy i pesnopenija iz bogoslužebnych knig pravoslavnoj cerkvi, Gersbruk (Hersbruck) 1947, S. 99 r.

⁴⁷ Vgl. das Gedicht: Molčit somnitel'no Vostok in: F. I. Tjutčev: Stichotvorenija, pis'ma. M. 1957, S. 247 und die Anmerkung S. 536: Po povodu étič stichov I. S. Aksakov pišet: „Zdes' pod obrazom voschodjaščego solnca podrazumevaetsja probuždenie Vostoka . . .“

Vgl. auch Tjutčevs Aufsatz „Rossija i revoljucija“, in dem er vom russischen Zaren als dem „rechtgläubigen Imperator des Ostens“ (pravoslavnyj Imperator Vostoka) spricht. — In Sočinenija F. I. Tjutčeva. Stichotvorenija i političeskie stat'i. SPb 1886, S. 459.

^{47a} Kljuev, a.a.O., S. 324.

In „Preobraženie“ redet das lyrische Ich Gott an, jetzt jeden natürlichen Bezug des Bildes tilgend:

Gospodi, otelis'!
 Pered vorotami v raj / Ja stučus';
 Zvezdami spelenaj / *Telicu-Rus'*! (II 13)

Hier bestimmt Esenin zum erstenmal das Bild des Kalbes als das neue Rußland, das aus der verwandelnden Zerstörung dieser Zeit (Novyj Sodom, II 13) geboren werden soll.

Etwa zwei Jahre später ist dieses Bild ganz zum „Innenbild“ subjektiver Empfindungen geworden, die neben der Sehnsucht nach der neuen Welt das Element des Zweifels an ihrer Verwirklichung enthalten:

Otče, otče, ty li vnuka
 Uslychal v sej skorbnyj srok?
 Znat', nedarom v serdce mukal
Izdychajuščij telok. (II 83)

Vater, Vater, hast du den Enkel
 In dieser trüben Zeit gehört?
 Also hat nicht umsonst im Herzen
 Ein sterbendes Kälbchen gemuht.

Mit den vorhergehenden Bildern hängt das der Milch zusammen als Symbol für die Verheißungen der neuen Zeit. Es hat ebenfalls Bezüge zu heidnischer und christlicher⁴⁸ Symboltradition. Verbunden mit den mythologischen Wolkenkühen ist Milch ein altes Bild für den Regen: „Zu den uralten . . . Glaubensvorstellungen gehören die Regenwolken als Stiere und Milchkühe der Indra und der Regen als Milch, die zur Erde hinabfällt“⁴⁹

Diese Vorstellung bildet den Hintergrund für das folgende Bild in „Preobraženie“:

Za tuči tjanetsja moja ruka,
 Bureju šumit pesn'.
Nebesnogo moloka
 Dažd' mne dnes'. (II 13)

Durch die Wolken streckt sich meine Hand,
 Wie ein Sturm rauscht das Lied.
 Himmlische Milch
 Gib mir heute.

Daß mit der „himmlischen Milch“ etwas anderes gemeint ist als Regen, darauf weist auch die Abwandlung der Bittformel aus dem Va-

⁴⁸ Forstner, a.a.O., S. 645 ff. — Im Neuen Testament bedeutet die Milch die Anfangsgründe der christlichen Lehre (1. Petr. 2,2).

⁴⁹ Afanas'ev, a.a.O., Bd. I, S. 653.

terunser hin, die sich an das Bild anschließt⁵⁰. Im vierten Teil des Zyklus heißt es dann, gleichsam als Antwort auf die Forderung:

S nebes čerez krasnye seti
Doždit moloko. (II 16)⁵¹

Vom Himmel durch rote Netze
Regnet es Milch.

Und im letzten Teil des Zyklus wird vom „svetlyj gost“ gesagt, daß „er unsere Alltage wie Eimer mit *Milch* anfüllen wird“ (II 16).

In einem kleinen Gedicht, das in liedhafter Form eine Vision des bäuerlichen „Paradieses“ enthält, wie es nach den Qualen der Übergangszeit sein wird, sagt das lyrische Ich:

O, ja verju — znat', za muki
Nad propaščim mužikom
Kto-to laskovye ruki
Prolivaet molokom. (I 285)

O, ich glaube — um der Qualen willen
Verströmt über dem verlorenen Bauern
Jemand die zärtlichen Hände
Wie Milch.

Hier ist der geheimnisvolle Jemand natürlich eine — in den ersten Revolutionsgedichten sich wiederholende — Variante des „svetlyj gost“⁵².

Seinem Ursprung nach religiös ist auch das Bild des Gartens für die zukünftige Welt, in Analogie zum Garten Eden, dem ersten Paradies. Esenin interpretiert das Bild selbst in „Ključii Marii“ als den „Garten des neuen Lebens“ (V 29)⁵³, worunter er wieder nicht so sehr eine äußere Erneuerung als vielmehr eine geistig-seelische versteht.

⁵⁰ Molityvy i pesnopenija, S. 1 r.: ... dažd' nam dnes'.

⁵¹ Vielleicht kann man die kirchensprachliche Form „doždit“ mit Matth. 5,45 in Zusammenhang bringen, wo von Gott gesagt wird: „... jako solnce svoe sijaet na zlyja i blagija i dožd'it na pravednyja i nepravednyja“.

⁵² Vgl. I 286:

Kto-to tajnyj tichim svetom
Napoil moi glaza.
Ein Geheimnisvoller tränkte
Mit stillem Licht meine Augen.

⁵³ Esenin spricht hier vom „Garten des neuen Lebens und eines neuen erleuchteten Fühlens“ (novogo prosvetlennogo čuvstvovanija). Beide Begriffe bringt er an einer anderen Stelle in Abhängigkeit voneinander, wenn er vom „erleuchteteren Fühlen des neuen Lebens“ spricht (V 42).

In der geistlichen Volksdichtung besonders der Sekten⁵⁴ ist der Garten ein Bild für die Gemeinde der Gläubigen:

Ostavljaj tam sudar' batjuška
Svoj temnyj *duhovnyj sad*.
S derevami kiparisnymi,
S vinogradom, krasnymi višnjami.⁵⁵

Dort ließ der Herr, das Väterchen,
Seinen geheimnisvollen geistlichen Garten zurück.
Mit Zypressenbäumen,
Mit Weinstöcken, roten Kirschbäumen.

In „Pevuščij zov“, dem ersten großen revolutionären „Aufruf“ des lyrischen Ichs, folgt auf die leidenschaftliche Anrede der Menschen, der „Brüder“:

Vse my — jabloni i višni
Golubogo sada. (I 270)

Alle sind wir Apfelbäume und Kirschbäume
Des blauen Gartens.

„Jablonja“ als Bild für die Seele erscheint bei Esenin auch später noch in einem Gedicht, das nur noch um das lyrische Ich kreist (II 79). Aber vermutlich ist auch dieses Bild, vermittelt durch Kljuev, aus der Symbolsprache der Sekten übernommen. Bei Kljuev heißt es in einem der „Radel'nye pesni“, der rituellen Tanzlieder der Chlysten:

„Nyne, drugi, sočetalsja s bratom brat:
S beloju jabloneju — zelenyj vinograd!“⁵⁶

Jetzt, Freunde, hat sich der Bruder mit dem Bruder vereinigt:
Mit dem weißen Apfelbaum — die grüne Rebe.

Das Bild der „višni“ wiederum könnte eine sprachliche Reminiszenz an die weltliche Volksdichtung sein, in der es eines der formelhaften Attribute des Gartens ist: „Ušla tvoja matuška rodimaja, ušla guljat' vo zelenyj sad, vo višen'e, v orešen'e“⁵⁷. — Deine geliebte Mutter ging hinaus, ging spazieren in den grünen Garten, in den Kirschgarten, in den Nußgarten.

In sprachlichem Parallelismus steigert Esenin in „Pevuščij zov“ das Bild:

⁵⁴ Vgl. Grass, Karl Konrad: Die russischen Sekten. Erster Band: Die Gottesleute oder Chlysten. Leipzig 1907, S. 301: „... der Garten Eden ist die Gemeinde der Gottesleute ...“

⁵⁵ P f i z m a i e r, Die Gottesmenschen und Skopzen in Rußland, S. 181.

⁵⁶ Kljuev, Sobr. soč. Bd. I, S. 175.

⁵⁷ Sbornik Kirši Danilova. Izdanie Imperatorskoj publichoj biblioteki ... SPb 1901, S. 158.

Vse my grozd'ja vinograda
Zolotogo leta. (I 270)

Alle sind wir Trauben am Weinstock
Eines goldenen Sommers.

Die Quelle für dieses Bild — wie für seine Parallele in dem zitierten Sektenlied — ist die Sprache der Apokalypse⁵⁸. Die Bilder zeigen, daß Esenin 1917 — in der ersten Zeit ungebrochener Begeisterung für die Revolution — es noch keineswegs verschmäht, aus den „unreinen Pfützen der Sekten“ (V 42) zu schöpfen, um sein Gefühl auszudrücken.

In noch stärkerer religiöser Färbung kehrt das Bild in „Prišestvie“ wieder, entsprechend der Haltung des ganzen Zyklus:

Ej, gospodi, / Carju moj!

· · ·
Lestnica k *sadu tvoemu*
Bez pristupok. (II 9)

Wahrlich, Herr, / Mein König!

· · ·
Die Treppe zu deinem Garten
Ist ohne Stufen.

Die Zukunft ist verschlossen, denn die Revolution befindet sich auf ihrem „Leidensweg nach Golgatha“ (s. o.). Der endgültige Bedeutungsumschlag vollzieht sich aber in diesem Bild, ähnlich wie in den anderen, erst um 1919. Der erste Teil von „Kobyl'i korabli“ zeigt den Garten in herbstlichem Verfall, nur noch als eine Metapher für die zerstörten Hoffnungen des lyrischen Ichs, das selbst als ein welches Blatt darin erscheint⁵⁹ (II 87). Das ganze Bild ist gleichzeitig die „Aktualisierung“ des Wortes „Oktober“ als der Chiffre für die Ursache aller Zerstörung:

⁵⁸ Vgl. Offb. 14,18: „I inoj angel ... govorja: pusti ostryj serp tvoj i obrež' grozdy vinograda na zemle, potomu što sozreli na nem jagody“.

⁵⁹ Vgl. II 87:

Obletaet pod ržan'e bur'
Čerepov zlatochvojnyj sad
Kahl wird unterm Wiehern der Stürme
Der Schädel goldnadeliger Garten —

mit dem Garten der Baba-Jaga, der im Märchen von der schönen Vasilisa ähnlich grausam beschrieben wird: „Zabor vokrug izby iz čelovečeskich kostej, na zaboru torčat čerepa ljudskie ...“ (A f a n a s' e v, Narodnye russkie skazki, Bd. 1, S. 161.)

*Zloj oktjabr' osypaet perstni
S koričnevych ruk berez. (II 89)*
Der böse Oktober schüttelt die Ringe
Von den braunen Fingern der Birken.

(Zum „Garten der Zukunft“ im fünften Teil des Zyklus vgl. Kap. VI).

Als ein Bild der Verwandlung in der Bewegung gehört der Wagen in die Symbolsprache der Revolution, obwohl seine eigentlich religiösen Bezüge nur noch sehr weitläufiger Art sind. Schon in dem Aufsatz „Otčee slovo“ hatte Esenin den Gedanken ausgesprochen, den er in „Ključī Marii“ breit ausführt: „... daß wir hier nur unterwegs sind, daß wir hier nur ein „Wagenzug von Hütten“ (izbjanoj oboz) sind, daß irgendwo, fern von uns, unter dem Eis unserer körperlichen Empfindungen, ein Paradiesvogel für uns singt und daß hinter der Brandung irdischer Ereignisse das Ufer nicht mehr weit ist“ (V 27).

Nicht nur einzelne Bilder und die Erwähnung des „izbjanoj oboz“ verraten den starken Einfluß Kljuevs, Esenin bezieht sich ausdrücklich auf ihn mit einem Zitat:

. . . na krovle konek
Est' znak molčalivyj, čto put' naš dalek. (V 28)
. . . das Pferdchen auf dem First
Ist stummes Zeichen, daß unser Weg weit ist.

In Kljuevs Gedicht⁶⁰ wird das Bild der Hütte, das er überhaupt in verschiedenen Bezügen symbolhaft einsetzt, von ihm selbst als Wagen gedeutet, das bäuerliche Rußland aber als ein ganzer Wagenzug, der von kosmischen Gewittern in Bewegung gesetzt wurde. In den ersten Zeilen seines Gedichtes gibt Kljuev auch den Grund und Anlaß solcher Vorstellungen an, der in Sektenanschauungen verwurzelt ist: die Menschen sind gefallene Engel, die sich nach ihrer Heimat zurücksehnen und dorthin auf dem Wege sind. Dieser Gedanke, der in Kljuevs Gedichten wiederholt zum Ausdruck kommt⁶¹, wird von Esenin allerdings niemals ausgesprochen. Er seinerseits deutet das Bild der Hütte als Wagen (izba-kolesnica) in „Ključī Marii“ folgendermaßen: „... einzig der russische Bauer kam darauf, das Pferd auf sein Dach zu setzen und dadurch seine Hütte mit einem Wagen zu vergleichen . . . Das ist ein Element reinen Skythentums (skifija) mit seinem Myster-

⁶⁰ Kljuev, *Sobr. soč.* Bd. I, S. 344 Nr. 212.

⁶¹ Vgl. Kljuev, a.a.O., S. 248 ff. Nr. 137 „Svjataja byl“:

Soletali ko mne drugi-voiny
S bratoljubnym uvetom da laskoju . . .

Herabgeflogen kamen zu mir die Freunde, die (himmlischen) Krieger
Mit brüderlicher Ermahnung und Zärtlichkeit.

rium ewiger Wanderschaft“ (V 32). Diese „ethnographische“ Deutung verbindet Esenin weiter mit der biblischen Vorstellung der Himmelfahrt des Propheten Elias (nach 2. Kön., 2), der in volkstümlicher Überlieferung Züge des slavischen Donnergottes Perun übernommen hatte. „Die Menschen müssen wieder lernen, die von ihnen vergessenen Zeichen zu lesen. Sie sollen fühlen, daß ihr Haus in Wirklichkeit der Wagen ist, der den Propheten Elias zu den Wolken entführt“ (V 44).

Spuren dieses Bildes in Verbindung mit der Revolution finden wir zum erstenmal in dem Gedicht, das ihr Kommen als „svetlyj gost“ darstellt. Hier geht das Bild noch ganz in scheinbar natürlichen Bezügen auf:

Ja segodnja uvidel v pušče
Sled širokich koles na lugu.

· · ·
Na rassvete on zavtra promčitsja,

· · ·
I igrivo vzmachnet *kobylica*
Nad ravninoju *krasnym chvostom*. (I 295)

Heute erblickte ich im Walde
Die Spur breiter Räder auf der Wieæ.

· · ·
In der Morgendämmerung wird er vorüberjagen,

· · ·
Und übermütig wird die Stute
Mit rotem Schweif über der Weite wedeln.

Der Wagen als Attribut des Gastes ist gleichzeitig ein altes Symbol des Sonnengottes, des beginnenden Tages⁶². Und die Sonne ist wieder als „unaufgelöste“ Rätselmetapher ins Tierbild verwandelt, nur das Adjektiv (*krasnym chvostom*) deutet sie noch an.

In „Inonija“ erfährt das Bild eine Veränderung, die der Tendenz des ganzen Poems entspricht. Das lyrische Ich selbst ist an die Stelle des „svetlyj gost“ getreten und hat sich den Kosmos untertan gemacht. Vor dem Leser „entsteht“ jetzt der Wagen erst:

Kolesami solnce i mesjac
Nadenu na *zemnuju os'*.

· · ·
Vozgremlju ja togda kolesami
Solnca i lunny, kak grom . . . (II 41)

⁶² Vgl. Marčenko, a.a.O., S. 114.

Als Räder stecke ich Sonne und Mond
Dann an die Achse der Erde.

· · ·
Losdonnern werde ich dann mit den Rädern
Von Sonne und Mond wie ein Gewitter . . .

Auf Rußland selbst bezogen und reduziert auf die „revolutionäre“
Bewegung in den Kosmos ist das Bild in dem Zyklus „Iordanskaja
golubica:

Ne ty l' tak plačes' v nebe,
Otčališčaja Rus'? (II 54)
Weinst du nicht da am Himmel,
Rußland im Aufbruch?

In einem späteren Gedicht wird diese Bewegung dann auf die ganze
Erde übertragen, die im Bild der Reiterei (konnicej) einem „neuen
Ufer“ zustürmt (II 72).

Die große Zusammenfassung dieses Bildes finden wir in „Panto-
krator“:

Sojdi, javis' nam, *krasnyj kon'!*
Vprjagis' v zemli oglobli.
Nam gor'kim stalo moloko
Pod étoj vetchoj krovlej.
· · ·
O, vyvezi naš šar zemnoj
Na koleju inuju. (II 84)
Komm herab, erschein uns, rotes Roß!
Laß dich in die Deichseln der Erde spannen.
Bitter geworden ist uns die Milch
Unter diesem alten Dach.
· · ·
O führe unsere Erdkugel
Auf eine neue (andere) Bahn.

Diesem Bild gibt Esenin eine eigenartige Deutung, die sich wieder auf
die geistige Erneuerung (Kunst) durch die Revolution bezieht und
Bilder als unmittelbare Wirklichkeit auffaßt. Die Deutung schließt
sich gedanklich an seine Bildtheorie an, in der er das „zastavočnyj
obraz“ als „Taufe der Luft mit den Namen uns vertrauter Gegen-
stände“ bezeichnet (V 45); „Ja, wir fahren, wir fahren deswegen,
weil die Erde schon die Luft leergeatmet hat (vydyšala), sie hat die-
sen Himmel schon vollgezeichnet, und weitere Zeichnungen haben
nun keinen Platz mehr. Sie drängt zu einem neuen Himmel, sucht
wieder neuen freien Platz, um durch neue Zeichnungen, neue Mittel
noch weiter zu gelangen“ (V 53).

C. Liturgiesprachliche Elemente

Im frühen Werk Esenins — bis etwa 1916 — sind ausgesprochene Wendungen der Kirchensprache selten⁶³. Es herrschen allgemein volks-sprachliche, aus der Volksdichtung entlehnte und Dialektwörter vor: an Kirchenslavismen finden wir nur die in der Literatursprache ge-läufigen wie

(an Substantiven): nebesa, pesn', lik, oči, perst, glas, krov usw.;
 (an Adjektiven): nevedomyj, drevnij, zlatoj, pokojnyj usw.;
 (an Verben): myslit', vedat', čujat', počivat' usw.

Kirchensprachliche Wendungen treten nur auf in der Art der er-wähnten formelhaften Gedichtabschlüsse:

Pomjani moju molitvu
 Tot, kto chodit po dolinam. (I 208)

Einen charakteristischen Zug der Gedichte ab 1917 bildet die meist abgewandelte Übernahme kirchlich-liturgischer Formeln oder bibli-scher Wendungen. Wichtig ist die „Umfunktionalisierung“ solcher Wendungen: sie sollen zwar feierlich stimmen, sind aber nicht religiös gemeint, religiös nur in einem sehr diffusen Sinne. So entsprechen sie der kosmischen Religiosität Esenins in dieser Zeit, seinem Bewußtsein „des ihn umgebenden Tempels der Ewigkeit“ (V 54).

Der vierte Teil von „Oktoich“, dessen Grundstimmung mystisch verschleierte Erwartung des Neuen, des „Paradieses“ ist, beginnt mit folgenden Worten aus dem „Sanctus“:

Osanna v vyšnich!
 Cholmy pojut pro raj. (I 283)
 Hosianna in der Höhe!
 Die Hügel singen vom Paradies.

Darin schwingt für den mit der Formel Vertrauten schon ihre Fort-setzung mit, die — auf Esenins Dichtung angewandt — an die Ge-stalt des „svetlyj gost“ denken läßt: „Blagosloven grjadyj vo imja gospodne“ (Gelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn)⁶⁴.

Durch den Zyklus „Prišestvie“ ziehen sich Teile des liturgischen Abendmahlsgebets. Das lyrische Ich bittet Gott für sein Volk um die Vergebung seiner Sünden, damit die neue Zeit schneller anbreche:

⁶³ Vgl. Vinokur, G. O.: O slavjanizmach v sovremennom ruskom lite-raturnom jazyke. — In: Izbrannye raboty po ruskomu jazyku. M. 1959, S. 443 ff. Vinokur geht in seiner Untersuchung von der Unterscheidung genetischer und stilistischer Slavismen aus. Siehe auch S. 447 f.

⁶⁴ Molitvyj i pesnopenija, S. 10 v.

Gospodi, ja veruju! . . .
 No vvedi v svoj raj
 Dožddevymi strelami
 Moj pronzennyj kraj.

Po tebe moljusja ja
 Iz mužič'ich mest; (II 7)

Trubami v'jug
 Vozvesti jazyki . . .
 No ne v sud ili vo osuždenie. (II 11)⁶⁵

Herr, ich glaube! Doch führe in dein Paradies
 Mein von den Pfeilen des Regens / Durchbohrtes Land.

Zu dir bete ich
 Aus bäuerlichem Ort;

Mit den Posaunen der Stürme
 Verkünde den Völkern . . . (rufe die Völker)
 Doch nicht zum Gericht oder zur Verdammung.

Auch der letzte Teil der Formel hat seine von Esenin nicht mehr genannte positive Ergänzung, die sich mit seiner Interpretation der Revolution als einer seelischen „Heilung“ (V 42) und Erneuerung der bäuerlichen Kultur überschneidet: „. . . no vo iscelenie duši i tela“ (. . . sondern zur Heilung der Seele und des Leibes).

Im gleichen Zyklus werden Worte des Christushymnus auf Rußland, „die ewige Jungfrau“, die Gebärerin einer neuen Zeit übertragen:

O Rus', prisnodeva,
 Popravšaja smert'! (II 8)⁶⁶

O Rußland, ewige Jungfrau,
 Die du den Tod überwunden hast!

Oder die Anrede Gottes aus liturgischen Gebeten wird unverändert übernommen, um die Dringlichkeit der Erwartung zum Ausdruck zu bringen:

Ej, gospodi,
Carju moj! (II 9)

Wahrlich, Herr, / Mein König!

Ähnlich wie die Hosianna-Formel im „Oktoich“ ist der Anfang des Großen Lobgesangs in „Inonija“ eingefügt, um den triumphierenden Grundton des letzten Teils zu unterstreichen:

⁶⁵ Molitvy i pesnopenija, S. 11 r.

⁶⁶ Molitvy i pesnopenija, S. 9 v.

Kapljami nezrimoj svečki
 Kapaet pesnja s gor:
 „Slava v vyšnich bogu
 I na zemle mir! . . .“ (II 43)

Wie die Tropfen einer unsichtbaren Kerze
 Tropft ein Lied von den Bergen:
 „Ehre sei in der Höhe Gott
 Und auf der Erde Frieden! . . .“

Dieser Lobgesang gilt aber dem „neuen Erlöser“, dem Erlöser „ohne Kreuz und Leiden“ (II 44).

Die Umdeutung, zuweilen auch Deformierung einzelner Wörter und Ausdrücke könnte man in gewisser Weise zu den Wortschöpfungen rechnen.

Im „Oktoich“ folgt der Aufforderung an die Heimat, sich mit „prepoloven'e“⁶⁷ und Weihnachten zu „heiligen“:

Čtob žažduščie *bdenija*
Izveč'em napilis'. (I 280)

Auf daß sehnsüchtige (dürstende) Erwartung
 Sich an Ewigkeit satt trinke.

„Bdenie“ schwankt hier in seiner Bedeutung zwischen „Nachtwache, Vigilie“⁶⁸ als sozusagen rituellem Ausdruck der Erwartung und dem abstrakteren „Wachen“, um die fast religiöse Inbrunst dieser Erwartung auszudrücken. Und das Adjektiv „izvečnyj“, eigentlich Attribut Gottes, hat sich zum Gegenstand der Erwartung (*izveč'e*) verselbständigt.

In „Prišestvie“ gibt Esenin der Bezeichnung Christi als „Beznačal'noe slovo (otčee)“⁶⁹ den Sinn einer „anfanglosen = von Ewigkeit existierenden Sprache“, indem er es in den Plural setzt:

No pred tajnoj ostrova
Beznačal'nych slov
 Net za nim apostolov . . . (II 7)

Doch vor dem Geheimnis der Insel
 Anfangloser Worte
 Folgen keine Apostel ihm nach . . .

⁶⁷ Der Mittwoch der vierten Woche nach Ostern (Pavlovskij). Ursprüngl. Bedeutung „Halbierung, Hälfte“.

⁶⁸ Zum kirchlichen Begriff „bdenie, vsenoščnoe bdenie“ siehe O n a s c h, Konrad: Einführung in die Konfessionskunde der Orthodoxen Kirchen. Berlin 1962, S. 127.

⁶⁹ Molitvy i pesnopenija, S. 109 v.

Durch diese Fügung steht das als Ganzes dunkle Bild im Zusammenhang mit seiner Sprachmystik in dem Aufsatz „Otčee slovo“ (V 63 ff.), dessen Überschrift metaphorisch auf das Wesen der wahren, schöpferischen Sprache hinweisen soll. Analog dem biblischen Logos ist das Wort der Dichtung „die Schöpfkelle, mit der man aus dem Nichts Wasser des Lebens schöpfen kann“ (V 64).

Um auf unser Gedicht zurückzukommen: auch die Sprache ist in den allgemeinen Prozeß der Umwälzung einbezogen und ebenso wie „Christus“ (II 7) vom Scheitern der Revolution bedroht.

Darum heißt es am Schluß des ganzen Zyklus:

Prolej vedro lazuri
Na *vetchoe den'mi* (II 12)

Gieße einen Eimer Blau / Auf das Alte an Tagen =
auf die alte Zeit.

Aus dem biblischen „Alten an Tagen“ (*vetchij den'mi*), einer Bezeichnung Gottes im Buch Daniel (Kap. 7), ist das Alte überhaupt geworden, das mit neuem Geist erfüllt werden soll (*vedro lazuri*).

Sprachlich und bedeutungsmäßig umgeformt ist auch die dem auferstandenen Christus geltende Wendung aus dem Kirchengesang „Raspjatie bo preterpev, smertiju smert' razruši“⁷⁰ in „Preobraženie“:

On sojdet, naš svetlyj gost',
Iz *raspjatogo terpen'ja*
Vynut' vyržavlennyj gvozď. (II 16)

Er wird herabkommen, unser lichter Gast,
Wird aus dem gekreuzigten Leiden (Dulden)
Den rostigen Nagel herausziehen.

Die Kreuzigung bezieht sich jetzt nicht mehr auf die Christusgestalt, sondern auf das Leiden und Dulden derjenigen, die die Verwandlung der Welt erwarten.

Noch in späteren Gedichten, in denen Esenin sich bewußt von kirchlich-religiösen Bildern abwendet, finden wir Spuren der Kirchensprache. So in dem Gedicht II 151, das die Müdigkeit und Resignation des lyrischen Ichs angesichts seines vergangenen Lebens darstellt und den Eindruck großer Unmittelbarkeit erweckt, d. h. der Identität von lyrischem und biographischem Ich. Es sagt von sich selbst:

Poljubil ja nosit' v legkom tele
Tichij svet i pokoj mertveca . . . (II 152)

Ich trug immer lieber im leichten Körper
Das stille Licht und die Ruhe eines Toten.

⁷⁰ Molitvy i pesnopenija, S. 7 r.

Das „stille Licht“ der Todesruhe — hier der Ausdruck der Seele, die nicht mehr gegen ihr Schicksal aufbegehrt, — ist einer sprachlichen Fügung gleich, die dem „ältesten Abendlied der Christenheit“ entstammt⁷¹. Es beginnt mit der Anrede Christi als „Svete tichij...“⁷² und baut auf der Antithese des unwandelbaren inneren Lichtes Gottes und des sich ständig wandelnden äußeren der Sonne sein Lob auf.

Auch in einem Gedicht von 1925 taucht diese Wendung noch einmal auf, jetzt scheinbar ganz in einem Naturbild aufgehend:

V étom mire ja tol'ko prochožij

Ü osennego mesjaca tože
Svet laskajuščij, tichij takoj. (III 98)

In dieser Welt bin ich nur ein Wanderer,

Der Herbstmond hat auch
Solch ein zärtliches, stilles Licht.

Aber durch die Verbindung mit der ersten Zeile wird das Bild zum Gleichnis „stillere“, unentrinnbarer Vergänglich- und Heimatlosigkeit, mit der das lyrische Ich sich abgefunden hat⁷³.

In dem „Brief an die Mutter“ ist das Abendlicht, ebenfalls sprachlicher Nachklang des oben zitierten geistlichen Abendliedes (... *videše svet večernij, poem otca, syna ...*), zum Symbol der Abkehr von früheren Träumen und Erwartungen des lyrischen Ichs geworden:

Pust' struitsja nad tvoej izbuškoj
Tot *večernij* neskazannyj svet. (II 155)

I molit'sja ne uči menja. Ne nado!
K staromu vozvrata bol'se net.
Ty odna mne pomošč' i otrada,
Ty odna mne neskazannyj svet. (II 156)

Mag auf deine Hütte strömen
Jenes unsagbare Abendlicht.

Und beten lehre mich nicht mehr. Es ist sinnlos.
Zum Vergangenen (Alten) gibt es keine Rückkehr.
Du allein bist Freude mir und Hilfe,
Du allein mir unsagbares Licht.

⁷¹ O n a s c h, a.a.O., S. 98.

⁷² Molitvy i pesnopenija, S. 4 v.

⁷³ Die gleiche Fügung finden wir übrigens zweimal bei Tjutčev in Gedichten, die seine Verehrung und Liebe zu Menschen mit religiösen Metaphern umschreiben. Vgl. T j u t č e v: Stichotvorenija, pis'ma, S. 236, 248. Kljuev verwendet sie in einem geistlichen „Hochzeitslied“ aus dem Zyklus „Bratskie pesni“, siehe *Sobr. soč.* Bd. I, S. 162.

Hier weist aber die Umgebung der Wendung auf einen bewußten Bezug zu ihrer religiösen Herkunft: schon das Pronomen „tot“ und die variierte Wiederholung in der Zeile „Ty odna ...“, auch das ergänzende Attribut „neskazannyj“. Sie drücken die negative Einstellung des lyrischen Ichs zu diesem „Abendlicht“ aus, ebenso wie die Bitte „I molit'sja ne uči ...“. Denn zum Glauben der Jugend gibt es „keine Rückkehr mehr“.

Die Beispiele wurden ausgewählt, um — in der Revolutionsdichtung — ihre Funktion als Element eines mystisch überhöhten Pathos zu zeigen, dann — in der nachrevolutionären Phase — den Verlust dieser Funktion, ihre „Säkularisierung“.

Exkurs:

Die Erneuerung der Kunst durch die Revolution (Inonija)

Eines der bekanntesten Werke der Revolutionszeit ist das Poem „Inonija“, im Deutschen wiedergegeben als „Anderland“, Utopia¹. In einem Entwurf seiner Autobiographie berichtet Esenin darüber: „Anfang 1918 war ich mir klar darüber, daß der Bruch mit der alten Welt vollzogen war. Daher verließ ich die Gruppe um Blok und Belyj und ... schrieb das Poem „Inonija“, das vielen Angriffen ausgesetzt war und um dessentwillen sich der Spitzname „Hooligan“ an meine Fersen heftete“ (V 275). Und ein Freund des Dichters schreibt in seinen Erinnerungen über die Entstehungszeit des Poems: „Von seinem Poem „Inonija“ ... begann er eines Tages auf der Straße mit mir zu reden, als ob es eine wirklich existierende Stadt sei, und lachte dann selbst über mein verdutztes Gesicht: ‚So heißt eines meiner Poeme ... Inonija — ein anderes Land‘“ (II 266).

Schon die Ableitung des Namens aus dem Werk Esenins weist auf die allmähliche Entwicklung der Vorstellung hin, bis sie sich zu dem symbolhaften Bild von „Inonija“ verdichtet. Sprachliche Vorstufen finden wir in mehreren Gedichten, angefangen von I 222, wo das lyrische Ich aber noch als unglücklich Liebender seine Jenseitssehnsucht in die Worte faßt:

¹ Jessenin, Sergej: Gedichte. Ausgewählt und übertragen von Paul Gelan. Frankfurt/M. 1961, S. 30.

Die Augen, welche die Erde gesehen haben,
Sind in eine andere Erde (v *inuju zemlju*) verliebt. (I 223)²

Und in einem der ersten Revolutionsgedichte, das die ruhelose Erwartung des lyrischen Ichs spiegelt, heißt es von der Zeit, von den Tagen, daß sie „wie Hirsche in die Steppe anderer Länder (v *step' inych storon*) fliehen“ werden (I 250). Dreimal, nicht nur auf die Vorstellung eines Landes bezogen, erscheint das Adjektiv „inoj“ in der ersten Strophe des bekannten Gedichts „O Rus', vzmachni krylami ...“ (I 290 ff.), um den Aufbruch in die neue Zeit zu umschreiben.

Im gemeinten Poem selbst ist die erste direkte Bestimmung „Inonijas“:

Obeščaju vam *grad Inoniju*,
Gde živet božestvo živych! (II 38)
Ich verspreche euch die Stadt Inonija,
In der die Gottheit der Lebendigen wohnt.

Dieser Aussage folgt zwei Zeilen weiter:

Ein neuer *Indienfahrer (Indikoplov)* ist erschienen.

Die russifizierte Bezeichnung des alexandrinischen Kaufmanns Kosmas *Indikopleustes*³ soll nicht nur ein Bild für den Entdecker von „Inonija“, d. h. für das lyrische Ich sein, sondern enthält auch eine Anspielung auf Kljuev, der sein (geistliches) Bauernparadies als „Belaja Indija“ bezeichnete. Anders als Esenins „Inonija“ existiert dieses „Indien“ schon zeichenhaft in der Wirklichkeit als mystischer Hintergrund der Gegenwart:

Ob Indii v ruskoj svetelke,
Gde vse raznover'ja i tolki,
Poet, kak struna, karandaš.⁴
Vom Indien in der russischen Stube,
Wo es jeden Glauben und jede Lehre gibt,
Singt der Stift wie eine Saite.

² Hier entspricht der Wortgebrauch dem Kljuevs, vgl.:

Ja toskoval o rajslich krinach,
O beregach i n o j z e m l i, ...
Ich sehnte mich nach Paradieseslilien,
Nach den Ufern einer anderen Erde ...

(Sobr. soč. Bd. I, S. 125.)

³ Vgl. Gudzij, N. K.: Geschichte der russischen Literatur (11.-17. Jahrhundert). Halle (Saale) 1959, S. 48.

⁴ Kljuev, Sobr. soč. Bd. I, S. 322.

Kljuevs literarische Vorlage für die symbolhafte Verwendung dieses Namens war wohl das altrussische „Skazanie ob indijskom carstve“, die „christliche Utopie eines theokratischen Staates“⁵. Außerdem finden wir das Motiv vom Indischen Reich auch in der epischen Volksdichtung.^{5a}

Esenin geht es nun vor allem um die Abhebung der eigenen gegen die ihm gut bekannte Konzeption Kljuevs; das zeigt im Poem u. a. die negative Erwähnung von „Kitež“, einem weiteren Synonym für Kljuevs „wahres, mystisches Rußland“, und „Radonež“, einer Verkürzung des Namens Sergij Radonežskij (II 268), der ebenfalls häufig in Kljuevs Dichtung vorkommt. Aufschlußreich sind auch briefliche Äußerungen Esenins in dieser Zeit über Kljuev: Er „ist — mit Ausnahme der „Izbjanye pesni“, die ich schätze und anerkenne — in letzter Zeit zu meinem Feind geworden . . . Deshalb sagte ich ja auch: „Er steckt ganz im Schnitzwerk der Sprache (molva)“⁶, — das heißt, er gibt nur schon Gesagtes wieder, er ist nur Kopist, aber kein Entdecker“ (V 129 f).

Worin besteht nun die „neue Lehre des Propheten Esenin“, die er in seinem Poem verkündet? Bestimmt nicht nur, wie die Kritiker bis heute gemeint haben, in der Darstellung eines „reaktionär-utopischen Paradieses, einer Rückkehr ins naturhafte Dasein“⁷. Das vielzitierte „Bauernparadies“ schwebte *als Bild* Esenin wohl so vor Augen, was aber nicht bedeuten muß, daß die zukünftige *Wirklichkeit* für ihn die unmittelbare Umsetzung dieses Bildes gewesen sei.

An einer bereits zitierten Stelle in „Ključi Marii“ verbindet Esenin die Begriffe „Kunst der Zukunft“ und „Sozialismus, bzw. Paradies“ miteinander und fährt dann fort: „. . . denn in der Bauerndichtung sah das Paradies so aus: dort gibt es keine Abgaben für die Felder, dort sind „alle Häuser neu, mit Zypressenholz gedeckt“, dort läßt die alte Zeit, die über die Wiesen wandert, alle Stämme und Völker

⁵ Tschizewskij, D.: Altrussische Literaturgeschichte im 11., 12. und 13. Jahrhundert. Frankfurt/M. 1948, S. 95.

^{5a} Vgl. Gudzij, a.a.O., S. 259 und Trautmann, R.: Die Volksdichtung der Großrussen. Bd. I: Das Heldenlied (die Byline). Heidelberg 1935, S. 168, 222.

⁶ Vgl. das Gedicht „O Rus', vzmachni krylami . . .“ (I 290 ff.). Die im Brief zitierte Deutung der Stelle scheint Esenins nachträgliche Erfindung zu sein, sie geht aus dem Text keineswegs hervor.

⁷ Zelinskij, K.: Na rubeže dvuch epoch. Literaturnye vstreči 1917-1920 godov. M. 1960, S. 218.

an den Tisch der Welt . . .“ (V 43)⁸. Das Verb „sah . . . so aus“ (predstavljalsja) zeigt immerhin den Abstand, den der „soziale Träumer“ Esenin⁹ von seinen Träumen hatte.

Die Kunst der Zukunft, d. h. für Esenin vor allem die Dichtung, und ihre Symbolbilder in „Inonija“ sind der uns interessierende Teil des „Bauernparadieses“.

In dem Entwurf eines gegen die Imaginisten gerichteten Artikels¹⁰ definiert Esenin Kunst als „zeichenhaften Dienst an der Sichtbarmachung der inneren Bedürfnisse der Vernunft. Jede Gattung der Kunst, sei es das Wort, die Malerei, die Musik oder Plastik, ist nur ein Teil des umfassenden organischen Denkens des Menschen, der all diese Kunstgattungen nur als notwendige Werkzeuge (oružie) in sich trägt“ (V 55 f.). Einerseits ordnet er die Kunst dem Leben bzw. dem Geist (razum) in polemischer Überspitzung gegenüber den Imaginisten unter, die — noch polemischer — das Leben nur um der Kunst willen anerkannten, andererseits stilisiert er das Leben selbst zu einem Bilde: „Unser ganzes Leben ist nichts anderes als die Ausfüllung einer großen, leeren Leinwand mit Zeichnungen (risunkami) . . . Jeder einzelne Schritt, jede gezogene Furche ist ein notwendiger Strich auf dem Bilde unseres Lebens“ (V 60).

Schon das Wort „notwendig“ läßt aber erkennen, daß mit der Metapher vom Bild des Lebens keine selbstgenügsame ästhetische Haltung dem Leben gegenüber gemeint ist, sondern die Einordnung in ein größeres Bezugssystem, das allen irdischen Erscheinungen ihren Sinn geben soll.

Diese Metapher ist die abstrakte Zusammenfassung von Esenins

⁸ Hier bezieht sich Esenin übrigens, ohne den Autor zu nennen, auf ein Gedicht Kljuevs, dessen Thema die Aufnahme der Seelen gefallener Soldaten (soldatskie dušen'ki) ins jenseitige Paradies ist. Kljuev entwirft also hier kein Bild eines irdischen bäuerlichen Paradieses:

... preblažennyj raj,
Gde stradateljam ugotovany
Vesi krasnye, iz by n o v y e,

...
P a š n i v o l ' n y e, b e s p l a t e ž n y e — . . .

... das allerheiligste Paradies,
Wo den Duldern bereitet sind
Schöne Dörfer, neue Hütten,

...
Die Fluren frei, ohne Abgaben — . . .
(K l j u e v, *Sobr. soč.* Bd. I, S. 240).

⁹ Vgl. Z e l i n s k i j, Sergej Aleksandrovič Esenin (I 26).

¹⁰ „Byt i iskusstvo“ (V 55 ff.).

„Symbolismus“, wie er sich — zum Teil unter dem Einfluß Kljuevs — in den Deutungen der Einzelercheinungen bäuerlichen Lebens zeigt. So wird das „Pferdchen“ (konek) auf dem Dach der Bauernhütte als Zeichen der Sehnsucht nach der Ewigkeit gedeutet (V 32), der geschnitzte Hahn auf dem Zaun als Symbol der Beziehung des Menschen zur Sonne (= Geistprinzip) (V 32) usw.

Es wurde schon darauf hingewiesen, daß Esenin vom „Wirbelsturm der Revolution“ eine rettende Erneuerung des bäuerlichen Lebens und seiner Kunst (als Werkzeug der Vernunft) erhoffte: „Das Sternbuch¹¹ für schöpferische Aufzeichnungen ist wieder aufgeschlagen. Der Schlüssel zur Kirche des Geistes, den der Alte ins Meer fallen ließ, ist von den goldenen Wogen ans Ufer gespült worden¹². Das Volk wird diejenigen nicht vergessen, die die Wogen aufgewühlt haben. Es versteht, ihnen mit seinen Liedern zu danken. Und wir, die wir das Leben, Sterben und Auferstehen seines Schaffens (tvorčestvo) erlebt haben, werden von neuem den vollen Wechselklang der geheimen Verbindung der Natur mit dem Wesen des Menschen vernehmen . . .“ (V 43).

Für die geistige Erneuerung der Sprache gebraucht Esenin nun in „Inonija“ — wie wir sehen werden, nicht nur dort — zwei Bilder: aus der Tierwelt das Ei mit dem Küken, aus der (bäuerlichen) Pflanzenwelt das Wort-Feld (slovesnyj lug, slovesnoe pole), deren wesentliches Element das Lebendige, Gewachsene, Natürliche ist.

Gleich im ersten Teil von „Inonija“, nach der Ankündigung der „neuen Lehre“, sagt das lyrische Ich von sich:

Ja segodnja snessja, kak kurica,
Zolotym slovesnym jajcom. (II 37)

Ich habe heute wie ein Huhn
Ein goldenes Wortei gelegt.

Als Bild stammt die Vorstellung aus dem Volksmärchen vom Huhn, das seinen Besitzern jeden Tag ein goldenes Ei legt¹³, wie es auch noch im Sprichwort anklingt: Umerla ta *kurica*, čto nesla *zolotye jajca*¹⁴. Esenin gibt dem Bild natürlich eine andere, „symbolische“ Bedeutung, die im Attribut „slovesnyj“ anklingt, aber noch unklar bleibt. Ver-

¹¹ Vgl. Zagadki russkogo naroda, S. 214 Nr. 1930 b.

¹² Vgl. V 29: „Kak že mne, starcu . . .“

¹³ Vgl. Narodnye russkie skazki, Bd. I, S. 101 f. Bei Afanas'ev legt das Huhn ein „buntes“ Ei. Vgl. A n i k i n, V. P.: Russkaja narodnaja skazka. M. 1959, S. 69.

¹⁴ D a l', Bd. I, S. 691.

ständlicher wird es, wenn wir sein Parallelbild in „Preobraženie“ betrachten, das dort noch auf den „svetlyj gost“ bezogen erscheint:

*Kak jajco, nam sbrosit slovo
S proklevavšimsja ptencom. (II 17)*

Wie ein Ei wird er uns ein Wort herabwerfen
Mit einem lebendigen Küken darin.

Das wichtigste am Wort-Ei ist also das Küken, sein lebendiger Kern. Das Wort, die Sprache überhaupt, soll wieder so lebendig werden wie das Ei, ein altes Symbol des Werdens, der Lebenserneuerung¹⁵. In „Ključii Marii“ rügt Esenin die Kunst seiner Zeitgenossen: „Die Künstler . . . sind zu Goldschmieden und Miniaturmalern toten Wort-materials (slovesnoj mertvennosti) geworden“ (V 47). Und in einem Brief an Ivanov-Razumnik, in dem sich Esenin gleichzeitig gegen den möglichen Vorwurf verteidigt, er beneide Kljuev um seine Position in der Literatur, schreibt er: „Das alles sage ich Ihnen . . . nur aus aufrichtigem Schmerz um das WORT, das nicht golden glänzt, sondern sich als Küken aus seinem eigenen Herzen freipickt“ (V 130).

Das gleiche Bild verwendet er auch in bezug auf seine Bildtheorie: „Die Mittel der *Bild*prägung nach den Regeln (gramotoj) der alten Lebensweise müssen überhaupt aussterben. Sie sollen entweder *aus den Eiern ihrer Worte Küken ausbrüten* oder wie ein verklingender Strom im Meer der Lethe verschwinden“ (V 52). Der tiefere Sinn des Bildes ist also immer wieder, eine neue, lebendige, ursprüngliche Sprache für ein neues Lebensgefühl zu finden, für „diese allerheiligsten Tage der Erneuerung des menschlichen Geistes (duch)“ (V 52).

Wie Esenin fast spielerisch auch dieses Bild noch verwandelt, zeigt der Schluß des Poems, in dem der Hahn als ein Symbol der neuen Zeit aus dem Herzen des Mondes sich freipickt:

*I nad mirom s nezrimoj lestnicy,
Oglašaja polja i lug,
Proklevavšis' iz serdca mesjaca,
Kukareknuv, vzletit petuch. (II 42)¹⁶*

Und über der Welt von einer unsichtbaren Leiter herab,
Laut kündend über Felder und Wiesen,
Freigepickt aus dem Herzen des Mondes,
Fliegt krähend ein Hahn auf.

¹⁵ Forstner, a.a.O., S. 642 ff. und HDA, Bd. II, Sp. 595 ff.

¹⁶ Afanas'ev berichtet von den Gestirnen, daß sie für die Eier eines mythischen Vogels gehalten wurden. Vgl. Afanas'ev, a.a.O., Bd. I, S. 533, 536.

Im zweiten Teil von „Inonija“ finden wir das andere Bild für die Erneuerung der Sprache:

Ja inym tebja, gospodi, sdelaju,
Čtoby zrel moj *slovesnyj lug!*

Üvedu tvoj narod ot upovanija,

Čtoby *pole ego slovesnoe*
Vyraščalo ul'jami zlak, . . . (II 38)

Ich mache dich, Herr, zu einem anderen,
Auf daß mein Wortfeld reife.

Ich führe dein Volk von der Hoffnung weg,

Damit auf seinem Wortfeld
Getreide wachse wie Bienenstöcke . . .

Auch dieses Bild entfaltet seine Bedeutung erst, wenn man es auf dem Hintergrund seiner „Verwandlungen“ in den Gedichten der Jahre 1916/1917 sieht.

Das Gedicht I 183 wollte Esenin ursprünglich A. Belyj widmen (I 359). Veröffentlicht im zweiten Band der „Skify“ (1918), steht es dort unmittelbar neben dem Gedicht I 245 unter dem Sammeltitle „Pod otčim krovom“. Die besondere Bedeutung des Wortes „otčij“ hatten wir bei der Erwähnung des Aufsatzes „Otčee slovo“ zu umreißen versucht. Das „Wort des Vaters“¹⁷ ist das schöpferische Wort, das die Welt geschaffen hat (V 64). Unsere Sprache dagegen „ist jener Sand, in dem die kleine Perle „Öffne dich“ verloren gegangen ist“ (V 63). Das heißt, unsere Sprache ist nicht mehr schöpferisch, nicht mehr fähig, uns die Tür zur wahren, umfassenden Wirklichkeit zu öffnen. Aber „die melancholische Sehnsucht nach der Heimat (po otčizne), eine dunkle Erinnerung an die Vergangenheit sagen uns, daß wir hier nur unterwegs sind, daß irgendwo unser wahres Vaterhaus (naš krovnyj krov) ist . . .“ (V 64). Und einzelne Dichter — darunter vor allem Belyj — sind schon fähig, in ihrer Sprache zu dieser Wirklichkeit, dieser „Heimat“ vorzustößen.

In I 183 stellt Esenin nun die „Vergangenheit“, den Ursprung der Menschen in mythisch verschlüsselten Bildern dar:

¹⁷ Vgl. V 66 und Molitvy i pesnopenija, S. 29 r. zum Begriff „otčee slovo“.

Bredet po tuče sedoj starik.¹⁸
 On smugloj gorst'ju mež tichich drev
 Brosaet *zvezdy* — *ozimyj sev*.
 Vzrastaet niva, i *zerna duš*
 So zvonom neba spadajut v gluš'.

· · ·
Ja byl vo zlake, no kostnyj um
 Už veril v pole i vodnyj šum.

· · ·
 I slyšal duch moj pro kraj cholmov,
 Gde est' *rožden'e v poseve slov*.

Über die Wolke wandert ein grauhaariger Alter.
 Er wirft mit brauner Hand unter die stillen Bäume
 Sterne — die Wintersaat.
 Die Flur geht auf, und die Körner der Seelen
 Fallen mit Himmelsklang in die Öde.

· · ·
 Ich war noch im Halm, doch der beinerne Verstand
 Glaubte schon an Feld und Wasserrauschen.

· · ·
 Und mein Geist hörte vom Hügelland,
 Wo Geburt aus der Saat der Worte ist.

Uns interessieren vor allem zwei Bilder, die Sternensaat und — durch das Zwischenglied mit ihnen gleichgesetzt — das Bild der Wort-
 saat (*posev slov*). Die Seelen der Menschen stammen also aus „Ster-
 nensaat“, werden erst nach einem pflanzenhaften (unbewußten) Da-
 sein zu Geistwesen (*um, duch*), geboren „aus der Saat der Worte“. Nicht mehr unmittelbar auf die „Abstammung“ des Menschen bezogen, wird das Bild von der Wortsaat in I 245 weiter entfaltet:

V nezrimych pašnjach *rastut slova*,
 Smešalas' s dumoj kovyl'-trava.

In unsichtbaren Fluren wachsen die Worte,
 Mit dem Gedanken hat sich das Riedgras vermischt.

¹⁸ An diesem Gedicht zeigt sich auch der Einfluß pseudomythischer Vorstel-
 lungen aus dem Werk Gorodeckijs. Vgl. dessen Gedicht „Luna“:

V lunnom svete belyj dvorik,
 Belyj dvorik, belyj dom.

· · ·
 Perva-četvert' — mesjac-zmejka,
 Snova četvert' — mesjac-lik.
 Polnolun'e — razumej-ka! —
 Ne Luna, a sam Starik.

On vladeet sinim svodom,
 On pestuet devij plen,
 On mešaet god za godom
 Semena ljudskich kolen. (Gorodecki, Jar',
 S. 17).

In „Oktoich“ folgt der Anrede der Heimat, die sich auf die Erfüllung sehnlicher Erwartung vorbereiten soll, das „Rätsel“bild des (grünen) Sternengetreides ohne einen unmittelbaren Hinweis zu seiner Deutung:

Pleč'mi trjasem my nebo,
Rukami zybim mrak
I v toščij kolos chleba
Vdychaem *zvezdnyj zlak*. (I 281)

Mit den Schultern erschüttern wir den Himmel,
Mit den Händen bringen wir die Finsternis zum Schwanken
Und in die karge Ähre des Getreides
Hauchen wir Sternengrün.

Ebenso absolut gesetzt erscheint das Bild, wieder verändert, im zweiten Teil von „Preobraženie“. Dort lauscht das lyrische Ich dem „Ruf der Posaune“, die — gleich der Posaune des Jüngsten Gerichts — die „Verwandlung“ der Welt ankündigt. Nach mehreren Bildern, die dieses „kosmische“ Ereignis umschreiben, folgt als Abschluß:

I vypolzet iz kolosa,
Kak roj, *pšeničnyj zlak*,
Čtoby *pčelinym golosom*
Ozlatonivit' mrak . . . (II 15)

Und aus der Ähre wird kriechen
Wie ein Schwarm das Weizengrün,
Um mit Bienenstimme
Das Dunkel zu vergolden.

Hier ist das Bild bereits von einem anderen überlagert, das, rational aufgelöst, durch den Vergleich von Weizengrün und Bienenschwarm entstanden ist und indirekt wieder den Bezug zu den Sternen als der Saat des Lebendigen herstellt. Die „Bienenstimme“, die das Dunkel erleuchtet, verweist auf die Sprache und damit auf den Zusammenhang mit der Spracherneuerung, außerdem auf die mythologische Vorstellung vom Sternenhimmel als Bienenschwarm¹⁹. Im dritten Teil dieses Zyklus schafft Esenin ein Parallelbild zur Sternensaat nach dem biblischen Gleichnis vom Säemann; die Deutung des Bildes gibt er im vierten Teil:

Novyj sejatel'
Bredet po poljam,
Novye zerna
Brosaet v borozdy. (II 15)

· · ·
Mudrost'ju puchnet *slovo*
Vjaz'ju kolosja polja. (II 16)

¹⁹ A f a n a s' e v, a.a.O., Bd. I, S. 385.

Ein neuer Säemann
Wandert über die Felder,
Neue Körner
Wirft er in die Furchen.

· · ·
In Weisheit schwillt das Wort,
Bedeckt in Gewinden die Felder mit Ähren.

Jetzt meinen die Körner nicht mehr Seelen, sondern nur noch die Sprache der neuen Zeit, die „in Weisheit schwillt“. Im fünften Teil des Zyklus wird dann das Bild als „Ernte“ in den Gesamtzusammenhang der verwandelten Welt gestellt, die der Ankunft des „svetlyj gost“ (on sojdet II 16) folgen wird:

On . . .
Budet zvezdami proročit'
Srebrozlačnyj urožaj. (II 17)
Er wird durch die Sterne verheißen
Silbergrünende Ernte.

In „Inonija“, wo das lyrische Ich sich selbst an die Stelle des „svetlyj gost“ setzt, faßt Esenin die einzelnen Elemente dieses Bildkomplexes dann zu dem komplizierten Gebilde zusammen:

Uvedu tvoj narod ot upovanija,
Dam emu veru i mošč',
Čtoby plugom on v zori rannie
Raspachival s solncem nošč'.
Čtoby pole ego slovesnoe
Vyraščalo ul'jami zlak,
Čtoby zerna pod kryšej nebesnoju
Ozlaščali, kak pčely, mrak. (II 38)

Dein Volk werde ich von der Hoffnung wegführen,
Werde ihm Glauben und Kraft geben,
Auf daß es am frühen Morgen
Mit der Sonne die Nacht aufpflüge.
Auf daß sein Wortfeld
Das Getreide wie Bienenstöcke hervorbringe,
Auf daß die Körner unterm Himmelsdach
Wie Bienen die Finsternis vergolden.

Jetzt ist die mystisch-jenseitige „Flur der Seelen“ zum Wortfeld des Volkes geworden, dem der wahre „Glaube und die Kraft“ seiner geistigen Lebenserneuerung gegeben werden soll. Mit dem Sonnenpflug ist wieder das Prinzip des Geistes, der Vernunft gemeint, das sich gegen die „Schatten“ der Ungeistigkeit durchsetzen muß: „Die Schatten der Vernunftlosen (nerazumnych), die der Weihe nicht teilhaftig sind, das Reich der Sonne in uns zu vernehmen, geben sich jetzt Mühe,

jede Stimme zu ersticken, die vom Herzen in die Vernunft geht; aber der Kampf gegen sie muß ebenso schonungslos sein wie der Kampf gegen die alte Welt“ (V 51). Und das letzte Bildmotiv der „Körner . . wie Bienen“ deutet auf die „Sternen“herkunft der Wortsaat, d. h. auf die kosmische Erweiterung des (geistigen) Lebens: „Der Sturm unserer Zeit soll (auch) uns von der irdischen Bewegung zur kosmischen lenken“ (V 50).

Kapitel V

Die Farben in der Dichtung Esenins

In der Untersuchung der Bildmotive sind wir bisher selten auf die Verwendung der Farbadjektive bzw. Farbbezeichnungen überhaupt eingegangen.¹ Schon beim flüchtigen Lesen der Gedichte zeigt sich aber, daß sie ein wichtiges Element der Dichtersprache bilden. Das erscheint an und für sich schon natürlich für eine stark anschaulich orientierte Sprache. Hinzu kommt, daß Farbbezeichnungen in lyrischer Dichtung sich besonders leicht mit emotionaler oder auch symbolischer Bedeutung „aufladen“². So haben die Farbworte bei Esenin mehrere Funktionen³:

1. Meist zur Bezeichnung der Außenwelt werden sie mehr oder weniger konventionell entsprechend literatursprachlicher oder volkssprachlicher Tradition verwendet. Dabei können sie unverändert, also formelhaft auftreten oder durch Umformung neu bewußt gemacht werden.

Der konventionellen Fügung „nivy zlatye“ (I 281) steht folgende Umformung gegenüber:

Znaju ja, čto v toj strane ne budet
 Etich niv, zlatjaščichsja vo mgle. (II 158)

Ich weiß, daß es in jenem Lande nicht
 Diese Fluren geben wird, die golden im Nebel leuchten.

¹ In der folgenden Untersuchung gehen wir nur auf die „abstrakten Grundfarbwörter“ ein, vgl. Duden: Grammatik . . ., S. 417 ff.

² Vgl. Killy, a.a.O., S. 123: „Jedes Farbwort erzeugt Stimmung. Jedes Farbwort ist versetzbar und kann Dingen zugeordnet werden, welche natürlicherweise nichts mit der Farbe zu tun haben.“

³ Marčenko (a.a.O., S. 111) unterscheidet reale, emotionale und symbolische Bedeutung der Farbepitheta bei Esenin. Lettenbauer teilt in seiner Untersuchung die Farbbezeichnungen Esenins in zwei Gruppen ein, die der üblichen Farbbezeichnungen und die der Abweichungen davon. Die zweite Gruppe deckt sich weitgehend mit unserer dritten, der Gruppe der Farbmetaphern. Vgl. Lettenbauer, W.: Farben in Esenins Dichtung. — In: Die Welt der Slaven 1957, Nr. 2, S. 49 ff.

Außerdem dienen sie als Vergleichsbasis⁴ der „Rationalisierung“ von Metaphern und Vergleichsfiguren. Die einfache Fügung „sinij večer“ wird, ausgehend von einer Verbmetapher (*pološčet*), in eine menschliche Gestalt verwandelt:

*I večer, svesivšis' nad rečkoju, položčet
Vodoju beloju pal'cy sinich nog. (I 224)*
Und der Abend, über den Fluß geneigt,
Wäscht mit weißem Wasser die Zehen der blauen Füße.

2. Als emotional aufgeladenes Farbwort können sie gleichzeitig Außenwelt und seelisches Erleben kennzeichnen.

No ravninnaja sin' ne lečit. (II 63)
Aber das Ebenenblau heilt nicht.

Hier wird die emotionale Bedeutung des „Ebenenblaus“ verstärkt, ja erst hervorgerufen durch das Verb (*lečit*), also durch die sprachliche Umgebung.

3. Die Farbmetaphern bezeichnen nur noch seelisches Erleben, der Bezug zu einer äußeren Wirklichkeit ist manchmal noch vorhanden, aber unwesentlich geworden, in einigen Fällen auch gar nicht mehr herstellbar.

*Vspomnil ja derevenskoe detstvo,
Vspomnil ja derevenskuju sin'. (II 129)*
Ich gedachte der dörflichen Kindheit,
Ich gedachte des dörflichen Blaus.

Hier ließe sich noch — als äußerer Anlaß — der blaue Himmel über dem Dorf der Heimat assoziieren, aber gerade durch die Parallelsetzung von „sin'“ und „detstvo“ in Verbindung mit dem weiteren (hier nicht zitierten) Kontext wird das Farbwort zum Synonym für den inneren Zustand des Glücks, der Zufriedenheit. Oft können Farbmetaphern sich auch mit volkstümlichen Symbolfarben überschneiden, wie es die Häufung des unheilbedeutenden Schwarz in dem Gedicht „Černyj čelovek“ (III 209) zeigt.

Die am häufigsten auftretenden Farbbezeichnungen sind Gold und Blau (*sinij, goluboj*). Der Grund dafür liegt, wie wir sehen werden, in ihrer besonderen Fähigkeit, ihre Bedeutung emotional zu erweitern⁵.

⁴ Grimm, Reinhold: Untersuchungen zur poetischen Funktion der Farben. Diss. Erlangen 1957, S. 86.

⁵ Das typische Gegenbeispiel ist Grün, das bei Esenin nur konventionell und ausdruckslos erscheint.

Gold als Farbwort hat seiner Abstammung nach eine Sonderstellung, wie auch die anderen von Metallnamen abgeleiteten Farbwörter. Es ist selbst schon Metapher, und mehr als die anderen Farbbezeichnungen tendiert es sofort zu einer Wertbezeichnung, meint etwas Kostbares. Die Bedeutungserweiterungen bei Esenin entsprechen in gewisser Weise dem allgemeinen Sprachgebrauch. In seinen Gedichten finden wir vor allem die folgenden:

1. hervorragend, schön, gut, wertvoll:

Zolotaja slovesnaja gruda, ... (II 110)

Goldener Berg (Haufen) aus Worten ...

2. glücklich, blühend:

Zolotyje dalekie dali! (II 131)

Goldene, ferne Weiten!

3. teuer, geliebt:

*Vse ravno ostalsja ja poëtom
Zolotoj brevenčatoj izby.* (III 79)

Trotz allem bin ich der Dichter
der goldenen Blockhütte geblieben.

Der goldene Herbst und die goldenen Haare sind zwei alte Topoi, die Esenin gern verwendet.

*Ruki miloj — para lebedej —
V zolote volos moich nyrjajut.* (III 28)

Die Hände der Liebsten — zwei Schwäne —
Tauchen unter im Gold meiner Haare.

Der adjektivische Bezug des Farbworts ist aufgelöst, durch die Verwendung des Substantivs (*zoloto*) wird die ursprüngliche Bedeutung des Worts wieder spürbarer. Im gleichen Gedicht wird ein paar Zeilen weiter das Farbwort noch einmal aufgenommen und nähert sich in seiner Bedeutung einer Farbmetsapher:

*Esli dušu vyljubit' do dna,
Serdce stanet glyboj zolotoju.* (III 28)

Wenn man die Seele bis auf den Grund liebt,
Wird das Herz ein Goldklumpen.

Noch stärker ist die emotionale Bedeutung des Farbworts, trotz seines äußeren Bezuges (goldene Haare), in den folgenden Zeilen:

*U menja v rukach dovol'no sily,
V volosach est' zoloto i med'.* (III 22)

In meinen Händen ist genug Kraft,
In den Haaren Gold und Kupfer.

„Zoloto“ ist hier ganz zum Ausdruck für Liebe, Jungsein, Glücklichkeit geworden. In diesen Zusammenhang gehört das folgende Beispiel, wo im Anruf des „goldenen Wagehalses“ alle oben genannten Elemente zusammengefaßt sind:

Ech ty, molodost', bujnaja molodost',
 Zolotaja sorvigolova! (III 52)
 Ach du Jugend, wilde Jugend,
 Goldener Wagehals!

Ebenso entfalten sich aus dem Topos „zolotaja osen“ (goldener Herbst) Bilder mit emotionaler Aufladung anderer Art als die eben beschriebene. In II 64 hat das Farbwort noch teilweise anschauliche Bedeutung:

Bud' že choloden ty, živuščij,
 Kak osennee zoloto lip.⁶
 Sei du, Lebender, kühl
 Wie das herbstliche Gold der Linden.

Das „kühle“, herbstliche Gold meint durch den Vergleich mit dem Menschen innere Kühle, Gleichgültigkeit des in Wirklichkeit schon Toten. So auch in den folgenden Zeilen:

Èto zoloto osennee,
 Èta prjad' volos belesych —
 Vse javilos', kak spasen'e
 Bespokojnogo povesy. (II 139)
 Dieses Herbstgold,
 Diese Strähne blonder Haare —
 Alles erschien zur Rettung
 Des ruhelosen Wildlings.

Das zentrale Wort der Strophe ist „spasen'e“ — Rettung, die das lyrische Ich angesichts seiner Vergangenheit in der toten Schönheit des Herbstes und den Locken der Geliebten sucht. Denn in den folgenden Strophen des Gedichts werden die verlassene Heimat, das verlorene Leben heraufbeschworen. Das Gedicht ist eine der stilleren Variationen der inneren Auseinandersetzung des Dichters mit der ihm fremd gewordenen Welt.

⁶ Vgl. zur Fügung „zoloto lip“ Brjusovs Gedicht „Rannjaja osen“:

Zdravstvujte, dni golubye, osennie,
 Z o l o t o l i p i osin bagrjanec!
 Seid begrüßt, ihr blauen, herbstlichen Tage,
 Gold der Linden und Purpur der Espen.

(Brjusov, Izbrannye sočinenija, Bd. I, S. 234).

Die Rückkehr Esenins zur literatursprachlichen Tradition in den Gedichten der 20er Jahre zeigt sich auch an der Verwendung abstrakter Farbsubstantive wie „zoloto“.

Im nächsten Beispiel ist vom Gold des Herbstes nur noch das Element des Vergehens erhalten geblieben und der äußere Bezug des Farbwortes sogar ausgelassen. Der Herbst wird nicht mehr dem eigenen Leben gleichgesetzt, sondern vom lyrischen Ich erlebt.

Ne žaleju, ne zovu, ne plaču,
 . . .
Uvjadan'ja zolotom ochvačennyj,
 Ja ne budu bol'she molodym. (II 113)
 Ich klage nicht, rufe nicht, weine nicht,
 . . .
 Vom Gold des Welkens umfassen,
 Werde ich nie mehr jung sein.

Eine Verschränkung der Formeln (goldener Herbst, goldene Haare) im Bild haben wir in II 92, wo das lyrische Ich sich selbst — pflanzenhaft — in herbstlichem Verfall sieht:

Obletaet moja golova,
Kust volos zolotistyj vjanet. (II 92)
 Mein Haupt wird kahl,
 Der goldschimmernde Strauch meiner Haare verwelkt.

Golden als Ausdruck der Liebe zur Heimat — „O Heimat, o neues / Vaterhaus mit *goldenem* Dach“ (II 20) — wird übertragen auf die ganze geliebte Erde, im folgenden Beispiel wieder in „natürlichem“ Bezug auf den Herbst:

Zemlja moja zlataja,
 Osennij svetlyj chram! (II 54)
 Meine goldene Erde,
 Heller Tempel des Herbstes!

Diese Anrede, Anfang von „Iordanskaja golubica“, enthält drei verschiedene Elemente in sich: das der Liebe, des herbstlichen Sterbens und der Vorbereitung auf die „Verwandlung“ durch die Revolution.

Neben Gold sind die häufigsten Farbwörter für Blau „sinij“ und „goluboj“. Seltener erscheint „lazur“, das Lieblingsfarbwort der Symbolisten und — meist auf das Jenseits bezogen — Kljuevs⁷.

Als Bestandteil der Landschaftsdarstellung meint „sinij“ den Tages- wie den Nachthimmel, die Weite der Landschaft und den Abend. Das

⁷ Vgl. Kljuev, *Sobr. soč.* Bd. I, S. 161:

Na lazurnom puti
 Stanet pticej duša.
 Auf dem azurblauen Weg
 Wird zum Vogel die Seele.

Farbwort verbindet sich oft mit dem Element der Kühle und des intensiven Dunkels. Häufig steht das Abstraktum „sin“ anstelle des Adjektivs, in der von Esenin besonders geliebten verschränkten Fügung⁸:

Chlestkij veter v *ravninnuju sin'*
Katit jabloki s toščich osin. (I 293)

Der heftige Wind treibt ins Blau der Ebene
Die Äpfel von den kahlen Espen.

Durch diese Isolierung des Farbworts wird seine Wirkung intensiviert, wird die Landschaft dagegen unschärfer, „unanschaulicher“.

In einigen Gedichten steht „sinij“ als Synonym für „kalt“ in Verbindung mit Substantiven, die winterliche Naturerscheinungen bezeichnen wie „metel', sneg“ usw. Diese Bedeutung⁹ wird von Esenin auch auf seelisches Erleben übertragen:

Znaeš' *cholod oseni sinij*. (II 135)

Du kennst des Herbstes blaue Kälte.

„Des Herbstes blaue Kälte“ — hier bezogen auf das „verachtete“¹⁰ geliebte Gegenüber des lyrischen Ichs — wird zum Ausdruck seines Verhaltens, dem „kalter“ Unverbindlichkeit. Scheinbar eine Variation der äußerlich beschreibenden Fügung „blaue Augen“ haben wir im folgenden Beispiel, und doch ist die Farbbedeutung des Wortes „sinij“ unwichtig geworden, vorherrschend dagegen der Ausdruck innerer Kälte:

Milaja devuška, zlaja ulybka,
Ja l' ne robeju ot *sinego vzgljada?* (III 110)

Liebes Mädchen, böses Lächeln,
Muß ich nicht verzagen vor dem blauen Blick?

Immer wieder ist die sprachliche Umgebung, der Gedichtszusammenhang entscheidend für die emotionale Bedeutung des Farbworts. Auch im folgenden tritt „sinij“ in doppeltem Bezug auf einen äußeren Farbträger und ein inneres Gestimmtsein auf. Jetzt verbindet sich „sinij“ mit dem Gefühl der Liebe, Sehnsucht, Klage um Vergangenes usw. Besonders gern verwendet es Esenin im Zusammenhang mit dem Motiv der Liebe zur Heimat.

⁸ Vgl. II 63 (*1avninnaja sin'*).

⁹ Vgl. I 114 (*bely snega ... sinim zvonom*),
I 115 (*s sinej v'jugoj*).

¹⁰ Vgl. den Anfang des Gedichts:

Ty takaja ž prostaja, kak vse ...

O *Rus'* — malinovoe pole
I *sin'*, upavšaja v reku . . . (I 220)

O Rußland — himbeerfarbnes Feld
Und Blau, in den Fluß gefallen.

Hier hat das Farbwort durch den Bezug auf den Fluß als äußeren Farbträger noch das Wasser, wichtiger ist aber zur Entfaltung seiner emotionalen Bedeutung, daß es formal dem Wort „*Rus'*“ parallel gesetzt und inhaltlich mit der ebenso emotional „aufgeladenen“ Fügung „malinovoe pole“¹¹ verknüpft ist.

Razve ty ne chočeš', persijanka,
Uvidat' dalekij sinij kraj! (III 14)

Möchtest du etwa nicht, Perserin,
Das ferne, blaue Land sehen?

Hier wird aus der traditionellen Fügung der „blauen Ferne“ (*sinjaja dal'*) in der adjektivischen Verschränkung mit dem Substantiv (*kraj*) ein Ausdruck der Sehnsucht.

Eine Zusammenfassung der emotionalen Elemente von „*sinij*“ und seine „Deutung“ durch den Dichter finden wir in dem Gedicht von 1925:

Večerom *sinim*, večerom lunnym
Byl ja kogda-to *krasivym i junym*.
Neuderžimo, nepovtorimo
Vse proletelo . . . daleče . . . mimo . . .
Serdce *ostylo*, i vycveli oči . . .
Sinee ščast'e! Lunnye noči! (III 108)

An einem blauen Abend, einem mondenen Abend
War ich einst schön und jung.
Unaufhaltsam, unwiederholbar
Flog alles vorüber . . . weiter . . . vorbei . . .
Das Herz wurde kalt, die Augen verblichen . . .
Blaues Glück! Mondene Nächte!

Den Anlaß für die Entfaltung der verschiedenen Bedeutungen des Farbwortes gibt ein Bezugspunkt in der äußeren Wirklichkeit (*večerom sinim*), mit dem die Klage um die verlorene Jugend verbunden wird. Die nächste Stufe ist dann das Kaltwerden des Herzens, seine innere Gleichgültigkeit angesichts des unaufhaltsamen Vergehens. Die letzte Zeile schließt den Kreis, verwandelt die Erinnerung an „den blauen

¹¹ Vgl. Marčenko, a.a.O., S. 104.

Abend“ der Vergangenheit in die Erkenntnis, daß er das Glück enthielt.

Der Gebrauch des Farbwortes „goluboj“ gleicht vielfach dem von „sinij“. Unterschiede zeigen sich vor allem in der emotionalen Aufladung des Wortes, wenn es mit einem konkreten Farbträger verknüpft wird.

In dem Gedichtzyklus „Goluben“ (!) ist anfänglich noch die Kühle eines blauen Herbsttages gemeint:

Opjat' peredo mnoju *goluboe pole* . . . (I 226)

Wieder liegt das blaue Feld vor mir . . .

Die subjektive Bedeutung des Farbwortes ist noch ganz verdeckt, denn die äußere Farbwahrnehmung wird noch einmal, steigernd, wiederholt:

Vodoju zybkoj stynet *sin'* vo vzorach . . . (I 226)

Wie bewegtes Wasser erkaltet das Blau vor meinen Augen . . .

Die erste Variation des „*goluboe pole*“, die die Außenwelt abstrahierend zusammenfaßt, haben wir in I 297:

Goluboj prostor i zoloto

Opojasali tvoju tosku.

Blaue Weite und Gold

Gürteten deine Schwermut.

Die geliebte Heimat wird mit den beiden ausdrucksfähigsten Farbwörtern umschrieben, von der Wirklichkeit ist nur noch das „farbloose“ Wort „*prostor*“ geblieben.

Ganz zur Farbmetapher geworden ist „goluboj“ in II 75:

Ja pokinul rodimyj dom,

Golubuju ostavil *Rus'*.

Ich verließ das Elternhaus,

Ließ das blaue Rußland allein.

Im Vergleich zu „*zolotoj*“, das sich in ähnlicher Weise auf Rußland bezieht („*Zveni, zveni, zlataja Rus'*“ — II 29), ist „goluboj“ ein viel zärtlicherer Ausdruck der Liebe zu ihm.

Ebenso wenig bezeichnet das Farbwort noch äußere Wirklichkeit in II 97:

Na tropu *golubogo polja*

Skoro vyjdet *železnyj gost'*.

Auf den Pfad des blauen Feldes

Wird bald der eiserne Gast hinausgehen.

Das „blaue Feld“ selbst ist zu einem Symbolbild geworden für das alte, bäuerliche Rußland, das vom „eisernen Gast“ der industriellen Revolution zerstört wird. In den „Persischen Motiven“ (1924/25) wird das Land, in dem das lyrische Ich für kurze Zeit Ruhe und Frieden gefunden hat, ebenso zärtlich wie die Heimat angeredet:

Chorošo brodit' sredi pokoja
Goluboj i laskovoj strany. (III 20)

Gut ist es, in der Ruhe
 Eines blauen und zärtlichen Landes umherzuwandern.

Golubaja rodina Firdusi . . . (III 24)

Blaue Heimat Firdusis . . .

In den Revolutionsgedichten steht „goluboj“ wie „zolotoj“ als Attribut des „Paradieses“, der neuen Zeit:

Vse my — jabloni i višni
Golubogo sada. (I 270)

Alle sind wir Apfelbäume und Kirschbäume
 Eines blauen Gartens.

Ty zveni, zveni nam,
 Mat'-zemlja syraja,
 O poljach i roščach
Golubogo kraja. (II 72)

Du klinge, klinge,
 Feuchte Mutter Erde,
 Von Feldern und Hainen
 Eines blauen Landes.

Wenig auffällig, aber doch häufig, erscheint das Farbwort „belyj“ in Esenins Gedichten. Es bedeutet — ähnlich wie im Deutschen — außer der Farbe selbst „hell, leuchtend, rein, sauber (in direkter und übertragener Bedeutung)“.

Reine Farbbezeichnung ist „belyj“ vor allem in Winterbildern, Bezeichnung für das Licht als Attribut zu „luna, mesjac“¹². Als Umformung des umgangssprachlichen Topos „belyj den“¹³ erscheint I 200:

Pojdu po *belym* kudrjam dnja . . .¹³

Ich werde durch die weißen Locken des Tages gehen . . .

¹² Häufig in der frühen Lyrik Esenins. Vgl. I 142 (*belye veky lunny*), I 159 (*Kažet mesjac belyj rog*), I 208 (*I luna — kak v beloju zybke*).

¹³ Vgl. *Da l'*, Bd. I, S. 152 f.

Und der Topos „belaja bereza“ aus der Volksdichtung¹⁴ entfaltet sich zum (oft variierten) Bild „Mädchen-Birke“, wobei das Farbwort als Attribut einem Detail des Bildes zugeordnet wird:

Zelenokosaja,
V jubčonke *beloj*
Stoit *bereza* nad prudom. (III 47)

Mit grünen Zöpfen
In weißem Röckchen,
Steht die Birke überm Teich.

In der Verknüpfung von realer (Schnee) und formelhafter (belaja lipa) Farbbezeichnung steht das Adjektiv in folgendem Winterbild:

V dikom i šumnom metel'nom čadu,
Kažetsja mne — osypajutsja lipy,
Belye lipy v našem sadu. (III 102).

Im wilddampfenden, lauten Schneegestöber
Scheint es, als ob die Linden,
Die weißen Linden in unserem Garten ihre Blüten verstreuen.

Im Zusammenhang mit den Topoi der „weißen Birke“ und „weißen Linde“ erweist sich folgende Fügung als scheinbare Synästhesie:

V rošče po *berezkam belyj* perezvon. (I 118)

Im Hain unter den Birken weißes Geläute der Glocken.

„Belyj“ gehört — als „versetztes Beiwort“ — eigentlich zu „berezkam“, andererseits ist es auch Farbmetapher für den Klang der Glocken¹⁵, für ihren „hellen“ Ton. Die Bedeutung einer Farbmetapher für den akustischen Bereich hat „belyj“ noch einmal in I 174:

On (= put') zakovan v *belom plače*
Razgadavšich novyj svet.

Der Weg ist festgelegt (gefesselt) vom weißen Weinen
Derer, die die neue Welt erahnen.

Hier schwingt vor allem im Adjektiv die Bedeutung der Reinheit derer mit, die eine neue Welt erwarten¹⁶. Die traditionelle symbolische Bedeutung der Reinheit hat „belyj“ in II 131. Sie wird in diesem Gedicht unterstrichen durch die Gegenüberstellung des Farbworts „Schwarz“:

¹⁴ Vgl. I 88 (Belaja bereza ...). Hier ist das Adjektiv noch ganz „automatisch“ gesetzt.

¹⁵ Vgl. „malinovyj zvon“.

¹⁶ Vgl. I 216 (tvoj belyj rok).

Rozu beluju s černoju žaboj
Ja chotel na zemle povenčat'.

Weiße Rose und schwarze Kröte
Wollte ich auf Erden miteinander verbinden.

Der farbliche und damit symbolische Kontrast wird noch verstärkt vom inhaltlichen Kontrast der Bezugssubstantive „roza — žaba“, außerdem von der ergänzenden Selbstinterpretation des Dichters ein paar Zeilen weiter:

Pust' ne sladilis', pust' ne sbylis'
Ěti pomysly rozovych dnej.
No kol' čerti v duše gnezdilis' —
Značit, *angely* žili v nej. (II 132)

. . . Mögen auch Teufel in der Seele genistet haben,
So haben auch Engel in ihr gewohnt.

In enger Verbindung zur Volksdichtung steht auch das Farbwort „belyj“ als formelhaftes Attribut für die menschliche Gestalt, wieder abgeleitet von der zum Vergleich erweiterten „belaja bereza“:

Stroen i *bel*, kak *berezka*, ich vnuk . . . (I 262)

Schlank und weiß wie eine junge Birke ist ihr Enkel . . .

Von diesem Vergleich bleibt in einem anderen Gedicht nur noch das Bild des Baumes für das lyrische Ich erhalten, das durch sein Attribut (beloe) auf die Herkunft der Fügung aus der Volksdichtung hinweist:

Skoro *beloe derevo* sronit
Golovy moej želtyj list. (II 87)

Bald wird ein weißer Baum
Meines Hauptes gelbes Blatt abwerfen.

Jetzt ist mit dem Bild nicht mehr äußere Gestalt, sondern ein innerer Prozeß gemeint, den das lyrische Ich im herbstlichen Absterben der Natur umschreibt. In diesem Zusammenhang bekommt das sonst nicht sehr ausdrucksstarke Farbwort „belyj“ sogar ein Element des Unheimlichen, Drohenden. Dieses Element finden wir stärker ausgeprägt in der Verwendung des Farbworts „želtyj“.

Ähnlich dem Gold ist dieses Farbwort konventionelle Bezeichnung der Gestirne, Herbstlandschaften usw. Aber in Verbindung mit einigen Bildern erhält es die Bedeutung des Feindlichen, Bösen, oder — in Herbstbildern — des Verfalls, der Zerstörung, der Fäulnis.

In „Otčar“ steht das Bild der Abendröte als einer Wölfin, der Vergleich wird genau ausgeführt, das auf die Abendröte bezogene Farbwort taucht erst im Bezug auf ein Detail des Bildes auf:

Zarja — kak volčicha
S osklablennym rtom;

. . .
Protjaneš' li ruku
Il' skloniš' ty lik,
Kladeš' ej krajuchu
Na *želtyj jazyk*. (I 274) [Übersetzung S. 101]

Das für die Abendröte ungewöhnliche Farbwort wird durch den ebenso ungewöhnlichen Vergleich emotional aufgeladen. Aber hier liegt im Bild selbst auch die Neutralisierung des feindlichen, bösen Elements (krajuchu . . .).

In „Pugačev“ wird die unheilverkündende Morgenröte wieder mit dem Farbwort „*želtyj*“ verbunden, der emotionale Gehalt aber gleichzeitig präzisiert durch die Genitivmetapher, in der die Morgenröte erscheint:

Ežednevno moljas' na *zari želtyj grob*,
Kandaly ja sosal golubymi rukami, . . . (IV 179)

Im täglichen Gebet zum gelben Sarg der Morgenröte
Sog ich mit blauen Händen an meinen Ketten . . .

Das Bild des Sarges selbst wird aus dem Kontext verständlich, denn der Sprechende (Chlopuša) ist ein zu langer Haft und Zwangsarbeit verurteilter Dieb und Mörder.

Im folgenden Vergleich ist die emotionale Aufladung des Farbworts wieder gekoppelt mit einem natürlichen Farbbezug:

Perevjazana v snopy soloma,
Každyj *snop* ležit, kak *želtyj trup*. (II 105)

Das Stroh ist zu Garben gebunden,
Jede Garbe liegt da wie ein gelber Leichnam.

Der Vergleich der Garben mit Leichen gehört zum Symbolzusammenhang des ganzen Gedichts: das „Leiden“ der Korngarben stellt das Leiden der Menschen dar, bezogen auf die historische Situation Esenins. Wie bei „*grob zari*“ ist hier das Vergleichswort ausschlaggebend für die emotionale Bedeutung des Farbworts (*želtyj trup*). In ähnlicher Weise hat „*želtyj*“ auch noch realen Farbwert in den Gedichten, in denen im Bild des Herbstes der eigene Verfall des lyrischen Ichs beklagt wird:

Ved' ne ostalos' ničego,
Kak *tol'ko želtyj tlen i syrost'*. (II 141)

Es ist ja doch nichts geblieben
Als gelbe Fäulnis und Feuchte.

Hier ist das Erleben des eigenen „Herbstes“ allerdings schon zu einem Abstraktum (tlen) konzentriert worden, wodurch der Charakter der Farbmeter noch reiner zum Ausdruck kommt.

Damit haben wir den Umfang der Farbzeichnungen nach ihrer Verwendung als konventionelles Farbwort, als emotional aufgeladenes Farbwort und als Farbmeter abgesteckt. Zusammenfassend lässt sich sagen, daß die Farbzeichnungen ihre größte Ausdruckskraft in der späten Lyrik erreichen, in der das Bild als Ausdrucksmittel zurücktritt und zum Teil ganz verschwindet.

Kapitel VI

Die Entwicklung der Lyrik Esenins (Themen und Formen)

In diesem Kapitel wird versucht, einen Überblick über das lyrische Schaffen Esenins zu geben, es — in seiner zeitlichen Entwicklung — thematisch und formal zu gliedern unter besonderer Berücksichtigung der Art und Weise, wie die bisher isoliert betrachteten Bilder zur Struktur des Gedichts beitragen, wie sie darin aufgehen. Bisher hatten wir sie aus dem einzelnen Gedicht herausgelöst, um ihren Zusammenhang untereinander und ihre Verwandlungen innerhalb der Dichtung zu zeigen.

Man kann zwar die Dichtung Esenins auf die Formel bringen, sie sei „ein großes lyrisches Poem aus einzelnen Gedichten“¹, aber angesichts des konkreten Materials ist diese Formulierung wenig mehr als ein Aphorismus.

In der zeitlichen Einteilung des Werkes schließen wir uns Vychodcev an, der drei Hauptperioden angibt². Die erste umfaßt die Jugendverse und die Gedichte bis etwa 1917, die zweite vor allem das Revolutionsjahr und die Zeit bis 1921, die dritte die Jahre 1922—1925. Diese drei Perioden sind auf ihren Höhepunkten zwar sehr verschieden, aber schon in sich selbst uneinheitlich, und die Grenzen entsprechen nicht immer der schematischen Einteilung. Esenin selbst hat einmal im Gespräch mit I. Rozanov den vielzitierten Satz geprägt: „Das Gefühl für die Heimat ist das Wesentlichste an meinem Werk“³.

Wenn man nun vom „Gefühl“ abstrahiert und das Thema der Heimat entsprechend unserer zeitlichen Einteilung differenziert, so ergibt sich

1. für das Frühwerk — die Darstellung der Heimat als Umwelt,
2. für das Schaffen der Revolutionszeit — die Darstellung Rußlands als Symbolwelt,

¹ Marčenko, a.a.O., S. 105.

² Vychodcev, P.: Narodno-poëtičeskie tradicii v tvorčestve Sergeja Esenina. — In: Russkaja literatura 1961, Nr. 3, S. 124 f.

³ Rozanov, Esenin o sebe i drugich, S. 13.

3. für das Spätwerk — die Darstellung des lyrischen Ichs in seiner Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit.

Dieses letztgenannte Thema zeichnet sich aber schon in der zweiten Periode ab.

Der dritte Punkt unserer Einteilung enthielt den Hinweis auf das lyrische Ich als einen wichtigen Faktor der Dichtung Esenins. In der frühen Lyrik ist es gleichsam unbewußt, naiv-träumend anwesend. Daher taucht es auch in verschiedenen „Rollen“ auf, die von der Volksdichtung wie von der Literatur übernommen sind⁴. Es kann sogar — allerdings selten — in der dritten Person von sich reden⁵.

In der Revolutionslyrik ist das lyrische Ich der Prophet der neuen Zeit, oft Sprecher eines Kollektivs; daher wechselt in den Gedichten dieser Zeit die redende Person ständig zwischen „Ich“ und „Wir“. Das negative Gegenbild zum Propheten ist der ihm folgende „chuligan“.

In der letzten Periode, deren Beginn gekennzeichnet ist durch den Einbruch der „objektiven“ Entwicklung in das Bewußtsein des lyrischen Ichs, wird das größte Problem für Esenin sein Selbstverständnis als Dichter, seine Auseinandersetzung mit der veränderten Welt⁶.

Das zusammenfassende Urteil Marčenkos: „Esenins Werk ist vielfältig in seiner Einförmigkeit (odnoobrazie)“⁷, seine bewundernde Einschränkung, gilt vor allem dem äußeren Aufbau der Gedichte. Im ganzen Werk vorhanden, aber in der frühen und späten Periode vorherrschend ist die liedhafte Komposition aus meist vierzeiligen Strophen. Die Gliederung der Kola, der rhythmischen Sinneinheiten, ist sehr regelmäßig, meist fallen Zeilenende und Satzabschnitt bzw. -ende zusammen. Zeilen- und Strophenenjambements sind selten. Ringkomposition finden wir auch in der frühen Lyrik (I 204), häufiger aber in der späten als ein zum Teil kunstvolles Mittel der Gedichtabrundung. Dieser sich kreisförmig schließenden Komposition entspricht in der frühen Periode der formelhafte Abschluß der Gedichte, wie wir ihn im Zusammenhang der Untersuchung religiöser Bilder festgestellt haben:

⁴ Vgl. I 70 („Poët“), I 97 („Kuznec“), I 149 („Jamščik“), I 151 („Udalec“) usw.

⁵ Vgl. I 262.

⁶ Vgl. das Gedicht III 73 f., in dem er sich selbst als „müßigen Beobachter“ (sogljadataj prazdnyj) bezeichnet.

⁷ M a r č e n k o, a.a.O., S. 110.

Pomoljus' ukradkoj
 Za tvoju sud'bu. (I 61)

Ich will heimlich
 Für dein Schicksal beten.

Die metrische Vielfalt der Verse bleibt aus den oben genannten Gründen unauffällig, auch weil Esenin die metrischen Schemen mit großer Regelmäßigkeit erfüllt. Daher ist der Vorwurf der Monotonie nicht ganz abzuweisen, aber dieser Mangel wird ausgeglichen durch eine große Klangsensibilität, die sich schon in Gedichten von 1915/16 zeigt, aber besonders in den Revolutionsdichtungen entfaltet wird. Dann werden Lautgefüge, Binnenassonanz usw. zu einem wichtigen Strukturelement, das zwar weniger auffällt als die Klanggebilde der Futuristen, besonders Majakovskijs, ihnen aber verwandt ist⁸.

Außerordentlich kühn ist der Reim, dessen „Ungenauigkeit“ ganz den Forderungen der modernen Poetik entspricht⁹. Die Reimtechnik Esenins — im Vergleich zur Reimtechnik der Futuristen — wäre eine Sonderuntersuchung wert, auch im Hinblick auf die sprachliche Herkunft Esenins aus der südgroßrussischen Dialektgruppe¹⁰. Esenin selbst schreibt 1921 an Ivanov-Razumnik: „Ich ... lehne jetzt jeglichen genauen Reim ab und reime die Wörter nur noch fragmentarisch, grob, andeutend (obryvočno, korjavo, legkokasatel'no)“ (V 148).

Mit der Haltung des lyrischen Ichs ändert sich auch die Form der Dichtung. Zwar gibt es schon im vorrevolutionären Werk Großformen des Gedichts, sogenannte — teilweise auch zyklisch gegliederte — Poeme¹¹. Aber sie unterscheiden sich von den Gedichten nur durch die stärkere Beteiligung des epischen Elements. Die von den sowjetischen Forschern ebenso bezeichneten Revolutionsgedichte unterscheiden sich aber wesensmäßig von ihnen. Gemeinsam ist ihnen nur das äußerlichste Merkmal, die Länge. Die Revolutionsdichtungen sind zum größten Teil leidenschaftliche Aufrufe, Anrufe des lyrischen Ichs an seine Heimat, seine „Brüder“, an Gott. Schon der Titel „Pevuščij zov“ (Singender Ruf) (I 268) ist bezeichnend. Fast jedes der Gedichte setzt mit einer Anrede, mit einem Imperativ ein:

⁸ Vgl. H o l t h u s e n, a.a.O., S. 104.

⁹ Vgl. B r j u s o v, Izbrannye sočinenija, Bd. II, S. 347 ff.

¹⁰ Vgl. die Reime očag — plečach (I 293)
 strach — očag (I 286) usw.

Siehe auch K u z n e c o v, P. S.: Russkaja dialektologija (Izdanie tret'e, ispravlennoe). M. 1960, S. 73.

¹¹ Vgl. I 89 ff. („Mikola“), I 114 ff. („Us“).

Radujtes'! / Zemlja predstala / Novoj kupeli! (I 268)
 Freut euch! / Die Erde steht vor einer / Neuen Taufe!
Gospodi, ja veruju! ... / *No vvedi v svoj raj* ... (II 7)
 Herr, ich glaube! ... / Aber führe in dein Paradies ...
Ej, rossijane! / Lovcy vselennoj, / ... / *Trubite v truby.*
 (II 15)
 Wahrlich, ihr Russen! / Fischer des Weltalls, / ... / Blast die
 Trompeten.

Auch rhythmisch zeigt sich die veränderte Haltung des lyrischen Ichs: in einzelnen Teilen wird das metrische Schema durchbrochen zugunsten freier Rhythmen.

All diesen Eigenschaften der Gedichte ist die Bezeichnung „Hymne“ eher gemäß als „Poem“¹².

Die Großform der Hymne leitet über zu einer Reihe von großen Gedichten, die wir „lyrische Monologe“ nennen, weil in ihnen das Element der Reflexion neben dem epischen Element in den Vordergrund tritt. Der erste in der Reihe dieser „Monologe“ ist „Ispoved' chuligana“ (Die Beichte des Hooligans) (II 101 ff.). Er ist sprachlich und formal dem dramatischen Fragment „Pugačev“ verwandt, von dem Marčenko sehr treffend schreibt: „Im Grunde ist der „Pugačev“ überhaupt kein Drama ... er enthält weder eine echte Handlung noch echte Dialoge ..., sondern eine Reihe von lyrischen Monologen, denen willkürlich die Namen der historischen Mitkämpfer Pugačevs beigelegt wurden¹³ ... Der Dichter nimmt den historischen Konflikt — das Schwanken und den Verrat der Mitkämpfer Pugačevs — zum Anlaß, die inneren Widersprüche des lyrischen Ichs darzustellen.“¹⁴

Im Sinne des lyrischen Monologes als Selbstgespräch ist aber die „Beichte eines Hooligans“, wie die Monologe des „Pugačev“ — beide sind übrigens 1921 entstanden — ein Übergangsgebilde; zu stark kommt in beiden noch die Auseinandersetzung mit einem Gegenüber auch sprachlich zum Ausdruck:

¹² Vgl. W. Kayser's Definition der Hymne als „Besonderung innerhalb jener allgemeinen Grundhaltung ..., die wir als lyrisches Ansprechen bezeichnen. In der Hymne handelt es sich bei dem beegnenden Du um höhere, göttliche Mächte, zu denen das ergriffene Ich aufsingt“. — Kayser, Wolfgang: Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. Bern 1956 (vierte Auflage), S. 341.

¹³ Marčenko, a.a.O., S. 111.

¹⁴ Marčenko, a.a.O., S. 113.

¹⁵ Vgl. Majakovskij, Poln. sobr. soč. Bd. I, S. 173 ff. (Oblako v štanach).

Vašich duš bezlistvennuju osen'
Mne nraivitsja v potemkach osveščat'. (II 101)

Eurer Seelen blätterlosen Herbst
Liebe ich in der Dunkelheit zu beleuchten.

Oni (= otec i mat') by vilami prišli *vas* zakolot'
Za každyj *krik vaš*, brošennyj v menja. (II 102)

Sie würden kommen und euch mit Heugabeln durchbohren
Für jeden Schrei, den ihr auf mich geworfen habt.

Die eigentlichen lyrischen Monologe entstehen erst ab 1924, beginnend mit dem Gedicht „Vozvraščenie na rodinu“ (II 159) (Rückkehr in die Heimat)¹⁷. Sie sind durchweg in jambischen Versen verschiedener Länge (vier bis sechs Hebungen wechseln) geschrieben, diese Langzeilen — der Zäsur folgend — untereinander angeordnet und, wie schon die „Beichte eines Hooligans“, in Sinnabschnitte verschiedener Länge eingeteilt.¹⁸ Im Werk Esenins bezeichnen sie geradezu einen Bruch mit den bisher verwendeten Ausdrucksmitteln. Realistisch erzählend, sind sie die zum Teil als Erinnerung getarnte Auseinandersetzung des lyrischen Ichs mit der Umwelt, mit „Sowjetrußland“.

Den lyrischen Monologen in ihrer Haltung verwandt und im Aufbau auch teilweise entsprechend sind die Briefgedichte, späte Ausläufer der klassisch-romantischen Episteln (poslanie). Diese Gedichte beginnen ebenfalls 1924 mit dem „Brief an die Mutter“ (II 155)¹⁹.

Obwohl der künstlerische Wert dieser Gedichte im Verhältnis zu anderen Teilen des Werks gering und der biographische Wert zumindest anzuzweifeln ist²⁰, sind sie sehr beliebt und bekannt eben wegen der Unmittelbarkeit, Unkompliziertheit und Deutlichkeit der Aussage.

Die Gedichte der ersten Periode — ausgenommen bleiben die epigonalen Schreibversuche Esenins²¹ — lassen sich nach der Anwesen-

¹⁶ A. Kusikov (1896 —?) stieß erst nach der Veröffentlichung des Manifestes zu den Imaginisten. Er ist der einzige Dichter unter ihnen, dessen Bildsystem eine gewisse Ähnlichkeit mit dem von Esenin hat. Vgl. eine Auswahl seiner Gedichte in: *Russkaja poezija XX veka*, S. 216 ff.

¹⁷ Vgl. II 168 ff., 191 ff., 234 ff., 238 ff., III 42 ff.

¹⁸ Die sprachliche und rhythmische Abhängigkeit von Puškin erwähnt schon de Graaf, a.a.O., S. 150 f.

¹⁹ Vgl. II 203 ff., 207 ff., 229 ff., III 61 ff.

²⁰ Vgl. de Graaf, a.a.O., S. 181: „Dans ‚Ma Route‘ Esénine change les événements un peu à sa guise . . .“

²¹ Vgl. I 71 ff.

heit bzw. dem Fehlen des lyrischen Ichs in zwei große Gruppen einteilen, nämlich die naiv-subjektiven Heimatdarstellungen und die „Genrebilder“²², die das Ich aussparen.

Das erste der Gedichte, welche die Liebe zur Heimat in der für Esenin typischen Weise vom lyrischen Ich aus entfalten, ist I 119. Es beginnt mit der Anrede „Kraj ljubimyj!“ (Geliebtes Land!), fährt dann fort mit den Empfindungen des lyrischen Ichs, der metaphorisch erweiterten Beschreibung der Umwelt und schließt mit der formelhaften Strophe:

Vse vstrečaju, vse priemlju,
Rad i sčastliv dušu vynut'.
Ja prišel na etu zemlju
Čtob skorej ee pokinut'. (I 119)²³

Alles begrüße ich, alles nehme ich an,
Um freudig und glücklich die Seele von mir zu geben.
Ich bin auf diese Erde gekommen,
Um sie schnell wieder zu verlassen.

Dem stark religiös gefärbten Schluß entsprechend waren die Bilder der ersten Fassung noch einheitlich dem kirchlichen Bereich entnommen: polja kak svjatcy, rošči v venčikach ikonnych, riza kaški, ivy — krotkie monaški usw. (die Felder wie Heiligenbilder²⁴, die Haine in Heiligenscheinen von Ikonen, das Priestergewand des Klees, die Weiden — sanfte Nönnchen)²⁵. Sie sind zwar einheitlich im Bezug auf die Sphäre, der sie entstammen, spiegeln die religiöse Gestimmtheit des lyrischen Ichs, im übrigen sind sie aber statisch, unentfaltet, nebeneinander gesetzt. Daher läßt sich in der ersten Strophe für die kirchlichen Bilder ein anderes einfügen, ohne als Fremdkörper zu wirken:

Kraj ljubimyj! Serdcu snjatsja
Skirdy solnca v vodach lonnych.

Geliebtes Land! Das Herz träumt
Von den Getreideschobern der Sonne in stehenden
, (vorjährigen) Wassern.

Das Bild aus dem Bereich bäuerlichen Lebens fügt sich sogar schöner als die Häufung von religiösen Bildern in die Darstellung der Land-

²² Zelinskij (I 14) nennt sie „kleine lyrische Etuden oder Bilder aus dem Dorfleben“.

²³ De Graaf (a.a.O., S. 63) führt die Haltung dieser Strophe auf den Einfluß Bloks zurück, wahrscheinlicher ist aber der Kljuevs.

²⁴ svjatcy — „die zwölf Heiligenbilder mit den Abbildungen der alltäglich zu verehrenden Heiligen“ (Pavlovskij).

²⁵ Vgl. die Entwürfe und Varianten in der Anmerkung zu diesem Gedicht (I 345).

schaft ein, ebenso wie ein paar Zeilen weiter das Bild vom „Himmelsjoch“.

Von religiöser Grundstimmung ist auch das Gedicht I 129 bestimmt; hier ist das religiöse Element sprachlich in Bildern *und* einfachen Nennungen enthalten: *chaty — v rizach obraza, ja — kak zachožij bogomolec, tvoj krotkij Spas*²⁶ (Hütten — eingefasste Ikonen, ich — wie ein wandernder Pilger, dein sanfter Erlöser). In diesem Gedicht wird die Formel der Weltabgeschiedenheit umgekehrt, um die Liebe des lyrischen Ichs zur Heimat auszudrücken:

Esli kriknet rat' svjataja:
„Kin' ty Rus', živi v raju!“
Ja skažu: „Ne nado raja,
Dajte rodinu moju.“ (I 130)

Wenn das himmlische Heer mir zuruft:
„Verlaß du Rußland, lebe im Paradies!“
Werde ich sagen: „Ich brauche kein Paradies,
Laßt mir nur meine Heimat.“

Die Zusammenfassung beschreibender, erzählender Elemente und subjektiver Empfindungen enthält der Zyklus „Rus“ (I 144 ff.), entstanden 1914 (?), der aus fünf metrisch gleichgebauten, in vierzeilige Strophen eingeteilten Abschnitten besteht. Ein Teil der Bilder und Vergleiche hat hier inhaltlich wichtige Funktionen. Der Beginn und Verlauf des aus bäuerlicher Perspektive dargestellten Krieges wird begleitet von Anzeichen in der Natur²⁷:

Vojut . . .
Volki groznye s toščich polej.
Kak sovinye glazki, za vetkami
Smotrjat . . . ogon'ki.
I stojat za dubrovnymi setkami,
Slovno nečist' lesnaja, pen'ki. (I 144)

. . .
Ponakarkali černye vorony:
Groznym bedam širokij prostor.
Krutit vichor' . . .
Mašet *savanom* pena s ozer.

²⁶ „Spas“ ist hier gleichzeitig Anspielung auf das Fest der Verklärung Christi am 6. August, den sogen. „Jabločnyj Spas“.

²⁷ Ein berühmtes und Esenin vertrautes Vorbild dieses Verfahrens ist das Igorlied. Vgl. Slovo o polku Igoreve. Redakcija drevnerusskogo teksta i perevod S. Šambinago i V. Ržigi. M.-L. 1934 (Academia), S. 66: „Uže bo bedy ego paset ptic' po dubiju . . .“

Grjanul grom, *čaška neba raskolota* . . . (I 145)

· · ·
V rošče čudilis' *zapachi ladana*,
V vetre blastilis' stuki kostej. (I 146)

Es heulen . . .
Drohend die Wölfe von den kahlen Feldern.
Wie Eulenaugen sehen durch die Zweige
. . . Flämmchen.
Und hinter Netzen des Waldes stehen
Wie böse Waldgeister die Baumstümpfe.

· · ·
Schwarze Raben begannen zu krächzen:
Schweres Unheil wird weit und breit sein.
Der Wirbelwind dreht . . .
Wie ein Leientuch weht der Schaum von den Seen.
Der Donner ertönte, die Schale des Himmels ist zerbrochen, . . .
Den Hain schien Weihrauchduft zu durchziehen,
Im Winde erklang das Rasseln von Knochen.

Die sonst so harmlos-freundliche Natur verwandelt sich in ein dem Menschen feindliches Reich unheimlicher Vorzeichen, und der ferne Krieg wird selbst zu einer Naturkatastrophe. Die Esenin eigene Sprechweise enthält am unmittelbarsten der fünfte Teil des Poems mit Vorformen späterer Bilder, eingeleitet von der Anrede: „Ach, ihr Felder, liebe Furchen . . .!“, die die Anrede des zweiten Teils variierend wiederholt: „Doch ich liebe dich, sanfte Heimat!“ (I 145). Nur lose wird der Bezug zum allgemeinen Geschehen noch aufrechterhalten:

Ja gadaju po vzoram nevestinym
Na vojne o sud'be ženicha. (I 147)

Ich errate an den Blicken der Braut
Das Schicksal des Bräutigams im Kriege.

Dem folgt ein Bild für das lyrische Ich, das in verschiedenen Ausprägungen im späteren Werk wiederkehrt.

Pomirilsja ja s mysljami slabymi,
Chot' by *stat' mne kustom* u vody. (I 147)

Hier ist es Ausdruck der unmittelbaren Verbundenheit mit der Heimat, mit der bäuerlichen Natur, — wie schon die Anrede. Ebenso bedeutet das ihm folgende Bild naive, die Natur einschließende Religiosität:

Ja choču verit' v lučšee s babami,
Teplja svečku večernej zvezdy. (I 147)

Wie wenig charakteristisch die metaphorischen „Bilder“ noch für

die Gedichte um 1915 sind, zeigt auch das Gedicht I 179 f., das sich aus Landschaftsbeschreibung, Elementen der „Sträflingslieder“ (katoržnye pesni)²⁸ und ihnen entsprechender stilisierter Darstellung des lyrischen Ichs zusammensetzt. Das in ihm vorherrschende metaphorische Element sind Verbmetaphern:

Prijutilis' k verbam sirotlivo
Izby dereven'.

· · ·
Zaterjalas' Rus' v Mordve i Čudi,

· · ·
*Jazykom zalizet nepogoda
Prožitoj moj put'.*

Schutz suchten bei den Weiden wie Waisen
Die Hütten der Dörfer.

· · ·
Rußland hat sich im Land der Mordwinen und Tschuden
verloren,

· · ·
Mit der Zunge wird das Unwetter
Meinen Lebensweg ablecken.

Der Aufbau des Gedichts entspricht dabei, abgesehen vom Rhythmus und der Verseinteilung, der Komposition der „protjažnye pesni“, die Sidel'nikov als „stufenweise Verengung der Bilder“ beschreibt: „Die Darstellung verläuft ... von ergänzenden, begleitenden Bildern aus der Natur zum Hauptmotiv des Liedes“²⁹. Die Vorstellungskreise des Gedichts verengen sich allmählich, beginnen bei der russischen Landschaft mit ihren Attributen der Dörfer, der sandigen Straße nach Sibirien, auf der „Menschen in Ketten“, Sträflinge, dahinziehen. An diesem Punkt schaltet sich das lyrische Ich ein, fühlt sich zu ihnen hingezogen (poljubil ja ...), setzt sich von ihnen ab und weiß sich doch demselben Verhängnis unterworfen:

No i ja kogo-nibud' zarežu
Pod osennij svist.
I menja po vetrjanomu sveju,
Po tomu l' pesku,
Povedut s verevkoju na šee
Poljubit' tosku.

Aber auch ich werde jemanden umbringen / Beim Pfeifen des
Herbstwinds.
Und auch mich wird man über denselben, / Vom Wind
gekräuselten Sand

²⁸ Vgl. Narodnye liričeskie pesni, S. 470 f.: „Da gory moi, gory Zaural'skie, ...“

²⁹ Sidel'nikov, a.a.O., S. 49.

Mit einem Strick um den Hals führen,
Damit ich die Schwermut liebgewinne.

Die Spannung im Verhältnis des Ichs zur Heimat, die oben noch volksliedhaft stilisiert erschien, wird in einem der folgenden Gedichte deutlicher ausgesprochen:

Ustal ja žit' v rodnom kraju
V toske po grečnevym prostoram . . . (I 200)

Ich bin es müde, in der Heimat zu leben,
In der Sehnsucht nach Buchweizenweiten . . .

Die Anrede der Heimat ist jetzt distanzierender Nennung gewichen, verschiedene Motive werden miteinander verflochten: weltliches „Pilger“leben, Verrat des „geliebten Freundes“, verschmähte Liebe. Und zum erstenmal taucht der Gedanke an Selbstmord auf, mit dem die — wieder von Verbmotaphern ausgehenden — metaphorischen Bilder verknüpft sind:

Sedye verby u pletnja
Nežnee golovy naklonjat.

. . .
A mesjac budet *plyt'* i *plyt'*,
Ronjaja vesla po ozeram,
I Rus' vse tak že budet žit',
Pljasat' i plakat' u zabora. (I 201)

Aber der Mond wird schwimmen, schwimmen,
Wird die Ruder in die Seen tauchen,
Und Rußland wird immer so weiterleben,
Wird tanzen und weinen am Zaun.

Das Bild des Mondes — als Ausdruck des ewig Gleichbleibenden, Unveränderlichen — ist hier das bei Esenin nicht häufige Beispiel einer aus der traditionellen Vorstellung vom Mondkahn und der konventionellen Verbmotapher (*plyt'*) „aufgefrischten“ Bildes.

Das Gedicht I 206 fügt dieser Art subjektiver Heimatdichtung ein neues Element hinzu, das sich sprachlich schon in der ersten Zeile andeutet:

Ja *snova* zdes', v sem'e rodnoj,
Moj kraj, zadumčivj i nežnyj!

Wieder bin ich hier, in der geliebten Familie,
Mein Land, versonnen und zärtlich!

Es ist die Trauer um die Vergangenheit, um „die Gefährten von Spiel und Freude“, als Vorstufe der (teilweise literarischen) Klage um die verlorene Jugend. Landschaftsdarstellung löst sich in Reflexion auf —

„In Vergessen versanken die Jahre / Und auch ihr geht fort, irgendwohin“ —, die ihrerseits vom Bild der Mühle und des Wassers (ewiger Kreislauf und Vergänglichkeit) und dem formelhaften Schluß aufgefangen wird:

Moljus' dymjaščejsja zemle
O nevozvratnych i dalekich. (I 207)

Ich bete zur dampfenden Erde
Um die Unwiederbringlichen und Fernen.

Schon ab 1915, aber hauptsächlich 1916 entwickelt Esenin die für die erste Periode charakteristische Sprechweise seiner Gedichte aus den oben dargestellten Elementen. Einige Gedichte dieser Zeit gehören zu den schönsten seines Werks. Die metaphorischen Bilder sind zwar vielfach noch statisch nebeneinandergesetzt, werden noch nicht so häufig vom Verb abgerundet, aber erweitern harmonisch die im Gedicht dargestellte Heimat zur Einheit mit der (alltäglichen und religiösen) Menschenwelt³⁰.

Traditionsgebundener als die bisher genannten Gedichte erscheinen im Anfang die „Genrebilder“ der ländlichen Welt, die meist das lyrische Ich aussparen. Auch die Sprache metaphorischer Bilder entwickelt sich zögernder in ihnen. Das Gedicht I 85 — als ein erstes einheitliches Gebilde dieser Art — könnte man wegen seiner Zusammensetzung aus Einzeleindrücken der Wirklichkeit fast impressionistisch nennen; optische und akustische Eindrücke eines Abends im Dorf werden scheinbar objektiv registriert:

Zadymilsja večer, . . .
Kto-to pomolilsja: „Gospodi Isuse“.
Polychajut zori, kurjatsja tumany,
. . .
Gde-to myš' skrebetsja v zatvorennoj kleti . . .
Der Abend hat sich in rauchigen Nebel gehüllt, . . .
Jemand hat gebetet: „Herr Jesus“.
Abendröte flammt, Nebel raucht,
. . .
Irgendwo nagt eine Maus in verschlossener Kammer . . .

Dieses Prinzip wird aber von der Schlußformel: „Im Herzen ruhen Stille und Kraft“ durchbrochen.

Der junge Esenin hat auch der kriegspatriotischen Heimatdichtung seinen Tribut entrichtet, meist aber in Gedichten dieser Art den un-

³⁰ Vgl. I 218, 220 f., 224 ff., 235 f., 237 f.

mittelbaren Zeitbezug ausgelassen. Die einzige Ausnahme ist „Bel'gija“ (I 113). Statt dessen stellt er das Leid einer Mutter um ihren Sohn auf dem Schlachtfeld und den Schmerz eines jungen Mädchens um den „Prinzen ihrer Seele“ in kleinen Szenen aus der dörflichen Welt dar, die eigentlich nur gereimte Beschreibung eines Vorganges sind, sprachlich noch ganz unausgeprägt:

Na kraju derevni staraja izbuška,
 Tam pered ikonoj molitsja staruška.
 Molitva staruški syna pominaet,
 Syn v kraju dalekom rodinu spasaet. (I 103)

Am Rande des Dorfes steht ein altes Hüttchen,
 Dort betet ein altes Mütterchen vor der Ikone.
 Das Gebet der Alten gedenkt des Sohnes,
 Der Sohn verteidigt im fernen Land die Heimat.

Diese Gedichte haben bezeichnenderweise meist auch Überschriften, die ihren „Genrebild“charakter noch unterstreichen, wie z. B. „In der Hütte“ (I 125), „Dreschtag“ (I 198) usw. Wie schon in „Rus“ sind einzelne metaphorische Bilder darin von der volkstümlichen Tradition der Vorzeichen (primety) bestimmt (vgl. I 117). Im übrigen ist ihnen der Mangel an metaphorischen Bildern gemeinsam.

Zu dieser Gruppe gehören ein paar Tiergedichte wie „Die Kuh“ (I 181), die rührende Darstellung einer Kuh, deren Junges die Menschen getötet haben und die nun dasselbe Schicksal erwartet, während sie noch „von einem lichten Wald und grasigen Auen träumt“ (I 182).

In einem dieser objektiv beschreibenden Tiergedichte hat sich das lyrische Ich — gleichsam in der Manier alter Meister auf Bildern — am Schluß mit der Formel eingefügt, die wieder seine Liebe zur Heimat ausdrücken soll:

Ljubja tvoj den' i noči temnotu,
 Tebe, o rodina, složil ja pesnju tu. (I 186)

Weil ich deinen Tag und der Nacht Dunkelheit liebe,
 Habe ich dir, o Heimat, dieses Lied gedichtet.

Selten aber sind in dieser Gruppe der ich-losen Gedichte solche Gedichte wie „Osen“ in seiner Verflechtung von Herbstlandschaft und Tierbild und der parallel dazu angeordneten Verschmelzung von Naturerscheinung und Menschenbild.

Wie schon festgestellt, ist die Tendenz der Revolutionslyrik nicht, die Elemente der Außenwelt wieder zur Welt im Gedicht anzuordnen, sondern sie nach den Ausdrucksbedürfnissen des lyrischen Ichs —

mitunter willkürlich und übersteigert — zu kombinieren. Die neue Sprache der Gedichte um 1917 bildet sich aber erst allmählich, ein Teil der Gedichte fängt noch mit einer Landschaftsdarstellung an wie das folgende, vor 1917 entstandene:

Pokrasnela rjabina, / Posinela voda.
Mesjac, vsadnik unylyj, / Uronil povoda.
Snova vyplyl iz rošči / Sinim lebedem mrak. (I 243)

Die Esche wurde rot, / Das Wasser erblaute.
Der Mond, ein trauriger Reiter, ließ die Zügel hängen.
Wieder schwamm aus dem Hain / Wie ein blauer Schwan
die Finsternis.

Aber schon das zweite der metaphorischen Bilder, der „blaue Schwan“ der Finsternis, verselbständigt sich, führt vom Landschaftsgedicht fort, lenkt auf geistige Bezüge des Bildes:

Čudotvornye mošči
On prines na krylach.
Wundertätige Reliquien
Brachte er auf seinen Flügeln.

Und eingeleitet von der allegorisierenden Anrede der Heimat — „Du Land, mein geliebtes Land, ewiger Landmann und Krieger“ — folgt dann die gedankliche Ergänzung des Bildes:

Vstan', prišlo *iscelen'e*,
Navestil tebja Spas.
Lebedinoe pen'e
Nežit radugu glaz.
Schwanengesang
Liebkost die Iris der Augen.

Bezogen auf den „Schwanengesang“, der die „Heilung“ verkündet (nežit ...), wird das erste Naturbild (sinim lebedem mrak) nun ganz zum Symbol der anbrechenden Zukunft³¹. Der abstrakten Begründung der „Heilung“ — „Des erlöschenden Tages Opfer hat alle Sünde losgekauft“ — folgt dann ihre Umsetzung in Naturbilder, die schon die Naturmetaphorik der Revolution (metel', groza, burja usw.) andeuten:

Novoj svežest'ju *vetra*
Pachnet zrejuščij *sneg*.

...

³¹ HDA, Bd. VII, Sp. 1403: „Götter und Dämonen nehmen Schwanengestalt an ... Der Schwan ist zukunfts kündend. Sein Angang bringt Erfolg ...“

Pomjanu tebja v *doždik*
Ja, Esenin Sergej. (I 244)

Von neuer Frische des Windes / Duftet der reifende Schnee.

· · ·
Ich gedenke dein im Regen, / Ich, Sergej Esenin.

Der formelhafte Schluß des Gedichts (pomjanu ...) nimmt auch bereits für das lyrische Ich die Pose des Propheten vorweg, der in „Inonija“ sagen wird:

Tak govorit po biblii / Prorok Esenin Sergej.

So spricht der Bibel gemäß / Der Prophet ...

Vermutlich aus dem gleichen Jahr noch stammt das Gedicht I 249, das — wie wir früher sahen — mit den Elementen der Wirklichkeit noch willkürlicher umgeht und sie im Grunde nur noch als Zeichen und Ausdruck eines inneren Zustandes meint. Neben den Bildern tritt in diesem Gedicht ein Element des Aufbaus in den Vordergrund, das Esenin in den Revolutionshymnen noch häufiger anwendet: die Dynamik der Bilder wird vom Lautgefüge intensiviert und verstärkt. Alliterationen und Assonanzen treten zwar schon vereinzelt in der ersten Dichtungsperiode auf, aber erst in der Revolutionslyrik hat man den Eindruck, daß sie bewußt eingesetzt werden³²:

Tuči s ožereba
Ržut, kak sto kobyľ.
Pleščet nado mnoju
Plamja krasnych keryl.

· · ·
Puchnet bož'e imja
V živote ovcy.
Verju: zavtra rano

· · ·
Za goroj zarja. (I 249) usw.

„Pevuščij zov“ (I 268 ff.) ist — nach dem Poem „Tovarišč“ (I 263 ff.), das epische und hymnische Elemente miteinander verbindet — die erste der Revolutionshymnen. Sie ist noch nicht wie die ihr folgenden in nummerierte Abschnitte eingeteilt. Die Gliederung wird hier noch durch den Rhythmus vollzogen, der sich mit jedem großen Abschnitt ändert³³. Der erste Teil, der aus drei Strophen mit verschie-

³² Vgl. Luckaja, F.: K poëtike Sergeja Esenina. — In: Esenin — žizn', ličnost', tvorčestvo, S. 133. Luckaja bezeichnet sie als „povtory grupp zvukov“. Vgl. I 200: *Pljasat' i plakat' u zabora*; I 202: *Guljaet v goluboj trave*.

³³ Zur graphischen Anordnung der Zeilen vgl. Bezsonov, Kaleki perechožie II, vyp. 4, S. 74 f.

den langen, auch rhythmisch unregelmäßigen Zeilen besteht, beginnt mit der Aufforderung an die Menschen: „Freut euch! / Der Erde steht / Eine neue Taufe bevor!“ Damit ist der religiöse Ton des Gedichts angeschlagen. Die beiden unmittelbar folgenden Bilder sind nur Bedeutungs- bzw. Ausdrucksparen:

Dogoreli / Sinie meteli,
I zmeja poterjala / Žalo.
Zu Ende brannten / Blaue Schneestürme
Und die Schlange verlor / Den Stachel.

Das Bild „Sturm der Revolution“ ist wohl eines der konventionellsten, wirkt aber durch das ungewöhnliche Attribut (*sinie*) und die noch ungewöhnlichere Verbmetapher (*dogoreli*) nicht klischeehaft; außerdem klingt im Wort „*metel*“ der Bezug auf die Februarrevolution an. In einer anderen „Hymne“ wird dieser Bezug dann auch sprachlich hergestellt, wenn es heißt: „Wie der Schneesturm im Februar (*fevral'skoj metel'ju*) tobst du in mir“ (I 274).

Die zweite Strophe faßt die Anrede genauer. Gemeint ist „die Heimat, mein russisches Feld“, also das bäuerliche Rußland, dessen Söhne zum Zeichen des allgemeinen Aufruhrs und Umsturzes „Sonne und Mond auf den Staketenzaun gesteckt haben“. Abgeschlossen wird die Strophe — ergänzend zum ersten Imperativ „Freut euch!“ — von der Aufforderung „Lobet Gott!“ Ihre Begründung ist das Zentrum der dritten Strophe, die Geburt der neuen Zeit „in einer Bauernkrippe“.

Den zweiten Teil — in regelmäßigen trochäischen Strophen zu vier Zeilen — bildet die Beschimpfung des „englischen Ungeheuers“; stellvertretend für alle Feinde der Revolution, ist dieses Bild auch noch von Kriegspatriotismus erfüllt, wie wir ihn ausgeprägter bei Kljuev finden als im allgemeinen bei Esenin³⁴. Später wird das industrialisierte Amerika zum Symbol revolutionsfeindlicher Zivilisation werden (II 40 f.). Auch diesen Teil kennzeichnet stilistisch das religiöse Pathos: *naše severnoe čudo, ne poznat' tebe Favors, ne rasslyšat' tajnyj zov* (unser nördliches Wunder, du wirst den Tabor nicht erkennen, du wirst den geheimen Ruf nicht vernehmen) usw.

Der dritte Teil schließlich, der mit der Anrede der „Schlafenden“ beginnt, ist eine Abfolge rein biblischer Bilder. Die Revolution ist hier dargestellt als der Kampf des Guten mit dem Bösen in Gestalt der „traditionellen biblischen Bösewichter“ wie Herodes, Salome usw.

³⁴ Vgl. Kljuev, *Sobr. soč.* Bd. I, S. 250 ff. Nr. 138.

Ihre Gegenfigur ist Johannes der Täufer, „die Personifizierung des guten Prinzips im Volke“³⁵. Die biblische Situation wird auf die Gegenwart übertragen, der enthauptete Johannes ist wieder auferstanden, um die Menschheit zur Besinnung zu bringen:

I snova gremjat / Ego usta,
Snova grozjat / Sodomu: / „Opomnites’!“ (I 270)

Und wieder dröhnen / Seine Lippen,
Wieder drohen sie / Sodom: / „Besinnt euch!“

Wohl hauptsächlich durch die Vermittlung Kljuevs hatte sich Esenin mit der bei den Chlysten und anderen Sekten üblichen allegorischen Deutung biblischer Gestalten beschäftigt und setzt sie nun in diesem Gedicht in erweiterter, aber immer noch „geistlicher“ Bedeutung ein³⁶. Darauf weisen auch die Bilder des sich anschließenden (letzten) Teiles hin. Sie entfalten sich wieder aus dem Anruf: „Ihr Menschen, meine Brüder, Menschen, . . .!“ Dieser in fast mystischen Bildern verschlüsselte Teil stellt die „Brüder“³⁷ als Geschöpfe eines Paradieses dar, das zwischen Jenseits und Diesseits schwankt. Dazu trägt die Nennung eines geheimnisvollen Unbekannten (kto-to mudryj, neskazannyj), wie in anderen Gedichten dieser Zeit Vorform des „svetlyj gost“³⁸, sowie die Erwähnung der Toten bei, die in die Verheißung einbezogen werden:

Kto-to mudryj, neskazannyj,
Vse sebe podobja,
Vsech živuščich greet pesnej,
Mertvyč — snom vo grobe. (I 270)

Ein Weiser, Unnennbarer,
Der alles sich gleich macht,
Wärmt alle Lebendigen mit einem Lied,
Die Toten — mit einem Traum im Grabe.

³⁵ M a r č e n k o, a.a.O., S. 114.

³⁶ Vgl. seine Anmerkung zum Aufsatztitel „Ključ i M a r i i“ (V 27).

³⁷ Die Anrede „Brüder“, auch der Begriff der „Brüderlichkeit der Menschen“ (II 55) läßt vermuten, daß Esenin — wenigstens oberflächlich — das Buch „Filosofija obščego dela“ von N. F. Fedorov kennengelernt hat, für den der Begriff der Brüderlichkeit eine zentrale Rolle spielt. Für Fedorov (1828—1903) besteht das „gemeinsame Werk“ der Brüderlichkeit in der Auferweckung der Toten — und zwar im buchstäblichen, nicht übertragenen Sinne. Sie ist der Kern des wahren Christentums, möglich durch die Kraft einer einigen Menschheit, die sich nicht selbst durch Kriege usw. vernichtet.

Schon hier ist „das Lied“ nicht nur Umschreibung der allgemeinen Verheißung, sondern andeutender Hinweis auf die geistige Erneuerung der Kunst im Gefolge der Revolution (vgl. Kap. IV).

Besonders auffällig ist im ersten Teil des Gedichts die Klanggestalt; über die einzelnen Strophen hinweg alliterieren alle wichtigen Worte: *radujtes', o rodina, moe russkoe pole, rodilos' plamja.*

Die erste große, von Esenin in fünf Abschnitte eingeteilte Hymne ist „Otčar“ (I 273 ff.). Ihr erster Teil berührt sich inhaltlich und rhythmisch mit dem Gedicht I 249. In der ersten Strophe gleich wird Oben und Unten, Himmel und Landschaftsdetail, kosmische Erscheinung und Tierbild metaphorisch verknüpft:

Tuči — kak ožera, / Mesjac — ryžij gus'.

Die Wolken sind wie Seen, / Der Mond — eine rötliche Gans.

Sie sollen aber nicht mehr — sei es auch nur andeutend — Landschaft darstellen, sondern sind Ausdruck einer allgemeinen Verwirrung, denn „vor dem Blick tanzt / Das ungestüme Rußland“. Auch die beiden folgenden Landschaftsbeschreibungen sind Ausdruck dieser auf-ruhr gleichen Verwirrung: „Es erzitterte der grüne Wald, / Ein Quell schäumte auf“. Alle Einzelelemente sammeln sich dann in der allegorischen Gestalt des „otčar“ (s. Anm. 20 zu Kap. IV), der den Auftrag hat, „verborgene Ufer zu fordern“. Diese Vorstellung des Paradieses als eines räumlichen Gegenübers ist eine der wiederkehrenden Umschreibungen für die neue Zeit. Die darauf folgenden Bilder kosmischer Erscheinungen stammen, in Übereinstimmung mit der Gestalt des „otčar“ als der Personifizierung des bäuerlichen Rußlands (*mužik*), aus der bäuerlich-häuslichen Sphäre:

*Ne sorvetsja s neba / Zvezdnaja duga!³⁸
Ne obronit večer / Krasnogo vedra . . .*

Nicht wird vom Himmel abreißen / Der Sternenbogen!
Nicht wird der Abend / Den roten Eimer fallen lassen . . .

Die „Logik“ der Bilder liegt nur in ihrer emotionalen Funktion, die Stärke des „otčar“ darzustellen, dessen „mächtige Schultern wie ein Berg aus Granit sind“ (I 274).

Der zweite Teil läßt in der erneuten Anrede des „otčar“ auch die Grenzen von Außen und Innen verschwimmen:

³⁸ *duga* — „das Krummholz, (am Kummel)“ (Pavlovskij).

Pod oblačnym drevom / Verchom na lune
Fevral'skoj metel'ju / Reveš' ty vo mne. (I 274)

Unter dem Wolkenbaum / Rittlings auf dem Mond
Brüllst du wie der Schneesturm / Im Februar in mir.

Und der Angeredete wird jetzt mit heidnischem und christlich-heidnischem Element charakterisiert:

Učil tebja vere / *Sedoj ognevik.*
I siloj Aniki / Otmetil tvoj šag. (I 274)

Den Glauben lehrte dich / Der graue Donnergott.
Und mit der Kraft Anikas³⁹ / Hat er deinen Schritt bezeichnet.

Der in diesem Teil besonders betonte Bezug auf russisch-heidnische Überlieferung, der auch in anderen Bildern zum Ausdruck kommt, zeigt den Einfluß Gorodeckijs auf Esenins Sprache der frühen Revolutionsgedichte besonders deutlich.

Der dritte Teil hebt sich durch die freien Rhythmen, die unregelmäßigen Zeilenlängen und den hymnischen Ton von der Umgebung ab. Jetzt wird der „otčar“ zur fast göttlichen Gestalt überhöht. Diesen Eindruck unterstreicht — neben der Anrede: „O Wundertäter!“ — die Art, wie das lyrische Ich sich mit ihm in Beziehung setzt:

Ja syn tvoj, / Vyrosšij, *kak vetla* / Pri doroge . . .
Ich bin dein Sohn, / Aufgewachsen wie die Weide
/ Am Wege . . . (I 275).

Das Pflanzenbild für das lyrische Ich löst eine Reihe weiterer Naturbilder aus für die Umschreibung der Beziehung zwischen dem lyrischen Ich und dem „otčar“:

Naučilsja smotret' v tebja, / *Kak v ozero.*
· · ·
Po sedinam tvoim / Uznaju, čto byl *sneg* / *Na poljach* . . .
(I 275)
Ich habe gelernt, dich anzusehen / Wie einen See.
· · ·
An deinen grauen Haaren / Erkenne ich, daß Schnee /
Auf den Feldern lag.

³⁹ Vgl. das geistliche Lied von „Anika-voin“, der 300 Jahre lang dem Tode entging. Siehe L j a c k i j, E. A.: Rus' stražduščaja. Venec mnogocvetnyj. Izdanie vtoroe. Stokhol'm 1920, S. 55 f.

Nach dieser hymnischen Abschweifung nimmt der vierte Teil das Motiv des Frühlings als Symbolbild für die Februarrevolution im Stadium ihres Triumphes auf, deutet es im Bild des Stromes an:

Ty vzygral, kak potok! (I 276)

Du wurdest unruhig wie der Strom!

Wie im zweiten Teil bekommen nun historisch-mythische (*Buslaev razgul*)⁴⁰ und geographische Namen Zeichenfunktion, — ein Verfahren, wie es, durch seine Wiederholung rationaler Deutung offener, Kljuev häufig anwendet⁴¹. „Volga, Kaspj und Don“ sind von der allgemeinen Unruhe ergriffen, ebenso der „blaulippige Ural“ als Bild des der Revolution feindlichen Elements, der vom Weihrauch der „Solovki“⁴² besänftigt wird. Und wie ein Fürst im Volksepos bereitet der „otčar“ der ganzen Welt ein Freudenfest — „Alle rufst du zum Freudenmahl“ —, indem er gleichzeitig die Erde wie der Titan Atlas der griechischen Mythologie auf den Schultern trägt:

I gorit na plečach / Neob-emlemyj šar! . . . (I 276)

Und auf den Schultern brennt / Die grenzenlose Kugel! . . .

Ausgehend vom Bild der Erdkugel, die vor Freude „in den Himmel geworfen werden soll“, schließt sich der letzte Teil des Zyklus an, die Aufnahme der Erde in das Paradies der neuen Zeit. Bäuerliche, kosmische und christliche Vorstellungen bilden eine Einheit, umschreiben in parallel angelegten Satzgefügen dieses Paradies, nehmen zum Schluß noch einmal das Motiv des Freudenmahls auf:

Tam lunnogo chleba / Zlatjatsja snopy.

. . .
Tam s vyzvonom bljuda / Prochlada kusta,

. . .
Tam drjachloe vremja, / Brodja po lugam,
Vse russkoe plemja / Szyvaet k stolam. (I 276 f.)

Dort schimmern golden / Die Garben des Mondkorns.

. . .
Dort ist beim Klang der Schale / Die Kühle des Strauchs,

. . .
Dort ruft die gebrechliche Zeit, Über die Wiesen wandernd,
Den ganzen Stamm der Russen / Zu den Tischen.

So läßt sich aus dem Zyklus zwar eine Grundlinie mythisch-religiös gefärbter Begeisterung für die Revolution, deren zentrale Gestalt der

⁴⁰ Vgl. die Byline von „Vasilij Buslaev und den Novgorodern“ — *Byliny*, S. 366 ff.

⁴¹ Vgl. Kljuev, *Sobr. soč.* Bd. I, S. 381 ff. Nr. 242 (*Pesn' solncnosa*).

⁴² Gemeint ist das Soloveckij monastyr' als Zentrum des Altgläubigentums.

„otčar“⁴³, das bäuerliche Rußland ist, ziehen; aber ein Teil der Bilder bzw. Bildandeutungen läßt sich rational nicht umschreiben, bleibt „Bläue und Lied in den Worten“ (I 276).

Schon der Titel des folgenden Zyklus, „Oktoich“ (I 280) weist auf seine ausgeprägtere christliche Grundstimmung hin: Oktoich bzw. Osmoglasnik ist die Bezeichnung für ein Kultbuch, in dem das Hymnenmaterial nach den acht Kirchentönen für die Liturgie des Sonntags angeordnet ist⁴³. Das zentrale Thema ist die Erwartung der neuen Zeit. Ihr gelten eigentlich die drei die einzelnen Teile einleitenden Anrufe der Heimat, der Jungfrau Maria und Gottes und auch der hymnische Anfang des vierten Teils: „Hosianna in der Höhe!“ Von den Anreden sind auch die Bildfolgen der einzelnen Teile bestimmt, wiewohl nicht immer zu dechiffrieren.

Im ersten Teil gruppieren sich alle Bilder um den Begriff der Heimat, ihre Vorbereitung auf die neue Zeit. Ausgelöst von der Metapher ihrer „Kuhaugen“ wird das Wesen der Heimat wieder als das bäuerliche dargestellt und an die Bilder der bäuerlichen Welt die Aufforderung geknüpft, „sich zu heiligen“ (svjatis') (I 280), damit die ersehnte Zukunft schneller anbreche. Jetzt vollzieht sich im Sprechenden zum erstenmal der Umschlag vom Ich zum Wir:

Pleč'mi trjasem *my* nebo,
Rukami zybim mrak
I v toščij kolos chleba
Vdychaem zvezdnyj zlak. (I 281)

Die Menschen brechen in die Ordnung des Kosmos ein, „rühren mit den Händen die Finsternis auf“. „Mrak, mgla, t'ma“ werden in der Revolutionslyrik zu Schlüsselworten und -vorstellungen für das Alte, das überwunden werden muß, die „finstere“ Übergangszeit⁴⁴. Das Bild des Sternenetreides gehört zu den Doppelbildern der Erneuerung des bäuerlichen Rußlands und der geistigen Erneuerung des Lebens überhaupt. Beide Prozesse sind für Esenin unlösbar miteinander verknüpft. Daher heißt es ein paar Zeilen weiter:

⁴³ O n a s c h, Einführung in die Konfessionskunde, S. 100 f.

⁴⁴ Vgl. I 286:

S č'ej-to laskovosti vešnej
Otgrustil ja v sinej mgle...
Ob jemandes Frühlingszärtlichkeit
Hörte ich auf, im blauen Nebel zu trauern...

*Ovsom my kormim burju,
Molitvoj poim dol,
I pašnju golubuju
Nam pašet razum-vol. (I 281)*

Mit Hafer nähren wir den Sturm,
Mit dem Gebet tränken wir das Tal,
Und die blaue Ackerflur
Pflügt uns der Ochse Vernunft.

Der zweite Teil des Zyklus enthält den Gesang der Himmel (*pojut nebesa*). Seine Bilder sind noch rätselhafter und zum Teil aus dem Zusammenhang des Gedichts allein gar nicht zu deuten. Schon die erste Strophe enthält das komplizierte Gebilde einer Doppelmetapher:

*„O devo / Marija — / Pojut nebesa. —
Na nivy zlatye / Prolej volosa . . .“ (I 281)*

In einem anderen Gedicht, das sich an die Gottesmutter wendet, heißt es ergänzend zu diesem Bild: „Schütte *wie Öl / Die Haare des Mondes / In die Bauernkrippe / Meines Landes*“ (II 24). Nun erst wird die Verbmetapher (*prolej*) verständlich durch die Analogie von Haaren und Mondstrahlen als (heiligem) Öl und seiner abstrakten Bedeutung des Segens (s. Anm. 14 zu Kap. IV). Die folgende Strophe lautet:

*Omoj naši lica / Rukoju zemli.
S za-gor verenicej / Plyvut korabli. (I 281)*

Wasche unsere Gesichter rein / Mit der Hand der Erde.
Hinter den Bergen hervor / Schwimmt eine Kette von
Schiffen.

Die ersten Zeilen (*Omoj . . .*) lassen sich deuten als Geste der zukünftigen Verbindung der Himmel (Kosmos) mit der Erde, ein Motiv, das Esenin in unmittelbarer und übertragener Bedeutung häufig in „*Ključi Marii*“ anschlägt. „Der Kosmos wird überwunden werden . . . Die Luftriffe werden für die Augen der Luftschiffer (*vozdušnych korabel'ščikov*) ebenso gut sichtbar sein wie Riffe im Wasser. Überall werden Wegemarken für eine gefahrlose Schifffahrt aufgestellt werden, und die Menschheit wird von der Erde aus nicht nur mit ihren nahen Trabanten unter den Planeten Verbindung aufnehmen (*pereklikat'sja*), sondern mit der ganzen Welt in ihrer Unermeßlichkeit“ (V 44)⁴⁵. Im Gedicht sitzen aber in den Schiffen „die Seelen der Entschlafenen und die Erinnerung an Jahrhunderte“ (I 282). Schon in

⁴⁵ Auch diese Vorstellung erinnert an den Gedanken Fedorovs von kosmischen Luftschiffen (*efirozoty*), vgl. Fedorov, N. F.: *Filosofija obščego dela*. Tom II. M. 1913, S. 251.

„Pevuščij zov“ fiel die Nennung der Toten auf, die in die allgemeine Umwandlung der Welt einbezogen wurden. Dieses „mystische“ Detail deutet auf die symbolische Bedeutung der Schiffe. Im Sprachgebrauch einiger Sekten, besonders der Chlysten⁴⁶, bezeichnen sie einzelne Gemeinden. Und als solche sind die „drei Schiffchen“ im geistlichen Lied der Chlysten zu verstehen:

Po prostrannomu morju
Tri korablika plyvut,
 Oni batjuškiny.⁴⁷

Über das weite Meer
 Fahren drei Schiffe,
 Sie gehören dem Väterchen.

Der geistlichen Abstammung des Bildes bei Esenin entsprechen auch die darauf folgenden Drohungen (Wehe dem, der murrte, ... Doch gehe zugrunde, der herauskam und nur einen Augenblick schaute ...) und die Verheißung der offenen Paradiestür mit der Andeutung geheimer Weihe (*tajnye znaki*). Und mit dem Bild des Schiffes schließt auch der letzte Teil des Zyklus:

No tot, kto myslil devoj,
 Vzojdet v *korabl' zvezdy*. (I 284)

Aber der, der jungfräulich dachte,
 Wird besteigen das Schiff des Sterns.

Gerade die Anspielung auf die geistige „Jungfräulichkeit“ läßt wieder an einen bewußten Bezug auf die Ausdrucksweise der Sekten denken.

Der dritte Teil, wieder vom lyrischen Ich bzw. Wir aus gesprochen, beginnt mit einer Frage an Gott, die — isoliert betrachtet — unverständlich, erst von der negativen Antwort auf sie in dem Zyklus „Prišestvie“ (II 7 ff.) klar wird:

O bože, bože, / *Ty l'*
Kačaeš' zemlju v snach? (I 282)

O Gott, Gott, / Wiegst du
 Die Erde in Träumen?

Ej, gospodi, / *Carju moj!*
D'javoly na rukach / Ukačali zemlju. (II 9)

Wahrlich, Herr, / Mein König!
 Die Teufel haben die Erde / Auf ihren Armen eingewiegt.

⁴⁶ Vgl. G r a s s, Die russischen Sekten, Bd. I, S. 492.

⁴⁷ P f i z m a i e r, A.: Die Gefühlsdichtungen der Chlysten. — In: Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Philos.-hist. Klasse. Bd. 35 Wien 1885, S. 284.

Noch scheint die Erde der Spielball feindlicher Kräfte zu sein, deren Kampf sich im Dunkeln vollzieht. Und die der Frage folgenden Bilder der Verheißung entfalten sich nicht vom optischen, sondern akustischen Bereich aus in dreimaligem Einsatz der Verben: *Es rauscht . . . Sie singen . . . Und sie flüstern . . .*

Im vierten Teil werden alle bisherigen andeutenden Vorstellungen der neuen Welt im Namen des Paradieses zusammengefaßt: „Die Hügel singen vom Paradies“ (I 283); es enthält — gleichsam räumlich — die ersehnte Zukunft der Heimat in sich:

I v tom raju ja vižu
Tebja, moj otčij kraj. (I 283)
Und in jenem Paradies sehe ich
Dich, meine Heimat.

In diesem Paradies sitzt nun der „Großvater“ unter der Eiche von Mamre. Seine Anrede als Vater (otče) und die kosmische Verwandlung der Gestalt lassen seine Verwandtschaft mit der allegorischen Figur „otčar“ erkennen:

I svetit ego šuba / Goročom častyh zvezd.
Und es leuchtet sein Pelz, / Besetzt mit zahllosen winzigen
Sternen.

Gegen diese „Vision“ wird der jetzige Zustand der Heimat gesetzt, die in winterlicher Erstarrung (Jahreszeitensymbolik!) auf die Erfüllung der Verheißung wartet:

No ču! Zvenit, kak kolos,
S zemli rastuščij sneg:
„Vosstan', prozri i viždi!
Neoskazuem rok . . .“ (I 283 f.)
Doch horch! Es klingt wie Ähren
Der Schnee, der von der Erde wächst:
„Steh auf, schaue in die Zukunft und sieh!
Unaussprechlich ist das Schicksal . . .“

Das zuerst ganz „unübersetzbare“ Bild aus dem Vergleich von Schnee und Ähren hat seinen Ursprung vielleicht in einem bäuerlichen Ritual, wie es sich auch in einem der frühen Gedichte andeutet⁴⁸. Die Aussaat auf dem Schnee — um die Weihnachtszeit oder am Neujahrstag —

⁴⁸ Vgl. I 93:

V čest' ugodnika Mikoly
Sejut rož'ju na snegu.
Zu Ehren des Gottesknechts Mikola
Säen sie Roggen auf den Schnee.

soll eine reiche Ernte verheißen⁴⁹. Dieses Vorzeichen überträgt Esenin auf die Situation der Heimat als ein Zeichen ihrer glücklichen Zukunft.

Den Schluß des Zyklus bildet feierliche Verkündigung der Geburt dieser Zukunft aus allgemeiner Zerstörung, vor der nur die zum „Schiff“ Gehörigen gerettet werden:

Vostrubjat bož'i kliči
Ognem i burej trub
· · ·
I vyvalitsja črevo
Ispepelit' brazdy . . .
No tot, kto myslil usw. (I 284)

Gottes Ruf wird posaunen
Mit Feuer und Sturm der Trompeten

· · ·
Und herauswälzen wird sich ein Leib
Und wird die Furchen veraschen . . .
Doch der, der jungfräulich dachte, usw.

Der letzte Einbruch apokalyptischer Endzeitstimmung scheint stark von Kljuev inspiriert zu sein, bei dem Bilder dieser Art für den Umbruch der Zeit viel häufiger, auch seiner geistigen Grundeinstellung nach gerechtfertigter sind.

Die weiteren großen Revolutionsgedichte zu analysieren wäre zwar sehr interessant, überschreitet aber den Rahmen des Kapitels. Für diese Darstellung ist es auch nicht erforderlich, da die genannten Elemente und Bilder sich wiederholen, nur die Akzente des Ausdrucks, entsprechend der Grundstimmung der einzelnen Zyklen, sich verschieben.

Von den Revolutionsgedichten leitet das Werk über zu „Kobyl'i korabli“ (II 87 ff.). In diesem Zyklus wird das Thema der letzten Periode schon einmal entfaltet, ehe es sich in liedhaften Gedichten teils melancholischer, teils protestierender Grundhaltung viele Male wiederholt: der Dichter in einer fremdgewordenen Umwelt.

In seinem Buch „Der literarische Expressionismus“ schreibt Sokel über das Ende des „neuen Menschen“: „Dem poeta dolorosus, der sich als Messias, als ‚neuer Mensch‘ maskiert, ist es nicht gelungen, die Menschheit zu sich emporzuheben. Die Menschheit, die ihn als Künstler und Genie verachtet hat, verschmäht ihn auch als Prophet und

⁴⁹ Z e l e n i n, a.a.O., S. 30, 376.

Führer.“⁵⁰ Allerdings ist für Esenin die Situation umgekehrt: die Menschheit, die ihn als Propheten verachtet hat, bringt ihn zur Haltung des poeta dolorosus.

Der Gedichtzyklus gehört in die Zeit der Symbiose mit den Imaginisten, deren Einfluß sich daran auch ablesen läßt, wenn auch anders, als Naumov meint. Für ihn macht sich in „Kobyl'i korabli“ „die Begeisterung für das Bild zum Nachteil des Inhalts in betrüblicher Weise“ bemerkbar⁵¹; aber dem Zyklus mangelt es auch im Sinne Naumovs nicht an Inhalt (soderžanie). Er verbirgt sich zwar hinter den Bildern, läßt sich aber schon an den Fragen ablesen, die sich durch das ganze Gedicht ziehen:

Slyšite l'? Slyšite zvonkij stuk?
Éto grabli zari po puščam. (II 87)

· · ·
Pole, pole, kogo ty zoveš'?

· · ·
Kto éto? Rus' moja kto ty? kto?

· · ·
Ó, kogo že, kogo že pet'
V étom bešenom zareve trupov? (II 88)

Die äußere Form ist symmetrisch angelegt, der Zyklus besteht aus fünf Teilen zu je vier Strophen. Rhythmisch wechseln die Verse zwischen Anapäst und Versen mit drei Hebungen, aber unregelmäßiger Füllung der Senkungen⁵². In „Kobyl'i korabli“ sind Bildmotive zusammengefaßt, die vorher isoliert oder in anderer Kombination aufgetaucht waren. Schon die erste Zeile — „Wenn *der Wolf* den Stern angeheult hat“ — berührt den Bereich volkstümlicher Vorzeichen

⁵⁰ Sokel, Walter H.: Der literarische Expressionismus. München 1960, S. 247.

⁵¹ Naumov, a.a.O., S. 100.

⁵² A. Kusikov hat ungefähr um die gleiche Zeit ein Gedicht geschrieben, das in einzelnen Zügen, nicht in der Gesamtkomposition, dem Zyklus sehr ähnlich ist. In diesem Gedicht redet das Ich als „flügelloser Sturmbote“ (Ja beskrylyj gljažu burevestnik) die Wolken an, die — seelen- und empfindungslos — ins Nichts schwimmen:

Plyvite, plyvite, plyvite,
Tuči plyvite v nikuda;
Sinej ustal'ju vzor moj vytek,
V slepote moej zvezdnyj udar.

Schwimmt doch, schwimmt, schwimmt,
Wolken schwimmt ins Nirgendwohin;
In blauer Müdigkeit verströmte sich mein Blick,
In meiner Blindheit ist der Schlag der Sterne.

Siehe Kusikov, A.: V nikuda. Vtoraja kniga strok. M. 1920, S. 22.

(primety) und des Bildes für die der Revolution feindlichen Kräfte. Darauf verweist auch die zweite Zeile: „Bedeutet es, daß der Himmel von Wolken zernagt ist“ —, in der Esenin statt der erwarteten Deutung (značit) ein neues Bild einsetzt. Diesem Auftakt folgen zwei Bilder, absolut gesetzt ohne syntaktischen Zusammenhang:

Rvanye životy kobyl, / Černye parusa voronov.

Zerrissene Leiber der Stuten, / Schwarze Segel der Raben.

Bekannt sind bereits die Bilder der Wolkenpferde, die hier als „absolute Metapher“⁵³ erscheinen. Und die Raben als Unglücksboten haben wiederum Zusammenhang mit volkstümlichen Vorstellungen⁵⁴. Alle folgenden Bilder sind Variationen der ersten als der Ausdruck einer unheilgeladenen Atmosphäre:

Ne prosunet kogtej lazur'
Iz purgovogo kašlja-smrada . . .

Nicht wird das Blau seine Krallen
Aus dem Hustengestank des Schneesturms strecken . . .

Blau als Chiffre verheißenen Segens (vedro lazuri, II 12) ist zu einem feindlichen Element geworden (kogtej), und vom berühmten Sturm der Revolution ist nur ein „Hustengestank“ übriggeblieben.

Obletaet pod ržan'e bur'
Čerepov zlatochvojnyj sad.
Kahl wird unterm Wiehern der Stürme
Der Schädel goldnadeliger Garten.

Diese negative Variation des „Gartens der Zukunft“ (s. o.) bildet, wie wir sehen werden, eine der zentralen Bildvorstellungen des Zyklus.

Plötzlich erscheint das Ich in der fragenden Anrede:

Slyšite l'? Slyšite zvonkij stuk?

Hört ihr? Hört ihr das klingende Klopfen (Schlagen)?

Es identifiziert sich nicht mehr mit einem Wir, sondern distanziert es von sich als Gegenüber. Und das Bild der „Fahrt in die Zukunft“ wird grausam parodiert, zum Schädelgarten passend:

⁵³ Friedrich, a.a.O., S. 151.

⁵⁴ Vgl. in der Totenklage das Bild des Raben für den Tod in der „Klage einer Witwe um ihren Mann“:

U okošečka ved' smert' da ne davalas',
Potichošen'ku ona da podchodila
I černym voronom v okoško zaletela.

Und am Fensterchen bat der Tod nicht um Einlaß,
Ganz heimlich trat er näher
Und flog als schwarzer Rabe durchs Fenster.

Siehe Pričitanija. Biblioteka poëta, Bol'shaja serija. L. 1960, S. 93.

Veslami otrublennyh ruk
 Vy grebetes' v stranu grjaduščego.
 Plyvite, plyvite v vys'!

Mit den Rudern abgehackter Arme
 Rudert ihr ins Land des Zukünftigen.
 Schwimmt nur, schwimmt in die Höhe!

Sich selbst hebt das lyrische Ich dagegen ab, indem es das Bild des Gartens fortsetzt:

Skoro beloe derevo sronit
 Golovy moej želtyj list.
 Bald wird ein weißer Baum
 Meines Hauptes gelbes Blatt abwerfen.

Sein Teil ist der Verfall, die Zerstörung.

Fragende Anrede des „Feldes“ ist im zweiten Teil Ausgangspunkt der allgemeinen Verwandlung in wirre, ziellose Bewegung:

Sinej konnicej skačet rož',
 . . .?
 Net, ne rož'! skačet po polju stuža,
 . . .
 Na dorogach golodnym rtom
 Sosut kraj zari sobaki.
 Im ne nužno bežat' v „tuda“ — . . . (II 88)
 Wie eine blaue Reiterei sprengt der Roggen einher,
 . . .?
 Nein, nicht der Roggen! übers Feld sprengt der Frost,
 . . .
 Auf den Straßen mit hungrigem Maul
 Saugen das Land der Morgenröte Hunde.
 Sie brauchen nicht ins „Dort“ zu rennen . . .

Die wichtigste Frage — „Mein Rußland, wer bist du? wer?“ — steht im Mittelpunkt dieses Teiles. Das Ich hat jede Möglichkeit einer Orientierung verloren in dieser durch die Bilder angedeuteten Umkehrung aller natürlichen Verhältnisse (solnce merznet, kak luža, . . . čelovek s-el ditja volčicy). Erst im dritten Teil kommt die eigentliche Klage des Ichs zum Ausbruch in der Frage: „O wen denn, wen denn besingen / In diesem irren Morgenrot der Leichen?“ (II 88). Ausgelöst von der Erinnerung an den vergeblich erwarteten „lichten Gast“ der Revolution, folgt die bittere Feststellung:

Vidno, v smech nad samim soboj
 Pel ja pesn' o čudesnoj gost'e. (II 88)
 Wohl zum Spott über mich selbst
 Sang ich das Lied vom wunderbaren Gast.

Auch die kosmischen und religiösen „Visionen“ der Revolutionsdichtung werden jetzt dem allgemeinen „Spott“ preisgegeben:

Posmotrite: u ženščin tretij
 Vylupljaetsja glaz iz pupa.
 Von on! Vylez, gljadit lunoj (II 88)⁵⁵

. . .
 . . . poët . . .

. . .
 Pričaščajsja solomoj šerst'u,
 Tepli pesnej slovesnyj vosk. (II 89)

Seht nur: den Frauen schlüpft
 Ein drittes Auge aus dem Nabel.
 Da ist es! Ist herausgekrochen, sieht aus wie der Mond

. . .
 . . . O Dichter . . .
 Nimm das Abendmahl mit Stroh und Wolle,
 Entzünde der Lieder Wortwachs.

Und das Bild des Gartens wird in der Allegorisierung des „bösen Oktobers“ fortgesetzt (II 89).

Vor den Menschen flüchtet das lyrische Ich zu den Tieren, ruft sie zu sich: „Tiere, Tiere, kommt her zu mir . . .!“ Denn sie werden — wie das Ich — „von den Menschen verfolgt“. Das ist das Thema des vierten Teiles. Und im Gedanken an die Tiere findet das Ich eine gewisse Beruhigung und einen Ansatz für den Umschwung in seiner Haltung, der mit dem fünften Teil einsetzt:

Budu pet', budu pet', budu pet'!
 Ne obizu ni kozy, ni zajca.
 Esli možno o čem skorbet',
 Značit, možno čemu ulybat'sja. (II 90)

Ich werde singen, werde singen, werde singen!
 Ich kränke weder Ziege noch Hase.
 Wenn man um etwas trauern kann,
 Heißt das, kann man auch etwas anlächeln.

Der Dichter kann nicht anders, als singen — und sei es auch nur um der Tiere willen. Mag der „weise Gärtner Herbst“ dann auch „seines Hauptes gelbes Blatt abschneiden“. Die Begründung dieser gewandelten Haltung spricht das lyrische Ich in den folgenden, syntaktisch unverbundenen, aber als Bildvorstellung dazu gehörigen Zeilen aus:

V sad zari liš' odna stezja,
 Sgložet rošči oktjabr'skij vetr.
 Vse poznat', ničego ne vzjat'

⁵⁵ Vgl. II 51 (Ne govornite mne), wo das Bild in kosmischer Erweiterung die neue Zeit wie den Mond aus dem Leib des Himmels hervorgehen läßt.

Prišel v étot mir poët.

Glubže, glubže, serpy stichov!
Syp' čeremuchoj, solnce-kust! (II 90)

In den Garten der Morgenröte führt nur ein Pfad,
Die Haine wird der Oktoberwind abnagen.
Alles zu erkennen, nichts zu nehmen,
Dazu kam in diese Welt der Dichter.

Tiefer, tiefer, Sicheln der Verse!
Verstreu deine Blüten wie der Faulbaum, Sonnenstrauch!

Für sich selbst hat das Ich eine Formel gefunden, die es ihm ermöglicht, alle Leiden, alle Widersprüche der Wirklichkeit zu ertragen, und es drückt sie als allgemeine Wahrheit unpersönlich aus (vse poznat' ...). Die „Sicheln der Verse“, Ausdruck des Leidens an der Kunst, finden eine zwar nachlässig formulierte, aber zutreffende Interpretation in den Memoiren Ęrenburgs, wo er von einer Begegnung mit Esenin berichtet: „Als wir uns dann auf der Straße verabschiedeten, sagte Esenin: ‚Die Dichtung ist kein Kuchen, man kann für sie nicht mit Rubeln bezahlen ...‘ Diese Worte vergaß ich nicht — sie hatten mich getroffen: an diesem Tage hatte ich zum erstenmal den wahren Esenin gesehen.“⁵⁶

Das Leiden der Menschen, dem in „Kobyl'i korabli“ das Bild der abgehakten Arme galt, wird 1921 zum Thema eines Gedichts, in dem Esenin sich — wieder in der traditionellen liedhaften Form — ohne Nennung des lyrischen Ichs auseinandersetzt (Pesn' o chlebe, II 105 f.).

Das Gedicht erregte schon in den 20er Jahren wegen seiner ungewöhnlichen Metaphorik die Aufmerksamkeit der Kritiker⁵⁷. Eine gründliche Untersuchung der Bildmotive in ihrem Zusammenhang mit der westeuropäischen Literatur hat D. Čiževskij vorgenommen⁵⁸. Er faßt das Gedicht zusammen als „seltsames Bekenntnis der Sündhaftigkeit zunächst des Bauernstandes, der vom ‚Mord‘ an den Pflanzen lebe, dann des ganzen Menschengeschlechts, das ohne die pflanzliche Kost nicht auskommen könne“⁵⁹. Diese Interpretation ist zwar möglich, aber gerade von der ersten Strophe des Gedichtes her anzu-

⁵⁶ Ęrenburg, a.a.O., S. 579.

⁵⁷ Nejmán, a.a.O., S. 216.

⁵⁸ Čiževskij, Dmitrij: Esenins „Lied vom Brot“. — In: Aus zwei Welten. Beiträge zur Geschichte der slavisch-westlichen literarischen Beziehungen. 's-Gravenhage 1956.

⁵⁹ Čiževskij, a.a.O., S. 319.

zweifeln, die als Erläuterung der Überschrift die Bedeutung des Gedichts vorwegnimmt:

Vot ona, surovaja žestokost',
Gde ves' smysl — stradanija ljudej!

Da ist sie, die harte Grausamkeit,
Deren ganzer Sinn — das Leiden der Menschen ist!

Zumindest verweist sie die Bilder, die nun folgen, auf eine zweite Bedeutungsebene, auf der alle unter dem Vorzeichen „Leiden der Menschen“ stehen:

Perevjazana v snopy soloma,
Každyj snop ležit, kak želtyj trup.

Das Stroh ist zu Garben gebunden,
Jede Garbe liegt da wie ein gelber Leichnam usw.

Dadurch werden diese Bilder zur unheimlichsten Umkehrung der üblichen „freundlichen“ Pflanzenbilder für Menschen und lyrisches Ich.

Nach den beiden großen Gedichten „Sorokoust“ (II 93 ff.) und „Ispoved' chuligana“ (II 101 ff.) kehrt Esenin zur kleineren, liedhaften Form zurück, die zwar auch im Werk der Revolutionszeit nicht fehlt, deren Motive dort aber meist in den großen Zyklen enthalten sind. Seltener finden wir jetzt Landschaftsgedichte — auch nicht im weiteren Sinne als Anlaß zu Reflexion oder liebevoller Betrachtung. Der Datierung zufolge erscheint schon 1918 das Thema der Problematik „Dichter — Umwelt“ (II 63). Hier beginnt schon, was Marčenko als bezeichnend für die späte Lyrik nannte: „Die Bildbewegung wird von der logischen abgelöst.“⁶⁰ Die Bildbewegung wird der „logischen“, gedanklichen Bewegung des Gedichts untergeordnet. Dieser Vorgang wird verstärkt durch das sprachliche Mittel der Wiederholung einzelner Worte, Wortgefüge und durch das syntaktische Mittel der Anknüpfung (Konjunktionen):

· · ·
Golubogo pokoja niti
Ja učus' v moi kudri vpletat'.
Ja choču byt' tichim i strogim,
Ja molčan'ju u zvezd učus'.
Chorošo ivnjakom pri doroge
Storožit' zadremavšuju Rus'.
Chorošo v etu lunnuju osen'
Brodit' po trave odnomu

· · ·
No ravninnaja sin' ne lečit.

⁶⁰ Marčenko, a.a.O., S. 118.

Der blauen Ruhe Fäden
 Lerne ich in meine Locken einzuflechten.
 Ich will still und streng sein,
 Ich lerne das Schweigen von den Sternen.
 Wie gut, als Weidenstrauch am Wege
 Das schlafende Rußland zu hüten.
 Wie gut, in diesem mondenen Herbst
 Allein durch das Gras zu wandern

· · ·
 Doch das Ebenenblau heilt nicht.

Alle Bilder (bis Zeile 13) zeigen die Reaktionen des lyrischen Ichs auf die von ihm selbst gestellte Frage: „Lieder, ihr Lieder, wovon schreit ihr?“ Sie sind Versuche, das Grundgefühl des Schmerzes über die vergeblichen „Lieder“ zu überwinden, sind mehr Gesten als Bilder (vpletat', storožit', brodit'). Da sie doch keine Hilfe bringen, lösen sie die zweite Frage nach der Befreiung des lyrischen Ichs von den Liedern, der Kunst, aus:

Pesni, pesni, il' vas ne strjachnut'? . . .

Lieder, ihr Lieder, kann man euch nicht einfach abschütteln? . . .

Die Antwort kommt aus der Natur, zuerst im Bilde des Abends, „der mit goldschimmerndem Besen / Meinen ebenen Weg reinfegt“. Dann kommt sie aus dem „Ruf, der im Wind vergeht“, der den Herbst als Metapher allmählichen Alterns und Absterbens beschwört:

„Bud' že choloden, ty, živučij,
 Kak osennee zoloto lip.“ (II 64)

Sei doch kühl, du Lebender,
 Wie das herbstliche Gold der Linden.

Dieses Gedicht zeigt deutlich den Prozeß, wie die Natur und ihre Elemente zur Seelenlandschaft werden, obwohl sie als Gegenüber des Ichs nicht aufgehoben sind. Aber das Verhältnis zur Natur hat sich im Vergleich zur frühen Lyrik grundsätzlich gewandelt.

Die — nicht zu schematisch verstandene — Ringkomposition der Gedichte erscheint jetzt häufiger, verbunden mit sparsamerer Verwendung metaphorischer Bilder und ihrer oft organischen Einfügung in die Realebene des Gedichts:

Vot ono, glupoe ščast'e
S belymi oknami v sad!
Po prudu lebedem krasnym
Plavaet tichij zekat.

· · ·
Glupoe, miloe ščast'e,
Svežaja rozovost' šček! (II 65)

Da ist es, das einfältige Glück,
 Mit weißen Fenstern in den Garten!
 Über den Teich schwimmt
 Wie ein roter Schwan der stille Sonnenuntergang.

· · ·
 Einfältiges, liebes Glück,
 Frische Röte der Wangen.

Dabei wird die variierende Erweiterung der am Schluß wiederaufgenommenen Verse vorbereitet vom „lyrischen Vorgang“ des Gedichts⁶¹.

An einem anderen Gedicht (II 133 f.) aus dem Zyklus „Liebe eines Hooligans“⁶² fallen besonders die Parallelismen an Zeilenanfängen und einmal am Strophenanfang auf, sogen. Gegenrefrains⁶³:

*V pervyj raz ja zapel pro ljubov',
 V pervyj raz otrekajus' skandalit'.
 Byl ja ves' — kak zapuščennyj sad,
 Byl na ženščin i zelie padkij.*

· · ·
*Kak umeet ljubit' chuligan,
 Kak umeet on byt' pokornym.
 Ja b naveki zabyt kabaki (Strophenanfang)*

· · ·
Ja b naveki pošel za toboj (Strophenanfang)

· · ·
*V pervyj raz ja zapel pro ljubov',
 V pervyj raz otrekajus' skandalit'.*

Zum erstenmal sing ich von Liebe,
 Zum erstenmal sage ich mich vom Randalieren los.
 Ich war ganz — wie ein verwilderter Garten,
 Ich war süchtig nach Frauen und Trunk.

· · ·
 Wie ein Hooligan zu lieben vermag,
 Wie er gehorsam zu sein vermag!
 Ich könnte für immer die Kneipen vergessen,

· · ·
 Ich könnte für immer nur dir nachgehen.

· · ·
 Zum erstenmal sing ich von Liebe,
 Zum erstenmal sage ich mich vom Randalieren los.

⁶¹ Kayser, a.a.O., S. 318.

⁶² Vgl. II 133—146.

⁶³ Vereinzelt Wiederholungen von Worten oder Wortgruppen lassen sich schon vorher als Mittel der Vers- und Strophenverknüpfung beobachten, vgl. II 129.

In dieser Häufung wirken die Wiederholungen aber nicht mehr als intensivierendes Stilmittel, sondern als Zeichen sprachlicher Erschöpfung.

In II 135 — zum gleichen Zyklus gehörig — wird eine Metapher verwendet, die wie ein Leitmotiv dieser „herbstlichen“ Liebe in mehreren Gedichten wiederkehrt: die blaue Kühle des Herbstes (*chodol oseni sinij*). Sie erscheint auch in II 137. Dieses Gedicht zeigt besonders deutlich die Wandlung, die sich in der Bildersprache vollzogen hat, bzw. die Entfernung von der Eseninschen zu einer konventionelleren Metaphernsprache. Nicht mehr die „primäre Bildhaftigkeit des Wortes“⁶⁴ ist ein entscheidendes Element dieser Sprache:

Puskaj ty *vypita* drugim,

· · ·
Tvoich *volos stekljannyj dym*
I *glaz osennjaja ustalost'*.
O, *vozzrast oseni!* On mne
Dorože junosti i leta.

· · ·
Už *serdec napilos' inoj,*
Krov' *otrezvljajuščuju bragoj.*
I mne v okoško *postučal*
Sentjabr' *bagrjanoj vetkoj ivy . . .*
Mag dich ein anderer ausgetrunken haben,

· · ·
Deiner Haare gläserner Rauch
Und der Augen herbstliche Müdigkeit.
O Alter des Herbstes! Es ist mir
Teurer als Jugend und Sommer.

· · ·
Schon hat das Herz sich an einem anderen,
Das Blut ernüchternden Bier sattgetrunken.
Und an mein Fensterchen klopfte
Der September mit purpurnem Zweig der Weide.

Einzelne isolierte Verbmetaphern (*vypita*) fallen auf, mehr noch die Häufung abstrakter Substantive (*ustalost'*, *vozzrast*, *junost'*). Drei der Metaphern schließen sich aber zu einem Komplex zusammen, der mit dem Stichwort „*chuliganstvo*“ in enger Beziehung steht: *vypita*, *stekljannyj*, *inoj . . . bragoj*. Denn in Wirklichkeit ist das Gedicht nicht so sehr an ein geliebtes Gegenüber gerichtet, wie nach den ersten Versen zu vermuten, sondern der Versuch, sich von der eigenen Vergangenheit in der Rolle des „*chuligan*“ und Sängers des „*Kneipenmoskaus*“ zu befreien⁶⁵. Eine Variation dieses Themas bildet auch

⁶⁴ Marčenko, a.a.O., S. 104.

⁶⁵ Vgl. die Gedichte II 123 f., 125 f., 127 f.

das Gedicht II 139, in dem die Geliebte das lyrische Ich vor seiner Vergangenheit „retten“ soll.

Eines der schönsten Gedichte der letzten Periode, das die beschriebenen Elemente ausgewogen in sich enthält, ist II 173. Herbst, Alter und Tod, schmerzlose Erinnerung an die Jugend und die Zeit der Unruhe, Distanz zum Leben und zu sich selbst sind — abstrakt gefaßt — die einzelnen Punkte in der Bewegung des Gedichts. Verbmetaphern herrschen vor, verdichten sich nur einmal zum Bild:

*Otgovorila rošča zolotaja
Berezovym, veselym jazykom,
I žuravli, . . .
Už ne žalejut bol'se ni o kom.
. . .
O vseh ušedšich grezit konopljanik
. . .
V sadu gorit koster rjabiny krasnoj,
No nikogo ne možet on sogret'.*

Aufgehört hat der goldene Hain,
Mit der fröhlichen Birkenzunge zu sprechen,
Und die Kraniche . . .
Haben nach niemandem mehr Sehnsucht.
. . .
Von allen Fernen (Fortgegangenen) träumt das Hanffeld
. . .
Im Garten brennt der Feuerstoß der roten Eberesche,
Doch kann er niemanden erwärmen.

Der ironisch-melancholische Nachsatz zum Bild der Eberesche erinnert noch einmal an den — als Illusion erkannten — Traum des Dichters, die reale Welt durch die Sprache zu verwandeln. Aber aus dem scheinbar rationalen Vergleich des lyrischen Ichs mit einem Baum, der sich daran anschließt, wächst in seiner Verselbständigung ein Bildkomplex, dessen unauffällige Schönheit in der späten Lyrik selten ist:

*Kak derevo ronjaet ticho list'ja,
Tak ja ronjaju grustnye slova.
I esli vremja, vetrom razmetaja,
Sgrebet ich vseh v odin nenužnyj kom . . .
Skažite tak . . . čto rošča zolotaja
Otgovorila milym jazykom. (II 174)*

Wie ein Baum still seine Blätter fallen läßt,
 So lasse ich schwermütige Worte fallen.
 Und wenn die Zeit, im Winde fegend,
 Sie alle zu einem nutzlosen Haufen zusammenharkt,
 Sagt denn . . . daß der goldene Hain
 Aufgehört hat, mit vertrauter Zunge zu sprechen.

* * *

Im Verlauf der Arbeit wurde versucht, den abstrakten Begriff des Bildes, der Bildhaftigkeit Esenins auseinanderzufalten, indem wir am sprachlichen Material seiner Gedichte die verschiedenen Verwirklichungen des Begriffs zeigten. Dabei sahen wir die anschauliche Konkretheit der Bilder aus der Ding- und Tierwelt, die sich grundsätzlich nach dem Gebot der Harmonie, des Zusammenklangs im Gedicht ausprägte. Neben ihnen existiert die ganz andere Welt der religiösen Bilder, die schon im frühen Werk eine „spirituelle“ Gestimmtheit des lyrischen Ichs wiedergeben, in der Revolutionslyrik dann zu zeichenhaften Bildern, Symbolen werden. Diesen Bildern eignet meist keine Anschaulichkeit im ursprünglichen Sinne mehr.

Schließlich werden die Ausläufer beider Bildwelten in expressiver Steigerung auf das lyrische Ich bezogen und zu Ausdrucksträgern seiner Stimmungen und Haltungen. Bildzeichen revolutionärer Verheißung verkehren sich — gleichsam mit negativem Vorzeichen — in ihr Gegenteil. In der späten Phase „zehren“ die Gedichte noch von einigen alten Bildern, ehe sie sie in der traditionelleren Sprache mit konventionellen Metaphern aufgehen lassen.

LITERATURVERZEICHNIS

Werkausgaben:

- Esenin, S. A. Sobranie stichotvorenij. Tom I—IV. M. 1926—1927.
- Esenin, S. A. Stichi i poëmy. M. 1931.
- Esenin, S. A. Stichotvorenija 1910—1925. Pariž (o. J.)
- Esenin, S. A. Sočinenija v dvuch tomach. M. 1956.
- Esenin, S. A. Stichotvorenija i poëmy. L. 1956.
- Esenin, S. A. Sobranie sočinenij v pjati tomach. M. 1961 bis 1962.

Allgemeine Literatur:

- Brinkmann, Fr. Die Metaphern. Bd. I. Bonn 1878.
- Clemen, Wolfgang Shakespeares Bilder. Ihre Entwicklung und ihre Funktionen im Dramatischen Werk ... Bonn 1936.
- Čerkasova, E. T. O metaforičeskom upotreblenii slov (po materialam proizvedenij L. Leonova i M. Solochova). — In: Issledovanija po jazyku sovetskich pisatelej. M. 1959.
- Enzensberger, Hans Magnus Brentanos Poetik. München 1961.
- Friedrich, Hugo Die Struktur der modernen Lyrik. Hamburg 1956.
- Grimm, Reinhold Gottfried Benn. Die farbliche Chiffre in der Dichtung. Nürnberg 1958.
- Kayser, Wolfgang Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. Bern 1956 (vierte Auflage).
- Killy, W. Wandlungen des lyrischen Bildes. Göttingen 1958 (2. Auflage).
- Lausberg, H. Elemente der literarischen Rhetorik. München 1949.
- Littmann, H. Die Metapher in Merediths und Hardys Lyrik. Schweizer anglistische Arbeiten Bd. VI. Bern (o. J.).
- Mejlach, Boris O metafore. — In: Trudy otdela novoj ruskoj literatury. Tom I. M. 1948.
- Nilsson, N. A. Mops-gaubica — rybar'-den'. Un type d'expression métaphorique dans la poésie moderne russe. — In: Scando-Slavica. Tomus III. Kopenhagen 1957.
- Potebnja, A. A. Polnoe sobranie sočinenij. Tom pervyj: Mysl' i jazyk. Gosizdat Ukrainy. 1926.

- Schneider, K. L. Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers. Studien zum lyrischen Sprachstil des deutschen Expressionismus. Heidelberg 1954.
- Stählin, W. Zur Psychologie und Statistik der Metaphern. — In: Archiv für die gesamte Psychologie 1914, Bd. 31.
- Timofeeva, V. V. Jazyk i vremja. Poëtičeskij jazyk Majakovskogo. M.-L. 1962.
- Wellek-Warren Theorie der Literatur. Berlin 1963.
- Literatur über Esenin:
- Arenskij, Roman Zemlja i kamen'. — In: Golos žizni 1915, Nr. 17.
- Aseev, Nikolaj Izbjanoj oboz. — In: Pečat' i revoljucija 1922, Nr. 8.
- Bakinskij, V. Poëzija Sergeja Esenina. — In: Zvezda 1940, Nr. 5—6.
- Blagoj, Dmitrij Materialy k charakteristike Sergeja Esenina. — In: Krasnaja nov' 1926, Nr. 2.
- Brjusov, Valerij Včera, segodnja i zavtra russkoj poëzii. — In: Pečat' i revoljucija 1922, Nr. 7.
- Chomčuk, N. Esenin i Kljuev. — In: Russkaja literatura 1958, Nr. 2.
- Čiževskij, D. Esenins „Lied vom Brot“. — In: Aus zwei Welten. Beiträge zur Geschichte der slavisch-westlichen literarischen Beziehungen. 's-Gravenhage 1956.
- Druzin, V. Sergej Esenin. L. 1926.
- Dymšic, A. Sergej Esenin. — In: Sergej Esenin: Stichotvorenija i poëmy. L. 1956.
- Dynnijk, V. Liričeskij roman Esenina. M. 1926.
- Filippov, Boris S. A. Esenin. Vospominanija. Pod red. I. V. Evdokimova. M.-L. 1926.
- Galant, I. B. S. A. Esenin — Žizn', ličnost', tvorčestvo. Pod red. E. F. Nikitinoj. M. 1926.
- Gorodeckij, S. Nikolaj Kljuev. Materialy k biografii. — In: Nikolaj Kljuev: Polnoe sobranie sočinenij. Tom I. New York 1954.
- de Graaf, Francisca O duševnoj bolezni Sergeja Esenina. — In: Kliničeskij archiv genial'nosti i odarenosti (Èvropatologii) 1926, tom II, vyp. 2.
- Ivanov, V. O Sergee Esenine. Vospominanija. — In: Novyj mir 1926, Nr. 2.
- Ivanov-Razumnik Serge Esénine. Sa vie et son oeuvre. Leyde 1933.
- Ivanov, V. O literaturnych gruppirovkach i tečenijach 20-ych godov. — In: Znamja 1958, Nr. 5.
- Ivanov-Razumnik Poëty i revoljucija. — In: Skify. Sbornik l-yj. Petrograd 1917.

- Košičkin, S. Masterstvo Sergeja Esenina (avtoreferat dissertaciji). M. 1959.
- Kravcov, N. Esenin i narodnoe tvorčestvo. — In: Chudožestvennyj fol'klor 1929, Nr. 4—5.
- Kulinič, A. V. Kak rabotal Esenin. — In: Sovetskaja Ukraina 1957, Nr. 7.
- Kulinič, A. V. Sergej Esenin. Kritiko-biografičeskij očerk. Kiev 1959.
- Lettenbauer, W. Farben in Esenins Dichtung. — In: Die Welt der Slaven. 1957, Nr. 2.
- L'vov-Rogačevskij, V. Imažinizm i ego obrazonoscy. M. 1921.
- Mariengof, A. Roman bez vran'ja. L. 1928 (2. Auflage).
- Marčenko, A. „Zolotaja slovesnaja gruda ...“ (O nekotorych osobennostjach obraznoj sistemy Esenina-lirika). — In: Voprosy literatury 1959, Nr. 1.
- Markov, V. Legenda o Esenine. — In: Grani 1955, Nr. 25.
- Naumov, E. I. Sergej Esenin. Žizn' i tvorčestvo. L. 1960.
- Nejman, B. V. Istočniki ějdologii Esenina. — In: Chudožestvennyj fol'klor 1929, Nr. 4—5.
- Pascal, Pierre. Esénine, poète de la campagne russe. — In: Oxford Slavonic Papers, Bd. II, 1951.
- Prokušev, Ju. L. Sergej Esenin. M. 1959.
- Rozanov, I. Esenin o sebe i drugih. M. 1926.
- Sakulin, P. N. Narodnyj zlatocvet. — In: Vestnik Evropy 1916, Nr. 5.
- Trockij, L. Literatura i revoljucija. M. 1923.
- Tynjanov, Ju. Archaisty i novatory. L. 1929.
- Veržbickij, N. Vstreči s Sergeem Eseninym. — In: Zvezda 1958, Nr. 2.
- Vinogradskaja, S. Kak žil Esenin. M. 1926.
- Vladislavlev, I. V. Literatura velikogo desjatiletija. Tom. I. M.-L. 1928.
- Voronskij, A. Ob otošedšem. — In: Sergej Esenin: Sobranie stichotvorenij. Tom I. M. 1926.
- Voronskij, A. Sergej Esenin. — In: Sergej Esenin: Sobranie stichotvorenij. Tom II. M. 1926.
- Vychodcev, P. Narodno-poëtičeskije tradicii v tvorčestve S. Esenina. — In: Russkaja literatura 1961, Nr. 3.
- Zelinskij, K. Poëzija Sergeja Esenina. — In: Sergej Esenin: Sočinenija v dvuch tomach. Bd. I. M. 1956.
- Zelinskij, K. Sergej Esenin. — In: Istorija ruskoj sovjetskoj literatury v trech tomach. Bd. I. M. 1958.
- Zelinskij, K. Na rubeže dvuch epoch. Literaturnye vstreči 1917—1920 godov. M. 1960.
- Zelinskij, K. Sergej Aleksandrovič Esenin (kritiko-biografičeskij očerk). — In: S. A. Esenin: Sobranie sočinenij v pjati tomach. Bd. I. M.-L. 1961.

- Zemskov, V. i
Pravdina, I. V tvorčeskoj laboratorii Esenina. — In:
Russkaja literatura 1960, Nr. 1.
- Allgemeine Nachschlagewerke:
- Brockhaus-Efron Enciklopedičeskij slovar'. (Abk. BE)
Dal', Vladimir Tolkovyj slovar' živogo velikoruskogo
jazyka. M. 1955 (Nabrano i napečatano so
vtorogo izdanija „1880—1882gg.“) (Abk.
Dal')
- Forstner, Dorothea Die Welt der Symbole. Innsbruck-Wien-
München 1961.
- Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Berlin-Leipzig 1927 ff.
(Abk. HDA).
- Literaturnaja enciklopedija. M.-L. 1929 ff.
- Miklosich, Fr. Lexicon palaeoslovenico - graeco - latinum.
Vindobonae 1862 (Abs. Miklosich).
- Pavlovskij, I. J. Russko-nemeckij slovar'. Tret'e soveršenno
pererabotannoe, ipravlennoe i dopolnennoe
izdanie. Riga 1900.
- Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und
Religionswissenschaft. Dritte völlig neu be-
arbeitete Auflage. Tübingen 1957 ff. (Abk.
RGG)
- Slovar' russkogo jazyka v četyrech tomach. M. 1957—1961.
- Sreznevskij I. I. Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart
1955.
- Wilpert, Gero v. Materialy dlja slovarja drevne-russkago
jazyka. SPb 1890—1903.

NACHWORT

Diese Arbeit ist in den Jahren 1961-1963 als Dissertation entstanden. Sie soll einen Beitrag zur Interpretation eines russischen Lyrikers liefern, der heute wie zu seinen Lebzeiten von den Russen sehr geliebt wird und allmählich auch dem deutschen Leser nicht mehr unbekannt ist. Dazu haben vor allem die Übertragungen von Karl Dedecius (Sergej Jessenin: Gedichte, Ebenhausen b. München 1961) und Paul Celan (Sergej Jessenin: Gedichte, Frankfurt a. M. 1961), wie auch die in der DDR erschienenen Nachdichtungen von Adelheid Christoph und Erwin Johannes Bach (Sergej Jessenin: Liebstes Land, das Herz träumt leise — Gedichte, Berlin 1960) beigetragen. Leider vermitteln die Übertragungen noch kein vollständiges Bild des Dichters, da sie nur eine Auswahl bieten. Eine eingehendere Studie über Esenin ist bisher in deutscher Sprache noch nicht erschienen.

Allen, die zum Gelingen der Arbeit beigetragen haben, spreche ich meinen Dank aus, besonders Herrn Professor Dr. A. Schmaus, der als Doktorvater die Arbeit mit geduldiger Strenge förderte, dann Herrn P. F. Jušin, meinem wissenschaftlichen Mentor während des Studienjahres an der Universität Moskau, ferner Frau S. I. Poljakova, deren Hilfe mir ermöglichte, einen Teil des handschriftlichen Nachlasses von Esenin aus den Archiven des Literaturmuseums in Moskau und des Puschkinhauses in Leningrad einzusehen.

München, im Dezember 1964

Christiane Auras