

Erich Poyntner

# Die Zyklisierung lyrischer Texte bei Aleksandr A. Blok

---

**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.

Erich Poyntner - 9783954792115

Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 04:01:22AM

via free access

# SLAVISTISCHE BEITRÄGE

BEGRÜNDET VON

ALOIS SCHMAUS

HERAUSGEGEBEN VON

HEINRICH KUNSTMANN

PETER REHDER · JOSEF SCHRENK

REDAKTION

PETER REHDER

Band 229

VERLAG OTTO SAGNER  
MÜNCHEN

ERICH POYNTNER  
DIE ZYKLISIERUNG LYRISCHER TEXTE  
BEI ALEKSANDR A. BLOK



VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN

1988



ISBN 3-87690-410-2

© Verlag Otto Sagner, München 1988

Abteilung der Firma Kubon & Sagner, München

Erich Poyntner - 9783954792115

Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 04:01:22AM

via free access

## Vorbemerkung

Im Werk des bedeutenden russischen Symbolisten Aleksandr Aleksandrovič Blok (1880 - 1921) ist der lyrische Zyklus die zentrale, am häufigsten angewendete Ausdrucksform, wenn man vom einzelnen Gedicht absieht. Blok verwendete das Genre vom Anfang bis zum Ende seines Schaffens, es tritt nur jeweils kurz hinter das Theater und das Poem zurück. Während jedoch in der Forschung den einzelnen Zyklen, auch in ihrer Entwicklung, große Beachtung geschenkt wird, bleibt das Phänomen des Genres selbst in der Regel außerhalb des Interesses, wobei auch Blok selbst der Genreproblematik in seinen theoretischen Schriften wenig Aufmerksamkeit zuwendet. Textgenese und Textstruktur der Zyklen Bloks zeigen allerdings sehr wohl ein hohes Formbewußtsein Bloks.

Es ist nicht geklärt, was über einen Text ausgesagt wird, wenn er mit "Zyklus" bezeichnet wird, sodaß mitunter recht unterschiedliche Zusammenstellungen von abgeschlossenen "kleineren" Texten diesem Genre zugeordnet werden. Die vorliegende Arbeit versucht eine Annäherung an das Problem über den strukturalistischen Ansatz des Rahmens, der im Zyklus notwendigen doppelten Rahmung. Bloks Texte sind dabei Ausgangspunkt und Material. Die dargestellte Untersuchungsmethode müßte aber auch bei solchen zyklischen Texten wie etwa die *Carmina burana*, Goethes *Römische Elegien*, Baudelaires *Fleurs du mal*, Trakls *Sebastian im Traum*, S.Esenins *Persidskie motivy* und anderen zu Ergebnissen führen.

Die ersten drei Kapitel der vorliegenden Arbeit sind der Struktur des Genres, der Untersuchungsmethode und dem Problem der Edition der Zyklen Bloks gewidmet. Im vierten Kapitel wird die Anwendung der Untersuchungsmethode bei der Analyse von drei unterschiedlichen Zyklen Bloks dar-

gestellt, wobei den am häufigsten behandelten Zyklen, *S t i c h i o P r e k r a s n o j D a m e* (Endfassung, in der Folge zitiert als SOPD) und *S n e ž n a j a m a s k a* (Endfassung, SM) kein eigenes Kapitel gewidmet wird, da die beiden Zyklen häufig als Vergleichstexte herangezogen werden. Im letzten Abschnitt der Arbeit wird der Einfluß der Genrekonzeptionen von Heinrich Heine, Apollon Grigor'ev und Valerij Brjusov auf den Zyklus bei Blok analysiert.

Zyklen und zyklusartige Texte werden, sofern es sich nicht um Zitate aus fremden Untersuchungen handelt, mit *g e s p e r r t e m* Titel angegeben, wobei bei einigen Texten freilich offen bleiben muß, ob es sich tatsächlich um Zyklen handelt. Größere russische Zitate werden übersetzt; da es sich dabei zum Teil um umfangreiche Ausschnitte handelt, wurden die Anmerkungen an den Schluß der Arbeit gestellt.

Der Verfasser der vorliegenden Arbeit hat zum Thema "Die Zyklisierung bei Blok" im Jahr 1984 eine Hausarbeit in russischer Sprache (80 Seiten) vorgelegt. Im gleichen Jahr erschien ein Aufsatz zu demselben Thema im "Wiener Slawistischen Almanach" (Bd.14). Im Jahr 1986 erschien der Aufsatz "Heinrich Heines 'Buch der Lieder' und A.Bloks Zykluskomposition. Einfluß und Parallelen in einer Genrekonzeption" in der Zeitschrift "Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft", Jg.XVII, erster Halbband. Analysen und Ergebnisse aus diesen Arbeiten wurden überarbeitet, erweitert und in die vorliegende Dissertation aufgenommen.

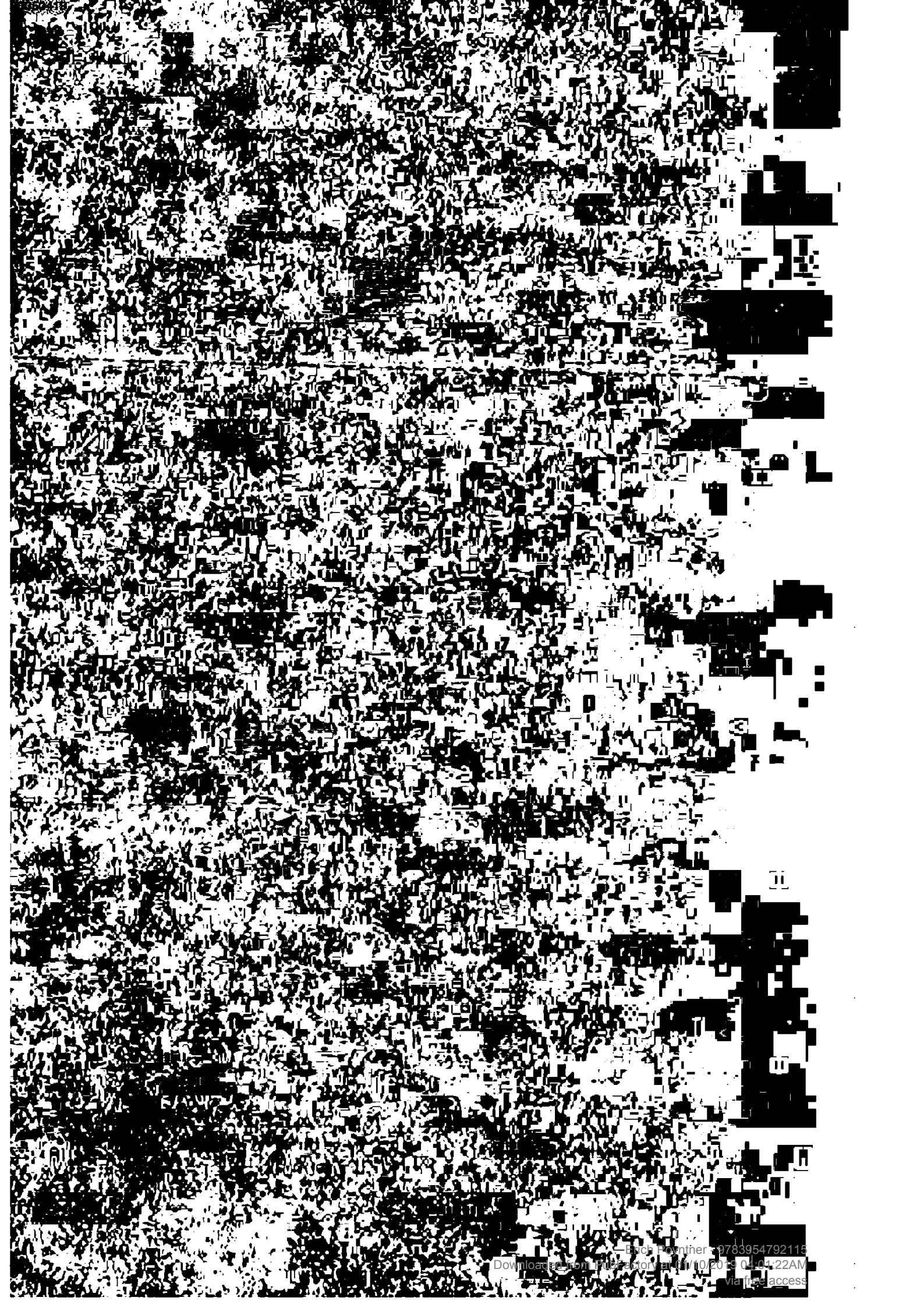
Der Verfasser dankt herzlich Herrn Prof.Dr.Günther Wytrzens und Herrn Prof.Dr.Aage Hansen-Löve für ihre Hilfe in vielen Bereichen und die Zeit, die sie sich genommen haben, um verschiedene Fragen zu diskutieren. Aufrichtiger Dank sei außerdem Herrn Doz.Dr.Boris V.Averin (Leningrad)

ausgedrückt, sowie Frau Mag. Birgit Poyntner für ihre Mit-  
hilfe und Geduld.

Die vorliegende Arbeit wurde im Sommersemester 1988  
von der geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität  
Wien als Dissertation angenommen.

Wien, im Juli 1988

Erich Poyntner





## Inhalt

1. Der lyrische Zyklus als eigenständiges Genre .....	1
1.1. Versuche einer Definition .....	1
1.2. Die "Rahmenhierarchie" im Zyklus .....	12
1.3. Paradigmatische und syntagmatische Zyklen .....	17
2. Analyse des Aufbaus der im Zyklus dargestellten Welt .....	23
2.0. Äußeres Ordnungsprinzip und innerer Aufbau .....	23
2.1. Das Tempus im Zyklus .....	24
2.2. Die dargestellte Welt und der Stellenwert des "Ich" .....	30
3. Die Edition der Zyklen Bloks .....	38
3.0. Die Dreistufigkeit der Edition .....	38
3.1. Die Journalfassungen .....	38
3.2. Die poetischen Bücher .....	44
3.3. Die Gesamtausgaben .....	48
4. Analyse verschiedener Zyklientypen .....	56
4.1. Der paradigmatische Zyklus <i>S t i c h i o</i> <i>P r e k r a s n o j D a m e</i> (Journalfas- sung 1903) .....	56
4.1.0. Edition und Zusammensetzung des Zyklus .....	56
4.1.1. Die Tempusstruktur des Zyklus .....	58
4.1.1.1. Die Formen der besprochenen Welt .....	58
4.1.1.1.1. Präsens .....	58
4.1.1.1.2. Perfektives Präsens-Futur .....	60
4.1.1.1.3. Perfektives Präteritum .....	62
4.1.1.2. Die Formen der erzählten Welt .....	62
4.1.2. Dargestellte und besprochene/erzählte Welt des Zyklus und ihre Helden .....	64
4.1.3. Rahmenhierarchie und Ordnungsprinzip des Zyklus .....	73

4.2. Der syntagmatische Zyklus <i>K a r m e n</i> (Endfassung 1921) .....	76
4.2.0. Edition und Zusammensetzung des Zyklus .....	76
4.2.1. Die Tempusstruktur des Zyklus .....	79
4.2.1.1. Die Formen der besprochenen Welt .....	80
4.2.1.1.1. Imperfektives Präsens .....	80
4.2.1.1.2. Perfektives Präsens-Futur .....	84
4.2.1.1.3. Perfektives Präteritum .....	85
4.2.1.2. Die Formen der erzählten Welt .....	86
4.2.1.2.1. Imperfektives Präteritum .....	86
4.2.1.2.2. Perfektives Präteritum .....	87
4.2.2. Dargestellte und besprochene/erzählte Welt des Zyklus und ihre Helden .....	88
4.2.3. Rahmenhierarchie und Ordnungsprinzip des Zyklus .....	93
4.3. Der paradigmatische Zyklus <i>G o r o d</i> (End- fassung). Konstruktion mit thematisch- motivischen Kernen .....	98
4.3.0. Edition und Zusammensetzung des Zyklus .....	98
4.3.1. Themen und Motive des Zyklus (Überblick) ....	107
4.3.2. Die Tempusstruktur des Zyklus .....	111
4.3.2.1. Die Formen der besprochenen Welt .....	111
4.3.2.1.1. Präsens .....	111
4.3.2.1.2. Perfektives Präteritum .....	112
4.3.2.1.3. Futur .....	113
4.3.2.2. Die Formen der erzählten Welt .....	116
4.3.2.2.1. Imperfektives Präteritum .....	117
4.3.3. Dargestellte und besprochene/erzählte Welt des Zyklus und ihre Helden .....	124
4.3.4. Rahmenhierarchie und Ordnungsprinzip des Zyklus .....	131

5. Einflüsse und Parallelen in der Genrekonzeption -	
Heine, Grigor'ev, Brjusov und Blok .....	134
5.0. Vorbemerkung .....	134
5.1. Heinrich Heines <i>Die Heimkehr</i> und	
Blok's <i>Gorod</i> .....	134
5.1.1. Blok's Beschäftigung mit Heine .....	134
5.1.2. Zur poetischen Welt der beiden Autoren .....	137
5.1.3. Heines Verfahren in der Analyse von	
Ju.Tynjanov .....	138
5.1.4. <i>Die Heimkehr</i> (Übersicht) .....	141
5.1.5. Rahmenbildende Verfahren im Vergleich .....	152
5.1.6. Gedichte außerhalb der thematischen Kerne ...	156
5.1.7. Die zwölf von Blok übersetzten Gedichte !	
der <i>Heimkehr</i> als Zyklus .....	160
5.1.8. Zusammenfassung .....	164
5.2. Apollon Grigor'evs <i>Bor'ba</i> und Blok's	
<i>Faina</i> .....	165
5.2.1. Blok's Beschäftigung mit Grigor'ev .....	165
5.2.2. Der Zyklus bei Apollon Grigor'ev .....	166
5.2.3. Blok's <i>Žizn' moego prija-</i>	
<i>telja</i> und Grigor'evs <i>Otryvok</i>	
<i>iz odnoj temnoj Žizni</i> ...	168
5.2.4. Grigor'evs <i>Bor'ba</i> und Blok's	
<i>Faina</i> .....	174
5.2.5. Zusammenfassung .....	189
5.3. Valerij Brjusovs poetische Bücher und Blok's	
Zyklen .....	193
5.3.1. Blok und Brjusov in der Zeit der ersten	
Publikationen Blok's .....	193
5.3.2. Der Aufbau von <i>Urbietorbi</i> ....	199
5.3.3. Blok's <i>Nečajannaja radost'</i>	
Der Aufbau des poetischen Buches im Vergleich	
zu Brjusovs <i>Urbietorbi</i> .....	206
5.3.4. Zusammenfassung .....	219

6. Verzeichnis der verwendeten Literatur .....	221
7. Anmerkungen .....	226
Zu Kapitel 1 .....	226
Zu Kapitel 2 .....	233
Zu Kapitel 3 .....	238
Zu Kapitel 4.1. ....	243
Zu Kapitel 4.2. ....	246
Zu Kapitel 4.3. ....	250
Zu Kapitel 5.1. ....	254
Zu Kapitel 5.2. ....	261
Zu Kapitel 5.3. ....	270

## 1. Der lyrische Zyklus als eigenständiges Genre

### 1.1. Versuche einer Definition

Der lyrische Zyklus ist eine der hybriden Formen zwischen streng narrativen (Roman, Epos) und rein der Wortkunst angehörenden Texten (z.B. Gedichte Chlebnikovs oder Celans). Auf der einen Seite stehen also, grob gesprochen, syntagmatisch-sujethafte Texte, auf der anderen paradigmatisch-motivische:<sup>1</sup>

"Die Tendenz zur Wiederholbarkeit kann man als das Konstruktionsprinzip von Verstexten, die zur Kombinierbarkeit als das der Prosa deuten.

(...)

Somit baut der literarische Text auf der Basis zweier Typen von Relationen auf: auf der Ko-opposition sich wiederholender äquivalenter und auf der Ko-opposition benachbarter Elemente."

Das ist Ju.M.Lotmans grundlegende Distinktion von narrativen und "lyrischen" Texten.<sup>2</sup> Man kann bei der "Ko-opposition sich wiederholender äquivalenter Elemente" mit der solchen Generalisierungen eigenen Unschärfe auch vom "paradigmatischen Prinzip" sprechen, bei der "Ko-opposition benachbarter Elemente" vom "syntagmatischen Prinzip". Die deutliche Dominanz eines dieser beiden Prinzipien erlaubt es, einen Text entweder der Narrativik oder der Wortkunst zuzuordnen.

Zwischen den eindeutig zuzuordnenden Formen gibt es eine Reihe von Genres, in denen die beiden Ko-oppositionen eine annähernd gleiche Bedeutung erlangen. Neben dem lyrischen Zyklus ist hier vor allem das lyrische Poem zu nennen, doch ist auch die Abgrenzung des Zyklus von den Formen Anthologie, Gedichtsammlung, poetisches Buch sowie Poem und Versroman zu beachten. Die wichtigste und schwierigste Abgrenzung ist jedoch die zwischen Zyklus, lyrischem Poem und Gedichtsammlung, eine Abgrenzung, die bislang noch nicht in zufriedenstellender Weise erfolgt ist, zumal das Genre als solches noch selten umfassenden Untersuchungen unterzogen wurde. Den zahlreichen Arbeiten zum Roman, zur Novelle oder zum Drama steht eine sehr kleine Zahl von Analysen der Zyklusstruktur gegenüber. Da das Genre schlecht eindeutig zuzuordnen ist, wird in den ein-

schlägigen Arbeiten auch eine unterschiedliche, zum Teil sogar widersprüchliche Terminologie verwendet. Die Kriterien, nach denen Zyklen kategorisiert werden, sind zum Teil schwer nachvollziehbar, das gleiche gilt für Definitionen. Ein gutes Beispiel dafür ist die Definition, die Gero v. Wilpert in seinem "Sachwörterbuch der Literatur"<sup>3</sup> anbietet:

"(...) e. inhaltlich und formal in sich geschlossene Reihe zusammengehöriger Werke: Gedichte, Novellen, Romane, Sagen, Dramen, Vorträge u.ä., die durch starken Bauwillen nicht vereinzelt und selbständig bleiben, sondern über ihre Eigenständigkeit hinaus zu e. in sich gerundeten Ganzen zusammengefaßt werden, durch das sie wiederum e. neue Funktion als Teile erhalten. Die Geschlossenheit des echten Z. beruht nicht nur auf der Aneinanderreihung von Ähnlichem, sondern auf dem inneren Bestreben, alles um das gleiche Thema als e. ungenannten, doch stets im Auge behaltenen Mittelpunkt kreisen zu lassen, der in keinem vollständig anwesend ist, doch alle insgeheim miteinander verknüpft (...)."

Der Versuch einer Definition durch eher intuitiv faßbare als objektiv anwendbare Kriterien ("inneres Bestreben", "insgeheim miteinander verknüpft" u.a.) zeigt die Schwierigkeit, mit dem Genre umzugehen. Der "ungenannte Mittelpunkt", der vom Leser erst rekonstruiert werden muß, schließt jedoch ein Element ein, das für den Zyklus (wenn auch nicht nur für den Zyklus) von sehr großer Bedeutung ist: die Eigentätigkeit des Rezipienten. Der Begriff stammt aus einer Arbeit von Joachim Müller aus dem Jahre 1932.<sup>4</sup> Müllers Aufsatz kann als grundlegend für die Beschäftigung mit dem Genre angesehen werden, wenn auch Müllers Herangehen an den künstlerischen Text ein ganz anderes war als das, dem wir verpflichtet sind. Müller versucht vor dem Hintergrund einer Analyse von Shakespeares "Sonets to a Young Man" eine allgemeine Theorie des lyrischen Zyklus zu formulieren, die hier aufgrund ihrer Bedeutung kurz zusammengefaßt werden soll:

Müller konstatiert drei Elemente, die in jedem echten Zyklus zu finden sein müßten:

1. "das durchlaufende thematische Apriori",
2. "die immer wiederhergestellte Schwerpunktsbezogenheit",

### 3. "das Sichrunden der Erlebnis- und Ausdrucksfolge."<sup>5</sup>

Dazu kommt beim "strengen Zyklus"

#### 4. "die übergreifende, beim ganz strengen die Glied mit Glied verklammernde Kontinuität."

Zum "thematischen Apriori" führt Müller aus:<sup>6</sup>

"Es ist von vorneherein als *primus motor* vorhanden, ohne daß es 'genannt' wird. Und es ist keine bloße Haltung, denn es verfestigt sich zu einem 'Gegenständlichen', das der Dichter besingt. Es ist, psychologisch gesprochen, das 'Erlebnis', das aber sofort im Dichter funktional wird, d.h. eine dichterische Verwirklichung, eine Formwerdung im Gedicht verlangt. (...) Das Apriori muß in allen Gliedern des Zyklus das gleiche sein."

Damit in Zusammenhang steht Müllers zweites Kriterium für einen echten Zyklus, die "motivische Schwerpunkts- und Mittelpunktbezogenheit":<sup>7</sup>

"Alle Gedichte stehen zwar in verschiedenem Abstand vom Zentrum, lassen es mehr oder weniger deutlich erkennen, sind aber nie von seiner Wirkung befreit, die sich dann besonders zeigt, wenn die Eigenbewegung des einzelnen Gedichtes so stark wird, daß es sich von diesem Zentrum zu lösen droht. (Und wenn dies geschieht, ist der Zyklus durchbrochen)."

Unter dem "Sichrunden der Erlebnis- und Ausdrucksfolge" versteht Müller die Zielgerichtetheit des Zyklus:<sup>8</sup>

"Das thematische Apriori kommt am Ende eines Zyklus auf einer höheren Ebene zu sich selbst zurück, es hat sich in den Gedichten ausgesungen und (...) seine lyrische Form gefunden."

Die Kontinuität schließlich ist Grundlage für die Unterscheidung von drei Zyklentypen: Müller sieht "lose", "strengere" und "ganz strenge".

Müller registriert auch die im Zyklus angelegte Eignung zur Mythologisierung von Einzelerlebnissen<sup>9</sup>, die uns weiter unten noch in Verbindung mit der Unterscheidung von Mythos und Fabel bei Lotman beschäftigen wird.

Müller trifft in einigen Beobachtungen zweifellos den Kern der Struktur des Genres; der unscharfe, metaphorische Charakter dieser Darstellung erschwert jedoch ihre Anwendung in der konkreten Textanalyse. Im folgenden wird daher gegeb-

nenfalls auf diese Beobachtungen zurückzukommen sein, doch dienen Müllers Kriterien nicht als Grundlage für die Beschäftigung mit den Zyklen Bloks. Die Unschärfe der Begriffe läßt sich etwa am Zyklus *K a r m e n* zeigen: Das Gedicht 3 dieses Textes ("Est' demon utra. Dymno-svetel on") ist ziemlich weit vom "Thema" des Zyklus entfernt; Perspektive und künstlerischer Raum des Gedichtes stimmen nicht mit den dominierenden Koordinaten des Zyklus überein. Das Gedicht, für sich genommen, besitzt das "thematische Apriori" nur dann, wenn man dieses sehr allgemein faßt, was jedoch nicht übereinstimmt mit der Struktur der übrigen Gedichte des Zyklus, die sich in einem sehr engen motivischen Kreis bewegen. In das Gedicht wird jedoch durch seine Stellung im Zyklus, durch das Eintreten in die Syntax des übergeordneten Textes, eine neue Bedeutung hineingelegt. Die semantische Struktur des Zyklus bringt den Leser dazu, den Zusammenhang des Textes mit dem Zyklus zu suchen und zu finden.<sup>10</sup> Das "thematische Apriori" ist also nicht "apriori" vorhanden, sondern entsteht erst durch die Zyklussyntax. Von einer "Rückkehr auf höherer Ebene" kann in *K a r m e n* auch nicht gesprochen werden, weil die dargestellte Welt des Zyklus mehrere Ebenen enthält, auf die immer wieder variierend rekurriert wird.

Das fakultative Kriterium der "Kontinuität" führt zu einer weiteren Frage. Die mehr oder weniger starke Kontinuität erlaubt in Müllers Darstellung eine graduelle Einteilung der Texte in "lose", "strengere" und "ganz strenge" Zyklen, Zyklen also, die narrativen Genres nahestehen, und solche, die mehr mit einer Gedichtsammlung gemeinsam haben.<sup>11</sup> Wie sich diese Kontinuität jedoch ausdrückt und wann überhaupt davon gesprochen werden kann, bleibt unklar, zumal hier auch eine Frage der Textgenese beantwortet werden muß: Es gibt Zyklen, die von vorneherein als solche konzipiert wurden, und solche, die erst später durch die Anordnung vorhandener Texte formiert wurden. Bloks' SOPD in allen Varianten<sup>12</sup> sind ein Beispiel für den zweiten Typ, *K a r m e n* oder SM für den ersten.



Offenbar ist die Mehrzahl der "konzipierten" Zyklen "streng" oder "ganz streng", während die später "formierten" meist "lose" sind.

Diese Beobachtung bringt Helen M. Mustard in ihrer Arbeit über das "zyklische Prinzip in der deutschen Literatur"<sup>13</sup> zu einer Einteilung der Zyklen zum Teil nach der Entstehung, zum Teil nach dem Inhalt. Die von Anfang an konzipierten Zyklen nennt sie "composed", die später formierten "arranged"<sup>14</sup>; daneben kennt sie "narrative cycles", die mit einer vielleicht nur angedeuteten Folge von Ereignissen den "variation cycles" gegenüberstehen<sup>15</sup>, denen diese Kontinuität fehlt. Abseits von dieser Einteilung stehen bei Mustard die "nature cycles", die sowohl narrativ als auch "variiert" sein können.<sup>16</sup> Es ist an den genannten Beispielen leicht zu sehen, daß das Genre gewissermaßen nach einer Definition und nach einer Unterteilung der in ihrer Struktur stark voneinander abweichenden Texte verlangt, es aber an schlüssigen Einteilungskriterien fehlt.

Im Bereich der Slawistik hat man sich immer wieder den Zyklen Aleksandr Bloks zugewandt. Blok äußert sich zwar kaum je theoretisch zum Genre des Zyklus,<sup>17</sup> arbeitete aber ununterbrochen an seinen Zyklen und war sich der Möglichkeiten, die ihm dieses Genre bot, sehr genau bewußt. Sein Werk umfaßt dabei nicht nur jene Zyklen, die als "Kapitel"<sup>18</sup> die drei Bände seiner Gesamtausgabe letzter Hand aufbauen, sondern eine sehr große Zahl von kompliziert gebauten Texten dieses Genres, die unter den verschiedensten Bedingungen publiziert wurden. Blok hat damit Prototypen dieses Genres geschaffen, die von einer Reihe von Forschern analysiert wurden und somit auch die Grundlage für Typologien und Definitionen des lyrischen Zyklus darstellen.

Als für den theoretischen Aspekt der Auseinandersetzung mit dem Genre wichtigste Arbeiten seien hier die Aufsätze von A. Gereben, I. V. Fomenko, E. Etkind, J. Woodward und V. Sapogov kurz besprochen.

Agnes Gereben analysiert in ihrem Aufsatz "The Syntactics

of Cycles of Short Stories"<sup>19</sup> den Zyklus "Konarmija" von I. Babel. Obwohl die Arbeit Prosatexten gewidmet ist, dürften einige ihrer Ergebnisse auf den lyrischen Zyklus übertragbar sein: Gereben gibt auch einen Überblick über das Phänomen von "arrangement" und "segmentation, beginnend bei Homer, über Horaz, Pico, Petrarca, das Decamerone usw., wobei sie bezeichnenderweise auch lyrische Texte mit einbezieht.

Sie sieht als entscheidend für den Zyklus von Kurzgeschichten an, daß es eine "Übersummitivität" gibt, "given by the invocations within and between the elements, segments, and layers of the work of art as a whole."<sup>20</sup> Dieser an sich klare Sachverhalt bedarf des Zusatzes der Erklärung, wie diese "Übersummitivität" nun tatsächlich hervorgerufen wird. Von dieser Frage ausgehend kommt Gereben zu einem Begriff, der auch in den anderen Arbeiten zum Genre ins Zentrum gestellt wird: das "Netz(werk) der Querverbindungen" (network of crossreferences)<sup>21</sup>, das eine starke Leseraktivität voraussetzt.<sup>22</sup> Der Leser wird dadurch auch gezwungen, Leerstellen auszufüllen:<sup>23</sup>

"The three main constituents of Babel's work (...) create a kind of no man's land at several points of the work of art. (...) The importance and aesthetic relevance of these hollow places lies in the reader's opportunity to fill in this hollowness with the meaningful elements of his own biosphere, creating his own emotional attitude as well."

Diese bedeutungstragenden oder -implizierenden Leerstellen werden beim Zyklus schon durch die für das Genre typischen "Schnittstellen" zwischen den Einzeltexten hervorgerufen; Gereben geht darauf nur kurz ein. Gerade in diesen Schnittstellen ist jedoch eine für den Zyklus viel bedeutendere Struktur zu sehen als im "Netz der Querverweise", das in Form von Referenzen im Subtext und anderen Rekurrenzen ja für alle künstlerischen Texte charakteristisch ist.

Das Netz der Querverweise ist auch der Ausgangspunkt für die Auseinandersetzung I.V.Fomenkos mit der Theorie des lyrischen Zyklus.<sup>24</sup> Untersucht werden in diesem Aufsatz die Wiederholungen (povtorenija), also Rekurrenzen und ihre Funktion

in einer Reihe von Zyklen. Fomenko sieht in diesen Wiederholungen als wesentlichste Funktion ein jeweils gleichbleibendes Thema mit einem sich verändernden Rhema, wodurch eine "Quelle von Zusatzexpressionen" eröffnet wird.<sup>25</sup> In derselben Arbeit findet sich auch eine Analyse der Funktion der Fremdzitate im Zyklus.

In einem weiteren Aufsatz<sup>26</sup> versucht Fomenko eine Definition des Zyklus:<sup>27</sup>

"В ряде работ последних лет цикл/книга и рассматривается как система, явление, обладающее рядом содержательных и формальных признаков. Во-первых, это авторские циклы, единство которых обусловлено авторским замыслом. При этом принципиально безразлично, сформулирована ли целостность из уже опубликованных стихотворений /как 'Метель' Б.Пастернака/ или в первоначальном замысле существовала как единство /'Париж' В.Маяковского/. Во-вторых, цикл/книга озаглавлен самим автором и его состав относительно устойчив в нескольких изданиях. В-третьих, отношения между отдельным стихотворением и всем ансамблем можно интерпретировать как отношения между элементом и системой. Следовательно, в-четвертых, содержание цикла/книги не сводится к 'сумме содержаний' отдельных стихотворений, отличается от нее качественно. Поэтому, в-пятых, принципиально важным оказываются циклообразующие связи между отдельными стихотворениями, рождающие те дополнительные смыслы, что определяются взаимодействием непосредственно воплощенного."

Fomenko geht im genannten Aufsatz nur "einer dieser Verbindungen" nach, nämlich den Prinzipien des kompositionellen Aufbaus. Bei der Untersuchung stößt der Autor bereits bei Puškin ("Podražanija Koranu") und Boratynskij ("Sumerki") auf erste Schritte zu einer bewußten Komposition.<sup>28</sup>

Die Einteilung in nur zwei Grundtypen der Komposition, die eines der Ergebnisse Fomenkos ist, scheint jedoch schwer nachvollziehbar: Der Autor spricht von 1. von einer Komposition, die sich auf die "Gesetzmäßigkeiten der dargestellten Wirklichkeit" stützt, 2. von einer solchen, der die "Gesetzmäßigkeiten des subjektiven Bewußtseins des Autors zugrundeliegen.<sup>29</sup> Die maximale Ausprägung des ersten ist das Sujet, des zweiten - die Verwendung musikalischer Kompositionsprinzipien. Fomenko gibt auch eine interessante Typologie der Organisations-

prinzipien: 1. Typus:<sup>30</sup>

Logik der Zeit/der Geschichte  
Veränderung im Raum ("peremeščenie v prostranstve")  
Romansujet

Der Autor verweist dabei immer darauf, daß dieses Kompositionsprinzip nur ein "äußeres Verfahren" ist, ein Hinweis auf die innere Ordnung.<sup>31</sup> Dadurch können auch jene Texte, die sich nicht auf das eigentliche Sujet/Thema beziehen<sup>32</sup>, wichtige Teile der Komposition werden.<sup>33</sup>

2. Typus: Bei der Komposition, die sich auf das subjektive Bewußtsein des Autors stützt, sieht Fomenko wieder zwei Möglichkeiten: 1. Einführung eines "äußeren Prinzips" (Reise, Sujet)  
2. Entblößung der assoziativen Verbindungen - Analogie, Kontrast.<sup>34</sup>

Diese Kompositionsform führt nach der Meinung von Fomenko zum Aufbau nach den Gesetzen der musikalischen Form - nach Rhythmus, Melodik, Intonation. Eine solche Komposition sieht der Autor in *J a m b y*, *SM*, *SOPD* (jeweils Endfassung).<sup>35</sup>

Auch in verschiedenen Teiluntersuchungen wird in irgendeiner Weise auf die Theorie des Zyklus reflektiert, wobei mitunter terminologische Probleme auftauchen. So kommt Efim Etkind in seiner überaus genauen Analyse von *K a r m e n*<sup>36</sup> zu dem überraschenden Ergebnis, daß der Text kein Zyklus sei, sondern ein lyrisches Poem. Zu demselben Ergebnis kommt L.D. Dolgopolov in Bezug auf *SOPD*.<sup>37</sup> Interessant ist die Begründung, die Etkind für seine abweichende Ansicht gibt:<sup>38</sup>

"Степень спаянности компонентов в *К а р м е н* гораздо больше, чем в таких безусловных циклах, как *А р ф ы* и *с к р и п к и*, *Р о д и н а*, *О ч е м* поет ветер; степень композиционной организованности целого здесь неизмеримо выше. *К а р м е н* принадлежит к другому жанру, нежели циклы, окружающие эти десять стихотворений в Третьей книге. Называть ее *ц и к л о м*, как другие соединения самостоятельных стихотворений, явно неверно. *К а р м е н* - *л и р и ч е с к а я* *п о е м а*. Возможность нового рождения большой формы дана внесоциальным, внедетерминистским, 'стихийным' пониманием человека. В известном смысле можно сказать, что *л и р и ч е с к а я* *п о э м а*, специфическая форма поэзии XX века, представляет собой *а н т и* -

р о м а н ."

Es ist klar, daß Texte des Typs *K a r m e n*, *Č e r n a j a k r o v*, SM an der Grenze zwischen Poem und Zyklus stehen, weil das syntagmatisch-sujethafte Element sehr stark ist; die Texte sind stark narrativisiert. Es ist jedoch zweifelhaft, ob aus der großen Verschiedenheit zweier Texte, die von außen als "Zyklen" ausgewiesen werden, auf ihre Zugehörigkeit zu zwei verschiedenen Genres geschlossen werden kann. Etkind tut dies nicht zuletzt aufgrund einer literarhistorischen Konzeption, in der er den deterministisch-positivistischen Roman dem lyrischen Poem als romantischen Antiroman entgegenstellt. Es scheint hier jedoch zielführender, in den genannten Texten zwei Ausprägungen desselben Genres zu sehen, auch in Hinblick auf die Definition von Fomenko, nach der für den Zyklus typisch ist, daß die Zusammensetzung in verschiedenen Ausgaben relativ fest ist. Bei *K a r m e n* trifft genau das zu: Die Zusammensetzung ist fest, aber nicht unveränderbar; von der ersten zur zweiten Publikation wurde der Zyklus um zwei Gedichte erweitert. Weiter unten wird diese Frage noch genauer behandelt.

James B. Woodward stellt sich in seiner Analyse des Zyklus *J a m b y*<sup>39</sup> die Frage, wann eigentlich von einem Zyklus zu sprechen ist und deckt die Kompositionsprinzipien auf, die in *J a m b y* zur Umstellung der chronologischen Ordnung durch die Gedichte 1,8,9 führen. Die Zyklusstruktur ist für ihn bedingt durch den komplizierten Bedeutungsaufbau des Gesamtzyklus.

Ebenfalls dem "Netz der Querverweise", vor allem aber inhaltlichen Problemen und dem Aufbau der künstlerischen Welt der Zyklen gewidmet sind die Arbeiten von V.A.Sapogov.<sup>40</sup> Die Analysen von Z.G.Minc und D.E.Maksimov, auf die wegen ihrer grundlegenden Bedeutung in der vorliegenden Arbeit noch mehrfach zurückzukommen sein wird, stellen die Frage nach dem Genre in der Regel nicht in den Mittelpunkt. Das tut hingegen auf originelle Weise L.K.Dolgoplov in seiner Arbeit über die Poeme Bloks: "Poemy Bloka i russkaja poema

konca XIX - načala XX veka"<sup>41</sup>.

Dolgopolov stellt die Frage nach der Abgrenzung der Genres, wobei auch bei ihm eine gewisse Unschärfe der Begriffe zu beobachten ist:<sup>42</sup>

"В 1874 году Некрасов написал большое стихотворение 'Уныние', разбив его на пятнадцать отрывков и пронумеровав их. Трудно сказать, стихотворение ли это, цикл стихотворений или поэма. Скорее всего и то, и другое, и третье. Реальных различий здесь нет и быть, по всей вероятности, не может. Объем 'Уныния' слишком велик, чтобы его можно было отнести к числу лирических стихотворений. Но это и не поэма /отсутствует сюжет, нет ни событий, ни характеров/. Однако здесь есть некое единство, давшее возможность поэту связать все отрывки в одно целое, - единство поэтического настроения, во власти которого находится автор."

Hier wird mit recht unterschiedlichen Begriffen umgegangen: Der "Umfang" spricht gegen die Zuordnung des Textes zum Genre des "lyrischen Gedichts"; wo jedoch hier eine Grenze anzulegen wäre, ist unklar. Vom Poem wird ein Sujet gefordert, mit Ereignissen und Charakteren; davon weicht Dolgopolov in derselben Arbeit noch durch die Einführung des Begriffs des "lyrischen Poems" ab.<sup>43</sup> Das lyrische Poem setzt Dolgopolov in einem literaturgeschichtlichen Überblick auch früher an als den lyrischen Zyklus, dessen früheste "Vorläufer" er eben im genannten Text Nekrasovs sieht.

Leider gibt Dolgopolov keine schlüssige Abgrenzung der in Frage stehenden Genres, sodaß er schließlich SOPD sowohl als Poem als auch als Zyklus bezeichnet.<sup>44</sup> Er begründet diese unorthodoxe Zuordnung mit inhaltlichen Kriterien:

"В ней /в поэме СоЩ!/  
содержится внутреннее движение,  
мы без труда улавливаем углубление самого облика поэта  
и усложнение его мироощущения."

Ähnlich wie Etkind ist auch Dolgopolov mit der Zuordnung eines Zyklus von Blok zu diesem Genre unzufrieden, weil der Text gewissermaßen "mehr" enthält als von einem Zyklus zu erwarten ist, also eine "Übersemantisierung" eintritt. Was für Etkind das lyrische Poem ist - eine neubelebte Gattung, die einen entscheidenden Platz in der literarischen Landschaft des be-

ginnenden XX. Jahrhunderts einnimmt, - ist für Dolgoplov der lyrische Zyklus als Weiterentwicklung von romantischen Ordnungsplänen für Gedichtbände. Dolgoplovs historische Darstellung ist durchaus instruktiv, zumal er an dieser Stelle auch eine inhaltsbezogene Definition des Genres zu geben versucht:<sup>45</sup>

"Только в поэзии конца XIX - начала XX века были даны образцы стихотворных циклов в прямом смысле слова. Отглавления всех значительных поэтических сборников 90-900-х годов составлены по одному принципу: они состоят из названий циклов, вслед за которыми располагаются составляющие их стихотворения. Циклизация стала непременной поэтической традицией. Жанрово-тематический принцип, предложенный Фетом, не был опровергнут целиком, он только осложнился требованием идейно-художественного единства, единства поэтического настроения /в широком значении слова/, выходящего часто за пределы одной темы или одного жанра. Стихотворный цикл приобрел в поэзии 90-900-х годов все особенности единого и самостоятельного поэтического 'организма'. Таковы ранние циклы Блока (...)"

Auffällig ist auch hier der metaphorische Charakter der Beschreibung: Die "ideell-künstlerische Einheit" und die "Einheit der poetischen Gestimmtheit" sind wieder nicht anders als intuitiv erfaß- und beschreibbar.

Aus der verstärkten Bedeutung der "Gestimmtheit" folgert der Autor weiter, daß sich Poem und Zyklus annähern müssen, weil sie zu einer Auflösung der Sujetlinien führt und die Allegorie sowie die historische Genauigkeit auch im Poem ablöst.<sup>46</sup> Wie leicht zu sehen ist, nähert sich diese Darstellung dem zweiten Zyklen-Typ bei Fomenko an, der sich "auf die Gesetzmäßigkeiten des subjektiven Bewußtseins des Autors stützt". Texte, die hingegen eine stark narrative Komponente haben, sind nach Dolgoplov bei den Poemen einzuordnen. Die Unabhängigkeit der Einzelgedichte wird jedoch hier wie in den anderen Arbeiten zur Theorie des Zyklus nicht als primäres konstitutives Element angeführt, weil es anscheinend rein formal ist. Im allgemeinen steht in der Literatur über Zyklen immer das Verbindende im Vordergrund, die Abgeschlossenheit der Einzelgedichte wird kaum beachtet.

## 1.2. Die "Rahmenhierarchie" im Zyklus

Gerade die Unabhängigkeit des Einzelgedichts im Zyklus scheint jedoch die Möglichkeit zu bieten, das Problem der Abgrenzung des Zyklus von anderen Genres in den Griff zu bekommen. Die relative Unabhängigkeit und vollkommene Abgeschlossenheit des Einzelgedichts ist eine leichter zu behandelnde Struktur als die inhaltlichen Elemente, die den Nachteil haben, daß sie grundsätzlich nicht genrespezifisch sind. Abgeschlossenheit und Unabhängigkeit sind ein Problem des Rahmens im künstlerischen Text. Dem Rahmen als "Grenze, die den künstlerischen Text von allem trennt, was Nicht-Text ist"<sup>47</sup> wird unter anderen von Ju.M.Lotman ausführliche Beachtung geschenkt.

Das Kunstwerk ist "grundsätzlich eine Abbildung des Unendlichen im Endlichen, des Ganzen in einer Episode", ein "endliches Modell der unendlichen Welt."<sup>48</sup> Dasselbe gilt für den Zyklus als Kunstwerk, nur daß hier nicht nur ein begrenztes Modell produziert wird, sondern dieses Modell seinerseits aus solchen begrenzten Modellen aufgebaut ist.

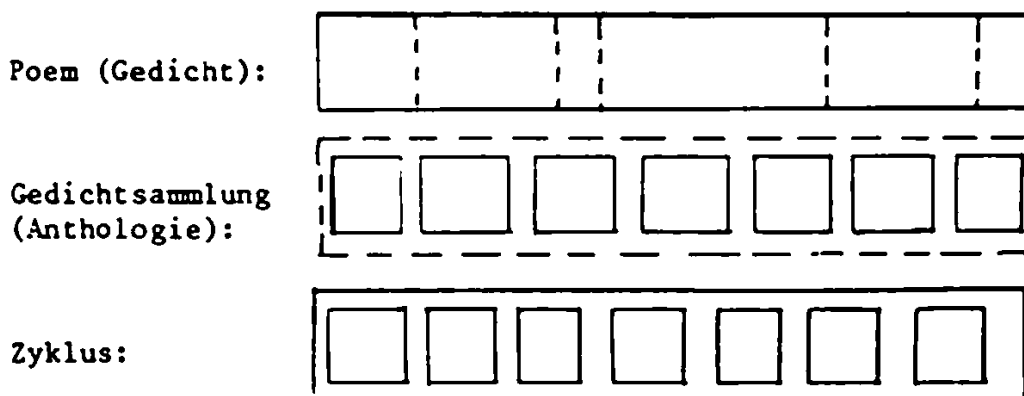
Man kann grundsätzlich davon ausgehen, daß es im Poem bzw. Epos ebenso wie im einzelnen Gedicht **e i n e n** Rahmen gibt, der für eine adäquate Rezeption relevant ist.<sup>49</sup> Dieser Rahmen übernimmt die Funktion der Abgrenzung des künstlerischen Raums, während alle möglichen weiteren Unterteilungen (Gesänge, Kapitel, Strophen usw.) andere Bedeutungen haben.

In der Anthologie oder Gedichtsammlung ist der Rahmen, der durch das erste und letzte Gedicht konstituiert wird, für die Rezeption nicht relevant. Für die Rezeption des Textes ist nicht der Raum wesentlich, der von der Gesamtheit der Gedichte geschaffen wird, sondern jeweils die künstlerische Welt des Einzelgedichts. Die Anordnung der Gedichte spielt für den Bedeutungsaufbau keine Rolle, weil der Text eine kontinuierliche Rezeption nicht vorsieht. Problematisch wird die Frage nach der semantischen Relevanz des äußeren Rahmens dann, wenn er durch den Autor/Herausgeber akzentuiert wird, beispielsweise durch die Anfügung eines Prologs bzw. Epilogs.

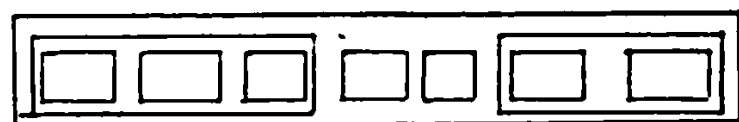


Beispiele dafür sind leicht zu finden. Es bedarf dann der genauen Analyse, ob eine für den Zyklus typische Rahmenstruktur vorliegt.

Der Zyklus nimmt eine Sonderstellung ein: Er besitzt als konstitutives Merkmal mehr als einen Rahmen. Sowohl der übergreifende Rahmen des Zyklus als auch jeder einzelne Rahmen der ihn aufbauenden Gedichte sind für das Verstehen des Textes relevant. Die künstlerische Welt des Zyklus wird aufgebaut von einer Reihe von einzelnen, abgeschlossenen Texten, ohne daß sie die Summe dieser Welten ist, weil die komplizierte Zyklussyntax weitere Bedeutungen impliziert, semantisch relevante Leerstellen (zwischen den Einzeltexten) entstehen, die vom Rezipienten gefüllt werden müssen. In Anthologie und Gedichtsammlung fehlen diese Leerstellen, fehlt auch die Syntax; im Poem bzw. Einzelgedicht kann es diese Leerstellen sehr wohl geben, ebenso wie die Syntax, jedoch werden sie durch Teile derselben dargestellten Welt hervorgerufen und sind nicht konstitutiv für den Bedeutungsaufbau. Genau das trifft aber für den Zyklus zu. Man kann von R a h m e n h i e r a r c h i e oder Rahmenkonkurrenz sprechen:



In Bloks Werk, aber auch im Werk anderer Autoren finden sich auch mehrstufige Zyklen, Zyklen zweiter Ordnung, in denen eine oder mehrere weitere Rahmungen zu beachten sind:<sup>50</sup>



Dieses Schema wird natürlich in seinen Realisationen vielfach modifiziert und variiert, doch kann man auf diesem Wege zu einer schlüssigen Abgrenzung der in Frage stehenden Genres kommen. Jede dieser Formen ist nicht nur ein Modell für den Aufbau des jeweiligen Textes, sondern setzt auch eine bestimmte Rezeptionsweise voraus: Gedichtsammlung und Anthologie sind primär ein "Angebot" an den Leser, aus vielen Texten auszuwählen; eine kontinuierliche oder vollständige Rezeption kann nicht vorausgesetzt und somit nicht semantisch genutzt werden.

Poem wie auch Einzelgedicht müssen in ihrer Gesamtheit rezipiert werden. Das schließt nicht aus, daß einzelne Teile aus solchen Texten abgelöst vom Gesamttext publiziert werden können. Sie erhalten dadurch in der Regel eine zusätzliche Bedeutungskomponente, weil sie einen semantisch relevanten Rahmen erhalten, der allerdings oft durch den Hinweis auf den fragmentarischen Charakter des Textes relativiert wird.<sup>51</sup>

Der Zyklus erfordert beide Rezeptionsformen, sowohl die Rezeption des Einzeltextes als solche als auch die des gesamten Textes.

Als Beispiel für die Bedeutung der Rahmenkonkurrenz sei hier Bloks später Zyklus *K a r m e n* genannt, über den oben schon als Material der Diskussion über das Genre die Rede war.

*K a r m e n* (1914) enthält in der Fassung letzter Hand zehn Gedichte, von denen zwei (die Gedichte 2 und 3) keinen expliziten Verweis auf die in allen anderen Gedichten enthaltene Titelheldin beziehungsweise auf die Handlung der gleichnamigen Oper geben. In einer ersten Veröffentlichung des Zyklus in der Zeitschrift "Ljubov' k trem apel'sinam" 1914 fehlen diese beiden Gedichte auch; sie werden unabhängig vom Zyklus, aber gemeinsam im selben Jahr unter dem Titel *I z v o s ' m i - s t i š i j* in der Zeitschrift "Dnevnik pisatelej" herausgegeben.<sup>52</sup> Dennoch stellte sie Blok in der Ausgabe von 1918ff. in den Zyklus.

Die dargestellte Welt dieser Gedichte unterscheidet sich

von der Mehrzahl der anderen nicht nur durch das Fehlen der Heldin, sondern auch durch die Aussparung des Ich-Helden. In "Na nebe praselen', i mesjaca oskolok ..." steht zunächst die Natur im Mittelpunkt, ehe in der zweiten Strophe diese Naturerscheinung in Bezug gebracht wird mit einer Person, die offenbar den Raum hinter dem "Fenster", "auf der letzten Etage, dort, unter dem hohen Dach" bewohnt, deren Identität aber, als klassische "Nullstelle", ungeklärt bleibt. Das folgende Gedicht, "Est' demon utra. Dymno-svetel on ..." stellt eine Figur bzw. Erscheinung in den Mittelpunkt, die wieder eine eigene Welt konstituiert. Der "Dämon des Morgens" ist eine mit positiven Eigenschaften ausgestattete Figur, die aber in sich das Gegenteil des Hellen und Glücklichen angelegt hat, um es zu gewissen Zeiten losbrechen zu lassen. Auch dieser Text hat klassische "Nullstellen": Es wird nicht gesagt, was die furchtbare Veränderung dieser Erscheinung verursacht, vor allem aber kein Hinweis auf seine Beziehung zum Sujet des übrigen Zyklus gegeben. Auf das Gedicht folgt ein radikaler Wechsel der künstlerischen Welten: In "Bušuet snežnaja vesna ..." sitzt der Ich-Held irgendwo und wird durch die Erinnerung an die Oper von der Lektüre abgelenkt.

Die sonst ziemlich homogene Welt des Zyklus wird somit durch die beiden Gedichte, die durch die Zyklussyntax ihrerseits verändert, in ihrer Bedeutung eingeschränkt werden, erweitert. Der Rezipient ist gezwungen, sich über die Einschaltung dieser beiden Gedichte Gedanken zu machen und vor allem die Leerstellen zu füllen. Die apersonale Welt dieser beiden Gedichte muß in Zusammenhang gebracht werden mit dem Sujet des Zyklus, in dem sich die Handlung zwischen zwei mehrschichtigen Helden abspielt. Zusammen mit dem ersten, durch Kursiv als "Prolog" hervorgehoben Gedicht bilden diese Texte jene semantische Ebene, auf der die Wirkung der Heldin mit einer Naturkraft gleichgesetzt wird. Im letzten Gedicht wird diese Äquivalenz dann explizit.

Die Rahmenhierarchie ermöglicht und erfordert in vielen

Fällen eine Zweistufigkeit des künstlerischen Raums: Es gibt den Raum der Einzelgedichte und den Raum des Zyklus, der nicht die "Summe" der Räume dieser Einzelgedichte ist, sondern durch andere Elemente konstituiert wird als der jedes Einzelgedichts. In *Karmen* gibt es, grob gesprochen, drei Räume: 1. den Raum, der durch das Opersujet proponiert wird, 2. den Theaterraum mit seiner Trennung von Bühne und Zuschauer-raum und 3. einen Außenraum, der vom Einbruch des Frühlings gekennzeichnet ist.<sup>53</sup> Jeder Einzeltext ist in der Regel einem dieser Räume zugeordnet, aber durch verschiedene Rekurrenzen, also durch die Zyklussyntax, werden einzelne Stellen mehrdeutig und vor allem werden die drei Räume für alle Gedichte semantisch relevant, und sei es durch ihr Fehlen.

In diesem Zusammenhang ist Ju.M.Lotmans Unterscheidung der Texttypen nach Fabel und Mythos interessant.<sup>54</sup> Der Mythos ist eine ganze Welt im Rahmen des Textes, die Fabel eine Episode in einer Welt. Die Struktur des Zyklus begünstigt den Aufbau eines Mythos (Gesamttext) durch einzelne Episoden (Einzelgedichte). Ob jetzt ein fertiger Mythos durch Episoden ausgedrückt werden soll oder fertige Gedichte nachträglich einem Mythos untergeordnet werden, ist hier nicht von Bedeutung. Es scheint jedoch wichtig zu sein, daß in einer solchen Komposition verschiedene Inkongruenzen zwischen den beiden Welten semantisch ausgenutzt werden können. Im Zyklus SM steht beispielsweise die Welt eines Maskenballs in den ersten Gedichten des zweiten Teils (*M a s k i*) in grotesker Weise der in den übrigen Gedichten dominierenden "kosmischen" mythischen Außenwelt gegenüber. Dadurch entsteht Ironie. Blok nützt diese Möglichkeit der semantisch "belasteten" Inkongruenzen in seinen Zykluskompositionen immer wieder aus.

Verschiedene Welten finden sich auch in Einzelgedichten und Poemen, doch sind diese Räume in der Regel nicht hierarchisch geordnet, sondern bilden eine Art von Syntax, in der die Übergänge von einem in den anderen Raum gewährleistet sind, denn alle diese Räume befinden sich ja innerhalb eines

Rahmens. Die Abgeschlossenheit der Einzeltexte des Zyklus läßt zwar explizite Übergänge zu, benötigt sie aber nicht, ja die Übergangslosigkeit ist die Regel. Bloks Verweise auf frühere Texte "vnov'" und "opjat'" am Gedichtanfang beziehen sich meist auf weit zuvor stehende oder überhaupt nicht auf Gedichte. So braucht Blok auch keinen (expliziten) Übergang von Gedicht III aus **K a r m e n** in den dominierenden Raum des Zyklus.

Auch eine Gedichtsammlung baut eine eigene künstlerische Welt auf, die jedoch ohne semantisch relevanten Rahmen alle denkbaren semantischen Inkongruenzen zuläßt, ohne daß diese rezipiert werden müßten.

### 1.3. Paradigmatische und syntagmatische Zyklen

Wie in Kapitel 1.1. schon zu sehen war, ist die Beschäftigung mit dem Genre mitunter deshalb so problematisch, weil es sich um sehr unterschiedliche Ausprägungen eines Modells handelt und es daher manchmal angezeigt scheint, von einem anderen Genre zu sprechen. Die Vielfalt der Texte scheint nach einer Unterteilung zu verlangen. Eine solche Unterteilung, die endgültig für alle Zyklen wäre, kann natürlich im Rahmen dieser Arbeit nicht gegeben werden, doch scheint für die Zyklen Bloks und der anderen in der Folge zu behandelnden Autoren eine Unterscheidung zweckmäßig zu sein, die das Prinzip der Rahmenhierarchie nahelegt:

In jedem Zyklus spielt die Anordnung der Gedichte innerhalb des übergeordneten Rahmens eine Rolle. Diese Anordnung kann nach allen möglichen Richtlinien erfolgen, so etwa nach der Entstehungszeit (SOPD, Endfassung), einem narrativen oder nichtnarrativen Sujet (**K a r m e n**), gewissen Motiven (**D e t s k o e**, aus **N e Ź a j a n n a j a r a d o s t'**) nach der Textlänge, dem Textgenre (**R o m a n s y**), ja ver-fremdend sogar nach dem Metrum (**J a m b y**). Meist können

mehrere Ordnungspläne festgestellt werden; das Fehlen einer solchen Strukturierung erschwert die Rezeption des äußeren Rahmens: es handelt sich nicht um einen Zyklus. Alle diese Anordnungen lassen sich jedoch auf die "Ko-opposition benachbarter (nicht äquivalenter) Elemente" oder "sich wiederholender äquivalenter Elemente"<sup>55</sup> zurückführen, also entweder auf das syntagmatische oder auf das paradigmatische Prinzip. In der komplexen Form des Zyklus ist immer mit der Wirkung beider Aspekte zu rechnen, doch kann davon ausgegangen werden, daß jeweils einer von ihnen dominiert. Man kann daher nach dem dominierenden Prinzip der Anordnung der Gedichte, des Aufbaus der dargestellten Welt des Gesamttextes, von paradigmatischen und von syntagmatischen Zyklen sprechen. In dieser Benennung ist auch die Unterscheidung zwischen "losen" und "(ganz) strengen" Zyklen bei Müller<sup>56</sup> beziehungsweise die zwischen "narrative" and "variation cycles" bei Mustard<sup>57</sup> enthalten; beide sprechen dasselbe Phänomen an, die in der vorliegenden Arbeit angewendet sucht jedoch eine möglichst formalisierbare Abgrenzung, die sich nicht auf inhaltliche Probleme bezieht, sondern auf Probleme des (formalen) Bedeutungsaufbaus im künstlerischen Text.

Es ist in dieser textorientierten Grobsortierung gleichgültig, ob der Text als Zyklus konzipiert war oder erst nachträglich zu einem Zyklus geordnet wurde. Zwar sind bei Blok die "konzipierten" Zyklen in der Mehrzahl syntagmatisch (SM, Karmen), die "formierten" dagegen paradigmatisch (SOPD, Endfassung, Strašnyj mir), sodaß gewisse Wahrscheinlichkeiten abzusehen sind, eine eindeutige Zuordnung wäre jedoch falsch.

Auch diese Unterteilung ist freilich problematisch, weil es auch hier Texte geben kann, die sich der Einteilung entziehen; es soll jedoch unter "syntagmatischer Zyklus" ein Text verstanden werden, der innertextual eine fortschreitende Entwicklung erkennen läßt, in dem also die dargestellte Welt

durch Veränderungen konstituiert wird, während sie im paradigmatischen in erster Linie durch Äquivalenzen aufgebaut wird. Eine Anordnung der Gedichte nach der Chronologie der Entstehungszeit bedeutet zwar, daß die Reihenfolge nicht veränderbar ist, nicht aber, daß man von einem syntagmatischen Zyklus zu sprechen hat: Die Datierung der Gedichte ist kein innertextuales Phänomen. Blok ordnet den Zyklus SOPD in der letzten Fassung streng chronologisch nach der Entstehungszeit; zudem vollzieht sich eindeutig eine Entwicklung von den ersten, die "Wunderschöne Dame" verehrenden Gedichten zu denen, in denen groteske Motive vorherrschen, doch ist leicht zu zeigen, daß diese Variationen vor dem Hintergrund sich wiederholender Motive vor sich gehen. Die Variation ist nicht das ordnende Prinzip; die paradigmatische Struktur des Textkorpus läßt eine äußere, chronologische Ordnung zu.

Jedes Paradigma hat eine gewisse Ordnung, die sich im aus dem Paradigma entsprungenen Text widerspiegelt; hier liegt noch keine Narrativisierung vor. Das Material aus dem Paradigma kann jedoch zum Material eines Sujets/ einer Fabel werden. Die Frage ist also, ob die paradigmatische Ordnung erhalten wird, sei sie auch durch eine "äußere" (Chronologie der Entstehung) verdeckt, oder ob ein narratives Sujet die entscheidende Funktion im Bedeutungsaufbau innehat. Dieses narrative Sujet seinerseits kann einer der semantischen Klassen angehören, also selbst Teil des Paradigmas sein; meist weist es jedoch - auch bei Blok - allgemeine Sujetregeln auf. Die Wechselbeziehungen zwischen Paradigma und Syntagma sind äußerst komplex, sodaß eine grobe Einteilung der Texte eines Genres nach diesen Prinzipien zwangsläufig angreifbare Schemata erzeugt. Zur Beziehung von Paradigma und Syntagma schreibt etwa M. Titzmann u.a.:<sup>58</sup>

"Die jeweilige Reihenfolge von Termen in einem 'Text' interpretieren, heißt also ebenfalls, semantische Klassen zu finden, die durch genau diese Relation der Sukzession 'ausgedrückt' werden und bei einer anderen Relation des Vor- und Hintereinanders der Terme nicht 'ausge-

drückt' würden: die syntagmatische Distribution zu interpretieren heißt also, diese Relationen des Nacheinanders als ihrerseits determiniert zu erweisen. Wir können demnach folgern: a l l e B e d e u t u n g i s t s y n t a g m a t i s c h ."

Der lyrische Zyklus realisiert auf syntagmatischer Ebene Elemente eines oder mehrerer Paradigmata, aus denen die Welt des Symbolisten in ihrer jeweiligen Ausprägung beim Autor-Vertreter aufgebaut ist. Der Versuch einer Auflistung dieser Paradigmata bei Blok findet sich etwa bei Z.G.Minc.<sup>59</sup>

Neben dieser syntagmatischen Realisierung von Bedeutung steht bei Blok der Aufbau des Paradigmas selbst, mit SOPD als zentralem Text. Blok beruft sich nicht auf ein mehr oder weniger geistiges Symbol (wie V.Solov'ev in seinen "Tri vstreči"), sondern schafft - freilich unter Verweis auf den anderen Mythos - ein neues Paradigma, das sich als "offen" erweist und ununterbrochen ergänzt und korrigiert wird. Die Zahl der SOPD-Gedichte zeigt, wie stark Blok an diesem paradigmatischen Mythos gearbeitet hat.

Die späteren Paradigmata, dem mythopoetischen Ansatz der frühen SOPD und dem Begriff der "Wunderschönen Dame" entgegengesetzt und in der karnevalistischen Phase des Symbolismus angesiedelt, also etwa *G o r o d* und *S t r a ŝ n y j m i r*, weisen eine ebensolche Tendenz zur Ausweitung auf, und wie bei SOPD entstehen auch aus diesen Paradigmata verschiedene paradigmatische oder syntagmatische Unterzyklen, sekundäre Zyklen. Davon wird weiter unten genauer die Rede sein.

Wie ist das "Paradigma", ausgedrückt durch einen "großen Zyklus", zu verstehen? Jeder Text hat eine festgelegte "Leserichtung"<sup>60</sup>, er legt ein Nacheinander, nicht ein Nebeneinander fest. Aber: Einzelbild, Architektur u.ä. weisen zwangsläufig ein Nebeneinander der Terme auf. Der lyrische Text kann dieses Nebeneinander dann bis zu einem bestimmten Grad aufweisen, wenn er entweder vollkommen verinnerlicht, d.h. auswendig gekannt wird, oder die Leserichtung nicht festgelegt ist. Daß die Texte größtenteils auswendig gekannt wurden,



ist für die literarische "Szene" der Jahrhundertwende (ebenso wie für die derzeitige) durchaus anzunehmen; die Möglichkeit, mehrere Leserichtungen einzuschlagen, wird dadurch geboten, daß das im (paradigmatischen) Zyklus auf ein anderes folgende Gedicht nicht unbedingt nach jenem gelesen werden muß: Es kann übersprungen und später gelesen werden, ohne daß die Rezeption dadurch inadäquat wäre. Das zeigen Varianten ein und desselben Zyklus bei Blok (z.B. G o r o d ); allerdings ist zu sagen, daß die Leserichtung dennoch zu einem Großteil erhalten bleibt und semantisch meist wirksam ist.<sup>61</sup> Blok versucht daher auf verschiedene Arten die strikte "Glieder mit Glied verkettende Kontinuität"<sup>62</sup> aufzulösen und aufzuheben, und zwar vor allem durch Rekurrenzen, Rückverweise auf frühere Gedichte als Hinweis darauf, daß von dort ausgehend weitergelesen werden kann. Auch die in paradigmatischen Zyklen immer wieder durchbrochene Ordnung nach der Entstehungschronologie verweist auf die nicht apriori festgelegte Leserichtung. Die Entstehungschronologie hat bei Blok deshalb Bedeutung, weil er jedes Gedicht mit seinem Entstehungsdatum versieht.

Daß Blok die SOPD später streng nach dem Entstehungsdatum organisiert und somit die relative Freiheit der Positionen der Gedichte wieder aufgehoben hat, zeigt, daß Bloks Sehweise in Bezug auf diesen Zyklus eine andere geworden ist. Es geht ihm nicht mehr in erster Linie um den Auf- und Abbau eines Mythos, der in der Ausgabe von 1904 noch deutlich durch die Bezeichnungen der Unterzyklen gekennzeichnet wird ( N e p o d v i ž n o s t ' - P e r e k r e s t k i - U š č e r b ), sondern er geht "dokumentarisch" an das Material heran, wie er auch später im berühmten Vorwort zur ersten Gesamtausgabe sagt.<sup>63</sup> Blok spricht u.a. von einem "Kreis" der Gedanken, der durch das Eintreten anderer Motive verändert worden und dadurch historisch geworden ist.

Was bedeutet nun die Aussage, daß ein Zyklus paradigmatisch bzw. syntagmatisch ist?

Diese Feststellung ist gleichzeitig Ergebnis einer ersten

Textanalyse und Grundlage der weiteren Interpretation. Beide große Zyklengruppen setzen eine spezifische, nicht austauschbare Rezeptionshaltung voraus: Auf der einen Seite, wieder grob vereinfachend, wird die Rezeption einer Kosmogonie, eines Mythos gefordert, auf der anderen haben wir eine Erzählung, vielleicht aus diesem rekonstruierbaren Mythos, eine Fabel, in der auf den Kosmos nur angespielt wird, vor uns. Die Kenntnis des Paradigmas wird zur vollständigen Rezeption vorausgesetzt. Das einzelne Gedicht im paradigmatischen Zyklus kann seinerseits narrativ sein, als Fabel, Episode im Mythos. An den Leser werden mithin verschiedene Ansprüche gestellt. Es darf an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, daß der symbolistische Text ja gemäß dem Selbstverständnis der symbolistischen Kunst nicht als solcher gesehen wird, sondern eine Mittlerfunktion zwischen Leser/Autor und den "anderen Welten" einnehmen soll, zumindest in der mythopoetischen Phase. In der karnevalistischen hingegen verweist der Text auf die wieder zu einem Mythos oder Antimythos zusammengefügte Bruchstücke des Mythos.

## 2. Analyse des Aufbaus der im Zyklus dargestellten Welt

### 2.0. Äußeres Ordnungsprinzip und innerer Aufbau

Oben wurde besprochen, daß die entscheidenden Ansatzpunkte für die Analyse von Gedichtzyklen in der vorliegenden Arbeit die in hierarchischer Ordnung stehenden Rahmen auf der einen Seite und die Unterscheidung von paradigmatisch und syntagmatisch aufgebauten Zyklen auf der anderen Seite sind. Mit der Frage nach dem Rahmen ist, neben verschiedenen spezifischen Problemen unmittelbar die Frage nach dem Aufbau der dargestellten Welt verbunden, die sich innerhalb des Rahmens beziehungsweise der Rahmen befindet und diese auch konstituiert. Die Zyklisierung als literarisches Verfahren soll also durch die Analyse des Aufbaus untersucht werden, wobei bei den Zyklen Bloks besonderes Augenmerk auf die Frage nach Fabel und Mythos<sup>1</sup> gelegt werden soll. Eine Analyse der künstlerischen Welt des Zyklus muß Auskunft geben über die Frage nach dem Verknüpfungs- und Ordnungsprinzip im jeweiligen Text. "Es geht also hier nicht wie in den meisten Arbeiten über Blok primär um die "Übersetzung" der Welt und der Vorstellungen Bloks in den künstlerischen Text, also um eine Untersuchung der Motive (Symbole) und Themen, sondern um die Relation der Zykusteile zueinander und die Ordnung der dargestellten Welt. Themen und Motive sowie das Weltbild des Dichters sind mit den Ordnungsprinzipien freilich eng verbunden und müssen natürlich auch bei einer struktural orientierten Analyse beachtet werden, allerdings immer erst in zweiter Linie; gewisse Schematisierungen sind daher unvermeidlich. Hingewiesen werden muß schließlich noch auf die Bedeutung des biographischen Impulses<sup>2</sup>, der auch jeweils nur gestreift werden kann. Aus prinzipiellen Gründen wird bei der Analyse das biographische Ich Bloks vom Ich in den Gedichten getrennt, das als "Held", Person der dargestellten Welt angesehen wird.

Im Zentrum der Analyse steht der wichtigste Ordnungsfaktor der dargestellten Welt, die Perspektive.

Eine durchlaufende, sich nicht oder Schritt für Schritt

verändernde Perspektive, die für die Mehrzahl narrativer Texte charakteristisch ist, ist beim Zyklus in der Regel nicht zu erwarten; seine Struktur mit den relativ eigenständigen Einzelteilen, die jeweils ihre eigene Welt aufbauen, begünstigt den Perspektivwechsel, der nicht wie beim traditionellen narrativen Text motiviert werden muß.

Die Fragen, die zu stellen sind, lauten also:

1. Wie stellt sich die erzählende beziehungsweise besprechende Instanz zu dieser Welt? Wie wird dadurch die Rezipientenposition determiniert?
2. Wie erfolgt die "Grobsortierung" der dargestellten Welt (Ich - Du - Er, Sie, sie - Wir - Ihr - sie ...)?

Die Analyse folgt dabei vor allem den Arbeiten von Harald Weinrich über die perspektivedeterminierenden Funktionen der Tempusformen<sup>3</sup> und von Wolf Schmid über den Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs.<sup>4</sup> Beide Modelle bedürfen bei ihrer Anwendung auf den Zyklus einer kurzen Besprechung.

### 2.1. Das Tempus im Zyklus

Harald Weinrich geht in seiner Arbeit, die leider nur die Tempusformen des Französischen, Englischen, Altgriechischen und Deutschen als Demonstrationsmaterial aufweist, von der Voraussetzung aus, daß<sup>5</sup>

"die Tempora (...) insgesamt Signalfunktionen (haben), die sich als Informationen über die Zeit nicht adäquat beschreiben lassen."

Seine Unterscheidung von besprechenden und erzählenden Tempora<sup>6</sup> ist offenbar bis jetzt nicht auf das Russische und besonders auf die russische Literatur angewendet worden. Allerdings wird diese Anwendung durch das russische Aspektsystem erschwert, das System bedarf daher einer gewissen Modifizierung.

Die deutsche Differenzierung von Präteritum (als erzählendem Tempus) und Perfekt (als besprechendem Tempus) findet keine analoge Entsprechung im russischen imperfektiven und per-

fektiven Präteritum, weil der perfektive Aspekt eine Reihe von zusätzlichen Funktionen besitzt, die über die bei Weinrich gebotene Unterscheidung hinausgehen. Es scheint dennoch notwendig, Weinrichs Modell zu skizzieren und auf russische Zyklen anzuwenden, ohne freilich dabei aus dem Blick zu verlieren, daß diese Anwendung theoretisch nicht ausreichend abgesichert ist. Die hier im folgenden vorgelegte Adaptation ist nur ein Versuch, sich ein geeignetes Instrumentarium für den beschränkten Bereich der Zyklenanalyse zu schaffen.

Wie schon gesagt, lassen die fünf Zeitformen des Russischen<sup>7</sup> keine eindeutige Zuordnung zur besprochenen oder erzählten Welt zu:

1. Das imperfektive Präsens (impf. Pr.)
2. Das perfektive Präsens - Futur (pf.Pr.-Ft.)
3. Das imperfektive Präteritum (impf. Pt.)
4. Das perfektive Präteritum (pf. Pt.)
5. Das periphrastische Futur (impf. Ft.)

Während die Formen des Präsens und des periphrastischen Futur weniger Schwierigkeiten zu machen scheinen - sie sind zunächst<sup>8</sup> der besprochenen Welt zuzuordnen - , ergibt sich im Präteritum eine andere Lage als in anderen Sprachen.

A.V.Isačenko bezeichnet das perfektive Präteritum als<sup>9</sup>

"die Vergangenheitsform schlechthin. Es drückt einen in die Vergangenheitsebene verlegten Vorgang ohne Rücksicht auf seine zeitliche Begrenzung aus."

Und weiter:<sup>10</sup>

"Das imperfektive Präteritum enthält einen impliziten Hinweis darauf, daß der durch diese Form ausgedrückte Vorgang in keinem seiner Abschnitte mit dem Moment des Redeaktes zusammenfällt."

"Der schildernde, ruhige Ton der Erzählung entspricht dem imperfektiven Präteritum."

Man kann also davon ausgehen, daß das imperfektive Präteritum die merkmallose Form des Erzählens ist ( $E_0$ )<sup>11</sup>, ohne jedoch eine Stellung zu haben wie das deutsche Präteritum, das in einem Erzähltext, wie Weinrich mehrfach zeigt, alle anderen Formen bei weitem überwiegt. Im russischen Erzähltext<sup>12</sup> findet sich das perfektive Präteritum nämlich häufiger als im deutschen

das Perfekt:<sup>13</sup>

"In der Erzählung wird das perfektive Präteritum verwendet, um die Folge der einander ablösenden Ereignisse darzustellen. Hatten wir oben das Präteritum imperfektiver Verben vor allem als schildernd-statische Tempusform gekennzeichnet, so ist das Präteritum perfektiver Verben eine dynamische Form."

Das perfektive Präteritum erfüllt sowohl besprechende als auch erzählende Funktionen und kann darüberhinaus die Funktion des deutschen Plusquamperfekt übernehmen (E). Isačenko zeigt deutlich,<sup>14</sup> daß das russische Tempussystem auf der Opposition von merkmalthaften und merkmalthalosen Tempora beruht, in der die merkmalthaften ("starken") Formen eindeutig festzulegen sind - impf. Pt., impf. Ft., perf. Pr.-Ft. - , die anderen aber - perf. Pt. und impf. Pr. - je nach ihrer Stellung verschiedene Bedeutungen annehmen können.

Dazu kommt die Problematik des russischen Konjunktivs, der andere Funktionen hat als der deutsche Konditional;<sup>15</sup> hier wird der Konjunktiv dennoch analog der erzählten Welt zugeordnet.<sup>16</sup>

Die Partizipien werden nur dort berücksichtigt, wo sie wirklich Auskunft geben über eine Sprechperspektive und nicht als adjektivische Formen angesehen werden können. Diese Vereinfachung ist deswegen möglich, weil die Partizipia in der Regel in ihrer Perspektive dem finiten Verb des Satzes untergeordnet sind.

Ein differenziertes Bild bietet sich auch bei der Betrachtung des russischen Passivs, das jedoch die Zuordnung zur erzählten oder besprochenen Welt relativ leicht macht. Ich bringe die von Isačenko angeführten Beispiele:<sup>17</sup>

ЭТОТ ДОМ ПОСТРОЕН ТАЛАНТЛИВЫМ АРХИТЕКТОРОМ.  
 ЭТОТ ДОМ БЫЛ ПОСТРОЕН ТАЛАНТЛИВЫМ АРХИТЕКТОРОМ.  
 ЭТОТ ДОМ СТРОИЛСЯ НЕСКОЛЬКО ЛЕТ.

Das Ergebnis dieser fragmentarischen Überlegungen ist klar, auch wenn die Frage hier nicht ausdiskutiert werden kann: Man kann nicht aus rein grammatikalischen beziehungsweise morphologischen Kriterien auf die Zuordnung einer Tempusform zur erzählten oder besprochenen Welt schließen.

Wenn die Methode Weinrichs dennoch auf russische Texte angewendet werden soll, weil es die von ihm beobachteten und dargestellten Strukturen in jedem beliebigen Text geben muß, so wird es notwendig sein, mit den oben genannten Annäherungswerten zu arbeiten und mitunter ein und dieselbe Form von Fall zu Fall unterschiedlich zu interpretieren.

Um diese Differenzierung einsichtig zu machen, sei hier kurz Weinrichs weitere Einteilung angeführt:

Das deutsche Präsens und Präteritum sind merkmallöse Tempora ( $B_0$  und  $E_0$ )<sup>18</sup>, sie sagen nichts über das Verhältnis Aktzeit - Tatzeit aus.<sup>19</sup> Das Futur besagt, daß "die Information gegenüber ihrer Aktzeit verfrüht gegeben wird"<sup>20</sup> ( $\vec{B}$ )<sup>21</sup>. Das deutsche Perfekt ( $\hat{B}$ ) und das Plusquamperfekt ( $\hat{E}$ ) bedeuten, daß das Ereignis in der Rückschau gesehen wird.<sup>22</sup> Der Konjunktiv ist eine der Möglichkeiten, die Gültigkeit der Rede einzuschränken,<sup>23</sup> ist aber Teil der erzählten Welt, weil ja nicht besprochen wird.

Den russischen Tempusformen seien also für die Analyse von literarischen Texten folgende Funktionen zugeordnet:

Impf. Präsens:  $B_0$

Perf. Präsens-Futur:  $B_0, \vec{B}$

Impf. periphr. Futur:  $\vec{B} (\vec{E})$ <sup>24</sup>

Impf. Präteritum:  $E_0$

Perf. Präteritum:  $\hat{B}, \hat{E}, E_0$ .

Ungeachtet dieser reichlich unklaren Lage ist zweifellos, daß Auszählungen der Tempusformen nach Formen der erzählten und besprochenen Welt Aussagekraft über die Struktur des jeweiligen Zyklus haben, wenn man die im Russischen fehlende Kopula mitzählt, die oben angeführten Vorbehalte beachtet, und wenn in Betracht gezogen wird, daß im Wortkunsttext eine deutliche Dominanz der besprechenden Tempora zu erwarten ist, sodaß etwa die Opposition von Präsens und Futur (beziehungsweise perfektivem und imperfektivem Präsens) ebenso wichtig ist wie die fundamentale Unterscheidung von erzählenden und besprechenden Formen.

Als Beispiele seien hier die Auszählungen der Zyklen SOPD (Journalfassung)<sup>25</sup> und *K a r m e n* vorweggenommen: Beim ersten stehen etwa 92 (66 B<sub>0</sub>, 20 B̄, 6 B̂) Formen der besprochenen Welt 28 (27 E<sub>0</sub>, 1 Ê) Formen der erzählten Welt gegenüber, die semantisch relevanten Oppositionen liegen also zwischen gewesenem Erzähltem, einer Zustandsbesprechung und einer Besprechung dessen, was sein könnte, also traditionell zwischen Vergangenem, Gegenwart und Zukunft. Das Ergebnis schiene banal, wenn nicht der zweite genannte Zyklus ein ganz anderes Bild zeigte: 106 (90 B<sub>0</sub>, 13 B̄, 3 B̂) Formen der besprochenen Welt nur 9 (4 E<sub>0</sub>, 5 Ê) Formen der erzählten Welt gegenüber; von einer Opposition im ganzen Zyklus kann man nicht sprechen, denn die Dominanz des impf. Präsens ist zu deutlich. Und das, obwohl *K a r m e n* eine wesentlich deutlichere narrative Komponente aufweist! Die in der "Minderheit" befindlichen Tempusformen erfüllen eine andere Funktion als die in SOPD. Durch ihre relative Seltenheit wird ihre Signalfunktion erhöht.

In Zusammenhang mit der Problematik des Zyklus und der Lyrik scheint folgende Beobachtung Weinrichs wichtig:<sup>26</sup>

"Sie (die erzählenden Tempora, E.P.) besagen, daß nicht die Umwelt gemeint ist, in der sich der Sprecher und Hörer befinden und unmittelbar betroffen sind. Sie besagen, daß die Redesituation, abgebildet im Kommunikationsmodell, nicht auch zugleich Schauplatz des Geschehens ist und daß Sprecher und Hörer für die Dauer der Erzählung mehr Zuschauer als agierende Personen im t e a t r u m m u n d i sind - auch wenn sie sich selber zuschauen."

Der Unterschied von Erzählen und Besprechen ist also ein Unterschied in der Perspektive, der den Abstand der handelnden Personen, die in Bloks Lyrik häufig als "Ich" und "Du" erscheinen, zur sprechenden Instanz und somit auch zum Leser determiniert und damit der Variationsmechanismus ist, der den Beziehungen der Helden zueinander und zur Welt überlagert ist. Blok wendet diese Variationsmöglichkeit sowohl innerhalb des Zyklus als auch innerhalb der Einzelgedichte an; auch hier ist eine Ausformung der Rahmenhierarchie zu sehen.



Als Beispiel kann auch hier wieder *Karmen* dienen, wo diese Variationsmöglichkeit über den ganzen Text ausgenutzt wird: Zunächst sind die Gedichte im besprechenden, allgemeinen Präsens, dann erscheint ein Präsens, mit dem die Illusion erzeugt wird, daß sich Sprecher und Hörer unmittelbar in der selben Situation befinden, dann bezeichnet dasselbe Tempus die Situation des Helden, der sich an die Opernaufführung erinnert, bis am Schluß wieder in das "allgemeine" Präsens zurückgekehrt wird. Zwischendurch gibt es immer wieder ein Schwan-ken zwischen den verschiedenen Perspektiven.

Mit der Verwendung von Rückschautempora ist ein Wahrheitsanspruch verbunden,<sup>27</sup> der bei Blok sowohl biographisch als auch innertextual relevant ist.<sup>28</sup>

Zu den bisher kurz umrissenen Bereichen Sprechhaltung (erzählend, besprechend) und Sprechperspektive (Vorschau, Rückschau, "O") kommt bei Weinrich als dritte wesentliche Funktion des Tempus die "Reliefgebung". Die Unterscheidung von Hintergrund und Vordergrund, die mit diesem Terminus gemeint ist, spielt natürlich auch bei der Besprechung des Zyklus eine Rolle:<sup>29</sup>

"Am Anfang der Geschichte ist ein gewisses Maß an Exposition notwendig. Die Erzählung hat normalerweise eine Einleitung. In der Einleitung steht gewöhnlich ein Hintergrundtempus. Viele Erzählungen bezeichnen außerdem den Schluß durch eine ausgesprochene Ausleitung. Auch die Ausleitung liebt das Hintergrundtempus. Das ist nicht immer so, aber man trifft doch verhältnismäßig oft eine Ballung von Hintergrundtempora am Anfang und am Ende der Erzählung (...). Im eigentlichen Erzählkern findet man dann die Tempora des Hintergrunds (...) bei Nebenumständen, Beschreibungen, Reflexionen und allen anderen Gegenständen, die der Erzähler in den Hintergrund zu rücken wünscht."

In solchen Texten treten dann Tempusübergänge auf, die vom Autor semantisch genützt werden können; wenn der Übergang sowohl in der Sprechhaltung als auch in der Sprechperspektive erfolgt, spricht Weinrich von einer "Tempusmetapher".

In unserem Bereich finden sich Tempusübergänge und -metaphern in erster Linie innerhalb der Zyklussyntax.

Sie werden besonders akzentuiert, wenn der Zyklus einen hohen Grad von Narrativisierung aufweist und stark syntagmatisch ist. In SM verwendet Blok sie immer dann, wenn entscheidende Veränderungen vor sich gegangen sind. Auf das Gedicht "Vtoroe kreščenie", das besprechendes Präsens bzw. Futur aufweist, folgt "Nastignutyj metel'ju" mit dominierendem imperfektivem Präteritum: Der starke Perspektivewechsel signalisiert, daß eine entscheidende Veränderung vor sich gegangen ist, die vom Leser leicht rekonstruiert werden kann; dasselbe Verfahren wendet Blok bei den Gedichten "Neizbežnoe" und "Zdes' i tam" aus demselben Zyklus an. Der Ich-Held hat im jeweils zweiten Gedicht ein neues Niveau erreicht, was durch die Tempusformen deutlicher ausgedrückt wird als durch Inhalt und Motive.

Differenziert setzt Blok die Tempusübergänge auch in paradigmatischen Zyklen ein, in denen aufgrund der weniger deutlichen Zyklussyntax auch Tempusübergänge weniger akzentuiert werden können. In der Besprechung des Zyklus G o r o d wird davon genauer die Rede sein.

## 2.2. Die dargestellte Welt und der Stellenwert des "Ich"

Weniger problematisch als die Übertragung des Modells von Weinrich auf das Russische ist die Anwendung von Wolf Schmid's Theorien auf den Zyklus. Vorweg muß freilich festgehalten werden, daß Schmid's Material narrative Texte par excellence sind, nämlich die Erzählungen Dostoevskijs. Die Baugesetze von Wortkunsttexten, aus denen die hier untersuchten Zyklen bestehen, sind natürlich andere, doch bietet einerseits die Zyklusstruktur häufig die Möglichkeit, Wortkunsttexte zu narrativisieren, andererseits erweisen sich die Fragen, mit denen sich Schmid beschäftigt, in vielen Fällen als durchaus relevant auch für die vorliegende Textgattung.

Die zentrale Frage berührt auch hier den Aufbau der

künstlerischen Welt, jene Ordnungsprinzipien, die den Rahmen beziehungsweise die Rahmen konstituieren. In welcher Beziehung stehen Autor, erzählende Instanz, dargestellte Welt, zitierte Welt und abstrakter sowie fiktiver Leser zueinander? Wodurch werden Veränderungen semantisch relevant?

Hier stellt sich sofort eine der interessantesten Fragen in der Beschäftigung mit der Lyrik Bloks, die Frage nach dem Stellenwert des Ich. Bloks abstrakter Autor wird vom Beginn seiner Werke an variiert. Das Ich, das in der Mehrzahl der Gedichte an dominierender Stelle zu finden ist, darf jedoch nicht einfach mit dem abstrakten oder gar dem konkreten Autor gleichgesetzt werden, obwohl immer wieder autobiographische Ansätze zu finden sind. Die Schwierigkeit, das Ich im Gedicht in seiner Bedeutung festzulegen, zeigt die Diskussion über dieses Problem, die D.E.Maksimov in seinem Buch "Poezija i proza Al.Bloka"<sup>30</sup> anspricht:

"Читателям Блока известно, что господствующее положение в его поэзии занимает лирическое я поэта, его авторский образ, так или иначе соответствующий его биографической личности. Впрочем, по этому вопросу высказывалось и другое мнение. Я имею в виду точку зрения П.Громова, который в своей содержательной книге 'А.Блок, его предшественники и современники' /1966/, признавая первенствующее значение в поэзии человеческого образа, вместе с тем пытался истолковать блоковскую поэзию как систему театрализованных лирических масок, выражающих 'вереницу душ' или, иначе говоря, множество поэтических характеров. При таком подходе поэтическое я Блока может представиться в духе более чем безотрадной лирической схемы, намеченной Вяч.Ивановым: 'Я - пред ликом чародея Ряд встающих двойников' /'Fio, ergo non sum'/. (...)

В результате поэтическое творчество Блока является в исследовании П.Громова не столько реализацией души поэта, художественно объективированной и аналитически расчисленной в процессе лирического самовыражения, сколько конструктивным созданием некоего мастера-режиссера, расставляющего на сцене нужных ему и 'не сливающихся' /с.191/ с его внутренним миром действующих лиц."

Das hier angesprochene Problem hat seine Ursache zunächst in der symbolistischen Weltsicht und im "Privatmythos" Bloks. Beide angesprochenen Positionen scheinen vor diesem Hinter-

grund zweifelhaft, da sie Vereinfachungen darstellen. Es ist zu einfach, das Ich der Gedichte ebenso wie die anderen Erscheinungsformen dieses Ich-Helden, die Doppelgänger ("Dvojniki" u.a.) und Toten ("Pljaski smerti"), aber auch die "hohen" Entsprechungen ("On" in SM) und andere einfach als Masken auf einer Bühne zu erklären, ohne dahinter den Standpunkt eines abstrakten Autors zu sehen, aber es scheint auch zu einfach zu sein, sie nur als "Realisierungen der Seele des Poeten" zu sehen, weil zwischen konkretem, "biographischem" Autor und Ich-Helden sowie dessen Erscheinungsformen mehrere semantisch relevante Grenzen bestehen, die einfach nicht übergangen werden können.

Dazu kommt das Problem der symbolistischen Weltsicht, in der die Welt durchaus als "Projektion der Seele" des Symbolisten erscheint. Sieht man die Gedichte in erster Linie als Realisationen dieser Weltsicht und der mit ihr verbundenen Wahrnehmungsweise an, so wird deutlich, daß das Ich in allen Variationen eine Rolle auf der Bühne spielen kann, die eine Projektion der Wahrnehmungen des Autors ist. So muß man keinen Widerspruch in den Modellen Maksimovs und Gromovs sehen. Zu der besprochenen Weltsicht gibt es eine ganze Reihe von Aussagen der Symbolisten selbst, wobei hier nur eine der bekanntesten zitiert werden soll, nämlich Bloks berühmter Aufsatz "O sovremennom sostojanii russkogo simvolizma" (1909)<sup>31</sup>: In einer ersten Phase des symbolistischen Denkens ("These") sind die Symbolisten "Theurgen", die ein geheimes Wissen über die Existenz anderer Welten ("inych mirov") besitzen und dafür kämpfen, weil die gegebene Welt nur ein falscher Abglanz dieser Welten ist:<sup>32</sup>

"Символист уже изначала - теург, то есть обладатель тайного знания, за которым стоит тайное действие; но за эту тайну, которая лишь впоследствии оказывается всемирной, он смотрит как на своё."

In der zweiten Phase ("Antithese") wird von "irgendjemandem" die "goldene Verbindung" der Welten mit dem "Herzen" des Symbolisten zerstört,<sup>33</sup> worauf folgendes geschieht:<sup>34</sup>

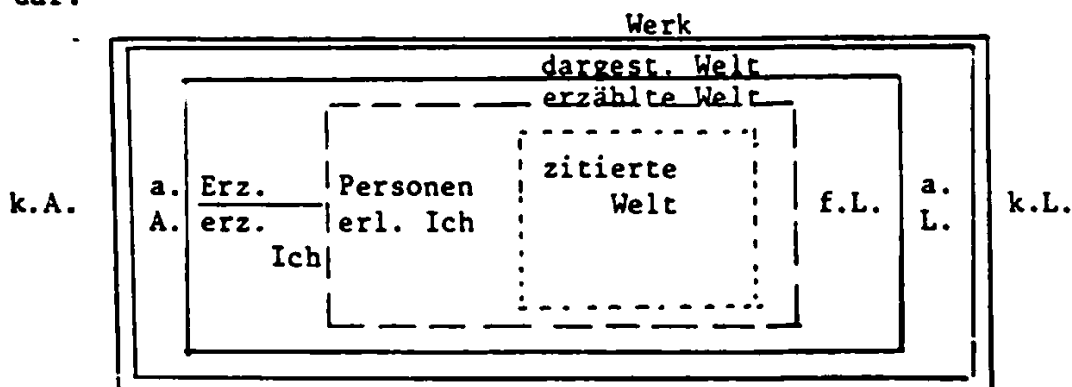
"Переживающий все это /переход тезы к антитезе, Е.Р./

- уже не один; он полон многих демонов /иначе называемых 'д в о й н и к а м и'/, из которых его злая творческая воля создает по произволу постоянно меняющиеся группы заговорщиков. В каждый момент он скрывает, при помощи таких заговоров, какую-нибудь часть души от себя самого."

"Итак, свершилось: мой собственный волшебный мир стал ареной моих личных действий, моим 'анатомическим театром', или б а л а г а н о м , где сам я играю роль наряду с моими изумительными куклами /ессе homo!/. /.../ я не различаю жизни, сна и смерти, этого мира и иных миров /мгновение, остановись!/"

Bloks eigene Vorstellung von der inneren Struktur der von ihm geschaffenen poetischen Welten, so kompliziert sie auch sein mag, hilft bei der Analyse weiter, weil sie sich unmittelbar in den Texten abbildet. Blok gibt zwei einander widersprechende Zustände an, die zueinander in zeitlicher Abfolge stehen: Das Ich ist einerseits eine Funktion des Autors, der in der diesseitigen Welt sich befindend, mit den "anderen Welten" Beziehung aufnimmt und diese Beziehung im künstlerischen Text darstellt; andererseits befindet er sich neben einer Reihe von anderen Konkretisierungen seiner "Seele", in einer vom Autor geschaffenen Welt, in der "Leben, Traum und Tod", aber auch die "anderen Welten" zusammenfallen und sich in eine "Schaubude" verwandeln (das Wissen über die "anderen Welten" bleibt ja erhalten!), die sich wieder als künstlerischer Text erweist.

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen ist die Anwendung von Wolf Schmid's Modell auf den lyrischen Zyklus zu sehen. Schmid stellt den Aufbau des künstlerischen Textes wie folgt dar:<sup>35</sup>



"k.A." ist der konkrete Autor in seiner biographischen Persönlichkeit, "a.A." der abstrakte Autor, "dasjenige Prinzip, das in einem Werk die sprachlautliche Schicht, die Bedeutungsschicht und die Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten sowie ästhetische Organisation und Hierarchie dieser Schichten in der Gesamtstruktur so und nicht anders beschaffen sein läßt"<sup>36</sup>, während "a.L.", der abstrakte Leser, die "ideale Rezeption des Textes bedeutet."<sup>37</sup> Abstrakter Autor und Leser sind nicht in der dargestellten Welt enthalten, sind aber ein vor allem auf der ideologischen, wertenden Ebene im Werk vorhanden und rekonstruierbar.

Implizit enthalten in der dargestellten Welt sind der Erzähler beziehungsweise das erzählende Ich ("erz. Ich") und der fiktive Leser ("f.L."). In der erzählten beziehungsweise besprochenen Welt<sup>38</sup> befinden sich schließlich die Personen beziehungsweise das erlebende Ich ("erl. Ich") sowie die zitierte Welt.

Das Ich im Wortkunsttext ist in der Regel nicht eindeutig als entweder erlebendes oder erzählendes Ich zu fixieren. Das Überwiegen der besprechenden Tempusformen, die ein zur Sprechzeit synchrones Geschehen "vor den Augen" des Ich und seines Rezipienten signalisieren, läßt in der Mehrzahl der Texte von einem erlebenden Ich sprechen, doch kann auch im Einzelgedicht eine Inkongruenz des Standpunktes des erlebenden und des erzählenden Ich enthalten sein, so etwa im Schlußgedicht von SM ("Na snežnom kostre")<sup>39</sup>. Im Falle des erlebenden Ich ist die Entfernung dieses "Helden" vom konkreten Autor zu beachten, die immer wieder mißachtet wird.

Dieselben Überlegungen haben mit einer gewissen Variation auch für das "Du" im Wortkunsttext Geltung: Es kann sich sowohl innerhalb der besprochenen/erzählten Welt befinden, als "Held", durch die zweite Person hervorgehobene Person des Zyklus/Cedichts, als auch außerhalb dieser Welt stehen und als fiktiver Leser aufzufassen sein.

Als Beispiel kann hier die Journalfassung von SOPD die-

nen, in deren erstem Gedicht, erste Strophe, zu lesen ist:<sup>40</sup>

"Там жду я Прекрасной Дамы"

In der letzten heißt es jedoch:

"О, Святая, как ласковы свечи,  
Как отрадны Твои черты!  
Мне не слышны ни вздохи, ни речи,  
Но я верю: Милая - Ты."

Die direkte Anrede an das Du (als fiktivem Leser) ist nicht als Zitat gekennzeichnet, seine Identität mit der vorher als dritte Person eingeführten "Wunderschönen Dame" jedoch offenkundig. Diese banale Feststellung ist von großer Bedeutung für den Bedeutungsaufbau des gesamten Zyklus: In den ersten drei Strophen des Einleitungsgedichts fehlt das Du, es wird die Welt besprochen, in der sich das Ich befindet, der Standpunkt des Ich festgelegt, der Autor erzeugt die Illusion, daß e r l e b t wird. Die letzte Strophe bringt, wenn man sie nicht als ungekennzeichnetes Zitat auffaßt, was bei der Genauigkeit, mit der Blok an seine Texte heranging, kaum sinnvoll sein kann, die Stimme der besprechenden Instanz, des besprechenden Ich, das das Du als fiktiven Leser anspricht. Der Text hat somit zwei Perspektiveebenen, und das ist umso bedeutender, als es sich um das immer besonders wichtige Anfangsgedicht handelt.

Der Versuchung, das Ich einfach mit dem (abstrakten bzw. konkreten) Autor gleichzusetzen, unterliegt auch Manfred Titzmann, der bei der Besprechung eines Goethe-Gedichtes mit ähnlicher Struktur ("Im Felde schleich ich still und wild")<sup>41</sup> folgert:<sup>42</sup>

"Für diese Kommunikation ist demnach also gleichgültig, ob der Partner präsent ist oder absent: sie ist eine Pseudokommunikation, bei der sich der Sprecher mit einem von ihm nur gedachten, nur vorgestellten Partner, d.h. aber, genau genommen, mit sich selbst, unterhält."

Auch das Sprecher-Ich ist ja nur vorgestellt, die Besprechung der Sprechsituation, die dem vorgestellten Du "ja bekannt sein müßte", ist nicht an den fiktiven Adressat gerichtet, sondern an den abstrakten Leser, der ja außerhalb der dargestellten Welt steht! Es findet keine Pseudokommunikation des Autors

"mit sich selbst" statt, sondern ein Gespräch zwischen zwei Personen der dargestellten Welt.

Hier liegt auch der Kernpunkt der oben zitierten Diskussion: Auf der einen Seite wird der Zusammenfall von erzählendem/besprechendem Ich mit dem erlebenden als Grundstruktur angenommen (Maksimov), auf der anderen werden Ich, Du und die anderen personalen Erscheinungsformen in Bloks Lyrik als Personen, Helden der künstlerischen Welt angesehen (Gromov). Bloks oben zitierte Aussage läßt beide Standpunkte als gerechtfertigt erscheinen, wobei Maksimov eher den Zustand der "These" sieht, Gromov den der "Antithese". Die beiden Standpunkte schließen einander nicht aus und werden im Zykluszusammenhang, der den semantisch relevanten Perspektivewechsel ja begünstigt, nebeneinander verwendet.

Als Beispiel soll hier wieder die Journalfassung der SOPD dienen, in der, wie weiter unten genauer besprochen wird, der Übergang von These zu Antithese dargestellt wird. Während nun im ersten Gedicht des Zyklus, das oben schon zitiert wurde, der Zusammenfall von besprechendem und erlebendem Ich erfolgt, erscheint in Gedicht IV ("Bezmolvnyj prizrak v teremu,") ein Ich, das eindeutig nicht identisch ist mit dem Ich der vorhergehenden Gedichte des Zyklus. Die dritte Strophe des Gedichtes lautet:<sup>43</sup>

"Мой голос глух, мой волос сед.  
Черты до ужаса недвижны.  
Со мной всю жизнь один Завет:  
Завет служенья Непостижной."

Es ist hier nicht entscheidend, daß das Gedicht von einer Statue in der Kazaner Kathedrale in Petersburg angeregt wurde, sondern, daß die "Angaben" über das Alter des Ich das Gedicht in eine besondere Situation stellen: Es ist von einem noch nicht eingetretenen Zustand so die Rede, als ob dieser Zustand schon eingetreten wäre; das Ich ist Person in einer im Zykluszusammenhang als zukünftig ausgewiesenen Welt. Das Gedicht wird als Abweichung von einer "Grundstruktur" rezipiert, das Ich als erlebendes Ich erscheint als Person der besprochenen Welt.

Diese Überlegungen zeigen, daß eine für alle Texte zu-



treffende Entscheidung über die Struktur des Ich beziehungsweise Du in der Lyrik Bloks nicht möglich ist, da die Perspektive ständig wechselt. Verkompliziert wird die Lage noch dadurch, daß ein und dieselbe Person zugleich auf mehreren Ebenen auftritt:

Die Heldin der SM tritt dem Ich in diesem Zyklus als irdische Frau, als märchenhafte Schneekönigin, Naturerscheinung, Tod und Maske auf dem Maskenball entgegen. Das Ich hingegen bleibt lange Zeit eindeutig, ehe eine implizite Gleichsetzung mit dem gekreuzigten Christus im Schlußgedicht erfolgt (XXX)<sup>44</sup>. Dieser ständige Wechsel der Perspektive, der mit einem Wechsel der semantischen Ebenen verbunden ist, ist die Regel in Bloks Zyklen; auch darum wird in der Folge immer vom Held bzw. der Heldin gesprochen werden.

Bei den dritten Personen muß Bloks Eigenaussage ebenfalls im Auge behalten werden. Sehr oft ist die dritte Person eine Erscheinungsform des Ich-Helden. Beispiele dafür sind leicht zu finden - alle Gedichte mit Doppelgängern, Toten, aber auch "hohen" Entsprechungen, wie am Anfang der SM. Das Gedicht IV beginnt mit folgender Strophe:<sup>45</sup>

"Я - непокорный и свободный.  
Я правлю вольною судьбой.  
А Он - простерт над бездной водной  
С подъятой к небесам трубой."

Alle diese dritten Personen, die dem Ich auf verschiedenen Ebenen entsprechen und formal in jedem Fall Personen der erzählten/besprochenen Welt sind, geben jeweils Anlaß, auch das Ich als Person einer solchen Welt anzusehen.

### 3. Die Edition der Zyklen Bloks

#### 3.0. Die Dreistufigkeit der Edition

Die Zyklen Bloks ebenso wie die Einzelgedichte wurden immer wieder auf unterschiedliche Weise herausgegeben. Darüber gibt die 1980 herausgekommene Bibliographie Bloks sehr deutliche Auskunft.<sup>1</sup> Diesem Buch, das in der Reihe "Russkie sovetskie pisateli. Poety" herausgekommen ist, entstammt die Mehrzahl der folgenden Angaben.

In der überaus vielfältigen Editionslandschaft der Gedichte Bloks kann für die Zyklen - nicht für die Einzelgedichte! - eine Dreistufigkeit festgestellt werden:

1. Edition in Zeitschriften, Zeitungen, Almanachen ( J o u r n a l f a s s u n g e n );
2. Einzelausgaben bzw. poetische Bücher;
3. Gesamtausgaben; hier ist noch eine weitere Dreistufigkeit zu sehen:
  1. die Ausgabe von 1911/12 (Musaget I)
  2. die Ausgabe von 1916 (Musaget II)
  3. die Ausgabe(n) von 1918ff., die der heute maßgeblichen Werkausgabe von 1960ff. zugrundeliegen

Wenngleich Blok grundsätzlich auch in dieser Reihenfolge publiziert hat - die erste Journalfassung eines Zyklus erschien 1903, das erste Buch 1905 -, ist davon auszugehen, daß der Dichter ständig an allen Editionsformen gearbeitet hat; es handelt sich also um verschiedene Ausdrucksweisen, die freilich von den Publikationsmöglichkeiten stark beeinflusst wurden und zu verschiedenen Zeiten unterschiedliches Gewicht hatten. Es zeigt sich, daß die Dreistufigkeit der Edition letztlich auch in den Gesamtausgaben ihren Niederschlag findet.

#### 3.1. Die Journalfassungen

Die größte Zahl der Zykleneditionen machen diese Zusammenstellungen aus, wobei kaum eine davon auch nur annähernd bis zur Ausgabe letzter Hand erhalten blieb.

In der folgenden Übersicht sind alle Zyklen und zyklusartigen Zusammenstellungen aufgeführt, die zu Lebzeiten Bloks in Journalen und Almanachen herausgekommen sind. Es ist dabei nicht immer klar, wie weit Blok Einfluß auf die Auswahl nehmen konnte. Es sind dies insgesamt 143 Publikationen (darunter einmal 2, einmal 3 Zyklen zusammengefaßt) mit mehr als einem Gedicht, von denen folgende für unsere Überlegungen nicht interessant sind und daher ausgeklammert werden können:

36 Publikationen von 2 Gedichten ohne Titel;	
14 - " - 3 - " - ;	
12 - " - 4-21 Gedichten, die offensichtlich den Charakter einer Sammlung haben;	
1 Publikation "Stichotvorenija" (2)	
1 - " - - " - (3)	
1 - " - "Stichi" (2)	
4 Publikationen "Tri stichotvorenija"	
3 - " - "Dva stichotvorenija"	

Diese Sammlungen sind über die Jahre 1903-21 verteilt und zum überwiegenden Teil in Verlagen erschienen, die darauf schließen lassen, daß Blok bei der Auswahl nicht oder nicht entscheidend beteiligt war.

Die anderen Zusammenstellungen seien hier angeführt, wobei im einzelnen darüber diskutiert werden kann, ob es sich um einen Zyklus oder eine nichtzyklische Publikation handelt. In Klammer ist jeweils die Anzahl der enthaltenen Gedichte angegeben, daneben Verlag bzw. Zeitschrift:

Из посвящения (10)	Новый путь 1903, №3.
Стихи о Прекрасной Даме (10)	-
Стихотворения (9)	Северные цветы /Скорпион/ 1903
Стихотворения (2)	Новый путь 1904, №6.
Без назв. (16)	Новый путь 1904, №11.
Нечаянная радость (10)	Альманах 'Грифа' 1904
Город (5)	Вопросы жизни 1905, №6
Тишина цветет (8)	Альманах 'Грифа' 1905
Город (3)	Весы 1906, №5
Осенняя любовь (3)	Час 1907
/+ "Снежная Дева"/	Весы 1907, №12
Из поэмы 'Три свидания' (4)	Хризопас /изд-во Самоцвет/ 1906/07

Без назв.	(8)	Цветник ор. Кошница 1-я. 1907
Без назв.	(5)	Проталина /альм./ 1907, кн.1.
Томления весны	(16)	Белые ночи 1907
Без назв.	(4)	Альманах 'Шиповника' 1907, кн.2
За гранью прошлых дней:		Золотое руно 1908, №1
Провидения	(9)	
Свидания	(8)	
Проклятия	(8)	
Заклятие огнем и мраком и пляской метелей	(11)	Весы 1908, №3
Пьяная весна	(5)	Золотое руно 1908, №11/12
Вольные мысли	(3)	Факелы 1908, кн.3
Подруга светлая	(13)	Корона 1908, кн.1
Дорожные стремницы	(8)	В мире искусств /Киев/ 1909, №1
На поле Куликовом	(5)	Альманах 'Шиповника' 1909
Итальянские стихи	(7)	Аполлон 1910, №4
Страшный мир	(4)	Русская мысль 1910
Романсы	(3)	Аполлон 1911, №3
Ночные часы	(4)	Антология 1911
Смерть и воскресение	(3)	Русская молва 1913
Восемь стихотворений	(8)	Русская мысль 1913, №4
Спутник	(6)	Северные записки, апр.
Черная кровь	(7)	Голос жизни 1914, №1
Тотептапз	(2)	Русская мысль 1914, №3
Из восьмистишия	(2)	Дневники писателей 1914, №2
Итальянские стихи	(10)	Русская мысль 1914, №5
Стихотворения	(6)	Современник 1914, №10
Размышления	(2)	Русская мысль 1914, №8/9
Под знаком Девы	(8)	Русская мысль 1914, №10
Россия	(2)	Ежемесячный журнал 1914 №10
Три стихотворения	(3)	Вершины 1914, №1
Juvenilia	(3)	Вершины 1914, №4
Белое знамя	(2)	Биржевые ведомости 1914
Художник	(2)	Биржевые ведомости 1914
Кармен	(8)	Любовь к трем апель- синам 1914, №4/5
Поле за Петербургом	(2)	Альманах 'Грифа' 1914

Седое утро	(7)	Сирин 1914, сб.3
Без назв.	(4)	Проталинка /для детей/ 1914
J u v e n i l i a II	(3)	Вершины 1915, №6
Бесповоротно	(2)	Голос жизни 1915, №5
Воспоминание	(2)	Вершины 1915, №7
О чем поет ветер	(6)	Русская мысль 1915, №2
Офелия	(3)	Северные записки 1915
Отшельник	(2)	Биржевые ведомости 1915
Твердость	(4)	Русское слово 1915
Твердость	(2)	Малая газета 1915
Стихи Александра Блока	(9)	Журнал журналов 1915, №12
J u v e n i l i a	(2)	Невский альманах 1915
Родные картины	(4)	Русское слово 1916
Экклезиаст	(3)	Биржевые ведомости 1916
Городские видения	(7)	Пряник осиротевшим детям 1916
Из Стихов о Прекрас- ной Даме	(2)	Полон 1916
Стихотворения	(4)	Москва 1918, №1
Стихи о любви	(3)	Свободный журнал 1918, №2
Тревоги брани	(3)	Свободный журнал 1918, №3/4
Весна	(2)	Жизнь 1918
Из 'Жизни моего приятеля'	(3)	Эпоха 1918, №1
Из цикла 'Седое утро'	(5)	Весенний салон поэтов 1918
Стихотворения:	(41)	Записки мечтателей 1919, №1
Апте lucem	(27)	
Стихи о Прекрасной Даме	(13)	
Ямбы	(4)	Знамя 1920, №1
Воспоминания о 'Гамлете'	(3)	Культура театра 1921, №78

Es ist leicht zu sehen, daß selbst in dieser "engeren Auswahl" ganz unterschiedliche Arten von Zusammenstellungen nebeneinander stehen, sodaß sich die Frage stellt, was davon tatsächlich als "echter" Zyklus zu behandeln ist. Diese Frage ist naturgemäß mit der Frage nach der "Untergrenze" des Zyklus verbunden: Die große Zahl von Zyklen mit zwei, drei, vier Gedichten fällt auf. Es ist jedoch davon auszugehen, daß selbst

zwei Gedichte bereits zyklischen Charakter haben können, wenn die zwei charakteristischen semantischen Rahmungen vorhanden sind. Die beiden Gedichte von R a z m y š l e n i j a (1914), "Kak tjaželo sredi ljudej" und "Kol'co sušestvovanja tesno" beispielsweise, erfüllen das Kriterium zweifellos: Sie sind durch das Wiedergänger-Motiv miteinander verbunden, das zusammen mit dem wenig konkreten Titel den Gesamtrahmen konstituiert. Die Gedichte stehen zueinander in der Beziehung "allgemeine Erscheinung - persönliche Tragödie" (Leben - Liebe zu "Ihr"), wobei diese Struktur spiegelverkehrt innerhalb der Einzelgedichte wiederholt wird. Andererseits sind die Gedichte voneinander unabhängig und besprechen auf der Textoberfläche unterschiedliche Themen: Die Situation des Künstlers im ersten, die Liebe zu einer Frau im zweiten Gedicht.<sup>2</sup>

Anders ist die Lage bei R o m a n s y (1911): Die Gedichte "Prišlica" ("Ja ne zval tebjā - sama ty ..."), "Golosa skripok" ("Iz dlennyh trav vstaet luna ...") und "Junost'" ("V tichij večer my vstrečalis' ...") lassen eine solche Struktur vermissen. Zwar läßt die mit Titel versehene Zusammenstellung auf eine intendierte gemeinsame Rezeption schließen, doch ist bei der Textanalyse die relativ geringe Kohärenz der Gedichte und die Unverbindlichkeit des Titels (Genre!) zu beachten; die Abfolge der Gedichte darf als gleichgültig gelten, es gibt keine echte innere Ordnung. Die fehlende Kohärenz muß deshalb relativ gesehen werden, weil bei verschiedenen Gedichten eines Autors zwangsläufig Ähnlichkeiten auftreten.

Ähnlich läßt sich auch bei anderen Texten aus der Tabelle argumentieren.

Aufschlußreich ist der Titel I z c i k l a ' S e d o e u t r o ' (1918). Das Buch S e d o e u t r o erschien zwei Jahre später und besteht aus sechzig Gedichten, die ohne Unterteilungen publiziert wurden; das Buch trägt keineswegs den Charakter eines Zyklus. Das zeigt nicht nur, daß Blok, der um diese Zeit mit der Zusammenstellung der Gesamtausgabe seiner Gedichte beschäftigt war, offenbar den Plan einer

Zykluskomposition fallenließ, sondern auch, daß er sehr genaue Vorstellungen von der Struktur eines Zyklus hatte, und zwar schon lange vor seiner Realisierung.

Diese erste Editionsstufe zeigt zwei Modelle: 1. die Miniaturzyklen mit zwei bis vier Gedichten: 15 (2), 14 (3), 9 (4); 2. eine Zyklenform, die für die späteren Editionsformen maßgeblich ist. Es ist dies eine Komposition, die in irgendeiner Form zur Zahl von 9-10 Gedichten tendiert:

5 (5)  
3 (6)  
4 (7)  
8 (8)  
3 (9)  
4 (10)  
1 (11).

Diese Tendenz ist aus den hier ausgezählten Zyklen weniger deutlich zu ersehen als aus den Editionen der zweiten und dritten Stufe. Die Bedeutung dieser Tendenz zeigt sich auch in der Dimension der wichtigsten Texte dieser Editionsstufe, nämlich jener, die sich so oder anders auch später wiederfinden: SOPD (10), *N e č a j a n n a j a r a d o s t ' (10)* *Z a k l j a t i e o g n e m i m r a k o m i p l j a s - k o j m e t e l e j (11)*, *Č e r n a j a k r o v ' (7)*, *I t a l ' j a n s k i e s t i c h i (1914; 10)*, *K a r - m e n (8)*. Diese zweifellos von den Publikationsmöglichkeiten mitbestimmte Struktur war also von Anfang an vorhanden und wurde zum Grundmuster der Zyklenkomposition der Gesamtausgaben, während in den späteren Journalfassungen die Kurzzyklen dominierten.

E. Etkind weist in seiner Analyse des Zyklus *K a r m e n*<sup>3</sup> darauf hin, daß eine Reihe von Bloks Werken eine Triptychon-Komposition aufweist: (1+) 3+3+3 (+1). Diese Beobachtung läßt sich nicht nur an den Journalzyklen, sondern auch an anderen Editionsarten verifizieren. Der Zyklus *Č e r n a j a k r o v ' (7)* beispielsweise weist in der Journalfassung die Struktur 2+2+2+1 (Epilog) auf<sup>4</sup>, in der Endfassung 3+3+3<sup>5</sup>.

Es gibt auch längere Journalzyklen: 2 (13), 1 (16), 1 (17), 1 (27); der einzige wesentlich längere Zyklus ist *A n t e*

l u c e m , also sehr frühe Gedichte, die erst 1919 in dieser Form veröffentlicht wurden. Die anderen längeren Zyklen übersteigen die Zahl 10 nicht wesentlich und haben eine durchaus vergleichbare Struktur. Sie nehmen damit die Komposition der Zyklen der zweiten Editionsstufe vorweg.

### 3.2. Die poetischen Bücher

Die poetischen Bücher sind die zweite Editionsstufe, die, wie sich zeigt, nicht ganz einfach von der dritten, aber auch nicht in allem von der ersten abzugrenzen ist. Blok mußte natürlich hier seine Texte anders aufbauen als in jenen Publikationen, in denen sie neben den Texten anderer Autoren zu stehen kamen. War in der ersten Editionsstufe die Notwendigkeit gegeben, auf geringem Raum möglichst viel auszudrücken, so galt es hier, einen großen Textkorpus möglichst gut zu arrangieren.

Die poetischen Bücher sind in ihrer Zusammensetzung zugänglich gemacht in der von V.P.Eniŝerlov besorgten Ausgabe: Aleksandr Blok, Desjat' poetičeskich knig.<sup>6</sup> Insgesamt hat Blok 14 derartige Bücher herausgebracht, die hier ebenfalls in einer Übersicht geboten werden. Unter dem Titel des Buches sind jeweils die von Blok eingeführten Unterteilungen mit der Zahl der enthaltenen Gedichte angegeben. Neben dem Erscheinungsjahr ist auch der Verlag vermerkt:

<u>Стихи о Прекрасной</u>		
	<u>Даме</u>	(93) Гриф 1904
Неподвижность		(49)
Перекрестки		(25)
Ущерб		(19)
<u>Нечаянная радость</u>		(82) Скорпион 1906
Весеннее		(11)
Детское		(7)
Магическое		(23)
Перстень - страдание		(10)
Покорность		(17)
Нечаянная радость		(13)



- Ночная фиалка /поэма/
- Земля в снегу (96) Золотое руно 1908  
 "Вместо предисловия"  
 1. Подруга светлая (13)  
    /сод. Мэри (4)/  
 2. Мещанское житье (18)  
 3. Вольные мысли (4)  
 4. Песня судьбы (16)  
 5. Послания (15)  
    /сод. Незнакомке (3)  
       Волоховой (3)/  
 6. Снежная маска (30)  
    / Снега (16)  
    Маски (14)/
- Ночные часы (78) Мусарет 1911  
 1. На родине (17)  
    /сод. На поле  
       Куликовом (5)  
       Мэри (4)/  
 2. Возмездие (11)  
 3. Опять на родине (12)  
    /из Г.Гейне/  
 4. Голоса скрипок (20)  
    /сод. Три послания (3)/  
 5. Страшный мир (9)  
 6. Итальянские стихи (9)
- Соловьиный сад Алконост 1918
- Двенадцать Алконост 1918
- Ямбы (12) Алконост 1919
- За гранью прошлых дней  
 --- (70) Изд-во З.И.  
 Гржевина 1920
- Седое утро (60) Алконост 1920
- Возмездие Алконост 1922
- In Eniŝerlovs Ausgabe nicht enthalten sind folgende Bücher:
- Снежная маска (30) Оры 1907
- Стихи о России (25) Отечество 1915
- Круглый год  
 Стихотворения для детей  
 /Весна, Лето, Осень, Зима/ Т-во И.Д.Сытина  
 1913

С к а з к и

/Стихи для детей/

Т-во И.Д.Сытина  
1913

Sieht man von den beiden außerhalb stehenden Büchern für Kinder ab, so ist auf dieser Editionsstufe eine Dreiteilung zu beobachten: Den ersten Teil bilden die durchwegs späten Poeme, die hier nicht behandelt werden können, den zweiten die größeren, nicht unterteilten Sammlungen, die ebenfalls in die spätere Schaffensperiode des Dichters fallen ( Z a g r a n ' j u p r o š l y c h d n e j , S e d o e u t r o , S t i c h i o R o s s i i ); den dritten schließlich die ersten vier Bücher sowie SM und als spätes Buch die nur aus einem Zyklus bestehenden J a m b y .

Es ist sinnvoll, sich hier nur auf den dritten Teil zu beschränken, da die anderen - vielleicht abgesehen von dem ersten Buch für Kinder - keine zyklischen Formen beinhalten.

Die späten Lyrikbände, die keine Unterteilungen haben, sind jeweils Neuordnungen alter Gedichte, während die Herausgabe der hier im Zentrum stehenden Bücher jeweils bald nach der Entstehung der Gedichte erfolgte. Es ist anzunehmen, daß Blok bei der Herausgabe dieser späten Bücher wenig Wert auf eine genaue Durchstrukturierung der Ausgaben legte, weil er mit der Ordnung der Gedichte für die Gesamtausgabe in der dritten Auflage beschäftigt war. Die beiden großen Bücher von 1920 sind offenbar eine Reaktion auf eine sehr starke Nachfrage: Z a g r a n ' j u p r o š l y c h d n e j erschien in 14000 Exemplaren, S e d o e u t r o in 10000. Zum Vergleich: N o č n y e č a s y wurde in 1300 Exemplaren gedruckt, Z e m l j a v s n e g u in 2000, von denen nur die Hälfte verkauft wurde.<sup>7</sup>

Die poetischen Bücher des dritten Teiles weisen eine dreifache Rahmung auf: Einzelgedicht - Abteilung (Unterzyklus) - gesamtes Buch. Einige Bücher haben sogar eine vierfache Rahmung, nämlich dann, wenn ein Unterzyklus noch einen weiteren Zyklus enthält. Die mittlere Schicht entspricht etwa den

Zyklen der ersten Editionsphase, nur ist ihre durchschnittliche Länge größer.<sup>8</sup> In den vier ersten Büchern gibt es 21 Abteilungen mit Zykluscharakter, von denen 13 zwischen zehn und zwanzig Gedichte beinhalten, genaugenommen sogar 15, wenn man die beiden Teile von SM dazunimmt. Von den Abteilungen, die mehr als zwanzig Gedichte aufweisen, überschreitet nur der Umfang des ersten Teiles der SOPD den durchschnittlichen wesentlich, in einigen Fällen wird die Zahl 10 unterschritten. Enthält eine Abteilung mit Zykluscharakter wieder einen Zyklus, so befindet sich dieser an der Untergrenze (drei bis fünf Gedichte). Es ist dabei interessant, daß auch die Poeme "Solo-v'inyj sad" und "Dvenadcat'" mit ihren sieben bzw. zwölf Teilen die Dimension der Buchteile aufweisen.

Die Obergrenze des Umfanges bei den Zyklen der Journalfassungen ist somit etwa die Untergrenze für die Zyklen in den poetischen Büchern geworden. Auch das Modell der Miniaturzyklen bleibt erhalten, wenn auch viel seltener als auf der ersten Editionsstufe. Man kann jedoch zweifellos sagen, daß die ursprüngliche Form, wie sie in den Journalzyklen vorliegt, nämlich eine Zusammenstellung von etwa zehn Gedichten, auch in der Folge Grundmuster bleibt. Die letzte vergleichbare Ausgabe von Gedichten, das nur aus einem Zyklus bestehende Buch J a m b y enthält zwölf Gedichte.<sup>9</sup>

In den letzten Kapiteln der vorliegenden Arbeit wird die Rede sein von den möglichen Vorbildern für einen solchen Aufbau von poetischen Büchern und Zyklen. An dieser Stelle sei nur ein "poetisches Buch" eines Autors zum Vergleich angeführt, der für Blok eine sehr große Bedeutung hatte, nämlich von A.A.Fet.<sup>10</sup> Fet publizierte zu Lebzeiten vier Bücher unter dem gemeinsamen Titel "Večernye ogni". Die Gedichte sind darin in der Regel mit römischen Ziffern durchnummeriert, jedoch nur der erste Band ("Pervyj vypusk"), der bei weitem der umfangreichste ist, weist Unterteilungen auf.<sup>11</sup> Nach einem Einleitungsgedicht ergibt sich folgendes Bild:

Элегии и думы	(15)
Море	(4)
Снега	(3)
Весна	(22)
Разные стихотворения	(25)
Послания	(10)
Переводы	(19)
Дополнения	(7)

Fet hatte offenbar das Bedürfnis, einen relativ großen Korpus von Gedichten irgendwie zu strukturieren und griff dabei zu einem genre-thematischen Mischsystem,<sup>12</sup> das offensichtlich ganz anderen Richtlinien folgt als Bloks Einteilungen, auch wenn gewisse Ähnlichkeiten zu beobachten sind. Entscheidend ist jedoch, daß die Dimension der Teile eine ganz andere ist als in Bloks Zyklen. Es drücken sich damit ganz andere künstlerische Strukturen aus. Fet hat in der Folge auch auf derartige Unterteilungen verzichtet.

### 3.3. Die Gesamtausgaben

Blok hat die ersten beiden poetischen Bücher der Editionsstufe II in die Nummerierung der Gesamtausgaben miteinbezogen, sodaß sich folgendes Bild ergibt:

SOPD 1. Auflage 1904	Nečajannaja radost' 1. Auflage 1907		Ed. II
SOPD 2. Auflage 1911 (1898-1904)	Nečajannaja radost' 2. Auflage 1912 (1904-1906)	Snežnaja noč' 1. Auflage 1912 (1907-1910)	Musaget
Kniga pervaja 3. Auflage 1916 (1898-1904)	Kniga vtoraja 3. Auflage 1916 (1904-1907)	Kniga tret'ja 2. Auflage 1916 (1905-1914)	Musaget
Kniga pervaja 4. Auflage 1918 (1898-1904)	Kniga vtoraja 4. Auflage 1918 (1904-1908)		Zemlja
		Kniga tret'ja 3. Auflage 1921 (1907-1916)	Alkonost

Die Tabelle zeigt die Genese der bekannten Dreiteilung, die auch der heute maßgeblichen Ausgabe von 1960ff. zugrundeliegt. In der rechten Spalte sind wieder die Verlage vermerkt, unter der Angabe der Ausgabe die vom Autor selbst angegebene Entstehungszeit der Gedichte.

Unmittelbar nach dem Tod Bloks erschienen fast gleichzeitig mehrere Gesamtausgaben seiner Werke, die der hier angegebenen Struktur zum Teil treu bleiben. Die Herausgeber sahen sich allerdings gezwungen, unter Beibehaltung der von Blok eingeführten Dreiteilung jeweils ein viertes Buch mit Gedichten, Poemen und Prosa zusammenzustellen, wodurch Gedichte aus der strengen Dreiteilung herausgenommen werden. Blok hatte sie noch nicht eingeordnet. Es sind dies die siebenbändigen Ausgaben, die 1923 in den Verlagen Alkonost und Epocha in Berlin erschienen und fast identisch sind; beide sind bis zum neunten Band nummeriert, es fehlen jedoch die Bände 6 und 8. Im Jahre 1922 erschienen im Petersburger Alkonost-Verlag die zum dritten Buch von 1921 gehörigen Ausgaben des ersten und zweiten Buches und damit ziemlich identisch eine Ausgabe der drei Bücher im Berliner Slovo-Verlag. Da Blok am ersten Buch in der Alkonost-Ausgabe, das erst nach dem Tod des Autors herauskam, noch mitgearbeitet hat, wird dieses Buch von den Herausgebern der kanonischen Ausgabe von 1960ff. ebenfalls als grundlegend genommen.<sup>13</sup>

Leider waren mir die Gesamtausgaben bei der Bearbeitung dieses Problemkreises nicht vollständig zugänglich, sodaß es notwendig ist, sich auf die endgültige Fassung der Zyklen, wie sie in der kanonischen Auflage vorliegt, zu beschränken. Im Kapitel über den Zyklus *G o r o d* wird ein Vergleich zu der Musaget-Fassung des Zyklus (1916) versucht werden.

Dennoch soll hier kurz auf die Musaget-Ausgaben eingegangen werden, weil hier das Prinzip der drei Bücher entstanden ist und auf charakteristische Weise entwickelt wurde.

Die Ausgabe von 1911/12 enthält folgende Unterteilungen:<sup>14</sup>

Книга первая: Стихи о Прекрасной Даме  
(1898-1904) 220 с.

Книга вторая: Нечаянная радость:  
Весеннее  
Детское  
Магическое  
Отравы  
Перстень - Странье  
1905  
Покорность  
Нечаянная радость  
Ночная фиалка (поэма)  
(1904-1906) 160 с.

Книга третья: Снежная ночь:  
Снежная маска  
Вольные мысли  
Заклятие огнем и мра-  
ком и пляской метелей  
Песня судьбы  
Страшный мир  
Возмездие  
Итальянские стихи  
Арфы и скрипки  
Родина  
(1907-1910) 199 с.

Die Ausgabe von 1916 hat hingegen folgendes Aussehen:

Книга первая:  
Апте lucem  
Стихи о Прекрасной Даме  
Распутья  
(1898-1904) 286 с.

Книга вторая:  
Вступление  
Пузыри земли  
Ночная фиалка (поэма)  
Разные стихотворения  
Город  
Снежная маска  
Фаина  
Вольные мысли  
(1904-1907) 264 с.

Книга третья:  
Страшный мир  
Возмездие  
Опять на родине  
Итальянские стихи  
Разные стихотворения  
Арфы и скрипки  
Кармен

Р о д и н а  
О ч е м п о е т в е т е р  
(1905-1914) 272 с.

Zur Verdeutlichung der Dimension ist die Seitenanzahl angeführt, die insofern aussagekräftig ist, als jeweils nur ein Gedicht auf einer Seite zu stehen kommt. Allerdings nehmen einige Gedichte mehr als eine Seite in Anspruch.

Wie zu sehen ist, gibt es zwischen Musaget 1911/12 und Musaget 1916 einen ganz entscheidenden Einschnitt:

1. Die Titel der Bücher 1 und 2, die in Musaget 1911/12 noch von den poetischen Büchern übernommen wurden, fallen in Musaget 1916 weg; ebenso der für den dritten Band neu gefundene Titel. Die Bücher werden somit deutlicher dem "Roman in Versen"<sup>15</sup> untergeordnet, als der die Gesamtausgabe konzipiert ist. Gleichzeitig erhalten die einzelnen Zyklen mehr selbständiges semantisches Gewicht.
2. Das erste Buch erhält in Musaget 1916 seine ursprüngliche Dreiteilung auf neue Weise zurück (vgl. das poetische Buch).
3. Das zweite Buch wird völlig neu zyklisiert. Anstelle von neun Zyklen (3+3+3) gibt es jetzt sieben (Einl.+3+3+1), eine kompliziertere Komposition. Die an Brjusov anklingenden Titel *V e s e n n e e*, *D e t s k o e* und *M a g i -*  
*č e s k o e* verschwinden.<sup>16</sup> Die "unscharfen" neutralen Abstrakta entsprachen nicht mehr den Vorstellungen Bloks.
4. Das dritte Buch erhält seinen für später maßgeblichen Charakter: Nicht mehr die mythisch-mystische SM, die jetzt im zweiten Buch zu finden ist, steht am Anfang, sondern der von den Positionen der Negativität geprägte Zyklus *S t r a š n y j m i r*.

Dabei darf jedoch nicht übersehen werden, daß sich der Großteil der Zyklen aus der ersten Gesamtausgabe in der zweiten wiederfindet, daß es also zu dieser Zeit bereits sehr feste Textkorpus gibt, vor allem, was das erste und das dritte Buch betrifft.

Seine Vorstellungen von den Beziehungen, die zwischen den einzelnen Textebenen zu herrschen haben, hat Blok schon im oft zitierten Vorwort zur ersten Musaget-Ausgabe 1911 formuliert:<sup>16</sup>

"Тем, кто сочувствует моей поэзии, не покажется лишним включение в эту и следующие книги полудетских или слабых по форме стихотворений; многие из них, взятые отдельно, не имеют цены; но каждое стихотворение необходимо для образования главы; из нескольких глав составляется книга; каждая книга есть часть трилогии; всю трилогию я могу назвать 'романом в стихах': она посвящена одному кругу чувств и мыслей, которому я был предан в течение первых двенадцати лет сознательной жизни."

Interessant an dieser Aussage und dem darin sich artikulierenden Ordnungsprinzip (in vertikaler Richtung!) ist neben der genauen "Anleitung" für den Rezipienten der Umstand, daß es nicht bei dieser konkreten Ordnung blieb, daß sich aber das Prinzip bis zur letzten Auflage der Gesamtausgabe erhalten hat. Bei der Realisierung des Ordnungsprinzips zeigt sich, daß Blok die Phasen seines Lebens, die er ja mit der Datierung der Gedichte ebenfalls festgehalten hat, vom jeweiligen Standpunkt aus unterschiedlich sah und sich diese andere Sicht des eigenen Lebens nicht nur in der Produktion neuer Texte niederschlug, die thematisch diese Zeit aufarbeiteten (Č e r e z d v e n a d c a t ' l e t), sondern auch, und zwar zum größeren Teil, in der Neuordnung und Veränderung verschiedener Zyklen und Zyklenzusammenstellungen. Bei den Zyklen sind es vor allem die paradigmatischen, wie etwa SOPD, S t r a š n y j m i r und G o r o d, die einer ständigen Umformung unterliegen, bei den Zykluszusammenstellungen ist eines der augenfälligsten Beispiele die Abwanderung der SM in das zweite Buch, obwohl das dritte mit "1905-1914" datiert ist.

Die syntagmatischen Zyklen wie SM und K a r m e n sind im Gegensatz zu den paradigmatischen ziemlich fest in ihrer Zusammensetzung und werden als ganze verschoben. Die Zahl solcher fester Zyklen nimmt in den späteren Arbeitsjahren



deutlich zu, wohl auch deshalb, weil der zeitliche Abstand dazu geringer war als zu den Zyklen der ersten Jahre, die praktisch nicht erhalten sind.

Bloks Zyklen sind also zum Teil Entwicklungen unterworfen, verändern sich, dehnen sich aus,<sup>17</sup> nehmen andere Zyklen in sich auf, entstehen aus anderen Teilen und verschwinden manchmal wieder. Aus dieser Dynamik entspringt eine Reihe von Zyklenformen, je nach dem Ordnungsprinzip und der "Entwicklungsstufe", die der Text erreicht hat. Hinter jedem Zyklus steht jedoch die genaue Vorstellung des Autors über die Semantik des Gesamttextes. Die ständige Umformung der Zyklen endete erst mit dem Tod des Autors. Damit ist die Ausgabe letzter Hand kanonisiert und hat das folgende Aussehen (unter Angabe des Umfangs, eventueller Unterzyklen, der Entstehungszeit nach den Angaben Bloks; die durch spätere Herausgeber hinzugefügten Teile der Ausgabe von 1960ff. sind weggelassen):

#### Книга первая

А н т е л у с е ш (70)	1898-1900
С т и х и о П р е к р а с н о й Д а м е (164)	1901-1902
"Вступление"	
I. С.-Петербург. Весна 1901 года. <sup>18</sup> (16)	
II. С. Шахматово. Лето и осень 1901 года. (34)	
III. С.-Петербург. Осень и зима 1901 года. (30)	
IV. С.-Петербург. Зима и весна 1902 года. (43)	
V. С. Шахматово. Лето 1902 года. (17)	
VI. С.-Петербург. Осень - 7 ноября 1902 года. (23)	
Р а с п у т ь я (80)	1902-1904
/в них: М о л и т в ы (5)/	

#### Книга вторая

"Вступление"	
П у з ы р и з е м л и (13)	1904-1905
"Ночная фиалка" /поэма/	1906
Р а з н ы е с т и х о т в о р е н и я (85)	1904-1908
/в них: Е е п р и б ы т и е (7)/	
Г о р о д (45)	1904-1908

Снежная маска	(30)	1907
/в ней: Снега (16)		
Маски (14)/		
Фаина	(31)	1906-1908
/в ней: Осенняя любовь (3)		
Заклятие огнем и		
мраком (11)/		
Вольные мысли	(4)	1907

### Книга третья

Страшный мир	(48)	1909-1913
/в нем: Пляски смерти (5)		
Жизнь моего приятеля		
(8)		
Черная кровь (9)/		
Возмездие	(17)	
Ямбы	(12)	
Итальянские стихи	(24)	1909
/в них: Венеция (3)		
Флоренция (7)/		
Разные стихотворения	(25)	1908-1916
/в них: Послания (5)/		
Арфы и скрипки	(72)	1908-1916
/в них: Три послания (3)		
Мэри (3)		
Через двенадцать лет		
(8)/		
Кармен	(10)	1914
"Соловиный сад"	/поэма/	1915
Родина	(27)	1907-1916
/в ней: На поле Куликовом (5)/		
О чем поет ветер	(6)	1913
"Возмездие"		
"Двенадцать"		
"Скифы"	/поэмы/ <sup>19</sup>	

Damit ist die Genese der Zyklen Bloks im Überblick skizziert. Die Ausgabe letzter Hand enthält wieder alle Zyklusmodelle, die auf verschiedenen Ebenen hierarchisiert sind: Gedichte - (Kleinzyklus) - (Zyklus erster Ordnung) - Zyklus zweiter Ordnung (paradigmatisch) - Buch - Gesamttext.

Die Zyklen erster Ordnung, die die Dimension der Journalzyklen wiederaufnehmen, sind zu einem hohen Prozentsatz syntagmatisch, die Zyklen der zweiten Ordnung paradigmatisch. Es ist daher nicht erstaunlich, wenn paradigmatische Zyklen syntagmatische einschließen, so *Strašnyj mir* mit den deutlich erzählenden Zyklen *Žizn' moego prijatelja* und *Černaja krov'*, *Faina* mit *Zakljatie ognem i mrakom* oder *Rodina* mit *Napole Kulikovom*.

Die SOPD erhalten in dieser Ausgabe deutlich den Charakter eines Tagebuches, die Unterteilungen, die keinen Zykluscharakter haben, beweisen dies.

Interessant ist die Stellung der Zyklen *Raznye stichotvorenija* im zweiten bzw. dritten Buch: Diese Texte stehen nicht, wie zu erwarten, am Schluß, sondern in der Mitte des Buches, was auf eine besondere semantische Funktion schließen läßt. Das scheint mit der Triptychon-Konstruktion zu tun zu haben, die auch in dieser Ausgabe vollkommen durchgeführt ist. Alle drei Bände sind auf der Dreizahl aufgebaut: I: 3 mit SOPD (identische 3+3)

II: 1+3+3+1<sup>20</sup>

III: 3+3+3+1+3<sup>21</sup>

Aufschlußreich ist auch die Stellung der Poeme "Nočnaja fialka" im zweiten und "Solov'inyj sad" im dritten Band, jeweils zwischen Zyklen, und dadurch in das Triptychon eingebunden.<sup>22</sup>

Die Geschichte dieser Editionen muß der Hintergrund für die Beschäftigung mit einzelnen Zyklen sein, die in den nächsten Kapiteln der vorliegenden Arbeit versucht werden soll.

#### 4. Analyse verschiedener Zyklentypen

##### 4.1. Der paradigmatische Zyklus S t i c h i o P r e - k r a s n o j D a m e (Journalfassung 1903)

###### 4.1.0. Edition und Zusammensetzung des Zyklus

Der Zyklus erschien 1903 in "Severnye cvety", dem dritten Almanach von Brjusovs Moskauer Verlag Skorpion. Sechs Gedichte stammen aus der Zeit von 28.8. bis 29.10.1902, drei entstanden in den ersten Monaten desselben Jahres, das Schlußgedicht datiert aus dem Jahr 1901. Die chronologische Ordnung ist hier also einem anderen Ordnungsprinzip unterworfen; der Zyklus hat folgendes Aussehen:

I	"Вхожу я в темные храмы"	25.10.02	11B <sub>0</sub>
	I,232; Неподвижность 3; VI 17		
II	"Ты святая, но я Тебе не верю"	29.10.02	2B <sub>0</sub> 7B̄
	I,233; Неподвижность 31; VI 18		
III	"Тебя скрывали туманы"	Mai 02	8B <sub>0</sub> 7E <sub>0</sub>
	I,195; Неподвижность 14; IV 41		
IV	"Безмолвный призрак в терему"	18.12.02	8B <sub>0</sub>
	I,230; Перекрестки 23; VI 16 (= Religio 2)		
V	"Бегут неверные дневные тени"	04.01.02	8B <sub>0</sub> 7B̄
	I,156; Неподвижность 18; IV 2		
VI	"Она стройна и высока"	27.09.02	1B <sub>0</sub> 10E <sub>0</sub>
	I,221; Перекрестки 13; VI 6		
VII	"Днем вершу я дела суеты"	05.04.02	11B <sub>0</sub> 3B̄
	I,186; Перекрестки 14; IV 32		
VIII	"Пытался сердцем отдохнуть я"	27.08.02	3B <sub>0</sub> 4B̄ 2E <sub>0</sub>
	I,211; Перекрестки 20; V 14		1B̄
IX	"Я вышел в ночь, узнать, понять"	06.09.02	5B <sub>0</sub> 1B̄ 8E <sub>0</sub>
	I,215; Перекрестки 22; VI 1		3B̄ 1Ē
X	"Я жду призыва, иду ответа"	07.07.01	9B <sub>0</sub> 2B̄
	I,108; Неподвижность 11; II 18		2B̄

Die Tabelle enthält die zehn Gedichte des zweiten Journalzyklus Bloks, dazu die Entstehungsdaten der Gedichte, wie sie Blok selbst angibt, die verwendeten Tempora, aufgeteilt in

besprechende und erzählende Tempora nach dem oben vorgestellten Modell sowie Angaben über die späteren Editionen der einzelnen Gedichte: Die erste Angabe sind Band- und Seitenzahl der maßgeblichen Ausgabe von 1960ff. und folgt somit der Ausgabe des ersten Buches von 1921; die zweite Angabe zeigt die Stellung des jeweiligen Gedichtes in den mit Titeln versehenen Teilen im poetischen Buch mit demselben Titel aus dem Jahre 1904 an; die dritte Angabe betrifft die Stellung der Gedichte in den mit römischen Ziffern bezeichneten Abteilungen in der Ausgabe von 1921.

Die Verteilung der Personen im Zyklus:

I	я - Прекрасная Дама - Ты	VI	я - она - он
II	я - Ты	VII	я - ты
III	я - ты	VIII	я - Пришлец - кто-то
IV	я - Она	IX	я - тень, голос
V	я - ты	X	я

Blok hatte, als er den Zyklus zusammenstellte, etwa 700 Gedichte geschrieben,<sup>1</sup> aber noch kaum welche veröffentlicht. Es ist dies der zweite Zyklus nach *I z p o s v j a - š č e n i j* (11 Gedichte), der ebenfalls an die "Wunderschöne Dame" gerichtet ist. Blok wählte also aus einem sehr großen Korpus aus und stellte die Gedichte nach einem gewissen Prinzip zusammen, das sich in der gegebenen Form nicht erhalten hat, das aber als Prototyp für die folgenden Texte dieses Genres bei Blok gelten kann. In dem 1904, also nur wenig später erschienenen poetischen Buch *SOPD* stehen je fünf der hier edierten Gedichte in den Abteilungen *N e p o d v i ž n o s t ' (I,X,III,V,II)* und *P e r e - k r e s t k i (VI,VII,VIII,IX,IV)*<sup>2</sup>. Aus dieser Verteilung läßt sich eine gewisse thematische Zuordnung für den Aufbau des Journalzyklus ablesen. Interessant ist auch die Reihung nach der Entstehungszeit, die erst in der Ausgabe

letzter Hand hergestellt wurde: X,V,VII,III,VIII,IX,VI,IV, I,II. Erst in dieser letzten Ausgabe ist nichts mehr von der Ordnung der Journalfassung erhalten, eben weil eine strenge chronologische Ordnung an die Stelle einer semantisierten Aufeinanderfolge der Gedichte trat.

Jede neue Zyklisierung der Gedichte "an die Wunder-schöne Dame" führt also zu einer Auflösung der alten Ordnung und zu einer neuen Strukturierung. Diese Veränderungen sind letztlich so radikal, daß man nicht von Varianten eines Zyklus sprechen kann, sondern von verschiedenen Zyklen zu einem Thema. Diese Form der vollkommenen Neuordnung des Materials weicht in den späteren Zyklen der Variation, in der die Grundstruktur des Zyklus erhalten bleibt, aber einzelne Ebenen verändert werden und Gedichte dazukommen oder eliminiert werden.

#### 4.1.1. Die Tempusstruktur des Zyklus

Die Tabelle zeigt ein Überwiegen der besprechenden Tempora, was nicht überrascht, da sie die merkmallosen Formen der Sprache in der Wortkunst sind. Die Tabelle zeigt aber auch, daß innerhalb der Gruppe der besprechenden Tempora die Formen der Vorschau, also das Futur und das perfektive Präsens-Futur, und die der Rückschau, also die perfektiven Präteritalformen, gegen Ende des Zyklus zunehmen. Auch diese Formen müssen neben den narrativen als merkmalshaft angesehen werden. Eingelagert in die besprechende Perspektive ist schließlich eine Reihe von narrativen Tempusformen, die von besonderem Interesse sind.

#### 4.1.1.1. Die Formen der besprochenen Welt

##### 4.1.1.1.1. Präsens

Es gibt nur zwei Gedichte im Zyklus, die nur Präsensformen aufweisen, wobei eines davon, IV, perspektivisch mar-

kiert ist, weil der Ich-Held dort von einem Standpunkt aus spricht, der für den Gesamttext in die Zukunft verlegt ist.<sup>3</sup> Somit bleibt das Anfangsgedicht das einzige reine Präsensgedicht. Es konstituiert die Welt des Zyklus und ist ungewöhnlich explizit:

"Там жду я Прекрасной Дамы"

Held und Heldin sind hier in der Grundsituation, in der Ausgangsposition des Zyklus. Der Held wartet auf "Sie". "Sie" wird gleich viermal explizit bezeichnet, als "Prekrasnaja Dama", "Veličavaja, Večnaja Žena" ("Großartige, Ewige Frau"), "Svjataja" ("Heilige") und "Milaja" ("Liebe"), jeweils mit großem Anfangsbuchstaben. Der Held wartet auf sie, muß an sie "glauben". Diese Beziehung zwischen den Protagonisten des Zyklus wird im ersten Gedicht ausführlich besprochen, und zwar in der für den Zyklus grundlegenden Form: Die "Wunderschöne Dame" ist einerseits Objekt der Beschreibung (Str. 1-3), andererseits fiktive Gesprächspartnerin (4). Das zentrale Thema, in Lotmans Terminologie die "Ursache", wird in diesem Gedicht angesprochen: das erwünschte Treffen mit "Ihr". Das besprechende Präsens benennt die Voraussetzungen des Zyklus: den Helden, die Heldin, das thematische Zentrum..

Diese Grundsituation wird jedoch in der Folge nicht beibehalten, sondern variiert, als merkmalloser Hintergrund für merkmalhafte Darstellungen; als Hintergrund bleibt diese Grundstruktur dank der exponierten Stellung dieses Gedichtes am Anfang des Zyklus im ganzen Text präsent.

Eine Rückkehr zu dieser Grundsituation gibt es erstmals in Gedicht V, das in derselben Welt angesiedelt ist wie das Eingangsgedicht, allerdings in Gegenüberstellung zu einem Futureinschub, der das noch nicht erfolgte Treffen zum Inhalt hat ("Ty zdes' projdeš'...").

Eine ähnliche Verteilung weist Gedicht VII auf, in dem der wartende Held jedoch in einer anderen Welt ist als in den eben besprochenen Gedichten; die Rede ist von den "eit-

len Dingen" ("dela suety") und einem Treffpunkt im privaten Bereich, nicht bei der Kathedrale.

In VIII verwendet Blok das Präsens wieder für den wartenden Helden, wobei die Stelle der "Wunderschönen Dame" jedoch von einem dämonischen "Kto-to" eingenommen wird.

Das letzte Gedicht des Zyklus schließlich, das "Ziel"<sup>4</sup> des Textes, zeigt wieder die Verbindung von besprechendem Präsens und wartendem Helden ("grjaduščaja vstreča" - "das bevorstehende Treffen").

Das Präsens schließt in seiner immer gleichbleibenden Funktion den Kreis zum Anfang. Die Funktion des Präsens ist keiner Entwicklung unterworfen, es verweist im ganzen Text auf die im ersten Gedicht konstituierte Grundstruktur, auf einen letztlich immer gleich bleibenden Zustand des Helden. Zukunft und Vergangenes sind diesem konstanten Präsens gegenübergestellt.

#### 4.1.1.1.2. Perfektives Präsens-Futur

Die Formen der Vorschau spielen in den Gedichten II, V, VII, VIII und X eine Rolle, in IV wird eine fiktive zukünftige Welt (vor dem Hintergrund der Grundstruktur!) im Präsens dargestellt. Folgende Themen sind mit dem Futur verbunden:

- II: Das Treffen mit der Geliebten, zugleich der Tod;
- V: Das Erscheinen der Geliebten;
- VII: Das Zusammentreffen mit der Geliebten am Abend;
- VIII: Der letzte Tag (Todesmotiv);
- X: Die Antwort, das entscheidende Wort.

Alle Futurwendungen sind also mit dem erwünschten Treffen oder mit dem Todesmotiv verbunden, die im ersten Gedicht, das diese Perspektive aufweist, auch gleichgesetzt werden (II).

Im Gegensatz zu der im Präsens dargestellten Welt ist die Welt der Vorausschau nicht konstant: Auf die Verbindung der Erscheinung der Geliebten mit dem Todesmotiv folgt das Auftauchen der "Wunderschönen Dame" einmal in der metaphysischen Umgebung der Kathedrale, dann, in einem für Blok



wichtigen Verfahren der grotesken Umkehrung, auf ganz irdischer Ebene:<sup>5</sup>

Как ты лжива и как ты бела!  
Мне же по сердцу белая ложь...  
Завершая дневные дела,  
Знаю - вечером снова придешь.

Nach dieser Rückführung der Heldin aus der metaphysischen Sphäre in die Welt des Alltäglichen verschwindet die "Wunderschöne Dame" aus der Textoberfläche des Zyklus: Das ist in der Person der Heldin angelegt: In "irdischer" Umgebung hört die "Wunderschöne Dame" auf zu sein.

Dieses Fehlen ist in dem mit dem Namen der Heldin bezeichneten Zyklus merkmalshaft. Blok war sich dieser Problematik nicht nur bewußt, er strukturierte den Zyklus auf diese Darstellung des Fehlens hin. Davon zeugt auch die Anmerkung "P(ost) L(ucem)" in der Handschrift.<sup>6</sup> Der Zyklus bricht durch dieses Fehlen nicht auf, auch wenn durch das Verschwinden der Heldin das in der Grundsituation enthaltene Treffen jetzt unerfüllbar geworden ist. Der Text bleibt als Gesamttext rezipierbar, in dem das Fehlen der Heldin semantisch als Minus-Verfahren bzw. als zu füllende Nullstelle wirksam ist: Von der Verbindung des Wunsches nach einem Treffen mit der Geliebten mit der Angst vor den Auswirkungen dieses Treffens bleibt nach dem Verschwinden der Heldin nur noch der Schrecken übrig. Das Präsens-Gedicht IX setzt das vorhergehende Futurgedicht mit weiterentwickelter Perspektive im Präsens fort: Der gefürchtete "letzte Tag" ist eingetreten; der Anfang dieses Gedichts steht dabei in motivischem Gegensatz zum Beginn des Zyklus:

IX: Я вышел в ночь, узнать, понять

I: Вхожу я в темные храмы

Dadurch wird auch klar, was mit "P.L." gemeint ist.

Neben der Vorausschau durch das perfektive Präsens verwendet Blok auch eine zweite Möglichkeit zur Darstellung der vom Standpunkt der fiktiven "Gegenwart" des Zyklus aus in der Zukunft liegenden Welt: Im Gedicht IV wird der in

der Zukunft liegende Zustand des Helden in Präsensformen dargestellt:

МОЯ ВОЛОС СЕД

Die Veränderungslosigkeit dieses Zustandes bedingt offenbar den Einsatz des imperfektiven Tempus.

Das letzte Gedicht, der abschließende Teil des Rahmens, führt wieder zurück zur Ausgangsposition, obwohl die "Wunderschöne Dame" nicht mehr erscheint. Die im Vorschautempus beschriebenen Episoden vom Treffen und vom letzten Tag werden durch diese Tempusverwendung als Fiktion in der Fiktion erkennbar gemacht.

#### 4.1.1.1.3. Perfektives Präteritum

Dieses Tempus erfüllt in SOPD reine Hintergrundfunktion, die in der Regel syntaktisch bedingt ist.

#### 4.1.1.2. Die Formen der erzählten Welt

In diesem Abschnitt kann man sich auf die Besprechung der Formen des imperfektiven Präteritum beschränken, da es im Zyklus nur eine Form der narrativen Rückschau (Ē) gibt:<sup>7</sup>

Я **ВЫШЕЛ** В НОЧЬ, УЗНАТЬ, ПОНЯТЬ

Das imperfektive Präteritum tritt wie das Futur in vier Gedichten auf:

- III: Erinnerung des Helden an eine Vision ("son") über die "Wunderschöne Dame";
- VI: Das Ich verfolgt das Treffen der Heldin mit einem Dritten;
- VIII: Der Versuch, sich von den Visionen zu befreien;
- IX: Die Vision vom apokalyptischen Reiter wird erzählt, ehe ein Perspektivewechsel zum Präsens erfolgt ("historisches Präsens").

Thema der ersten beiden Stellen der Narration ist also das Zusammentreffen des Helden mit der Geliebten, während die beiden schon im grotesken (wegen des Fehlens der "Wunderschönen Dame") Teil liegenden anderen Stellen das Todesmotiv beinhalten:<sup>8</sup>

Пытался сердцем отдохнуть я:  
 Ужель не обросить этих снов!  
 Но Кто-то ждал на перепутьи  
 Моих последних, страшных слов. (VIII)

Es sind somit die Themen, die auch mit dem Futur behandelt werden: Was mit dem Futur als Fortsetzung der Gegenwart besprochen wird, wird durch die narrativen Tempora als gleichsam schon geschehen interpretiert. Es entsteht eine perspektivische Inkongruenz.

Gedicht III ist das erste, in dem das Präteritum verwendet wird, nachdem in den vorhergehenden Gedichten die beiden oben besprochenen besprechenden Tempora eingeführt wurden. Das Gedicht läßt sich lesen als Angabe der Ursache für den Zustand, in dem der Ich-Held sich befindet, und für die Erwartungen, die er in diesem Zustand hat. Die Ursache wird erzählt, sie ist eine unlokalisierte Ahnung, die den Helden in den Zustand des Wartens versetzt hat.

Gedicht VI ist der Beginn der negativ-grotesken Abteilung des Zyklus; es entzieht sich einer eindeutigen Interpretation, weil nicht klar ist, welche Person sich unter dem "ja" verbirgt. In der Welt des Zyklus als Gesamttext ist dieses "ja" freilich nie jemand anderer als der Held, sodaß das Gedicht als groteske Umkehrung des zentralen Motivs vom "Treffen" gelesen werden kann. Der Held erlebt das Treffen als unbeteiligter Dritter. Das Präteritum hat hier zwei Funktionen: Einerseits steht der Sprecher außerhalb der Handlung, nimmt also auch die Position eines Erzählers ein, andererseits ist bei Blok immer wieder zu beobachten, daß das Erzählpräteritum bevorzugt nach entscheidenden Übergängen in der Welt des Zyklus eingesetzt wird.<sup>9</sup> Blok verweist durch die im besprechenden Kontext markierte narrative Perspektive darauf, daß etwas vor sich gegangen ist, das zu einer neuen Einstellung des abstrakten Autors zur dargestellten Welt führte. Hier wird nach dem metaphysisch-hohen Teil des Zyklus der grotesk-niedere eingeleitet..

Die Gedichte VIII und IX verbinden das Präteritum mit Varianten des Todesmotives, das in beiden Gedichten eine zentrale Stellung einnimmt. In VIII wird von einem schon durchgeführten Versuch erzählt, dem drohenden Schicksal zu entgehen:

Пытался сердцем отдохнуть я.

IX erzählt "aus der Zukunft" vom Eintreffen des apokalyptischen Reiters und geht dann ins Präsens über. Die Wiederholung der ersten Strophe am Schluß des Gedichtes verweist darauf, daß der Text kein "Ziel" hat, sondern in ständiger Wiederholung zu denken ist. Die Erzählung hat keinen Abschluß, der Rahmen wird durch identische Teile gebildet, die die erzählte Entwicklung wieder aufheben. Das "vyšel" in der ersten und letzten Strophe bewahrt seine Doppelfunktion<sup>10</sup> als besprechendes und erzählendes Rückschauparadigma: Erfüllt es in der ersten Strophe die Aufgabe, einen Hintergrund für die Erzählung zu konstituieren ("ich war hinausgegangen"), so ist es in der letzten Strophe als Tempus der besprochenen Welt aufzufassen ("ich bin immer noch draußen"). Die Funktion des Präteritums ist in diesem Gedicht nur verstehbar in Verbindung mit diesen Rahmentempora, die die Erzählung als außerhalb der besprochenen Welt liegend deklarieren.

Durch das Präteritum wird also auf vier verschiedene Weisen der Blick des Lesers auf die dargestellte Welt gelenkt: auf die Ursache (III), von der Position eines Dritten (VI), vom Standpunkt des Helden nach einem "Fluchtversuch" (VIII), schließlich nach dem Ende einer entscheidenden Etappe (IX).

#### 4.1.2. Dargestellte und besprochene/erzählte Welt des Zyklus und ihre Helden

In diesem frühen Zyklus nimmt das Ich des Helden noch eine eindeutig dominierende Stellung ein, die in späteren Texten, wie noch zu zeigen sein wird, nicht mehr so deutlich

ist.

Das Ich des Helden findet sich in allen Gedichten, es nimmt in allen dargestellten Teilwelten - der metaphysisch-hohen und der grotesk-niedrigen - die zentrale Stelle ein. Die perspektivisch ähnlichen Gedichte I und X zeigen die Normalstufe der Perspektivierung, auf der nicht von einem erzählenden Ich gesprochen werden kann, denn es wird von einem bestimmten Zustand ausgegangen und ein ähnlicher Zustand nach der Entwicklung in den dazwischenliegenden Gedichten wieder erreicht, ein Zustand, in dem erlebendes und erzählendes Ich zusammenfallen. Durch diese beiden Gedichte wird das Ich als Person des Zyklus festgelegt, die der Instanz des erzählenden/besprechenden Ich<sup>11</sup> auf ideologischer Ebene<sup>12</sup> mehr oder weniger nahe steht.

Eine Gleichsetzung des Standpunktes dieses Helden mit dem Standpunkt des abstrakten Autors, der sich im Gesamttext artikuliert, wäre jedenfalls falsch. Es ist zwar denkbar, daß einzelne Gedichte, vor allem auch eben I und X als Realisationen des Standpunktes des abstrakten Autors zu lesen sind, ohne daß dabei Inkongruenzen zwischen abstraktem Autor, erzählendem/besprechendem Ich und erlebendem Ich auftreten, doch bleibt dieses Ich im Zykluszusammenhang immer Held und Person der erzählten/besprochenen Welt. Dieser Held würde also, im oben angenommenen Fall, die Position des abstrakten Autors artikulieren, "in den Mund gelegt bekommen", nicht aber mit ihm gleichgesetzt werden können.

Das Einzelgedicht läßt auch die Möglichkeit der Kongruenz in Hinblick auf die Biographie des Autors offen,<sup>13</sup> die Zyklussyntax führt jedoch zu einer anderen Leseweise. Hier wird die Bedeutung der verschiedenen Rahmen im Zyklus augenscheinlich: Der äußere Rahmen des Zyklus konstituiert eine dargestellte Welt, die anders ist als die innerhalb des Rahmens der jeweiligen Einzelgedichte.

Bedeutend ist dabei auch, daß der Ich-Held in den beiden verschiedenen Welten auftritt, die die oben zitierte

Vorstellung Bloks von "These" und "Antithese" verwirklichen, wobei die *Неподвижность*-Gedichte für die These, die *Переkreстки*-Gedichte für die Antithese stehen.

Die Personen der Welt des Zyklus sind ebenfalls diesen beiden Bereichen zuzuordnen. Die Personen der These sind: "Prekrasnaja Dama" (I), "Ty" (I,II), "Ona" (IV), "ty" (III,V); in der Antithese: "ona", "on" (VI), "ty" (VII), "Kto-to", "Prišlec" (VIII), "ten'", "golos" (IX). Das von Z.G.Minc für den Zyklus der Endfassung angesetzte Schema hat in der Journalfassung nur bedingte Gültigkeit:<sup>14</sup>

"Иерархию образов цикла можно представить себе в следующем виде (в порядке снижения значимостей): небо - 'Она' - природа - герой ('я') - 'люди', земное бытие."

Wenn "Kto-to" und "Prišlec" dem "Himmel" zugeordnet werden, so zeigt sich, daß Blok auf engstem Raum das gesamte Spektrum (mit Ausnahme der "Natur") des späteren ersten Buches hier bereits angedeutet hat, freilich mit einer Verschiebung des Akzentes auf die Opposition von These und Antithese.

In I begegnet, wie oben schon ausgeführt, die grundlegende Beziehung zwischen den Helden: er wartet auf sie, sie wird ausführlich benannt und als Personifikation der "anderen Welten"<sup>15</sup> angelegt.

Die ersten drei Strophen zeigen ein besprechendes und erlebendes Ich, das seine Lage darstellt und für das die "Wunderschöne Frau" noch Objekt, nicht fiktiver Gesprächspartner ist. Das wird sie durch einen Perspektivewechsel in der vierten Strophe: Das Objekt der Besprechung wird Gesprächspartner, wenn man nicht davon ausgeht, daß es sich um zitierte Rede handelt, wozu hier kein Anlaß besteht, da Blok die zitierte Rede in der Regel durch Satzzeichen kennzeichnet. Der Perspektivewechsel entspricht dem gleichen Phänomen im oben zitierten Gedicht von Goethe<sup>16</sup>, es wird aus dem besprechenden/erlebenden Ich ein erlebendes Ich, das als Person der besprochenen Welt agiert; aus dem Objekt des Besprechens wird ein fiktiver Leser - die "Wunderschöne

Dame" wird zum Du-Helden.

Dadurch wird in diesem Gedicht eine unscharfe Perspektive verursacht, die wegen der exponierten Stellung für den gesamten Zyklus relevant ist. Sowohl das Ich als auch das Du beziehungsweise "Sie" sind sowohl innerhalb der erzählten/ besprochenen Welt als auch außerhalb, als Instanzen der dargestellten Welt. Das Gesagte ist sowohl Personenrede als auch "erzählte" Rede. Es erscheint ein "Oszillieren" der Standpunkte.

Das gesamte vorwiegend im Futur geschriebene Gedicht II ist an ein "Du" gerichtet; dennoch besitzt dieser Text, wie die Tempusformenanalyse zeigt, einen Perspektivewechsel vom Besprechen eines gegenwärtigen zum Besprechen eines zukünftigen Zustandes. Der Standpunkt des besprechenden Ich wird in den ersten Versen der ersten Strophe festgelegt:<sup>17</sup>

Ты свята, но я Тебе не верю  
И давно все знаю наперед:

Das ist die unmarkierte Perspektive, die außerdem einen direkten Hinweis auf das vorhergehende Gedicht enthält, dessen letzte Zeile negiert wird:

Но я верю: Милая - Ты.

Diese Negation bedeutet entweder, daß zwischen den beiden Gedichten eine Veränderung stattgefunden hat oder daß dieselbe Situation von einem neuen Standpunkt aus gesehen wird, obwohl beide Standpunkte einem Helden zugeordnet werden.

L. Dolgoplov spricht bei diesem Phänomen von "Bewußtseinspaltung" ("razdvoennost' čelovečeskogo soznanija")<sup>18</sup>, die sich in späteren Gedichten, aber auch schon in diesem frühen Zyklus unter anderem in der Gestalt des "Doppelgängers" ausdrückt.

Die im ersten Gedicht positive Hoffnung auf das Treffen wird durch die im zweiten Gedicht erfolgte Gleichsetzung dieses Treffens mit dem Tod ("Ja prol'ju vsju žizn' v poslednij krik") negativ erfüllt. Aus der Hoffnung der Ausgangssituation wird bei der Realisierung Angst. Die Perspektive

des Futurteils ist markiert, Held und Heldin sind als Personen der besprochenen Welt festgelegt. Daß das Ich hier als "Person auf der Weltbühne" konzipiert ist, zeigt sich auch an der expliziten Beschreibung dieser Person:

Сумасшедший, распростёртый ниц.

Im dritten Gedicht tritt an die Stelle des "Ty" ein "ty". Dieser Übergang ist von größter Bedeutung für die semantische Struktur des Zyklus. Es wird hier von einem bereits erfolgten Treffen erzählt, das der "Wunderschönen Dame" einen Teil ihrer Hoheit und Unantastbarkeit nimmt, auch wenn dieses Treffen eine Täuschung ("obman") ist. Es wird erzählt, Held und Heldin sind Personen der Erzählung, zugleich aber bleibt die Unschärfe der Perspektive spürbar, wenn der Ich-Held die Frage stellt:

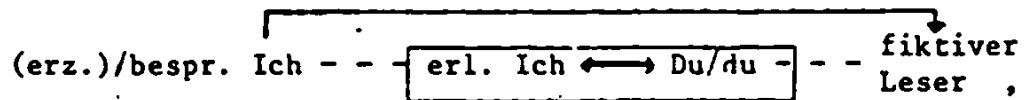
Куда упала Звезда?

Der "Stern" ist das Symbol für die "Wunderschöne Dame"; wenn über ihn gesprochen wird, so wird zugleich ü b e r sie gesprochen, der große Anfangsbuchstabe des "Sterns" ist in der Anrede an den fiktiven Gesprächspartner schon durch den kleinen ("ty") ersetzt. Dennoch ist der Übergang zu einer "entmystifizierten" Dame noch nicht vollständig durchgeführt: Das Wortmaterial ("strogij sud", "korona") und die Charakterisierung des Helden als "gehorsamer Sklave" ("pokornyj rab") stammen aus der Welt vor dem Treffen, vor der Enttäuschung. Diese Doppelperspektive ist auch auf der Tempusebene durchgeführt.

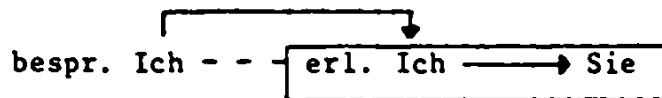
Perspektivisch markiert ist das Gedicht IV, in dem zwar das Präsens verwendet, aber über einen für die fiktive Zyklus-Zeit in der Zukunft liegenden Zustand geschrieben wird. An die Stelle der Anrede an den fiktiven Gesprächspartner tritt wieder die dritte Person ("Ona" mit großem Anfangsbuchstaben). Diese Perspektive wird von Blok immer dann verwendet, wenn er vergrößerte Distanz zwischen seinen Helden darstellt.<sup>19</sup> Dadurch, daß die "Wunderschöne Dame" nicht mehr Gesprächspartnerin ist, sondern nur noch Person



in der besprochenen Welt des Zyklus, wird auch die Möglichkeit des Gespräches negiert. Das besprechende Ich monologisiert gleichsam über seine eigene Situation. Sieht die Struktur der ersten drei Gedichte so aus:



so ergibt sich jetzt folgende Situation:



Dem Fehlen einer dialogischen Kommunikation der Personen entspricht das Fehlen eines fiktiven Gesprächspartners. In dieser Struktur werden die Personen von Blok häufig mit einer Reihe von Epitheta charakterisiert, was ihre Funktion als "Personen der Handlung" noch deutlicher macht:

"черный раб", "незримый", "моя голос глух, моя волос сед", "черты до ужаса недвижны", "непостижимая", "непостижная".

Interessant ist dabei, daß die besondere Perspektive nicht als solche gekennzeichnet wird. Der Leser erkennt aus dem Zykluszusammenhang, daß die Beschreibung des Helden als alter Mann nicht dem Charakter des Helden aus den anderen Gedichten entspricht.

Im letzten Gedicht des "hohen" Teiles kehrt die Perspektive von III wieder, wobei jedoch auffällt, daß das "ty" in einer Umgebung steht, in der "Ty" zu erwarten wäre, nämlich vor der Kathedrale. Das Ich wird bis zum letzten Vers ausgespart, in dem es schließlich mit dem "Stein" (der Treppe vor der Kathedrale) gleichgesetzt wird. Es wird mit relativ großer Distanz von einer Erzählerposition aus geschrieben, wobei "sie" Person der besprochenen/erzählten Welt bleibt, bis sich der Ich-Held am Schluß wieder an sie wendet, um die groß gewordene Distanz wieder zu verringern, was auch auf der Textebene durch das Bild der näherkommenden Schritte durchgeführt wird.

Mit Gedicht VI beginnt der groteske Teil des Zyklus, der "Antithese" repräsentiert. Es wird ein "Dritter" eingeführt, dessen Identität ungeklärt bleibt. Es bleibt offen, ob dieser Dritte ein Doppelgänger im oben besprochenen Sinn ist<sup>20</sup> und ob das Gedicht durch die Verdoppelung des Helden die paradoxe Verbundenheit von Angst vor dem Treffen und Hoffnung darauf realisiert, doch kann sich der Dritte auch in die Reihe der später (VIII, IX) erscheinenden "unbekannten" Figuren stellen, deren Auftreten den Übergang von der These zur Antithese bewirkt.<sup>21</sup>

Das Ich übernimmt die Rolle eines Erzählers, "er" und "sie" sind Personen der Erzählung. Das erwünschte Treffen findet statt, aber, in grotesker Umkehrung, ohne Beteiligung des Ich-Helden.

Gedicht VII zeigt wieder das mögliche, unmittelbar bevorstehende Treffen, doch wird die metaphysische Bedeutung zerstört. Elemente des "hohen Wortschatzes" sind noch erhalten: "ogni" (Lichter), "tumannaja" (von Nebel umgebene), "večnyj" (ewig), "glubina protekajuščich snov" (die Tiefe der vorbeifließenden Träume); es dominiert jedoch schon eine andere Lexik, der Wortschatz der "Schaubude": "dela suety" (Dinge der Eitelkeit), "igra" (Spiel), "lož'" (Lüge), "uličnyj tresk" (Straßenlärm), "fonari" (Straßenlampen).

Der fiktive Gesprächspartner hat kleinen Anfangsbuchstaben ("ty"), besprechendes und erlebendes Ich fallen wieder zusammen. Das "du" erscheint sowohl im Präsens als auch im markierten Futur ("... večerom snova prideš"; "am Abend wirst du wieder kommen"). Dadurch wird das Treffen abgewertet.

Nach diesem Gedicht fehlt der fiktive Zuhörer im Zyklus: Die "Wunderschöne Dame" ist auf der Textebene nicht mehr vorhanden, sie ist nur noch im Subtext der folgenden Gedichte präsent, wobei die Zyklussyntax ihre Bedeutung spüren läßt.

Erlebendes und erzählendes/besprechendes Ich sind im Gedicht VIII nicht zu trennen, das Ich erscheint explizit nur in den ersten beiden Strophen. Neu eingeführt in die Welt des des Zyklus wird eine nicht einfach zu deutende Figur, der

"Prišlec", der "Ankömmling", der durch den großen Anfangsbuchstaben der metaphysischen Welt zugeordnet wird. Das Zusammentreffen mit diesem Unbekannten wird vom Helden befürchtet und mit dem in II in diesem Zusammenhang schon eingeführten Todesmotiv assoziiert:<sup>22</sup>

Пролью всю жизнь в последний крик (II 3,4)

Но в день последний ... (VIII, 3,1)

Der Verweis ist deutlich, doch hat Blok die Umgebung, den Kontext dieses Todesmotivs grotesk ins Gegenteil verkehrt. Statt des Liebestodes bringt diese Vision den Tod durch das Auftreten eines Schreckensbildes.

Wie Gedicht II wird auch dieses durch eine Passage aus der Erzählerposition eingeleitet:<sup>23</sup>

Пытался сердцем отдохнуть я:  
Ужель не обросить этих снов!

Die im folgenden besprochene Welt ist die Negation des hier Gesagten. In II steht diese Negation schon zu Beginn, sodaß in diesem Fall das vorhergehende Gedicht, das erste des Zyklus, die Funktion der Einleitung übernimmt, die Funktion, die hier vom erzählenden Tempus getragen wird:<sup>24</sup>

Ты свята, но я Тебе не верю (II)

Die Frage nach der Identität des Dritten, der in die Welt des Zyklus eingedrungen ist, bleibt auch hier unklar. In diesem Gedicht ist eine Zuordnung zur Reihe der Doppelgänger unwahrscheinlich, weil der große Anfangsbuchstabe auf die metaphysische Natur des "Kto-to" hinweist. Es scheint sich um eine Personifikation jenes Prinzips zu handeln, das die Zerstörung der These bewirkt<sup>25</sup> und die Kommunikation mit der Geliebten unmöglich macht.

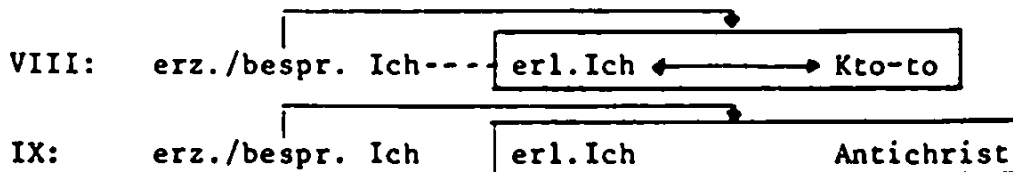
Das Gedicht IX, das vor allem erzählende Perspektive hat und erst am Schluß besprechendes Präsens aufweist, zeigt den Helden als erlebendes und erzählendes Ich allein, ohne Mitspieler. Der, der offenbar mit ihm in Beziehung tritt, bleibt unklar, obwohl der Text das Gegenteil behauptet:<sup>26</sup>

И стало ясно, кто молчит  
И на пустом седле смеется.

Blok selbst deutet diesen Reiter als "Antichrist":<sup>27</sup>

"В неизданных воспоминаниях о Блоке друга его Е.П. Иванова об этом стихотворении говорится: 'На вопрос мой прямо, кто же на пустом седле смеется, он не зная, "как" определенно ответить, полувопросительно ответил: "Должно быть, антихрист"'".

Die Erscheinung, die freilich an den apokalyptischen Reiter erinnert, wird aber nicht wie im vorhergehenden Gedicht konkretisiert, sondern bleibt unpersönlich, steht nicht auf einer Ebene mit dem personalen Ich. Eine Kommunikation findet nicht nur nicht statt, sondern scheint unmöglich:



Seit Gedicht VI hat sich eine zunehmende Isolation des Ich-Helden vollzogen: Das Du ist verschwunden, seine Stelle hat das unpersönliche "Kto-to" eingenommen, und schließlich steht der Held einer unpersönlichen Erscheinung gegenüber.

Das letzte Gedicht bildet den Höhe- und Schlußpunkt dieser Entwicklung. War in VIII noch vom visionären "letzten Wort" die Rede und in IX der Hufschlag des apokalyptischen Reiters zu hören, so herrscht in X, dem zuerst entstandenen Gedicht des Zyklus, nur noch Schweigen:<sup>28</sup>

НО СТРАННО ДЛИТСЯ ЗЕМЛИ МОЛЧАНИЕ.

Das erlebende und besprechende Ich ist allein, eine mögliche Kommunikation wird als Minus-Verfahren angedeutet.

Diese Variationen der Perspektive, die nur im Zykluszusammenhang rezipiert werden können, stellen sich als der Versuch dar, das Thema, die Beziehung des Helden zur "Wunderschönen Dame", auf kleinem Raum möglichst vollständig darzustellen. Die Tempusformenanalyse hat gezeigt, daß die Gedichte eine für den Zyklus konstitutive Opposition von Gegenwärtigem, Vergangenem und Zukünftigem aufbauen; die Analyse der Perspektivierung zeigt, daß Blok die Möglichkeiten des Genres ausnützt, verschiedene Standpunkte innerhalb eines Textes und eines Rahmens in Konkurrenz treten zu lassen und

eine semantisch als Gesamtheit erfaßbare Figurenkonstellation zu schaffen.

Blok nutzt die sich ihm so bietenden Möglichkeiten, um sowohl den komplexen Zustand der These als auch die ebenso komplexen und unklar bleibenden Vorgänge des Verfalls der These (Verschwinden der "Wunderschönen Dame", Auftreten von "Dritten", grotesk-irdische Komponente) darzustellen, wobei sich eine gewisse Abfolge feststellen läßt (Isolation des Ich-Helden; Gedichte I-V, VI-X), ohne daß man jedoch von einer linearen Entwicklung sprechen könnte.

Die Funktionen der Tempora erweisen sich als rekurrent, sie stellen daher eine statische Ordnung her, in der sich die Perspektivierung, die an den Ich-Helden gebunden ist, als dynamisches Element darstellt, wobei die verschiedenen Veränderungen des Zustandes des Helden deshalb semantisch wirksam werden, weil durch das erste und das letzte Gedicht eine Grundstruktur festgelegt wird: Der Held wartet.

#### 4.1.3. Rahmenhierarchie und Ordnungsprinzip des Zyklus

Der äußere Rahmen des Zyklus wird durch die statische innere Ordnung der Texte gebildet, die auch dadurch nicht zerstört wird, daß es im Zyklus zwei Welten gibt, die als Abfolge begriffen werden. Die zentralen Motive, die Hoffnung auf das Treffen und die Angst vor seiner Verbindung mit dem Tod, bleiben nämlich durch ihre Verbindung mit bestimmten Tempusstufen in beiden Welten gleich. Immer wartet der Held (Präsens) auf ein Treffen oder ein äquivalentes Ereignis (Futur), immer wird von einem schon erfolgten Treffen oder einer Vision mit dem Todesmotiv erzählt (Präteritum).

Es ist dabei interessant, daß es nicht die Heldin ist, die den äußeren Rahmen konstituiert, denn die "Wunderschöne Dame" fehlt in den letzten drei Gedichten auf der Textoberfläche. Blok verwendet hier das im Zyklus häufige Minusverfah-

ren: Ein für den Zyklus wichtiges Motiv wird in einzelnen Texten nicht genannt, ohne daß es deshalb in der Semantik dieser Texte nicht vorhanden wäre: Die Zyklussyntax impliziert eine Ausfüllung dieser Nullstelle. Der Zyklus bricht daher auch nicht auf.

Das erlebende/besprechende Ich und die durch die Tempusformen gewährleistete Ordnung geben dem Zyklus in den ersten Gedichten eine Grundstruktur, deren Nicht-Erfüllung in den Gedichten des zweiten Teils vom Leser erkannt und gedeutet werden muß. Im letzten Gedicht wird wieder zu dieser Grundstruktur zurückgekehrt, freilich auf anderer Ebene. Man kann daher von einem Prinzip der variierten Grundstruktur sprechen.

Wie in jedem Text dieses Genres sind auch im vorliegenden Fall sowohl das statische, paradigmatische Ordnungsprinzip als auch eine syntagmatische Abfolge - in der Abfolge der Perspektiven - zu beobachten. Es zeigt sich jedoch, daß die zu erwartenden Situationen - das Treffen und der Tod - nie "wirklich" eintreten und zu einem innertextualen Ausgangspunkt gemacht werden. Sie werden höchstens in Visionen, also Fiktionen zweiter Ordnung, realisiert, während der Held letztlich immer in seiner Situation v o r dem Treffen verbleibt. Darauf weist auch der auf den Anfang zurückdeutende Schluß des Zyklus hin. Es wird also eine in ihren wesentlichen Zügen gleichbleibende Situation immer wieder in den Mittelpunkt gestellt und nach ihren Möglichkeiten untersucht, durchgespielt. Man kann daher von einem p a r a d i g m a t i - s c h e n Zyklus sprechen.

Trotzdem ist die Reihenfolge der Gedichte nicht beliebig austauschbar, sondern folgt einem bewußten Bauprinzip, das zu einer Narrativisierung führt und auch syntagmatische Bindungen relevant werden läßt. Diese Bindungen bilden aber kein unumkehrbares Entwicklungssyntagma, sondern ordnen die poetische Welt des Gesamttextes. These und Antithese werden einander gegenübergestellt, auf eine Behauptung folgt die

**Negation, die Visionen wechseln einander ab, ohne daß die Situation des Ich-Helden wesentlich verändert würde.**

## 4.2. Der syntagmatische Zyklus K a r m e n (Endfassung 1921)

### 4.2.0. Edition und Zusammensetzung des Zyklus

K a r m e n , mehr als zehn Jahre nach der Journalfassung von SOPD erstmals in einer Zeitschrift erschienen, hat dieselbe Dimension wie der zuvor analysierte Zyklus. Es ist dies jene (äußere) Zyklenform, zu der Blok immer wieder zurückgekehrt ist.

Zum erstenmal erschien K a r m e n am 19.12.1914 in der Zeitschrift "Ljubov' k trem apel'zinam", und zwar ohne die Gedichte II und III, die unter dem Titel I z v o s ' m i s t i š i j in der Zeitschrift "Dnevnik pisatelej", Nr.2, 1914 herausgebracht wurden.<sup>1</sup> Die Endfassung wurde von Blok erst für den dritten Band der Ausgabe letzter Hand zusammengestellt. In der Ausgabe von 1916 umfaßt der Zyklus ebenfalls nur acht Gedichte, wobei jedoch andere fehlen als in der ersten Ausgabe. Auch die Reihenfolge ist hier verändert: I - II - III - VII - V - IV - VIII - IX.

Diese Ordnung, die einen starken Eingriff in die ursprüngliche Form des Zyklus darstellt, hat Blok offenbar so wenig befriedigt, daß er schließlich wieder zur ursprünglichen Ordnung zurückkehrte, ohne aber die neu hinzugekommenen Gedichte II und III wieder zu eliminieren; diese Gedichte entstanden zwar etwa zur selben Zeit wie die anderen, sind aber die einzigen, die keinen expliziten Hinweis auf die Heldin bzw. das Opernsujet enthalten.

Waren also die SOPD ein Beispiel für einen Zyklus, der am Anfang seiner Entwicklungen war, so steht K a r m e n für den Endpunkt, für einen Zyklus, der nach mehreren Mutationen eine endgültige Form gefunden hat, die noch einmal zu ändern Blok freilich nicht mehr möglich war.

Der Zyklus hat folgende Zusammensetzung:



I	'Как океан меняет цвет"	4.3.14	5B <sub>0</sub>	
II	"На небе - празелень, и месяца осолок"	24.3.14	9B <sub>0</sub>	
III	"Есть демон утра. Дымно-светел он"	24.3.14	6B <sub>0</sub>	
IV	"Бушует снежная весна"	18.3.14	2B <sub>0</sub>	1E <sub>0</sub> 5E <sup>1</sup>
V	'Среди поклонников Кармен"	26.3.14	7B <sub>0</sub>	(2B <sup>1</sup> )
VI	"Сердитый взор бесцветных глаз"	25.3.14	14B <sub>0</sub>	1B <sup>1</sup> 2E <sub>0</sub>
VII	"Вербы - это весенняя таль"	30.3.14	14B <sub>0</sub>	
VIII	"Ты - как отзвук забытого гимна"	28.3.14	10B <sub>0</sub>	
IX	"О да, любовь вольна, как птица"	28.3.14	4B <sub>0</sub>	9B <sup>1</sup>
X	"Нет, никогда моей, и ты ничьей не будешь"	31.3.14	18B <sub>0</sub>	2B <sup>1</sup> 1E <sub>0</sub> 1B <sup>1</sup>

Die Reihenfolge nach der Datierung lautet mithin:

I - IV - II - III - VI - V - VIII - IX - VII - X.

Die Verteilung der Personen im Zyklus sieht wie folgt aus:

I	Карменсита	VI	я - Вы Эскамильо, несчастный <sup>2</sup>
II	друзья	VII	я - ты мы Кармен
III	демон	VIII	я - ты / Кармен <sup>3</sup>
IV	я - она Цунига, Хозе	IX	я - ты / Кармен
V	Кармен, поклонники, один	X	я - ты / Кармен

Die Rückkehr zur ursprünglichen Ordnung des Zyklus unter Ein-  
beziehung der beiden Gedichte II und III wird verständlich,

wenn man die Bedingungen bedenkt, unter denen Blok den Zyklus verfaßt hat. Im Gegensatz zu den SOPD griff der Dichter nicht auf schon geschriebene Gedichte zurück, die er zu einem Großtext formte, sondern hatte von Anfang an die Absicht, einen Text des Genres Zyklus zu verfassen. Die biographischen Grundlagen, die in den speziellen Biographien über den Dichter ausführlich behandelt werden, seien hier nur kurz umrissen: Blok sah die Schauspielerin und Sängerin L.A. Del'mas (Andreeva) im Oktober 1913 in der Rolle der Carmen und machte damals bereits einen Entwurf zu Gedicht I; am 2.3.1914 traf er sie im Parterre des Theaters, während die Zweitbesetzung die Carmen auf der Bühne sang. Am 18. März entschloß er sich, einen Zyklus an die Schauspielerin zu schreiben; Blok schreibt an diesem Tag ins Tagebuch:

Да, я напишу цикл стихов и буду просить принять от меня посвящение.

Das persönliche Kennenlernen vollzog sich am 28.3.1914.<sup>4</sup>

Der Chronologie der Beziehung zwischen dem Dichter und der Sängerin folgt, wie zu sehen ist, auch zu einem gewissen Grad die Motivabfolge der Gedichte. Daß die Gedichte fast nach ihrer Entstehung geordnet sind, überrascht somit nicht, die Ausnahmen von diesem Prinzip sind dafür umso signifikanter: Abgesehen von den Gedichten II und III, die, wie schon gesagt, später eingefügt wurden, wird die Ordnung vor allem durch VII durchbrochen, jenes Gedicht, das als vorletztes geschrieben wurde; es steht in der Ausgabe von 1916 an einer noch früheren Stelle.

Die Gedichte V und VI stehen offenbar aus motivischen Gründen in "umgekehrter" Reihenfolge: In V wird der Held noch mit dem José des Librettos gleichgesetzt, während er in VI schon Gesprächspartner der Heldin ist.

Bleibt also das Gedicht VII, das durch das Frühlingsmotiv an VI gebunden ist:

И март наносит мокрый снег (VI)

Вербы - это весенняя таль (VII)<sup>5</sup>

Mit Gedicht IX hat VII jedoch das Motiv der Erinnerung gemeinsam:

ЗНАЧИТ - ТЫ ВСПОМИНАЕШЬ МЕНЯ (VII)

Что ты, когда-нибудь, украдкой  
Помыслишь обо мне... (IX)<sup>6</sup>

In IX ist dieses Motiv an das Futur gebunden, in VII an das Präsens; dennoch hat Blok die Reihenfolge umgedreht, sodaß das Zusammentreffen der beiden Helden in VII nicht als Folge der pathetischen Anrede des Helden an Carmen in IX gelesen wird, sondern eher als Vorstellung, Traum, der in Gedicht VIII angesprochen wird:<sup>7</sup>

О, Кармен, мне печально и дивно,  
Что приснился мне сон о тебе.

Es zeigt sich also, daß auch hier über das biographisch-chronologische Prinzip eine andere Ordnung gelegt ist, die mit der oben dargestellten Untersuchungsmethode beschrieben werden soll.

#### 4.2.1. Die Tempusstruktur des Zyklus

Es fällt auf, daß der Zyklus im Gegensatz zu dem vorher besprochenen fast ausschließlich Tempusformen der besprochenen Welt enthält. Die Tabelle zeigt den geringen Anteil der Formen der erzählten Welt, die nur im Gedicht IV überwiegen. Die entscheidenden Oppositionen und Variationen sind daher innerhalb der Gruppe der besprechenden Tempora zu suchen, in der aber auch das merkmallose Präsens weit überwiegt. Die Hälfte der Gedichte weist überhaupt nur das imperfektive Präsens auf (I, II, III, VII, VIII).

Das Hauptaugenmerk liegt daher auf der Frage, wie die Welt aussieht, die von diesen Präsensformen konstituiert wird, und weniger darauf, wie die Beziehungen der Tempusstufen zueinander beschaffen sind.

#### 4.2.1.1. Die Formen der besprochenen Welt

##### 4.2.1.1.1. Imperfektives Präsens

Im Überblick werden folgende Teile der dargestellten Welt im Präsens besprochen:

- I: Karmen als Naturgewalt;
- II: Abend und Frühling, das Fenster der Geliebten;
- III: Der Dämon des Morgens;
- IV: Der lesende Ich-Held;
- V: José, ehe er Karmens Bekanntschaft macht;
- VI: Held und Heldin im Parterre, gleichzeitig das Geschehen auf der Bühne;
- VII: Frühling, Interaktion Held-Heldin;
- VIII: Der Traum des Ich-Helden von Karmen;
- (IX: Hingabe an Karmen)<sup>8</sup>
- X: Karmen als kosmische Erscheinung.

Es scheint bei dieser Unterschiedlichkeit der Motive schwerzufallen, ähnliche Strukturen zu finden. Hier wird nicht wie in SOPD eine Welt aufgebaut, sondern die Veränderung einer künstlerischen Welt dargestellt. Der Leser erlebt einen Ablauf, wobei jede Etappe einzeln zur besprochenen Welt gemacht wird. Die durchaus narrative Entwicklung, die der Held in seiner Beziehung zu Karmen durchmacht, wird in Stationen, gleichsam Standbildern, gezeigt, die Übergänge müssen vom Leser rekonstruiert werden: Es geschieht etwas "zwischen den Gedichten".

In den ersten drei Gedichten fehlen die Helden auf der Textoberfläche; zwar wird "Karmensita" (Carmencita) im ersten Gedicht erwähnt, jedoch nicht als Person, sondern als unpersönliche Erscheinung des Kosmos ("javlenie Karmensity" - "die Erscheinung der Carmencita"). Die Gedichte II und III erhalten ihren Zusammenhang mit den anderen Texten nicht durch die Helden, sondern durch die Syntax des Gesamttextes: Mit der Naturerscheinung Carmencita wird die Naturerscheinung des Sonnenunterganges verbunden, mit diesem schließlich die Person, die "hinter dem Fenster" sich befindet. Blok stellt:

konsequent die Verbindung einer diesseitigen Erscheinung (Person) mit dem übergreifenden Kosmos dar.

Der "Dämon des Morgens" ist: eine Naturerscheinung, die in der Zeit ebenso unlokalisiert bleibt wie Carmencita im Anfangsgedicht: Diese Gedichte stehen folgerichtig im verallgemeinernden Präsens. Das zwischen ihnen stehende Gedicht II ist im Raum wie auch in der Zeit viel stärker konkretisiert als die beiden anderen: Hier wird eine fiktive Gleichzeitigkeit mit dem Sprechakt erzeugt. Der Leser erfährt in diesen Gedichten also von zwei kosmischen, offenbar zeitlich nicht begrenzten Erscheinungen von Urgewalten ("stichija") und Leidenschaften, die ihre irdische Entsprechung in der Person "hinter dem Fenster" haben.

Mit Gedicht IV vollzieht sich ein radikaler Wandel in der Perspektive:<sup>9</sup> Ein Ich-Held tritt auf. Die Handlung wird wieder als gleichzeitig lokalisiert:<sup>10</sup>

Будует снежная весна.  
Я отвожу глаза от книги

In der Folge erfährt der Leser jedoch Vergangenes. Das Präsens dient als Hintergrundtempus für die Erzählung, die dadurch als Erinnerung markiert wird.

Das Präsens in Gedicht V betrifft zum Teil wieder die Welt, die vorher mit dem Präteritum erzählt und somit als ungleichzeitig, vergangen ausgewiesen wurde. Das Präsens erfährt eine neue Variation, es wird mit ihm etwas gesprochen, was als vergangen ausgewiesen ist. Hier wird die Wirksamkeit der Zyklussyntax deutlich: Im Gedicht selbst ist kein Hinweis darauf enthalten, daß das Geschehen vergangen ist.

Interessant ist die Tempusstruktur im sechsten Gedicht. Die ersten vier Verse legen fest, wie das Gedicht gelesen werden muß; wie in den vorhergehenden Gedichten wird wieder zum Teil die Welt der Bühne dargestellt:<sup>11</sup>

Сердитый взор бесцветных глаз.  
Их гордый вызов, их презренье.  
Всех линий - таянье и пенье.  
Так я вас встретил в первый раз.  
В партере - ночь. Нельзя дышать.

Hier wird mit dem Tempus der besprochenen Welt erzählt, denn es heißt nicht: "Ja vas vstrečaju v pervyj raz", sondern "vstretil". Das perfektive Präteritum ist in diesem Fall als Erzähltempus zu lesen, da die Vergangenheit des Geschehens durch "v pervyj raz" unterstrichen wird. Es wird eine Distanz zwischen erlebendem und erzählendem/beschreibendem Ich geschaffen. Die Besprechung ist ungleichzeitig mit der fiktiven Gegenwart des Ich. Erst der letzte Vers: "I mart nanosit mokryj sneg"<sup>12</sup> gehört in die fiktiv gleichzeitige Situation, aus der der Ich-Held erzählt.

Dieser letzte Vers stellt auch die Verbindung zu Gedicht IV her, das das erste Gedicht dieser Dreiergruppe von Gedichten ist:

Бушует снежная весна

Es ist also zu sehen, daß der Zyklus in Gruppen zu je drei Gedichten zerfällt; nach den kaum lokalisierten Gedichten I - III und den unmittelbar mit dem Opersujet verbundenen Gedichten IV - VI folgt nun wieder ein Perspektivewechsel: Die Handlung spielt nun nicht mehr auf der Bühne und in ihrem Umkreis, sondern unmittelbar zwischen den Helden:<sup>13</sup>

Целую тебя в плеча.

Mit dem Präsens wird nun eine (fiktiv) synchrone Welt besprochen, in der die Heldin aber weiter als "Karmen" bezeichnet wird.

Diese Perspektive wird auch in VIII fortgesetzt, in dem ein Traum des Helden von Karmen besprochen wird. Gleichzeitige Perspektive findet sich jedoch nur am Beginn, der Traum selbst ist ebenso wie das "Treffen" im Parterre (VI) durch das Präteritum zu Beginn als vergangen gekennzeichnet.

Gedicht IX steht fast vollständig im Futur; das Präsens erscheint nur am Anfang und in der vorletzten Strophe:<sup>14</sup>

О да , любовь вольна , как птица ,  
Да все равно - я твой!

Да, я томлюсь надеждой сладкой

Während die ersten beiden Verse das allgemeine Präsens haben, wobei das "ja tvojj" durch diese Parallelsetzung auch zu eis

ner allgemeingültigen, "ewigen" Aussage wird, ist der Präsensvers in der sechsten Strophe als Hintergrund für das folgende Futur zu lesen.

Das letzte Gedicht des Zyklus wird wieder vom Präsens dominiert. Im Vergleich zum vorhergehenden hat auch hier wieder ein Perspektivewechsel stattgefunden: Das letzte Gedicht ist eine abschließende Analyse der Erscheinung der Heldin, ein Epilog:<sup>15</sup>

Сама себе закон - летишь, летишь ты мимо,  
К созвездиям иным, не ведая орбит,  
И этот мир тебе - лишь красный облак дыма,  
Где что-то жжет, поет, тревожит и горит.

Der überraschende Höhepunkt dieser vom besprechenden Ich durchgeführten Analyse ist dann die Identifikation des Helden mit der kosmischen Natur der Karmen:<sup>16</sup>

Но я люблю тебя: я сам такой, К а р м е н .

Dieser Schlußvers widerspricht dem Anfangsvers, in dem das besprechende Ich sich noch als "Verehrer und Poet" bezeichnet.

Das besprechende Präsens wird also mit jeweils unterschiedlichen Bereichen verbunden, die die Beziehung zwischen den Helden durchläuft. Perspektivewechsel finden zwischen den vier Teilen des Zyklus statt:

1. Teil (I-III): Äquivalenz Naturgewalt - Leidenschaft;
2. Teil (IV-VI): Äquivalenz Opernsujet - Leidenschaft;
3. Teil (VII-IX): Leidenschaft zwischen den beiden Helden;
4. Teil (X): Epilog.

Aufgrund der Analyse kann hier der Teilung, die E. Etkind in seiner Analyse<sup>17</sup> vorschlägt (1+3+3+3), nicht zugestimmt werden. Die Tempusformen legen die Annahme einer anderen Struktur nahe, die auch durch die oben angedeuteten Rekurrenzen bestätigt wird (Frühling in IV und VI; dazu noch das Motiv der Veränderung der Farbe in I und III; Erinnerungsmotiv in VII, IX).

Freilich ist die vorgelegte Zuordnung nicht ganz so eindeutig wie diese Darstellung vielleicht annehmen lassen kann.

Es ist so, daß die drei wesentlichen Motivkreise Natur, Theater und Liebe in den Gedichten verschiedene Kombinationen eingehen (IV - Natur und Theater, V - Natur und Theater, VI - ebenso, VII - Liebe und Natur, X - Natur und Liebe).

Das besprechende Präsens ist an den Standpunkt der besprechenden Instanz gebunden und verändert sich mit diesem. Es wird eingesetzt zur Beschreibung von außer der Zeit stehenden disparaten Erscheinungen, dann zur Besprechung einer Erinnerung, schließlich zur Darstellung eines Zustandes, der auf nur angedeutete, nicht aber erzählte Handlungen folgt. Vorgangsbeschreibungen bleiben auf die Theaterszenen im zweiten Teil des Zyklus beschränkt; außerhalb dieses "Theater-Teiles" findet sich das Präsens nur in VII in ähnlicher Funktion. Dieses Gedicht ist das einzige, in dem die beiden Helden auf einer Raum-Zeit-Achse stehen:

Я целую тебя в плеча.

Aber noch in demselben Gedicht wird diese Interaktion wieder zerstört:<sup>18</sup>

Значит - ты вспоминаешь меня.

In den anderen Gedichten handeln die Helden nicht auf einer Ebene, und auch die Position dieses Gedichts läßt vermuten, daß Blok den "Kuß auf die Schultern" als Fiktion zweiter Ordnung erscheinen lassen will.

#### 4.2.1.1.2. Perfektives Präsens-Futur

Echtes Futur begegnet nur in zwei Gedichten, und zwar in IX und X. Die perfektiven Präsensformen in V (8,7) können als besprechende Formen der inchoativen Aktionsart angesehen werden.

In IX dominiert das Futur, wird aber durch das einleitende und eingeschobene Präsens als außerhalb der Normalperspektive stehend markiert. Die erste Form ist dabei sogar das seltene periphrastische, imperfektive Futur:

Да, все равно мне будет сниться



Den Hintergrund für das Futur bildet, wie oben ausgeführt, das Präsens.

Dieser Ausblick in eine Fortsetzung des Zustandes steht am Schluß des Zyklus, in dem durch die Syntax der Standpunkt des Lesers immer weiterbewegt wird; die Bewegung kommt gewissermaßen zur Ruhe. Die Unmöglichkeit einer Beziehung zwischen den Helden auf einer Ebene verbindet sich dabei mit der emphatischen Hingabe an die Heldin.

Daß das Gedicht mit dieser Passage nicht am Ende des Zyklus steht, sondern an vorletzter Stelle, liegt an einem Verfahren, das schon bei den SOPD zu sehen war; Blok kehrt im letzten Gedicht teilweise zur Struktur des ersten Gedichts zurück. Es ergibt sich ein "Epilog". Dies ist eines der wichtigsten Verfahren zur Betonung des äußeren Rahmens.<sup>19</sup>

In diesem letzten Gedicht findet sich jedoch auch eine Futurform:<sup>20</sup>

Нет, никогда моей, и ты ничьей не будешь.  
Так вот что так влекло сквозь бездну грустных лет,  
Сквозь бездну дней пустых, чье бремя не избудешь.

Für die Bedeutung dieser Futurformen ist entscheidend, daß sie verneint sind. Die Negation der Futurformen, die sich als Antwort auf das Pathos des vorhergehenden Gedichts darstellen, implizieren eine Fortsetzung des "gegenwärtigen" Zustandes, was auch durch die Motivik des Gedichts unterstrichen wird: Carmen wird als kosmische Erscheinung in ewiger Wiederholung gezeigt.

Der Einsatz dieser Futurformen in den letzten beiden Texten scheint äußerst wichtig für den Subtext des Zyklus zu sein, und das umso mehr, als diese Formen im Vergleich zu den "merkmallosen" Präsensformen im vorliegenden Zyklus so selten sind.

#### 4.2.1.1.3. Perfektives Präteritum

Diese Zeitform findet sich nur in zwei Gedichten, und zwar in VI und X. In VI dient der Vers:<sup>21</sup>

Уже замолкла сөгидилья

als Hintergrund für das besprechende Präsens.

In X dagegen hat die Form eine eigenständige semantische Funktion:<sup>22</sup>

Так вот что так влекло сквозь бездну грустных лет

Der Vers enthält eine Information über eine außerhalb der Textzeit liegende Entwicklung, die auf irgendeine Art zum besprochenen Zustand geführt hat. Das Erkennen der symbolisch-kosmischen Natur der Heldin erklärt die "traurige" Zeit, die vor *K a r m e n* liegt, von der der Leser jedoch nichts erfährt. Daß diese Form in unmittelbarer Nähe zum ebenfalls über den Zyklusrahmen hinausweisenden Futur steht, ist nicht verwunderlich, da die Funktion der beiden Formen, wenn auch in verschiedene Richtungen, durchaus ähnlich ist.

Diese Verbindungen zu außerhalb der Textzeit liegenden Zuständen sind für Blok auch in Hinblick auf das Gesamtwerk wichtig, weil dadurch nicht nur auf den äußeren Rahmen des jeweiligen Zyklus hingewiesen wird, sondern auch die Zyklen zum "Buch", zum Teil der Trilogie verbunden werden, die somit wieder als aus Zyklen bestehender Zyklus angesehen werden kann.

#### 4.2.1.2. Die Formen der erzählten Welt

##### 4.2.1.2.1. Imperfektives Präteritum

Das Erzählpräteritum findet sich nur in zwei Gedichten (IV und X), jeweils verbunden mit der Erinnerung an Begebenheiten im Theater.

In IV erinnert sich der mit dem Präsens eingeführte Ich-held zum erstenmal an eine Aufführung. Das Tempus kennzeichnet die Ungleichzeitigkeit der Handlung mit dem Sprechakt. Das erzählende Ich hat Distanz zum erlebenden Ich. Es wird mit den ersten Versen, die den Helden als Leser zeigen, dem die Erinnerung die Konzentration für das Buch raubt, geradezu ein Ich-Erzähler eingeführt. Zwischen dem Präsens und dem

Präteritum liegen Formen des perfektiven Präteritums, die als Hintergrund für die Erzählung fungieren.

In X taucht das Erzählpräteritum unvermutet unter den dominierenden Präsensformen auf, wieder in Verbindung mit dem Theaterbesuch:<sup>23</sup>

Вот - мой восторг, мой страх в тот вечер в темном зале!  
Вот, бедная, зачем тревожусь за тебя!  
Вот чьи глаза меня так странно провожали,  
Еще не угадав, не зная ... не любя!

Hier wird deutlich, daß sich der Standpunkt des erlebenden Ich weiterentwickelt hat: Die Aufklärung über die kosmische Natur der Heldin erklärt die leidenschaftliche Beziehung, die der Held in einem früheren Gedicht ausgedrückt hat.

Diese Rückwendung von einem neuen Standpunkt auf ein früheres Gedicht ist eines der wichtigsten rahmenbildenden Verfahren, wobei die angegebene Stelle deshalb besonders interessant ist, weil es sich hier nicht um die häufigere Verbindung des Schlusses mit dem Anfang handelt, die ja in *K a r m e n* auch festzustellen ist, sondern um einen Verweis innerhalb des Zyklus, der die Funktion des Epilogs am Schluß des Zyklus deutlich macht.

#### 4.2.1.2.2. Perfektives Präteritum

Das perfektive Präteritum erscheint im Zyklus außer in der bereits besprochenen besprechenden Funktion ( $\tilde{B}$ ) sowohl als merkmalloses Erzählpräteritum ( $E_0$ ) als auch als Rückschautempus der Erzählung ( $\tilde{E}$ ). Die letztere Funktion erfüllt das Tempus im IV, in der Erinnerung des Helden an das Opersujet:<sup>24</sup>

О, страшный час, когда она,  
Читая по руке Цуниги,  
В глаза Хозе метнула взгляд!

Der Held erzählt von seinem Zustand bei der Aufführung; das, was aber zu diesem Zustand geführt hat, wird in das Rückschautempus transferiert, weil das eigentliche Thema der Erzählung eben der Ich-Held selbst ist. Die Rückschau konstituiert einen

Hintergrund für die Erzählung des Ich-Helden.

In VI verwendet Blok diese Formen kontextabhängig für die besprochene Welt. Der Autor erzählt ein einmaliges Erlebnis, dessen Lokalisierung in der Zeit er durch diese Formen betont:<sup>25</sup>

Так я Вас встретил в первый раз  
 ...  
 О, не в первые странных встреч  
 Я испытал немую жуткость.

Das Präsens, das in der Folge das Präteritum ablöst, wird durch diese Formen als "historisches" ausgewiesen, als Präsens einer erzählten Welt, da ja Sprechzeit und Aktzeit deutlich auseinanderfallen. Dieses Signal wirkt bis zum Schluß des Gedichts und wird dort noch einmal aktualisiert, wenn das Präsens plötzlich mit einer ganz anderen Sphäre verbunden wird:<sup>26</sup>

И март наносит мокрый снег.

Damit wird der Kreis zum Anfang dieser Dreiergruppe ("Буфет снежная весна") geschlossen.

#### 4.2.2. Dargestellte und besprochene/erzählte Welt des Zyklus und ihre Helden

Ist das Ich des Helden in den SOPD immer vorhanden und nimmt eine zentrale Stellung ein, so entwickelt sich diese zentrale Stellung in *Karmen* erst im Laufe des Zyklus: In den ersten drei Gedichten fehlt es vollständig, in den darauffolgenden zwei ist es nicht in die erzählte/besprochene Welt integriert, sondern nur ein erzählendes Ich, dessen partielle Äquivalenz mit José zwar durch die Zyklussyntax angezeigt wird, aber noch nicht "zwingend" ist. Erst im sechsten Gedicht tritt das Ich tatsächlich selbst als Held auf, aber noch nicht ohne Distanz zur erzählenden Instanz:<sup>27</sup>

Так я вас встретил в первый раз.

In den letzten vier Gedichten erst fallen erlebendes und besprechendes/erzählendes Ich zusammen.

Die oben schon angesprochene Dreiteilung der in *K a r m e n* dargestellten Welt wird von Blok auch auf syntaktischer Ebene eingesetzt, indem jedem der Bereiche:

1. Natur; der hereinbrechende Frühling als Naturgewalt ("stichija")
2. Opernlibretto und Theaterwelt;
3. Held - Heldin-Geschichte,

ein Teil des Zyklus zugewiesen wird, der eine bestimmte, auf das Thema abgestimmte Perspektive besitzt. Dabei sind die drei Bereiche auch, wie oben gezeigt, in den einzelnen Gedichten paradigmatisch verbunden. Die perspektivische Dreiteilung auf syntagmatischer Ebene entspricht also der thematischen auf paradigmatischer Ebene.

Dem Fehlen des Ich in den ersten drei Gedichten entspricht das Fehlen eines fiktiven Gesprächspartners, eines Du, das erst im sechsten Gedicht, allerdings in der Höflichkeitsform "Vy" auftritt. Erst ab VII ist die für die Lyrik Bloks typische Beziehung von Ich und Du zu beobachten.

Blok wendet sehr viel Raum dafür auf, die Held-Heldin-Geschichte vorzubereiten, die ihren Höhepunkt in der Gleichsetzung der beiden Helden hat:<sup>28</sup>

Но я люблю тебя: я сам такой, *К а р м е н* .

Damit wird der Ich-Held auch indirekt mit der in Gedicht I beschriebenen Naturerscheinung gleichgesetzt.<sup>29</sup>

Held und Heldin befinden sich nach VII zum zweitenmal auf einer Ebene.

Während der Ich-Held also in den drei Teilen und im Epilog des Zyklus sukzessive an Bedeutung gewinnt, ist *Karmen* das Verbindungsglied der drei verschiedenen Bereiche, sie taucht immer wieder in verschiedenen Erscheinungen auf. Sie ist sowohl Naturerscheinung (I) als auch Bühnenfigur und Geliebte des Helden. Als weitere Figur des Zyklus ist ihr im ersten Teil der "Dämon des Morgens" zugeordnet, eine ziemlich rätselhafte Figur der antiken Mythologie, die sich bei Blok nur hier findet und von den Kommentatoren

bislang unbeachtet geblieben ist. In dieser Vorstellung ist jedenfalls das Umschlagen des klaren (Morgen- oder Mittags-) Himmels in dunkle, zerstörende Leidenschaft angelegt, die für das Opernlibretto und auch für die oben besprochene Verwandlung der These in die Antithese relevant ist. Der Dämon des Morgens ist ein Chiffren-Symbol, das eine Reihe von Dekodierungen zuläßt.<sup>30</sup>

Im zweiten Teil sind Karmen die Libretto-Figuren zugeordnet: José, Escamillo und Zuniga. Statt einer Projektion der Karmen auf die Ebene des Helden findet eine Gleichsetzung des Helden mit José statt.

Erst im letzten Teil beschränkt sich die Handlung auf die beiden Helden. Am Anfang dieses letzten Teiles findet sich auch die einzige - und bei Blok sehr seltene - Form der 1.P.pl.:<sup>31</sup>

Вербы - это весенняя таль,  
И чего-то нам светлого жаль.

Es ist nicht klar, auf wen sich dieses "мы" ("nam") bezieht, ob es sich dabei um Held und Heldin handelt, oder ob diese Form eine größere Personengruppe unter Einbeziehung des besprechenden Ich meint. In der oben besprochenen Fassung der SOPD fehlt diese Form, in SM findet sich mehrfach die erste Variante, in G o r o d die zweite.

Im vorliegenden Fall ist beides denkbar, doch läßt der Aufbau der dargestellten Welt, in der zu diesem Zeitpunkt außer den beiden Helden keine anderen Personen mehr eine Rolle spielen, die erste Variante sinnvoller erscheinen, zumal dieses Gedicht, wie oben schon gesagt, das einzige ist, in dem eine direkte Interaktion zwischen den beiden Helden möglich ist. Die folgenden Strophen besprechen Erinnerungen, das folgende Gedicht den Traum des Helden von Karmen, IX - die Zukunft, in X schließlich herrscht die Retrospektive auf die Beziehung zwischen den beiden Helden. Bei diesen Themen ist eine Verwendung von "мы" semantisch unmöglich.

Innerhalb der besprochenen/erzählten Welt des Zyklus nimmt die zitierte Welt einen wesentlichen Platz ein. Es ist dabei interessant, daß Blok offenbar das russische Libretto zitiert, das vom französischen abzuweichen scheint. Nur zum berühmten Text der "Habanera" ("L'amour est un oiseau rebelle") findet sich eine genaue Entsprechung bei Blok: (IX):

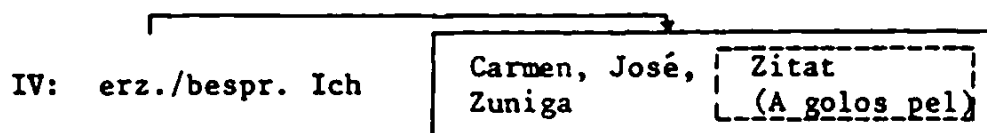
О , да , любовь вольна , как птица .  
Die anderen von Blok durch Kursiv erkennbar gemachten Zitate sind keine genauen Entsprechungen zum Libretto:<sup>32</sup>

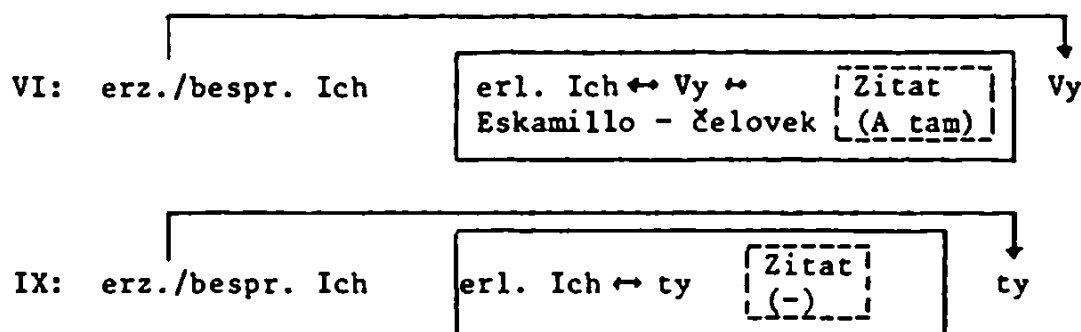
А голос пел: Ценою жизни  
Ты мне заплатишь за любовь!  
(IV)

А там: Уйдем , уйдем от жизни ,  
От этой грустной жизни!  
Кричит погибший человек. (VI)

Es ist interessant, daß Blok neben diesen Zitaten auch das erste Gedicht in Kursiv gesetzt hat.<sup>33</sup> Dieses Gedicht ist zwar durch die Nennung des Namens mit der Oper verbunden, nicht aber mit dem Text des Libretto. Blok hat dieses Gedicht, das in seiner ersten Redaktion schon viel früher geschrieben wurde,<sup>34</sup> offenbar als Eigenzitat betrachtet. Außerdem hatte es zumindest in der ersten Edition des Zyklus eine sehr isolierte Stellung, da die Gedichte II und III fehlten. Es fungiert in der Journalausgabe tatsächlich als Einleitung, Ouvertüre<sup>35</sup> des Zyklus. Von dieser Funktion bleibt natürlich auch in der Endfassung ein Teil erhalten, wenn sich auch mit den neu hinzugekommenen Gedichten II und III eine erste Gruppe statt einer einfachen Einleitung ergibt.

Die Zitate aus der Oper werden, in Abhängigkeit vom Kontext, auf unterschiedliche Weise eingesetzt und spielen jeweils eine aufschlußreiche Rolle im Aufbau der Perspektive:





In IV handelt es sich um ein echtes Zitat, das die Zyklusfigur Karmen zur Zyklus-Opernfigur José spricht. Da der Held der Oper noch nicht mit dem Helden des Zyklus gleichgesetzt ist, bleibt das Zitat Fremdrede, vorausdeutender Kommentar.

Auch in VI handelt es sich noch um Fremdrede, das Zitat ist wie in IV eingeleitet (s. Einleitungsformeln im Schema oben), doch die Struktur ist komplexer, weil es bereits ein erlebendes Ich in der besprochenen Welt gibt und das Ich sowohl innerhalb als auch außerhalb dieser Welt einen Gesprächspartner gefunden hat, und zwar "Vy". Dieser Gesprächspartner ist zugleich auf der Bühne und im Zuschauerraum, zugleich Karmen als Idee und ihre "weltliche" Entsprechung, realer Mensch. Auf der Bühne sind ihre Partner José und Eskamillo, im Zuschauerraum das erlebende Ich, das durch die Doppelfunktion der Heldin in eine ebensolche doppelte Identität mit José gedrängt wird. Um diese Identität zu unterstreichen, greift Blok zu einem sehr feinen Verfahren: Das Zitat ("A tam:...") ist José in den Mund gelegt, der aber nicht mit Namen genannt, sondern mit "pogibšij celovek" bezeichnet wird. Diese Selbstbezeichnung Bloks findet sich in diversen Variationen in einer Reihe von anderen Gedichten.<sup>36</sup>

Auf der Bühne spielt sich das Ende der Beziehung zwischen Carmen und José ab, im Zuschauerraum der Anfang einer anderen Beziehung, für die die Worte Josés zur Vorausdeutung werden.



In IX wird das Zitat nicht mehr als Fremdrede verwendet, sondern ist Teil der Rede des Ich geworden. Das Ich stimmt der Aussage Karmens zu, das Zitat betrifft nicht mehr das Opernsujet, sondern die Held-Heldin-Geschichte. Dadurch werden rückwirkend auch die anderen Zitate als Aussagen über die Held-Heldin-Geschichte dekodiert.

#### 4.2.3. Rahmenhierarchie und Ordnungsprinzip des Zyklus

Dem Prinzip der variierten Grundstruktur in SOPD steht in *K a r m e n* ein anderes gegenüber, denn keines der Gedichte des Zyklus ist so bestimmend, daß es als Grundmuster gelten könnte, das Abweichungen ästhetisch wirksam werden ließe. Die künstlerischen Welten der einzelnen Gedichte unterscheiden sich voneinander nicht durch das Fehlen gewisser Motive, sondern weisen überhaupt vollkommen andere Strukturen auf, wobei die Zyklussyntax eine Abfolge konstituiert. Daß eine künstlerische Welt jeweils von mehreren Gedichten geschaffen wird, läßt die Situation kurzzeitig "ruhen" und den Übergang in die nächste Teilwelt deutlich werden. Die drei Bereiche - Naturgewalt, Theater und Liebe - werden immer neu gemischt.

Zwar bringt die Wiederaufnahme des Motivs der Naturgewalt von I in X eine abschließende Umdeutung der *Karmen* in eine Naturerscheinung, doch ist dieser Mythos für die Geschichte des mittleren und abschließenden Blocks nur sehr begrenzt relevant, weil in diesen Teilen andere Konfigurationen an erster Stelle stehen, ohne freilich die Äquivalenz von *Karmen* und der Naturgewalt vollkommen zu verdecken. Der Mythos ist in *K a r m e n* nicht so dominant wie in den SOPD, wo einander in den beiden Teilen ein "fertiger" Mythos (von der "Wunderschönen Dame", These) und ein ebenso "fertiger" Gegenmythos (Verlust der "Wunderschönen Dame", Antithese) gegenüberstehen. Das eigentliche Thema von

K a r m e n ist die Entstehung des Mythos, die Entwicklung einer Bühnenfigur zur Gegenspielerin des Ich-Helden und schließlich zur übermenschlichen Gewalt, die sie allerdings laut Gedicht X ohnedies schon immer war. Durch diese Entwicklung ist Karmen ständig präsent, wenn auch in verschiedenen Erscheinungsformen. Sie ist daher das wichtigste Element zur Bildung des äußeren Rahmens, der natürlich auch durch den Rückverweis im letzten Gedicht verstärkt wird. Erst langsam und stufenweise wächst jedoch die Persönlichkeit der Heldin zusammen, sie wird aus verschiedenen Bereichen zusammengesetzt. Man kann von einem Prinzip der Synthese bzw. Entstehung sprechen.

Dieses aus der Analyse abgeleitete Prinzip läßt auch erkennen, daß ein wichtiger Teil der Semantik des Textes erst durch die Abfolge und Aufeinanderfolge der Gedichte entsteht. Eine künstlerische Welt muß immer aufgegeben werden, ehe die nächste aufgebaut wird. Es dominiert das syntagmatische Prinzip.

Ein narratives Sujet ist in K a r m e n jedoch nicht vorhanden; es wird nur angedeutet. Das geschieht in VI, dem Gedicht über das erste Treffen der beiden Helden im Theater, auf das das Gedicht mit dem "Kuß auf die Schulter" folgt (VII), diese erzählende Achse wird jedoch nicht weiter verfolgt. Das geschieht zum Vergleich sehr wohl im Zyklus Č e r n a j a k r o v ' , wo die ganze Geschichte der Beziehung zwischen den beiden Helden als narratives Sujet und Ordnungsprinzip dem Zyklus unterlegt ist; das erste Gedicht von Č e r n a j a k r o v ' bringt die erste Begegnung, das letzte ("Nad lučšim sozdaniem Bož'im") das katastrophale Ende. Das narrative Sujet ist rekonstruierbar. In K a r m e n ist eine solche Rekonstruktion nicht sinnvoll, denn der Text ist eben auf der Synthese von verschiedenen Bereichen zu einem Gesamtmythos aufgebaut.

Es ist hier der Ort, um darauf zurückzukommen, daß die oben besprochene Dreiteilung erst durch die Einführung der

beiden Gedichte II und III in der Endfassung entstanden ist; jener Gedichte also, die das wichtigste rahmenbildende Element, Karmen, nicht enthalten. Blok nützt an dieser Stelle die semantischen Möglichkeiten der Rahmenhierarchie und der Zyklussyntax. Die Welt der beiden Gedichte hat, wie schon gesagt, außer einigen Motiven nichts mit der Welt des Zyklus zu tun; erst durch den Einbau in die Zyklussyntax wird der Leser gezwungen, hinter dem "Fenster, das nicht nur durch das Abendrot brennt", und im "Dämon des Morgens" Karmen oder eine ihr ebenbürtige Gewalt zu sehen. Wie in den SOPD wird die Heldin auch hier in Gedichten wichtig, auf deren Textoberfläche sie nicht enthalten ist. Während jedoch dort die Absenz der "Wunderschönen Dame" rezipiert wird, die, wie gesagt, nicht das eigentliche rahmenbildende Element ist, so ist es hier die Präsenz der Karmen (II) beziehungsweise einer ihrer Erscheinungsformen - der wilden unberechenbaren Leidenschaft (III). Die "Wunderschöne Dame" verschwindet, wenn die Grundstruktur zu stark gestört wird, Karmen existiert auf allen semantischen Ebenen des Textes und verwandelt sich.

In der Erstfassung des Zyklus ergibt sich statt der Struktur 3+3+3+1 die Struktur 1+3+3+1, wobei die Beziehung zwischen Prolog und Epilog mit ihren jeweils "kosmischen" Deutungen der Erscheinung der Karmen sehr deutlich wird; die anderen Gruppen bleiben erhalten.

Anders sieht der Zyklus in der Ausgabe von 1916 aus: I - II - III - VII - V - IV - VIII - IX. Die Umstellungen und das Fehlen der für die dargestellte Analyse so wichtigen Gedichte VI und X (erstes Zusammentreffen und Epilog) weisen auf den ganz anderen Bauplan dieser Fassung hin. Dabei bleibt zunächst die erste Gruppe unverändert (I-III). Das Gedicht VII, in dem Naturgewalt und die Person der Karmen, die nach dem "Kuß auf die Schultern" den Helden in ihrer Gewalt hat, verbunden werden, stellt sich dabei zu dieser ersten Gedichtgruppe; danach erst wird von der Opernhandlung

und von der Erinnerung des Helden an sie gesprochen (IV, V) Auf die Erinnerung folgt der Traum (VIII), der wieder aus der Opernhandlung herausführt, und schließlich das in die Zukunft gerichtete Gedicht IX als Epilog, sodaß sich folgendes Schema erstellen läßt: 1+3+3+1.

Vor dem Hintergrund der oben gebotenen Analyse scheint dieses Schema jedoch in mehreren Punkten unbefriedigend, obwohl interessanterweise die Struktur der Ausgabe von 1914 erhalten wurde, wo das kursiv gedruckte Gedicht I ebenfalls als Prolog, gleichsam Ouverture eingesetzt wird. Diese Struktur scheint die Position von E.Etkind zu rechtfertigen, auf die oben schon hingewiesen wurde.<sup>37</sup> Blok war aber mit dieser Fassung offensichtlich nicht zufrieden und änderte sie für die Endfassung vollständig, wobei die Umstellung von Gedicht VII, das jetzt weit getrennt von II und III ist, eine deutliche Sprache spricht. Erhalten bleibt somit die ursprünglich nicht geplante Gruppe I - II - III, während die anderen neu geordnet bzw. auf ihre ursprüngliche Form zurückgeführt werden. Zudem fehlt in der Ausgabe von 1916 mit dem Gedicht X der Schlußpunkt der Entstehung des Mythos; Karmen bleibt in dieser Fassung eine irdische Heldin, wird nicht zur kosmischen Erscheinung hochstilisiert. Interessant ist dabei, daß das zweite fehlende Gedicht, VI, die Erzählung vom Treffen im Zuschauerraum, geradezu das Gegenteil von X ist, nämlich ein Text mit einer sehr konkreten Heldin. So werden also in dieser Fassung zwei wesentliche Ebenen der Geschichte ausgespart, die ersten drei Gedichte erscheinen eher als eine Vorahnung für die nachher dargestellte Welt. Das narrative Element ist stärker, von einem Ordnungsprinzip der Synthese kann keine Rede sein. Das Ordnungsprinzip ist narrativ: Vorahnung - Liebesbeziehung (VII) - Retrospektive - Traum - Ausblick. In der Endfassung wird dieses narrative Sujet erst durch die neue Ordnung und durch das wichtige Schlußgedicht mit seiner Negation der Möglichkeit einer Liebesbeziehung zwischen den Helden zurückgedrängt. In der Fassung von 1916

ist diese Beziehung noch möglich.

Diese beiden Fassungen sind ein eindrucksvolles Beispiel für die Bedeutung der Zyklussyntax und der Perspektive für den Aufbau der dargestellten Welt. Hier wird das Ordnungsprinzip bestimmt, das in verschiedenen Fassungen den Einzelgedichten verschiedene Bedeutungen gibt, ohne daß diese ihre relative Eigenständigkeit verlören; sie bleiben ja unverändert, sind das Material, das der Dichter zum Aufbau einer dargestellten Welt "zweiter Ordnung", einer aus Fiktionen zusammengesetzten Fiktion, verwendet.

### 4.3. Der paradigmatische Zyklus G o r o d (Endfassung)

#### Konstruktion mit thematisch-motivischen Kernen

#### 4.3.0. Edition und Zusammensetzung des Zyklus

Die große "Stadt" als Gegenmythos zur Welt der "Wunderschönen Dame" taucht in Bloks Lyrik schon sehr früh auf. Sehr früh schreibt Blok auch den ersten Zyklus mit dieser Bezeichnung (1905 im Almanach des Verlages "Grif" erschienen). Nach diesem bemerkenswerten Zyklus von fünf Gedichten kam im Jahre 1907 in der Zeitschrift "Čas" ein Drei-Gedichte-Zyklus mit derselben Bezeichnung heraus.

In der zweiten Editionsstufe, den poetischen Büchern, verschwindet G o r o d . Die Gedichte aus den früheren und späteren Zyklen dieses Namens gehen vor allem in N e ě a - j a n n a j a r a d o s t ' auf. Auch in der ersten Gesamtausgabe, in der der N e ě a j a n n a j a r a d o s t ' -Block noch erhalten ist, fehlt G o r o d . Für die Ausgabe von 1916 stellte Blok jedoch bereits im wesentlichen den Zyklus zusammen, der in der Endfassung nur noch ausgebaut werden mußte.

Die Fassung, die in der vorliegenden Arbeit analysiert wird, ist die Endfassung ( Z w e i t e s B u c h , 1918). Über das mit dem Zyklus eng zusammenhängende Buch N e ě a j a n n a j a r a d o s t ' wird in Zusammenhang mit der Vorbildwirkung Brjusovs auf Blok noch die Rede sein.

In den folgenden Tabellen werden die Zusammensetzungen aller drei Zyklenfassungen mit dem Namen G o r o d angegeben, jedoch auf den weniger wichtig erscheinenden Zyklus von 1907 verzichtet. Die Gedichte der Endfassung werden wieder mit römischen Ziffern bezeichnet, die der Fassung von 1916 mit arabischen. Da es sich um sehr lange Zyklen handelt, scheint es zweckmäßig, jeweils nur die dominierenden Tempusformen anzugeben, um die Tabellen nicht unnötig zu komplizieren.

Endfassung (1918)

I Последний день	3. 2.04	$E_0$	мужчина - блудница
II Петр	22. 2.04	$V_0 \overset{\uparrow}{V}$	он /Петр/ вы /+ имп./
III Поединок	22. 2.04	$V_0$	я - Жена Светлый муж <sup>1</sup> - дед
IV Обман	5. 3.04	$V_0$	девушка - карлик
V "Вечность бросила в город"	26. 6.04	$V_0$	я
VI "Город в красные пределы"	28. 6.04	$V_0$	/дворник, проститутка/
VII "Я жалобной рукой сжимаю свой костыль"	3. 7.04	$V_0$	я - друг, третий мы /другие/, покойники
VIII Гимн	27. 8.04	$V_0$	мы, все - небесный кузнец
IX "Поднимались из тьмы погребов"	10. 9.04	$E_0$	незнакомый, монах мы - другие
X "В высь изверженные дымы"	25. 9.04	$E_0$	они, поклонники, сбияла
		6: $\overset{\uparrow}{V}$	я - ты - толпа - смерть
XI "Блеснуло в глазах"	9.04	$E_0$	красный - нищий - богиня
XII "День поблек, изящный и невинный"	24.12.04	$E_0$	кто-то - кавалер - /она/
XIII "В кабаках, в переулках, в извивах"	12.04	$E_0$	я - они - старик - карлик
XIV "Барка жизни встала"	12.04	$V_0 \overset{\uparrow}{V}$	мы с тобой - рабочие, кто-то
XV "Улица, улица..."	1.05	$V_0$	они, вы /имп./
XVI Повесть	1.05	$E_0$	женщина темная - женщина красная - дитя - люди
XVII "Иду - и всё мимолетно"	9. 3.05	$V_0$	я - подруга = ты

ХVIII Песенка	9. 4.05	$V_0\vec{B}$	я - ты - она - ребенок
ХIX Легенда	15. 4.05	$E_0$	две девушки - Третий, Не- видимка, Ангел /я - Господь/ я - вы
ХУ "Я вам поведал неземное"	16. 4.05	$V_0\vec{B}$	я - вы
ХXI Невидимка	16. 4.05	$V_0$	вы /проститутки/ Невидимка, Жена
ХХII Митинг	10.10.05	$E_0$	я - человек - толпа
ХХIII "Вися над городом все- мирным"	18.10.05	$V_0$	монарх - чернь
ХХIV "Еще прекрасно серое утро"	18.10.05	$V_0\vec{B}$	латник в черном чернь
ХХV "Ты проходишь без улыбки"	29.10.05	$V_0$	я - ты /Бого- родаца/, младенец
ХХVI Перстень-страдание	30.10.05	$V_0$	я - голос /ты/
ХХVII Сьтые	10.11.05	$V_0 /E_0/$	я - они /сьтые/
ХХVIII "Лазурью бледной месяц плыл"	1.06	$E_0$	я - все, женщины
ХХIX "Твое лицо бледней, чем было"	3.06	$V_0 E_0$	я - ты /комета/ мы
ХХХ Незнакомка	24. 4.06	$V_0$	я - она /Незна- комка/ - лакей <sub>2</sub>
ХХХI "Там дамы шеголяют модами"	4.06	$V_0$	я - ты
ХХХII "Предвечернею порою"	9.06	$V_0 E_0$	я - сестра
ХХХIII Холодный день	9.06	$V_0\vec{B} E_0$	я - ты - они
ХХХIV В октябре	9.06	$V_0\vec{B} E_0$	я - мальчик - звезда
ХХХV "К вечеру вышло тихое солнце"	10.06	$V_0\vec{B}$	я - вы
ХХХVI "Ночь. Город утомился"	10.06	$V_0$	человек - звезды
ХХХVII "Я в четырех стенах - убитый"	10.06	$V_0$	я - ты /брат $V_3$ небе, двойник/ - она
ХХХVIII Окна во двор	10.06	$V_0$	я - ты - малый
ХХХIX "Хожу, брожу понурый"	7.12.06	$V_0$	я - она мы



XL Пожар	12.06	$V_0$	мы - дети ночи - скакун с трубой
XLI "На серые камни ложилась дремота"	12.06	$V_0 E_0$	я - вы, женщины
XLII "Ты смотришь в очи ясным зорям"	12.06	$V_0 \overset{\uparrow}{V}$	ты /=я?/
XLIII На чердаке	12.06	$V_0$	я - она - ты /=ветер/
XLIV Клеопатра	16.12.07	$V_0 E_0$	я - Клеопатра - мы
XLV Не пришел на свиданье	2.08	$V_0 E_0$	милый - я /женщина/

In der vorliegenden Tabelle sind zwischen den Schrägstrichen jeweils entweder genauere Angaben zu verschiedenen Personen zu sehen oder aber Personenkonstellationen, die nach der Wichtigkeit erst an zweiter Stelle stehen.

Bei der ersten Betrachtung der Tabelle fällt auf: 1. daß Blok, soweit man nach seinen eigenen Datierungen gehen kann, die ja zum Teil ungenauer sind (reine Monatsangabe) als in den oben besprochenen Zyklen, die Gedichte hier nach dem Entstehungsdatum geordnet hat; 2. daß im Zyklus sowohl Gedichte mit als auch solche ohne Titel vorhanden sind, wobei diese jeweils zur Gruppenbildung neigen: Am Beginn steht nach einigen Gedichten mit eine ganze Reihe von Gedichten ohne Titel, unterbrochen nur durch das Gedicht "Gimn", während gegen Ende, etwa ab XXXIII ("Cholodnyj den'") die Gedichte mit Titel überwiegen. Es ist dabei keine signifikante Bevorzugung verschiedener Tempusformen in den beiden Gedichtstypen zu konstatieren, die zu erwarten wäre, wenn man annimmt, daß die Gedichte mit Titel eher narrativ seien. Die Tempusformen verifizieren diese Annahme jedenfalls nicht (Gedichte mit Titel: 20, davon 8 mit narrativen Tempusformen; Gedichte ohne Titel: 25, davon 9 mit narrativen Tf.). In-dessen ist sehr wohl zu bemerken, daß die Titelgedichte in der Regel eine größere Zahl von Personen beinhalten.

Durchaus signifikant ist, ungeachtet der anscheinend chronologischen Ordnung, die Ballung von Gedichten, in denen

entweder besprechende oder erzählende Tempora vorherrschen. Es entstehen dadurch "Kerne", die, wie unten zu zeigen sein wird, auch eine gewisse thematisch-motivische Einheit aufweisen. So läßt sich zunächst ein besprechender Kern (II - VIII) feststellen, dem ein erzählender folgt (IX - XVI), dann steht wieder ein besprechender (XVII - XXVI), der von einem erzählend-besprechenden abgelöst wird (XXVII - XXXIV); der Schluß ist überwiegend besprechend, wobei in den letzten Gedichten die Narratio wieder zunimmt. Die tatsächliche Struktur ist allerdings wesentlich komplizierter, wie sich weiter unten zeigen wird.

Interessant ist auch die Verteilung der Personalpronomina: Der Ich-Held taucht zunächst nur sporadisch auf, ehe er etwa ab Gedicht XXV eine dominierende Stellung einnimmt, die gegen Schluß wieder leicht zurückgenommen wird. Ganz von seinem Platz verdrängt ist das Du, das nur in dem Block mit dominierendem Ich etwas häufiger vorkommt als alle anderen Figuren des Zyklus, die ein äußerst buntes Bild ergeben.

Die folgende Auflistung der Gedichte von G o r o d in der Fassung von 1916 zeigt, daß Blok unter Verwendung von etwa demselben Material 1918 zur chronologischen Ordnung gekommen ist, nachdem er bereits eine andere geschaffen und im Zyklus realisiert hatte. Das entspricht der Tendenz, der Blok bei den Endfassungen der großen Zyklen folgt; wichtigstes Beispiel dafür sind die SOPD. Die Analyse zeigt jedoch, daß die Struktur des Textes trotz dieser Umstellungen in etwa erhalten blieb.

In der folgenden Tabelle der Ausgabe von 1916, die aus Gründen der Anschaulichkeit ebenfalls voll ausgeführt wird, obwohl die Gedichte ausnahmslos in die Endfassung übernommen wurden, ist nach dem Titel jeweils die römische Zahl angegeben, die die Position in der Endfassung bezeichnet.

Fassung von 1916 (Musaget)

1	Петр	(II)	22. 2.04	$V_0 \vec{V}$	он /Петр/ вы /+ имп./
2	Последний день	(I)	3. 2.04	$E_0$	мужчина - блуд- ница
3	Обман	(IV)	5. 3.04	$V_0$	девушка - карлик
4	"Город в красные пределы" (VI)	(VI)	28. 6.04	$V_0$	/дворник, про- ститутка/
5	"Вечность бросила в город" (V)	(V)	26. 6.04	$V_0$	я
6	"Я жалобной рукой сжимаю свой костыль" (VII)	(VII)	3. 7.04	$V_0$	я - друг, третий мы /другие/, покой- ники
7	Гимн	(VIII)	27. 8.04	$V_0$	мы, все - небес- ный кузнец незнакомый, монах
8	"Поднимались из тьмы погребов" (IX)	(IX)	10. 9.04	$E_0$	мы - другие
9	"В высь изверженные дымы" (X)	(X)	25. 9.04	$E_0$	они, поклонники, сибила
				6: $\vec{V}$	я - ты - толпа -смерть
10	"День поблек, изящный и невинный" (XII)	(XII)	25.12.04	$E_0$	кто-то - кавалер - /она/
11	"В кабаках, в переулках, в извивах" (XIII)	(XIII)	12.04	$E_0$	я - они - старик - карлик
12	Повесть	(XVI)	1.05	$E_0$	женщина темная - женщина красная - дитя - люди
13	"Улица, улица..." (XV)	(XV)	1.05	$V_0$	они, вы /имп./
14	"Лазурью бледной месяц плыл" (XXVIII)	(XXVIII)	1.06	$E_0$	я - все, жен- щины
15	"Блеснуло в глазах" (XI)	(XI)	9.04	$E_0$	красный - нищий - богиня
16	"Иду - и всё мимолетно" (XVII)	(XVII)	9. 3.05	$V_0$	я - подруга /=ты/
17	Невидимка	(XXI)	16. 4.05	$V_0$	вы /проститутки/ Невидимка, жена
18	Митинг	(XXII)	10.10.05	$E_0$	я - человек - толпа

19	"Еще прекрасно серое небо" (XXIV)	18.10.05	$V_0 \vec{B}$	латник в черном чернь
20	"Ты проходишь без улыбки" (XXV)	29.10.05	$V_0$	я - ты /Бого- ролица/, младенец
21	Перстень-страдание (XXVI)	30.10.05	$V_0$	я - голос /ты/
22	Незнакомка (XXX)	24. 4.06	$V_0$	я - она /Незна- комка/ - лакей <sup>2</sup>
23	"Там дамы шеголяют модами" (XXXI)	4.06	$V_0$	я - ты
24	Холодный день (XXXIII)	9.06	$V_0 \vec{B} E_0$	я - ты - они
25	В октябре (XXXIV)	9.06	$V_0 E_0$	я - мальчик - звезда
26	Окна во двор (XXXVIII)	10.06	$V_0$	я - ты - мальй
27	"Хожу, брожу понурый" (XXXIX)	7.12.06	$V_0$	я - она мы
28	На чердаке (XLIII)	12.06	$V_0$	я - она - ты /=ветер/
29	"Ты смотришь в очи ясным зорям" (XLII)	12.06	$V_0 \vec{B}$	ты /=я?/
30	"Ночь. Город утомился" (XXXVI)	10.06	$V_0$	человек - звезды
31	Клеопатра (XLIV)	16.12.07	$V_0 E_0$	я - Клеопатра - мы

In der Endfassung kamen also folgende Gedichte dazu: III, XIV, XVIII, XIX, XX, XXIII, XXVII, XXIX, XXXII, XXXV, XXXVII, XL, XLI, XLV.

Ein Blick auf die Tabelle zeigt, daß trotz der vielfachen Umstellungen die innere Struktur des Textes nur wenige Änderungen erfahren hat, soweit die hier angeführten Indikatoren auf diese Struktur schließen lassen. Das erste Drittel bleibt nahezu unverändert mit seinem besprechenden und erzählenden Kern; in der Folge finden sich in der Fassung von 1916 aber fast ausschließlich Gedichte mit besprechenden Formen. Der Kern mit besprechend-erzählenden Gedichten ist auf zwei Texte zusammenschrumpft, die offenbar eine semantische Grenze im Zyklus anzeigen. Auch die Zunahme der erzählenden Formen gegen Ende des Zyklus fehlt hier. Die Umstellungen erfolgen

jedoch, und das scheint sehr wichtig, fast immer innerhalb der Kerne, nur wenige Gedichte finden sich an ganz anderen Stellen wieder. Es kann daher angenommen werden, daß die chronologische Ordnung der Gedichte in der Endfassung nur eine unwesentliche Korrektur der Ordnung von 1916 ist, die nur sehr oberflächlich dem Entstehungsdatum der Gedichte folgt. In der Endfassung hat Blok nur innerhalb der Grenzen dieser Ordnung eine Angleichung an das herrschende biographisch-dokumentarische Prinzip der Gesamtausgabe durchgeführt.

Die Ordnung der Gedichte in diesen beiden Ausgaben muß vor dem Hintergrund des Buches gesehen werden, in dem eine große Zahl der G o r o d -Gedichte zuerst erschienen ist: N e č a j a n n a j a r a d o s t '. Dieses Buch (1906) enthält folgende Teile:

Весеннее	(11)
Детское	(7)
Магическое	(23)
Перстень - страдание	(10)
Покорность	(17)
Нечаянная радость	(13)
Ночная фиалка	(поэма)

Diese Ordnung hat sich als solche nicht erhalten, spiegelt sich jedoch in dem Aufbau mit Kernen von G o r o d wieder. In Anbetracht der Konstruktion 3+3+1 und der Gedichtanzahl von G o r o d ( $45 = 15+15+15$  z.B.,  $31 = 1+10+10+10$ ) läßt sich auch in diesen Zyklen eine Zahlensymbolik um die Zahl 3 vermuten. Darauf wird im Laufe der Analyse eingegangen werden.

Nicht überraschend ist, wenn man das relativ "dunkle", "hoffnungslose" Ende von G o r o d vor Augen hat, daß die Gedichte des sechsten Teiles des Buches, N e č a j a n n a j a r a d o s t ', in G o r o d vollständig fehlen.

Zuletzt sei hier noch die Journalfassung des Zyklus G o r o d erwähnt, die freilich mit der Endfassung nur zwei Gedichte gemeinsam hat. Es handelt sich dabei wohl um einen thematisch-motivischen "Prototyp".

Journalfassung (1905, Almanach d. Verlages "Grif")

- |  |          |       |           |  |
|--|----------|-------|-----------|--|
| 1. Взморе /"Сонный вздох<br>онемелой волны"/       | 26. 5.04 | $V_0$ | $E_0$     | я - Она  |
| 2. Фабрика /"В соседнем<br>доме окна желты"/       | 24.11.03 | $V_0$ |           | я - кто-то -<br>нищие                                |
| 3. Статуя /"Ложадь влекти<br>под узды на чугуный"/ | 26.12.03 |       | $E_0$     | ложадь - они -<br>человек                            |
| 4. Вечер /"В высь извершенные<br>дымы"/            | 25. 9.04 |       | $E_0$     | они, поклонники,<br>сбилла                           |
|  |          | 6:    | $\vec{V}$ | я - ты - толпа<br>- смерть                           |
| 5. Гимн  | 27. 8.04 | $V_0$ |           | мы, все - небес-<br>ный кузнец<br>незнакомый - монах |

In der Folge beschränkt sich die Analyse im wesentlichen  
auf die Endfassung von 1918.

#### 4.3.1. Themen und Motive des Zyklus (Überblick)

Es scheint vor der Besprechung dieses Zyklus angebracht, einen kurzen Überblick über seine Motivik und Thematik zu geben, da es sich bei G o r o d im Vergleich zu den bis jetzt besprochenen Zyklen um einen wesentlich umfangreicheren Text handelt.

Die Ausführungen zur Edition des Zyklus zeigen eine für die Bloksche Zyklisierung typische Vorgangsweise: Der Plan, einen Zyklus mit dem Titel "Die Stadt" und mit Stadtproblematik zu schreiben, ist bereits früh, in jener Zeit, in der die Gedichte entstehen, vorhanden und führt zur Edition eines kleinen, für einen Almanach bestimmten Zyklus, der nur eine verschwindend geringe Auswahl von sehr vielen zu dem Thema gehörenden Gedichten umfaßt; dann, in der zweiten Phase der Edition, scheint das Stadtthema von seiner wichtigen Position als eigenständiger Motivkreis zu verschwinden, ehe es rückblickend, nach zehn Jahren, wieder aufgegriffen wird.

Das Motiv der "Stadt" findet sich auch außerhalb dieses Zyklus häufig und ist einer Entwicklung unterworfen, die Vl. Orlov in seinem Buch "Poet i gorod"<sup>4</sup> ausführlich behandelt.

Hier ist es jedoch notwendig, sich auf die Bedeutung dieses Motivs in dem Zeitpunkt der Entstehung des Zyklus zu beschränken, wobei mit Entstehung die Zeit gemeint ist, in der der größte Teil der Gedichte geschrieben wurde und in der die Welt der "Verse über die Wunderschöne Dame" und damit die "These" schon durch eine andere abgelöst wurde, deren hervorsteckende Motive der Sumpf, die Stadt und die Schaubude sind. Dazu kommt noch, daß in diese Jahre 1904 - 1906 die Revolution von 1905 fällt. Die Stadt ist zu diesem Zeitpunkt also ein Motiv der "Antithese", ja sie ist in der Form, in der sie im Zyklus vorliegt, ein Gegenentwurf zur Mystik der SOPD. Z.Minc sieht in diesem Zusammenhang vor allem eine Veränderung der Symbole bei Blok:<sup>5</sup>

В этом смысле все образы, связанные с блоковским 'мистическим реализмом', с 'мистикой в повседневности' (как сам Блок определял свой художественный метод 1903 - 1906 гг.), обладают символической многоплановостью. Но их многозначность - лишь насыщенность разноплановыми семантическими признаками, традиционная и для образов романтического и постромантического искусства. Не включенные в единый мирообъясняющий миф, они не прикреплены к сколько-либо устойчивому нарративу и потому не являются конденсаторами сюжетов, т. е. символическими мифологемами.

Durch die Zerstörung des Mythos von der "Wunderschönen Dame" fehlt der Hintergrund für die Symbole, die nun auf sich selbst verweisen; Minc spricht von "Antisymbolen".<sup>6</sup> Mit diesen Vorgängen ist in der Haltung des Dichters eine Skepsis verbunden, die nach der Meinung von Minc der "wichtigste Schlüssel zum Schaffen Bloks in den Revolutionsjahren ist".<sup>7</sup>

Diese Skepsis, die von den Personen des Zyklus ausgedrückt wird und in allen Gedichten der Endfassung von G o r o d v o r k o m m t, wird im Buch N e ĉ a j a n n a j a r a d o s t' durch eben den im Titel genannten Hoffnungs begriff noch zurückgenommen; erst in der Endfassung ist die Skepsis vollständig durchgeführt. Interessant ist, daß die Erweiterung des Zyklus von 1916 durch 14 Gedichte zur Endfassung diese Skepsis nicht verändert; es beinhaltet ja auch diese Endfassung noch bei weitem nicht alle von dieser Skepsis geprägten Gedichte.

Der Zyklus ist also erweiterbar, die Gedichte können umgestellt werden: Der Zyklus muß ganz anders gebaut sein als die bisher besprochenen. Hier stellt sich die Frage nach der Existenz eines semantisch relevanten äußeren Rahmens, der erst die Grundlage für eine Perspektiveuntersuchung ist. Während bei den anderen besprochenen Zyklen die Perspektivierung die dargestellte Welt ordnet, die ihrerseits durch die Anordnung der Gedichte nach einem bestimmten Prinzip entsteht, so ist hier das Prinzip, nach dem die Gedichte geordnet sind, offenbar nur sehr beschränkt relevant, die Abfolge variabel und die Zahl der Gedichte veränderbar, die



dargestellte Welt also anders strukturiert: Die Perspektivierung ist unter einem anderen Gesichtswinkel zu sehen, sie erfüllt eine andere Funktion.

Aus dem Gesagten geht hervor, daß dieser Zyklus in die Nähe der Gedichtsammlung rückt. Die Frage nach dem äußeren Rahmen ist zunächst nur schwer befriedigend zu beantworten, denn es gibt kein für alle Gedichte verbindliches Thema - auch die "Stadt" übernimmt diese Funktion nicht - , keine strenge Ordnung der Gedichte, keine einheitliche Perspektivierung und keine Person, mit der alle Gedichte des Zyklus verbunden wären. Allerdings läßt sich eine sehr hohe Motivrekurrenz feststellen: Das Motiv "okno" ("Fenster") begegnet in 16 Gedichten, "tolpa" ("Menge") in 13, "fonar" ("Laterne") und "gorod" ("Stadt") in je 8, das Farbepitheton "rot" in verschiedenen Formen in 16; natürlich sind die verschiedenen mit der "Stadt" verbundenen Motive noch häufiger, wenn man sie zusammengenommen betrachtet, aber auch sie sind nicht in allen Gedichten vorhanden. Sie fehlen etwa in XX ("Ja vam povedal nezemnoe") und XXIX ("Tvoe lico blednej čem bylo"). Diese Rekurrenzen verweisen auf die Existenz eines äußeren Rahmens, sie konstituieren ihn aber nicht. Das, was dem Zyklus die Einheit gibt, ist wie in den schon besprochenen Zyklen die besondere Methode, mit der die dargestellte Welt erzeugt wird, also die Übersetzung aus der unendlichen Wirklichkeit in die Endlichkeit des Textes. Wo aber liegt das Gemeinsame dieser Zahl von unabhängigen "Übersetzungen"?

Eine Gemeinsamkeit, von der ausgegangen werden kann, ist, daß in allen Gedichten Dinge irgendwie negativ bewertet werden: Die Apokalypse in den ersten Gedichten, die Situation des Ich-Helden in "Neznakomka", seine Persönlichkeit, als er in den "Revolutionsgedichten" abgelöst werden soll und so fort.

Es lassen sich im Zyklus einige meist eng mit der Entstehungszeit zusammenhängende thematisch-motivische Blöcke erkennen, die einander auf der Ebene der Motive überschneiden, sich aber dennoch abgrenzen lassen. Gemeinsam ist ihnen neben

den rekurrenten Motiven immer die negative Bewertung. Vor diesem Hintergrund ist auch die Verwendung der Tempora und der Personen im Zyklus zu sehen.

Ich versuche im folgenden die thematischen Blöcke kurz zu umschreiben:

- 1) I-VIII: "Täuschung", Apokalypse;
- 2) IX-XIV: "Ablösung", Gegensatz Held.- Menge ("tolpa");  
XV, XVI: zu 1)
- 3) XVII-XXI: Zauberei, "krasnaja podruga";
- 4) XXII-XXIV, XXVII: Revolution;
- 5) XXV, XXVI: Held-Heldin-Geschichte;
- 6) XXVIII-XXXI: "Neznakomka" ("Die Unbekannte");
- 7) XXXII: Die Schwester;
- 8) XXXIII-XLV: Enttäuschung, Betrunkenheit, Verzweiflung;  
Tod des Helden.

Diese thematischen Blöcke können als "thematische Kerne" bezeichnet werden: sie sind nicht von den anderen Gedichten abgehoben, weisen aber doch eine gewisse Eigenheit auf; die in ihnen bestimmenden Motive und Themen sind nicht auf diese Kerne beschränkt (der Gegensatz Held - "tolpa" findet sich auch im "Neznakomka"-Kern oder im Revolutionskern), sind aber hier jeweils am deutlichsten ins Zentrum gestellt. In anderen Zyklen können diese thematischen Kerne auch - mit einer weiteren Rahmung - als Zyklen erscheinen ( P l j a s - k i s m e r t i und Ž i z n ' m o e g o p r i j a - t e l j a in S t r a š n y j m i r , Endfassung), tun es hier aber nicht. Das Ineinanderfließen der Motive und Themen ist also beabsichtigt; eine schon vorhandene Komposition mit Unterzyklen in N e č a j a n n a j a r a - d o s t ' wurde deshalb aufgegeben.

Interessant ist, daß diese Komposition auch die Einfügung eines thematisch isolierten Gedichtes erlaubt, nämlich von XXXII, dem Gedicht über die Schwester ("Predvečerneju poroju"); "Einfügung" ist hier wörtlich gemeint: Das Gedicht fehlt in der gleich gebauten Fassung von 1916.

Die thematischen Kerne der Endfassung finden sich, geringfügig verändert und mit verschiedenen Umstellungen, auch in der Fassung von 1916. Neben dem fehlenden Gedicht über die Schwester findet sich nur eine tiefgreifende Umstellung: Die Gedichte XI ("Blesnulo v glazach") und XXVIII ("Lazur'ju blednoj mesjac pyl") aus dem "Ablösungs"- bzw. "Neznakomka"-Kern tauchen in der Fassung von 1916 im Umkreis des "Zauberei"-Themas auf, was wieder auf die Nähe der drei Kerne zueinander hinweist. Einige Gedichte können aufgrund ihrer motivischen Struktur in dieser Zyklenkonstruktion in verschiedenen Kernen auftauchen, ohne die Bedeutungsstruktur wesentlich zu ändern. Diese beiden Gedichte zeigen außerdem die weitergehende Veränderung der Ordnung, in der der Großteil der Gedichte aus **G o r o d** zuerst erschien. In **N e ě a j a n n a j a r a d o s t** stehen die beiden Gedichte benachbart im Unterzyklus **M a g i ě s k o e**.

Diese kurzen und oberflächlichen Angaben zu Thematik und Motivik mögen als Hintergrund für die Analyse der Perspektive vorerst genügen. Vor dem Hintergrund dieser Konstruktion nach thematischen Kernen muß der Einsatz der Perspektivierung gesehen werden.

#### 4.3.2. Die Tempusstruktur des Zyklus

##### 4.3.2.1. Die Formen der besprochenen Welt

###### 4.3.2.1.1. Präsens

Trotz der relativ großen Zahl von erzählenden Tempusformen, die von besonderem Interesse sind, haben auch in **G o r o d** die Formen der besprochenen Welt das Übergewicht. Diese merkmallosen Formen gewährleisten eine größtmögliche Identifikation des Rezipienten mit der wahrnehmenden und besprechenden Instanz, in den meisten Gedichten und gegen Ende

zunehmend also mit dem besprechenden Ich. Der Rezipient bezieht dabei die Position des Ich-Helden und übernimmt seine Perspektive.

Die einzelnen Gedichte und Präsenspassagen zu besprechen scheint hier nicht sinnvoll, da die wesentlichen Variationen in diesem Bereich durch die Stellung der Zykluspersonen zueinander erreicht werden, die weiter unten besprochen werden. Ein Beispiel hier: In Gedicht IV ("Obman") wird das Präsens verwendet, ohne daß die erste Person auftaucht; dadurch, durch das Fehlen der sonst dominierenden Position des Ich-Helden in solchen Gedichten, erhält die besprochene Handlung einen fragmentarischen, visionären Charakter, der durch elliptische Sätze verstärkt wird.

Eine weiter markante Verwendung des Präsens findet sich im vorletzten Gedicht, "Kleopatra", in dem zunächst erzählt wird, ehe der Ich-Held das Symbol Kleopatra anspricht. Dadurch wird die Anrede aus der Lokalisierung in der Zeit, die durch die genaue Beschreibung der Situation und das Präteritum erfolgt ist, herausgehoben und als überzeitlich gekennzeichnet (allgemeines Präsens).

Das Präsens bezeichnet also unmittelbare Wahrnehmungen, Visionen, Überzeitliches und in einigen Gedichten (vor allem im "Neznakomka"-Kern) die ständige Wiederholung.

#### 4.3.2.1.2. Das perfektive Präteritum

Dieses besprechende Tempus findet sich in den Gedichten II, VI, VIII, XV, XX, XXIV, XXIX, XXXIV, XXXV, XXXVI und XL; es hat jeweils die Funktion der Zustandsbeschreibung (im Gegensatz zur an das Präsens gebundenen Vorgangsbesprechung):

Все тихо.

Луна поднялась.

XV ("Улица, улица ...")<sup>8</sup>

Eine weitergehende Funktion dieses Tempus ist in G o r o d nicht zu sehen. Es dient als Hintergrundtempus.

#### 4.3.2.1.3. Futur

Das Futur bzw. perfektive Präsens erscheint in keinem Gedicht isoliert, sondern immer in Zusammenhang mit dem besprechenden Präsens. Eine Ausnahme bildet nur die sechste Strophe des sonst im Erzähltempus geschriebenen Gedichts X ("V vys' izveršennye dymy"), das weiter unten besprochen wird. Das Vorschautempus kommt ziemlich gleichmäßig über den gesamten Zyklus verteilt in allen Kernen vor, mit Ausnahme der auf extreme Gleichzeitigkeit eingestellten Gedichte des "Neznakomka"-Kerns. Die Welt dieses Kerns scheint keine Entwicklung zuzulassen: Gedicht XXXI ("Tam damy ščegoljajut modami") ist nur eine Variation des vorhergehenden ("Neznakomka").

Zweimal in rascher Folge begegnet das Futur am Beginn des letzten Kernes, wo Präsens, Erzählpräteritum und Futur in Opposition stehen:

Im Gedicht "Cholodnyj den'" (XXXIII), dem ersten dieses Kernes, wird mit dem imperfektiven Präteritum der frühere, paradiesische Zustand ausgedrückt, das Präsens bespricht den Vorgang, der die Helden nach dem Ende dieses Zustandes in die neue Welt führt, das Futur bezeichnet die Vorschau, die Fortsetzung des Begonnenen:<sup>9</sup>

Я близ тебя работать стану.

Diese negativ bewertete Fortsetzung eines Zustandes ohne Aussicht auf eine Rückkehr in das "Paradies" wird auch von der folgenden Futurstelle bezeichnet (XXXIV, "V oktjabre"):<sup>10</sup>

И будет как всегда.

In diesem Gedicht erfüllt das Futur noch eine zweite Aufgabe, indem es die visionäre Überwindung des eben noch als unbegrenzt andauernd bezeichneten Zustandes darstellt:<sup>11</sup>

И жизнь начнется настоящая,  
И крылья будут мне!

Im folgenden Gedicht ist im Futur allerdings wieder von auswegloser Wiederholung die Rede, die Überwindung ist nicht "wirklich" erfolgt (XXXV, "K večeru vyšlo tichoe solnce"):<sup>12</sup>

Многое миновалось  
И много будет еще.

In diesem thematischen Kern findet sich noch einmal, zum letzten Mal im Zyklus, das Futur im Gedicht XLII ("Ty smotriš' v oči jasnym zorjam"): <sup>13</sup>

И взоры дев, и рестораны  
Погаснут все - в урочный час.

Das Todesmotiv, das die letzten Gedichte des Zyklus dominiert, ist hier noch mit dem Futur verbunden; der Ausweg aus der ewig gleichbleibenden Enttäuschung ist der Tod. In den folgenden Gedichten verbindet sich das Motiv mit dem Präsens.

Das Futur ist somit bei aller Vielfalt der Motive in diesem letzten Kern mit zwei Hauptmotiven verbunden: Fortsetzung oder Überwindung des besprochenen Zustandes. Dies ist die ausgeprägteste Funktion des Futur im Zyklus.

In den anderen Kernen begegnen andere Funktionen:

In II ("Petr") stehen Erzählung, gleichzeitiges und vorausschauendes Besprechen in Opposition. Das Gedicht, das in der Fassung von 1916 am Anfang des Zyklus steht und auch in der Endfassung zusammen mit dem in paradoxer Weise an den Anfang gestellten "Poslednij den'" ("Der letzte Tag") eine Einleitung darstellt, beginnt mit der Ruhe vor den kommenden Ereignissen: <sup>14</sup>

Он спит, пока закат румян.

Die Vorschau betrifft einen Teil dessen, was im Zyklus dargestellt wird: <sup>15</sup>

Сойдут глухие вечера  
(...  
...)  
Потянутся рядами пары.

Das Ich ist vorläufig ausgespart; der vom Futur umfaßte Zeitraum ist eine Nacht, vom Sonnenuntergang ("zakat") bis zum Morgengrauen ("dennica"), und dieser Zeitraum wird durch die Erststellung des Gedichtes für das Futur des gesamten Zyklus bedeutsam.

In den Gedichten des folgenden Kerns ("Ablöse") verbindet sich das Futur erstmals mit dem Todesmotiv: <sup>16</sup>

Я покину сон утрямый,  
 Буду первый пред толпой:  
 (...)  
 Ты на очереди смертной:  
 Встану в очередь с тобой!

Blok verbindet hier das Futur mit dem Ausbruch seines Helden aus einer Gesellschaft, an der dieser Ich-Held nicht teilhat. Die Auseinandersetzung mit dem personifizierten Tod scheint eine Möglichkeit für den zu sein, der sich selbst über die "Menge" ("tolpa") stellt. Dieselbe Funktion erfüllt das Futur im letzten Gedicht dieses Kerns, XIV ("Barka žizni vstala"):<sup>17</sup>

Только нас с тобой,  
 Верно, не возьмут!

Im "Zauberei"-Kern begegnet das Futur an zwei Stellen mit unterschiedlicher Funktion. In XVIII ("Pesen'ka") heißt es:<sup>18</sup>

Глаза горят, как две свечи.  
 О чем она тоскует звонко?  
 Поймем. Не то пронзят ребенка  
 Безумных глаз твоих мечи.

Das Unerklärliche an dem Kind wird irgendwann verstanden werden, aber nicht in dem Augenblick, in dem es trauert. Die Aussicht auf "Erklärung" ("pojmem"), die in die Zukunft verlegt ist, unterstreicht die gleichzeitige Verwirrung der Helden. Wichtig ist, daß dieses zukünftige Verstehen als positives Motiv sofort mit der ebenfalls im Futur wiedergegebenen Drohung mit dem Todesmotiv (die "Schwerter", die das "Kind durchbohren werden") verbunden wird, daß also auch hier eine negative Bewertung im Spiel ist.

In XX ("Ja vam povedal nezemnoe") wird der Ich-Held als Überbringer eines "höheren" Wissens dargestellt, das von der "Menge" nicht aufgenommen wird (worden ist); im Futur kündigt er seine Rückkehr dorthin an, woher er gekommen ist:<sup>19</sup>

И скоро я расстанусь с вами.

Mit der oben besprochenen Stelle hat diese gemeinsam, daß auch hier von einem gegenwärtigen Nichtverstehen die Rede ist.

Im "Revolutions"-Kern wird das Vorschautempus in XXIV ("Ešče prekrasno seroe nebo") verwendet:<sup>20</sup>

И латник в черном не даст ответа,  
Пока не застигнет его заря.

Тогда, алая над водной бездной,  
Пусть он утрямей опистит меч,  
Чтоб с дикой чернью в борьбе бесполезной  
За древнюю сказку мертвым лечь...

Blok verwendet hier das Futur für eine zwangsläufig sich ergebende ("ещё") Entwicklung aus dem gegenwärtigen Zustand, der in diesem Fall, bedingt schon durch das Thema, nicht auf den Helden, sondern auf die gesamte Gesellschaft bezogen ist.

Ab diesem Punkt im Zyklus finden sich Motive, die immer mehr vom übergreifenden Motiv der Hoffnungslosigkeit geprägt sind, das für den letzten Kern schon besprochen wurde. Vorher heißt es noch in der Held-Heldin-Geschichte, im Gedicht XXVI ("Persten'-stradan'e"): <sup>21</sup>

Где, да и как этот день проживу?

Das Futur ist in seiner Bedeutung somit abhängig vom jeweiligen Thema, das durch dieses Tempus in einen bestimmten Zeitablauf eingebunden wird.

#### 4.3.2.2. Die Formen der erzählten Welt

Tempusformen der erzählten Welt finden sich in nicht weniger als achtzehn Gedichten, wobei zehn Gedichte ausschließlich das Erzählpräteritum aufweisen. Diese Zahl ist für die überwiegend besprechende Wortkunst außerordentlich hoch. Für die Fassung von 1916 ist der Prozentsatz der narrativen Gedichte noch höher anzusetzen (zwölf).

Diese häufige Verwendung des Präteritum signalisiert eine allgemeine Inkongruenz des Standpunktes der erzählenden/besprechenden Instanz mit dem der Personen der erzählten/besprochenen Welt. Der Sprecher befindet sich nicht auf einer Raum-Zeit-Ebene mit dem, was er erzählt und worüber er spricht. Sein Standpunkt ist schon weiterentwickelt, und damit auch die Wertung, die mit diesem Standpunkt verbunden ist.

In der Folge wird fast ausschließlich vom imperfektiven



Präteritum die Rede sein, das diese Signalfunktion am deutlichsten ausdrückt.

#### 4.3.2.2.1. Imperfektives Präteritum

Die Signalfunktion des Präteritum wird von Blok insbesondere dann eingesetzt, wenn ein Übergang von einem thematischen Kern zu einem anderen erfolgt: I, IX, XXVIII, XXXIII. Die Gedichte des "Ablösungs"-Kerns sind alle an das Erzählpräteritum gebunden, wobei zwei davon allerdings mit dem Futur schließen (X, "V vys' izveršennye dymy" und XIV, "Barka žizni vstala"). Das letztere, das auch das letzte im thematischen Kern ist, weist überwiegend perfektive Präteritalformen auf, die aber als Formen der erzählten Welt aufgefaßt werden können, weil die Handlungsabfolge den perfektiven Aspekt verlangt.

Hier wird die Bindung des Tempus an das Thema deutlich: Der Held erlebt den Unterschied zwischen sich selbst und der Gesellschaft, die gewissermaßen im Leben steht, während er außerhalb bleibt:<sup>22</sup>

Поднимались из тьмы погребов.  
Уходили их головы в плечи.  
Тихо выросли шумы шагов,  
Слова незнакомых наречий.

In X ("V vys' izveršennye dymy") beschreibt der Erzähler Vorgänge vor einem Theater, an denen der Held keinen Anteil hat; als plötzlich in der letzten Strophe der Ich-Held auftaucht, wechselt das Tempus zum Futur.

In XI ("Blesnulo v glazach") erzählt der Autor von einem "Armen", der im Dunklen bleibt, während irgendeine "nicht arme" Person im "Ballsaal" verschwindet. In XII ("Den' poblek, izjaščnyj i nevinnyj") liest der Held ein Buch, dessen Handlung ohne ihn abläuft, in XIII ("V kabakach, v pereulkach, v izvivach") ist er Beobachter auf der Straße, dessen Kommunikationsversuch mit dem alten Mann ("starik") damit endet,

daß dieser, ohne zu antworten (Nichtkommunikation) hinter der Menge verschwindet, um dort zu "träumen". Die Perspektivierung durch die Tempusformen wiederholt auf der Ebene erzählendes Ich - erlebendes Ich bzw. Personen der erzählten Welt die thematische Abgeschiedenheit von Helden und Gesellschaft.

Anders ist die Funktion des Präteritum im ersten Gedicht des Zyklus, "Poslednij den'": Das Ich ist vollkommen ausgespart, an die Stelle der Unmittelbarkeit tritt an der markanten ersten Stelle des Zyklus eine Erzählung über Personen, deren Stellung zum Erzähler oder zum Autoren-Ich zunächst nicht rekonstruierbar ist. Am Anfang des Zyklus wird von etwas erzählt, was schon geschehen ist, ja es wird paradoxerweise von der Apokalypse erzählt, die unter ganz alltäglichen Umständen vor sich geht. Der letzte Tag ist also schon vorbei, wenn von ihm erzählt werden kann; die Entscheidung ist außerhalb der Zeit gefallen, die vom Zyklus in der Folge dargestellt wird.<sup>23</sup> Diese exponierte Erzählung kann logisch vor die im Zyklus dargestellte Zeit gestellt werden (dann wäre die Welt des Zyklus eine Welt nach der Katastrophe, z.B. nach dem nun schon mehrfach zitierten Zusammenbruch der "These"), sie könnte auch das vorgezogene Ende der Welt des Zyklus sein; die Interpretation bleibt offen. Die Zerstörung der "Täuschung", die in den folgenden Gedichten motivisch eine zentrale Rolle spielt, erinnert stark an die Ablöse der These durch die Antithese, die biographisch-thematisch vor dem Auftauchen des Stadtthemas erfolgt ist.

Nach dem Einleitungsgedicht geht Blok zunächst zu besprechenden Tempusformen über.

Das präsentische Gedicht XV ("Ulica, ulica...") und das erzählende XIX ("Legenda") stellen sich zum ersten Thema. In XV werden die Prostituierten angesprochen:<sup>24</sup>

Тени беззвучно спешащих  
Тело продать,  
(...)  
Спите. Забудьте слова лучезарных.

Das ebenfalls narrative Gedicht XVI ("Povest'") erzählt auch von Prostituierten ("nočnych veselij doč'"), setzt also das im vorhergehenden Gedicht in erster Linie besprochene Thema mit einer Erzählung fort, die durch die langen Zeilen und einige requisitenhafte Motive auf das Anfangsgedicht, "Poslednij den'", zurückverweist. Hier wie dort wird erzählt, endet eine abgeschlossene Handlung mit der Katastrophe.<sup>25</sup> Auf der anderen Seite enthält das Gedicht schon ein Element des folgenden Themas, nämlich Magie und Zauberei: Die rotgekleidete Frau steht unter irgendeinem geheimnisvollen Einfluß der "dunklen Frau" ("ženščina temnaja"), die ihr zusieht. Dieser Rückverweis, der durch die ähnliche metrische Struktur und das Tempus zusätzlich erkennbar gemacht wird, ist für die Einheit des Gesamttextes, für den äußeren Rahmen also, äußerst wichtig, zumal durch dieses Mittel die Wichtigkeit des Standpunktes aktualisiert wird: mit den metrischen Mitteln ist eine Perspektive verbunden, die sich bei gleichen formalen Mitteln wiederholen muß.

XIX ("Legenda") stellt sich ebenfalls in diese Reihe, doch enthält dieses Gedicht ein anderes Thema und eine veränderte Perspektive. Der Erzähler schaltet sich mit emphatischen Ausrufen an den "Herrn" ("Gospod'"), durch die Schreibung als christlicher Gott identifizierbar, ein, die Erzählung selbst entspricht in ihrem Aufbau aber ganz der oben besprochenen, sodaß sich die Perspektive der vorhergehenden narrativen Gedichte auch auf dieses erstreckt.

XXII ("Miting") ist das erste Gedicht des "Revolutions"-Kerns, leitet diesen Abschnitt ein und steht in starkem motivischen Kontrast zu dem vorhergehenden präsentischen "Nevidimka". Der Inhalt der Erzählung ist der Konflikt zwischen einem Redner und Vertreter einer nicht genannten Idee und der Menge, die dem Redner verständnislos gegenübersteht; er wird durch einen Steinwurf getötet. Das Scheitern der Bemühung wird gezeigt, ehe in den anderen Gedichten des Kerns das Herannahen einer Änderung besprochen wird. "Miting" signalisiert einer-

seits die Distanz zwischen der Erzählerposition und dem erzählten/besprochenen Geschehen, andererseits, ebenfalls durch die Verwendung des Erzähltempus, den Übergang zu einem neuen Thema.

Daß dieser Kern durch zwei Gedichte, die die Held-Heldin-Geschichte beinhalten, unterbrochen wird, zeigt die Flexibilität des Verfahrens der motivisch-thematischen Kerne.

In XXVIII ("Lazur'ju blednoj mesjac pyl") beginnt auch der folgende Kern, der mit der Erscheinung der "Neznakomka" verbunden ist, mit einer Erzählung, an deren Ende die emphatische Anrede an eine geheimnisvolle "volchva nevedomaja doč'" ("unbekannte Tochter des Magiers") steht, die als Synonym für die "Unbekannte" gelten kann und im folgenden Gedicht als "Komet" bezeichnet wird, also in verschiedenen Formen auftaucht. Das Präteritum erfüllt an dieser Stelle eine Einleitungsfunktion, es bezeichnet eine negativ bewertete Welt, in der das Zusammentreffen mit dieser geheimnisvollen Frau erfolgen kann und die durch dieses Treffen überwunden werden soll.

In XXIX ("Tvoe lico blednej, čem bylo"), das auf das eben besprochene folgt und unmittelbar vor "Neznakomka" steht, dient das Präteritum nicht mehr zur Bezeichnung einer vergangenen Welt, sondern schon zur Darstellung des erfolgten Zusammentreffens mit einer anderen Person:<sup>26</sup>

Поверь, мы оба небо знали:  
Звездой кровавой ты текла,  
Я измерял твой путь в печали,  
Когда ты падать начала.

Das Präteritum steht hier allerdings schon in Konkurrenz zu dem Präsens und dem perfektiven Präteritum, die die Abfolge der Handlungen in der Erzählung beschreiben. Die beiden besprochenen Gedichte sind eine Annäherung an die Gleichzeitigkeit, die in den folgenden Texten dominiert.

XXXI ("Predvečernejju poroju") ist das einzige isolierte Gedicht des Zyklus, obwohl es auch die negative Wertung enthält, die, wie schon gesagt, von entscheidender Bedeutung für den Bedeutungsaufbau des Zyklus ist. Das imperfektive Präteri-

tum wird in diesem Gedicht nur im zweiten Vers verwendet:<sup>27</sup>

Предвечернею порою  
Сходил я в сумерки с горы

Es dient hier wie in anderen Fällen als Grenzsignal, als Hinweis auf einen Übergang zu einem Thema, das nur durch ein Gedicht betroffen wird.

Das darauffolgende Gedicht XXXIII ("Cholodnyj den'") leitet einen neuen, den letzten thematischen Kern ein, dessen semantischer Hintergrund schon in der ersten Strophe mit dem Erzähltempus angesprochen wird:<sup>28</sup>

Мы встретились с тобою в храме  
И жили в радостном саду,  
Но вот зловонными дворами  
Пошли к проклятью и труду.

Hier ist das Präteritum in seinen beiden Hauptfunktionen - als Grenzsignal und als Erzählhaltung mit dem Blick auf eine Zeit, die nicht (mehr) die Gegenwart ist - mit außerordentlicher Deutlichkeit zu sehen: Es gab früher einmal eine positiv bewertete Zeit, doch die ist jetzt vorbei, eine neue, negativ bewertete Phase ist angebrochen. Interessant ist dabei, daß sich die Erzählung offenbar nicht auf den vorhergehenden "Neznakomka"-Kern bezieht, sondern auf die im G o r o d gar nicht vorhandene Welt der SOPD.

In den letzten drei Strophen des Gedichtes ersetzt das Präsens die Erzählzeit, der Weg zur "Mühe" ist abgeschlossen, die Grenze in ein neues Thema überschritten. Die letzte Strophe enthält das Motiv des Trinkens, das die folgenden Gedichte dominiert, zusammen mit dem ebenfalls wichtigen Motiv der "Verzweiflung" ("Topja otčajan'e v vine"; "Die Verzweiflung im Wein ertränkend"). Das mit dem Grenzsignal Erzählzeit ausgestattete Gedicht erweist sich also auch als programmatisch für den letzten Kern.

Die kurze Verwendung des Erzähltempus im folgenden Gedicht ("V oktjabre") ist ein Rückblick in die Zeit, die auch in "Cholodnyj den'" mit dem Tempus verbunden ist: Es bildet sich ein gemeinsamer Subtext.

XLI ("Na serye kammi ložilas' dremota") ist nach einer Reihe von besprechenden Texten wieder ein erzählender, was damit zusammenhängt, daß andere Personen in den Mittelpunkt gestellt werden, nämlich die "Frauen in dunklen Gewändern", an die sich der Erzähler gleichzeitig wendet. Der Sprecher konstatiert dabei eine Kluft zwischen den Frauen mit ihren "Sorgen" ("gorodskaja zabota") und dem Ich-Helden, die er zu überbrücken wünscht ("Ja s vami!"; "Ich bin mit euch!"). Das Präteritum signalisiert die Distanz zwischen dem erzählenden Ich-Helden und den "Frauen".

XLIV ("Kleopatra") ist ein Text der besprochenen Welt, in dem das Erzählpräteritum für Bereiche verwendet wird, die von der negativ bewerteten Gegenwart deutlich abgehoben sind. Sie werden von den beiden Helden des Gedichtes parallel in der direkten Rede verwendet:<sup>29</sup>

Я был в Египте лишь рабом.

Тогда я исторгала грозы.

Auch hier also Abgrenzung zu einer vergangenen, positiv bewerteten Zeit.

Die letzte Verwendung des Erzählpräteritums begegnet im letzten Gedicht des Zyklus ("Ne prišel na svidan'e"):<sup>30</sup>

Поздним вечером ждала

У кисейного окна

Вплоть до раннего утра.

Das Gedicht, das in der Fassung von 1916 fehlt, weist markierte Perspektive auf: Der Sprecher ist weiblich. Das Präteritum ist dabei Hintergrundtempus für das besprechende Präsens. Es sei dabei darauf hingewiesen, daß dieses Gedicht die Funktion eines Epilogs hat: Von anderer Position wird über den Ich-Helden gesprochen, der nicht mehr zu Wort kommt, verstummt ist. Die Erzählung bezieht sich nicht auf eine Zeit vor dem Zyklus, sondern schon auf den Zyklus.

Es läßt sich also zusammenfassen, daß das imperfektive Präteritum als Erzählzeit in G o r o d vier Funktionen erfüllt, die als Signale oder subtextkonstitutiv aufgefaßt wer-

den können:

1. Einleitungssignal für neue Themen: I, IX, XXII, XXVIII, XXXII, XXXIII, XXXIV.
2. Hintergrund für andere semantische Bereiche: XLI, XLIV, XLV.
3. Episoden, die vom dominierenden Ich abgegrenzt werden sollen und einen eigenen Subtext bilden: I, XVI, XIX.
4. Realisierung der Abtrennung von Sprecher und erzählter Welt: IX - XIV.

Es ist dabei klar, daß sich die Funktionen 1 und 2 letztlich auf eine zurückführen lassen, nämlich die Abgrenzung verschiedener dargestellter Welten; dasselbe läßt sich über die Funktionen 3 und 4 sagen: Hier handelt es sich um die Abgrenzung von Sprecher und erzählter/besprochener Welt.

Durch diese rekurrierenden Perspektivierungen ergibt sich eine (lockere) innere Ordnung des Zyklus, die auf der Subtextebene höchst relevant ist und auf die Existenz des äußeren Rahmens verweist.

### 4.3.3. Dargestellte und besprochene/erzählte Welt des Zyklus und ihre Helden

Ähnlich breit wie das Spektrum der Tempusfunktionen im Zyklus ist auch jenes, das sich zwischen den Personen des Zyklus untereinander auf der einen Seite, in ihrer Beziehung zur erzählenden/besprechenden Instanz auf der anderen ergibt. Man kann auch hier vier Gruppen von Strukturen feststellen:

1. Das bei Blok sehr häufige Verhältnis ja - ty (Ich - Du) erscheint hier selten: X (6. Strophe), XIV, XVII, XVIII, XXV, XXIX, XXXI, XXXIII, XXXVII, XXXVIII.

2. Das erlebende Ich ohne Du erscheint mit einer Reihe von "Mitspielern":

я -	V
я - Она	III
я, второй, третий	VII
я - они	XIII
я - вы	XX, XXV, XLI
я - человек, толпа	XXII
я - голос, девица	XXVI
я - сытые	XXVII
я - все, женщины	XXVIII
я - она	XXX, XXXIX, XLIII, XLIV
я - сестра	XXXII
я - мальчик	XXXIV
я - вы /женщины в черном/	XXXV
я - Клеопатра	XLIV
я /ж. р./ - милья	XLV

2.a. In einigen Fällen ist das Ich in der ersten Person Plural enthalten:

мы, все - небесный кузнец	VIII
мы - другие	IX
мы - скакун, дети ночи	XL

3. In einigen Gedichten ist das besprechende/erzählende Ich implizit in der Apostrophe oder im Imperativ enthalten: II (Imp.), XV (Imp.), XXI ("vy"), XIX (Anrede an "Gospod").

4. Eine Reihe von Gedichten handelt nur von dritten Personen, die dem erzählenden/besprechenden Ich mehr oder weniger nahestehen:



мужчина - блудница	I
девушка - карлик	IV
/проститутка, дворник/ <sup>31</sup>	VI
толпа, поклонники	X (1-5)
красный, нищий, богиня	XI
кто-то, она, кавалер	XII
женщина темная - женщина красная	
- дитя - толпа	XVI
две девушки, Третий, Невидимка,	
Ангел	XIX
монах - чернь	XXIII
латник в черном - чернь	XXIV
человек - звезды	XXXVI

Eine eindeutige Zuordnung dieser Perspektivstrukturen zu den thematischen Kernen ist nicht zu sehen, obwohl Blok für einzelne Themen bestimmte Strukturen bevorzugt. So fehlt die Beziehung zwischen Ich und Du im ersten Thema, während die Erzählungen, die auf dritte Personen beschränkt sind, nach dem "Revolutions"-Kern nur noch ein einziges Mal vorkommen (XXXVI, "Noč". Gorod ugomonilsja"), wobei die "traurige" Hauptperson dieses Gedichtes im Gegensatz zu der Mehrzahl der anderen Personen dieses Perspektivtypus leicht als in die dritte Person verschobenes erlebendes Ich dechiffriert werden kann.

Eine Zuordnung der Strukturmuster zu den Themen ist aber auch nicht zu erwarten, wenn die im Zyklus dargestellte Welt mosaikartig zusammengesetzt ist. Hier geht es nicht so sehr darum, wie bei den anderen besprochenen Zyklen die Abfolge, die Welt des Zyklus zu ordnen, sondern darum, unterschiedliche Beobachtungen mit der jeweils folgerichtigen, aber von Text zu Text veränderbaren Perspektive zu versehen. Die Perspektive ist nicht Ordnungsprinzip in mehr oder weniger linearer Entwicklung, sondern Indikator für die sich mit dem Thema verändernde Nähe der erzählenden/besprechenden Instanz zur erzählten/besprochenen Welt.

Hauptperson der dargestellten Welt bleibt der Ich-Held, der auch in anderen Zyklen eine oder - in der Großzahl - die zentrale Stelle einnimmt,<sup>32</sup> die Verbindung von besprechendem und erlebendem Ich, die für das Genre Wortkunst typisch ist.

Dieser Ich-Held hat es mit einer Reihe von Mitspielern zu tun, nicht mehr nur mit einer weiblichen Hauptperson, die in den anderen Zyklen als Du erscheint.<sup>33</sup>

Die weibliche Hauptperson aus den SOPD ist hier nur noch in wenigen Gedichten vorhanden: XIV ("Barka žizni vstala"), XXV ("Ty prochodiš' bez ulybki"), XXXIII ("Cholodnyj den'"), XXXIX ("Chošu, brožu ponuryj").

In einer Reihe von Gedichten bedeutet das Du einen anderen Helden als die "Wunderschöne Dame". In X ("V vys' izveršennye dymy"), 6. Strophe, ist es die "veščaja sibilla", in XVII ("Idu - i vse mimoletno") und XVIII ("Pesenka") eine geheimnisvolle "rote/schöne Freundin" ("podruga krasnaja"), eine Gestalt, die der "Wunderschönen Dame" ebenso entgegengesetzt ist wie der "gefallene Stern", die "Unbekannte" aus XXIX ("Tvoe lico blednej, čem bylo") und XXXI ("Tam damy ščegoljajut modami"). Diese Figuren erscheinen durch ihre starke Bindung an Einzeltexte und die ausführliche Beschreibung, die ihnen beigegeben wird ("vol'naja deva v ognennom pljašče", "strašnye glaza", der ganze zweite Teil von "Neznakomka"), eher als Personen der besprochenen Welt denn als fiktive Gesprächspartner des besprechenden Ich. Das Du der SOPD braucht nicht so stark beschrieben und festgelegt werden, wodurch die Beziehung des Helden zu diesem Du semantisch offener wird: Es tritt das "Oszillieren" zwischen Person der besprochenen Welt und fiktivem Gesprächspartner ein, das für die vorher besprochenen Zyklen typisch ist. Darüberhinaus können diese Du auch verschiedene Erscheinungsformen annehmen. Der Leser erlebt einmal eine Kommunikation zwischen den Helden, in anderen Fällen ein Gespräch über die Helden. Die Identität von Ich und Du muß jeweils vom Leser ergänzt werden. Das fehlt in G o r o d fast völlig. Die Frage ist nicht, in welcher Situation Ich-Held und Du sind, sondern, von wem überhaupt die Rede ist, und wie diese Person zu den Helden in Beziehung steht.

Konkretere Identität als die zweiten Personen erhalten die häufig wechselnden dritten Personen, die mit dem Ich-Hel-

den in Beziehung treten. Für sie ist, einzeln gesehen, in G o r o d weniger Raum als für Personen in anderen Zyklen, obwohl diese weniger Gedichte enthalten, diese Gedichte aber jeweils eine ganz beschränkte Personenzahl aufweisen. In G o r o d ist es die Absicht des Autors, ein sehr breites Spektrum zu bieten, weil die Fixierung auf eine Erscheinung, wie etwa die "Wunderschöne Dame", in der Antithese nicht mehr möglich ist.

Sehr interessant ist das Auftreten einer Anrede an die erste bzw. zweite Person Plural in einigen Gedichten. Dem Ich tritt eine größere Menge entgegen, wobei Blok diese Menge nicht explizit identifiziert, aber mit Attributen versieht:<sup>34</sup>

Вам сладко вздыхать о любви,  
Слепые, продажные твари?

Я люблю ваше тонкое имя,  
Ваши руки и плечи  
И черный платок.

(XXXV)

Я видел вас, женщины в темных одеждах. (XLI)

Nur in XX ("Ja vam povedal nezemnoe") ist dieses "vy" offenbar nicht an Personen des Zyklus, sondern an den fiktiven Leser gerichtet. Der Leser wird hier in die besprochene Welt einbezogen.

In den Gedichten II und XV ist die Anrede ebenso wie das Ich in pluralen Imperativformen enthalten, bei denen unklar ist, an wen sie gerichtet sind. In "Petr" heißt es:<sup>35</sup>

Бегите все на зов! на лов!

In "Ulica, ulica":<sup>36</sup>

Спите. Забудьте слова лучезарных.

Im ersten Fall sind die Angesprochenen wohl die Bewohner der Stadt und die Leser zugleich; rückblickend, von der Position des Zyklusendes, scheinen es alle Personen der besprochenen/erzählten Welt des Zyklus zu sein. Im zweiten Fall werden die im isolierten Vers Angesprochenen vorher bezeichnet, als "Schatten derer, die lautlos eilen, den Körper zu verkaufen und Vergessen zu kaufen". Echte Wendungen an den fiktiven Leser sind offenbar nur an exponierten Stellen möglich - im Schluß-

gedicht. Sonst grenzt Blok die von ihm geschaffene künstlerische Welt vom eigenen Standpunkt (und damit dem des Lesers) ab als eine Welt, die nicht mit der Welt, aus der gesprochen wird, zusammenfällt.

In einem einzigen Gedicht steht dem Ich kein personaler Gegenspieler gegenüber. Den Platz nimmt in V ("Večnost' brosilja v gorod") die handelnde Stadt<sup>37</sup> selbst ein, sodaß es am Schluß heißen kann:<sup>38</sup>

Уводи, переулок,  
В дымно-сизый туман...

In drei Gedichten tritt die erste Person Plural an die Stelle des Ich, und zwar in den aufeinanderfolgenden Gedichten VIII und IX ("Gimn" und "Podnimalis' iz t'my pogrebov"), die unterschiedlichen thematischen Kernen angehören, sowie in XL ("Požar"). Die erste Person Plural ist in Bloks stark auf das eigene Erleben bezogener Lyrik sehr selten und stark markiert. In "Gimn" heißt es:<sup>39</sup>

Солнцу, дерзкому солнцу, пробившему путь, -  
Наши гимны, и песни, и сны - без числа!..

Vorher wird in der dem Genre Hymne eigenen emphatischen Form stückweise eine Welt besprochen. Die erste Person Plural entspringt der hymnischen Emphase, wie dies etwa für K. Bal'mont typisch ist.<sup>40</sup>

Ganz anders ist die Bedeutung dieser Form im folgenden Gedicht. Während in der "Hymne" mit dem "my" ein unterschiedsloser Aufruf an alle verbunden ist, bedeutet es in "Podnimalis' iz t'my pogrebov" die für den ganzen Zyklus wichtige Abgrenzung einer Gruppe von den anderen:<sup>41</sup>

Мы не стали искать и гадать:  
Пусть заменят нас новые люди!

Die unmittelbare Aufeinanderfolge von zwei semantisch ganz verschiedenen "my" realisiert auf strukturaler Ebene den thematischen Übergang zwischen dem "Apokalypse"-Kern und dem "Ablöse"-Kern.

In "Požar" ist diese Form wieder mit der Emphase ver-

bunden:<sup>42</sup>

Дети ночи черной - где мы?...  
Чьи зывают голоса?..

Der Ich-Held stellt sich damit in die Gesellschaft der "Kinder der Nacht", wodurch eine Assoziation an die "Prostituierten" in früheren Gedichten von G o r o d ("Apokalypse"-Kern) unausweichlich ist, an eine Personengruppe also, die negativ markiert ist. Auch hier ist die Gefährdung durch den Brandleger als Chance der Beendigung eines negativ bewerteten Zustandes gesehen.

Die letzte zu besprechende Gruppe ist die der Erzählungen, die ohne den Ich-Helden auskommen. Die Fassung von 1921 umfaßt die ziemlich große Zahl von zwölf derartigen Gedichten, von denen sieben Erzählungen im engeren Sinne, also Erzähltempora aufweisen. Diese Perspektive ist auf die ersten vier Kerne beschränkt, die einzige Verwendung einer Erzählung (allerdings ohne Erzähltempus)<sup>43</sup> im letzten Thema ist eine Verschiebung des erlebenden Ich auf eine dritte Person (XXXVI).<sup>44</sup>

Die Personen dieser "Erzählungen" sind, wie die Tabelle zeigt, von "niedriger" sozialer Schicht, niedrig auch in der Motivhierarchie in der Lyrik Błoks: Die Prostituierte und ihr Besucher (I), das Mädchen und der Zwerg (IV), die Prostituierte und der Hausmeister (VI), eine Prostituierte, die Menge, ein Kind und eine geheimnisvolle Frau in Schwarz (XVI) im ersten Kern; die Menge (X), ein Armer, der einer Göttin gegenübergestellt wird (XI), die Personen eines alten Buches (XII) im zweiten Kern; sehr deutlich ist die Reduktion des Ich-Helden im "Revolutions"-Kern, in dem der Redner (XXII), das Symbol der alten Ordnung, Petr (XXIII), und eine Statue auf dem Winterpalast ("latnik v černom") ins Zentrum rücken.

Im "Zauberei"-Kern, der wieder eine größere Beteiligung des erlebenden Ich mit sich bringt, tritt der Held nur in XIX ("Legenda") hinter seinen Protagonisten zurück.

Das beherrschende Prinzip in G o r o d ist der Perspektivewechsel, der einerseits durch die verschiedenen

Kerne motiviert ist, aber auch innerhalb dieser Kerne auftritt. Das Thema schreibt jeweils nur annähernd die Perspektive vor, das Prinzip des Wechsels durchzieht alle Kerne. Nur der ideologische Standpunkt des Autors bleibt während der verschiedenen Wechsel gleich oder ähnlich. Es zeigt sich ein kaleidoskopartiges Bild mit einem konstanten Unterton.

#### 4.3.4. Rahmenhierarchie und Ordnungsprinzip des Zyklus

Die auf den vorangegangenen Seiten dargestellten Beobachtungen lassen erkennen, daß es sich bei G o r o d um einen ganz anderen Typ von Makrotext handelt als bei den vorher untersuchten Zyklen. Die Beziehungen der einzelnen Gedichte zueinander sind wesentlich loser, die Vielzahl verschiedener Themen und Perspektiven wird durch das übergreifende Thema der "Stadt" nur schwach zusammengehalten, sodaß sich hier wirklich die Frage stellt, ob es sich bei dem Text um einen Zyklus oder eine Gedichtsammlung handelt. Diese Frage ist, wie oben ausgeführt, an die Frage nach der Existenz eines semantisch relevanten äußeren Rahmens gebunden. Handelt es sich hier nur um eine Sammlung von Gedichten, die zu einem Thema geschrieben wurden, beliebig vermehr- und verringerbar sind, oder um ein gemeinsames semantisches System aus vielen Kleinsystemen? Die bisher beobachteten Ordnungsprinzipien - die "variierte Grundstruktur" in den SOPD oder der "Entstehung eines Mythos" in K a r m e n , die narrativen Sujets von SM oder Č e r n a j a k r o v ' scheiden hier aus; keines von ihnen ist für G o r o d angemessen. Selbst der Umstand, daß der Zyklus mit der Isolation, Verzweiflung und Enttäuschung des Ich-Helden endet, gibt kein Recht, von einer Entwicklung auf diesen Zustand hin zu sprechen. Die anderen Kerne sind nicht auf eine Entwicklung in diesen letzten Zustand hin konstruiert.

Was gleichbleibt, ist die Bewertung der einzelnen Teile der dargestellten Welt durch den (abstrakten) Autor. Der rekonstruierbare Standpunkt des abstrakten Autors weist für den ganzen Zyklus eine gewisse Kontinuität auf. Es ist allerdings nicht einfach, diese kontinuierliche Bewertung, die nie durchbrochen wird und das ist, was Dolgoplov mit "Gestimmtheit"<sup>45</sup> meint, in Worte zu fassen. Es handelt sich hier um ein sehr ausgeprägtes Element des Subtextes, das die Unterschiedlichkeit der Themen und Motive auf der Textoberfläche bindet. Der

bewertende abstrakte Autor (und mit ihm der Leser) nimmt eine Position ein, aus der er den semantischen Hintergrund, vor dem sich die Handlungen und Beobachtungen seiner Figuren bzw. des erlebenden oder erzählenden/besprechenden Ich abspielen, nicht akzeptiert. Diese Negation, die sich in ganz verschiedenen Realisierungen zeigt (Täuschung, Drohung, Abgestorbenheit, das Leben als Traum, Vergänglichkeit, Verzweiflung, Langeweile, Hoffnungslosigkeit u.a.), schließt bejahende Momente nicht aus und ist dennoch in allen Texten enthalten, wenn auch nicht gleich stark.

Dieses Element ist vergleichsweise schwach und bedingt keine "strenge" Ordnung der Gedichte: Aus diesem Grund ist die Anordnung der Gedichte veränderbar und ihre Zahl nicht begrenzt: Die Fassung von 1916 kann umgestellt und vermehrt 1921 neu erscheinen, ohne daß der Gesamteindruck wesentlich verändert würde.

Die Perspektive in ihren oben analysierten Hauptausdrucksformen variiert sehr stark. Es sind, wie zu sehen ist, kaum durchlaufende Funktionszuordnungen der Tempora beziehungsweise Perspektiven zu sehen, sie verändern sich mit, wobei jedoch gerade auf dieser Ebene immer wieder Rückverweise stattfinden, indem Tempusformen eine Funktion aus früheren thematischen Kernen wieder aufnehmen und so auf die Gesamtheit des Textes hinweisen. Die Welt des Zyklus ist mosaikartig zusammengesetzt und bringt ein großes Spektrum verschiedener, aber gleich bewerteter Bilder, ebenso wie der spätere Zyklus *S t r a š n y j m i r*. Und während *S t r a š n y j m i r* im Dritten Buch von Bloks Trilogie die herausragende erste Position einnimmt, so nimmt *G o r o d* diese Position in der Mitte des zweiten Buches ein. Das ist der paradigmatische Hintergrund, vor dem die anderen Zyklen gesehen werden müssen, eine Sammlung verschiedener Themen und Motive, die alle durch eine dahinterstehende Bewertung verbunden werden.

Die durchgehenden Regelmäßigkeiten, die Subtexte, die sich durch ähnliche Strukturen bilden, vor allem aber die



rekurrenten Motive (Stadtmotive, Prostituierte, Täuschung, Isolation, Enttäuschung u.a.) überziehen zwar nicht jedes für sich den gesamten Text (wie die "Wunderschöne Dame" oder Kar-men), bilden aber zusammen ein semantisches Netz, das den Eindruck der Einheitlichkeit hervorruft, also darauf verweist, daß es einen äußeren Rahmen gibt. Die Variationen der Perspektive sind ebenfalls ein Ausdruck dieses semantischen Rahmens, der auf Variationen vor einem gleichbleibenden Hintergrund aufbaut.

Der Zyklus ist ein Paradebeispiel für einen paradigmatischen Großtext, jene Form, die am nächsten zur Gedichtsammlung steht. Ordnungsprinzip ist die Variation vor gleichbleibender Bewertung. Die Zyklussyntax bewirkt, daß die Gedichte, die Elemente einer positiven Bewertung (Hoffnung u.ä.) beinhalten, ebenso in diese negative Bewertung einbezogen werden (die Hoffnung erweist sich als vergebens). So werden auch hier Elemente durch die Zyklussyntax umgedeutet.

Die semantische Relevanz dieses - wenn auch schwachen - äußeren Rahmens und die Entstehung des Zyklus, die die genaue Beschäftigung Bloks mit dem Aufbau des Zyklus zeigt, lassen nicht von einer Gedichtsammlung sprechen.

## 5. Einflüsse und Parallelen in der Genrekonzeption - Heine, Grigor'ev, Brjusov und Blok

### 5.0. Vorbemerkung

Von den zahlreichen Einflüssen, die Blok im Umkreis des russischen Symbolismus, aber auch durch die Kenntnis der russischen sowie der gesamteuropäischen Literatur des 19. Jahrhunderts ausgesetzt war, scheinen für die Konzeption des Zyklus insbesondere die Werke von Heinrich Heine, Apollon Grigor'ev und natürlich Valerij Brjusov von besonderer Bedeutung zu sein. Es bedürfte einer eigenen Arbeit, die Wechselwirkungen mit anderen Vertretern des Symbolismus, insbesondere mit Konstantin Bal'mont und Vjačeslav Ivanov, aber auch die Vorbildwirkung solcher Autoren wie Ivan Konevskoj und Zinaida Gippius zu erfassen, ebenso wie den Einfluß der französischen Symbolisten und Dekadenten. Für die vorliegende Arbeit scheint die Beschränkung auf die drei genannten Autoren sinnvoll, weil sie am deutlichsten Spuren in Bloks Werk hinterlassen haben.

### 5.1. Heinrich Heines Heimkehr und Bloks Gorod

#### 5.1.1. Bloks Beschäftigung mit Heine

In mein gar zu dunkles Leben  
Strahlte einst ein süßes Bild;  
Nun ist das süße Bild erblichen,  
Bin ich gänzlich nachtumhüllt.

Wenn die Kinder sind im Dunkeln,  
Wird beklommen ihr Gemüt,  
Und um ihre Angst zu bannen,  
Singen sie ein lautes Lied.

Ich, ein tolles Kind, ich singe  
Jetzo in der Dunkelheit;  
Klingt das Lied auch nicht ergötzlich,  
Hat's mich doch von Angst befreit.

Mit diesem Gedicht beginnt die Heimkehr, der dritte große Abschnitt in Heinrich Heines Buch der Lie-

der, erschienen 1827.<sup>1</sup> Das Gedicht ist in mehrfacher Hinsicht bedeutend für die Konzeption des lyrischen Zyklus beider Autoren: Es steht in der Heimkehr ebenso an erster Stelle wie in Bloks Teilübersetzung von Heines Zyklus *Opjat' na rodine*<sup>2</sup> und ist damit, eben durch diese Spitzenstellung als Einleitung zu lesen, in der ein Programm für die folgenden Texte angegeben wird und einige in der Motivhierarchie ganz oben stehende Motive eingeführt werden. Die thematische Vorgabe ist der Verlust des "süßen Bildes" und der damit verbundene Sturz in die "Nacht", in der es kein Licht gibt. Statt der schönen Lieder der Vergangenheit singt der Ich-Held jetzt solche, die "nicht ergötzlich", aber für ihn notwendig sind. Das Gedicht liest sich beinahe wie eine Beschreibung von Bloks Übergang von der These (Verse an die noch "unversehrte" "Wunderschöne Dame" in der Kathedrale, "süßes, helles Bild", Verbindung zu den "anderen Welten") zur Antithese (Verlust der "Wunderschönen Dame", häßliche - "unergötzliche" - Umgebung, Verlust der Verbindung zu den "anderen Welten"). Es ist klar, daß Blok eine solche Konzeption nahestehen mußte.

Aleksandr Blok wollte das ganze Buch der Lieder der Übersetzen,<sup>3</sup> führte dieses Vorhaben jedoch nicht durch; es kam zu einer Übersetzung von 23 Gedichten, die nicht in die Werkausgabe letzter Hand aufgenommen wurden, von denen jedoch zwölf unter dem Titel *Opjat' na rodine* im poetischen Buch *Nočnye čas y* (1911) inmitten von Originalzyklen des Autors erschienen.<sup>4</sup>

Die Übersetzungen stammen aus dem Jahre 1909; in diesem Jahr beginnt die kontinuierliche Beschäftigung Bloks mit dem deutschen Dichter, die bis zu Bloks Tod 1921 nicht abreißt und sich in den späteren Jahren vor allem auf die redaktionelle Arbeit in Zusammenhang mit der geplanten Ausgabe von Heineübersetzungen im Verlagsunternehmen "Vsemirnaja literatura" konzentriert.<sup>5</sup> Zweifellos hat sich Blok auch schon früher mit Heine beschäftigt, zumal er früh eine sehr gute

Kenntnis der deutschen Literatur und vor allem der idealistischen Philosophie erworben hatte.<sup>6</sup>

Die theoretische Auseinandersetzung mit Heine findet ebenfalls in erster Linie in den Jahren nach der Revolution statt, in denen Heine ein wichtiges Thema für die russische Literatur geworden war.<sup>7</sup>

In der vorliegenden Arbeit geht es jedoch nicht um die direkte Reaktion Bloks auf Heine, wie sie sich in den Übersetzungen und mehreren Aufsätzen manifestiert, sondern um die Vorbildfunktion, die Heines Buch der Lieder auf die Zykluskonzeption bei Blok hatte. Die einzigartige Stellung, die Heines Buch in der Lyrik des gesamten 19. Jahrhunderts hatte, nämlich als Großtext, der aus in der Mehrzahl schon veröffentlichten Gedichten zusammengesetzt ist, führte ohne Zweifel auch Blok zu einer mehr oder weniger intensiven Auseinandersetzung mit Heines Modell des poetischen Buches.<sup>8</sup> Blok hatte mit Heines Buch ebenso wie mit den Zyklen A. Grigor'evs und A. Fets<sup>9</sup> Modelle zur Hand, wie abgeschlossene Texte in einen Gesamttext zusammengestellt werden können. Die Auseinandersetzung mit diesen Modellen ist in Bloks Werk zu sehen, und zwar in ähnlichen Strukturen wie auch in deutlichen Unterschieden.

Als Material dient der vorliegenden Analyse auf der einen Seite der Zyklus Die Heimkehr, weil er Blok am deutlichsten beschäftigte, auf der anderen der im vorhergehenden Kapitel besprochene Zyklus Gorod, der knapp vor und zugleich mit der Übersetzungstätigkeit Bloks zusammengestellt wurde.<sup>10</sup>

### 5.1.2. Zur poetischen Welt der beiden Autoren

Die Wirkung, die Heines Modell auf Blos Zyklenskonzeption ausübte, beruht nicht zuletzt auf beiden gemeinsamen Zügen in ihrer Weltsicht.<sup>11</sup> Neben dem oben schon besprochenen programmatischen Einleitungsgedicht<sup>12</sup> mit der zentralen Bedeutung des "Bildes" ("svetlyj obraz" bei Blok)<sup>13</sup> sind auch in einer Reihe anderer Gedichte gemeinsame Motive zu sehen: Der Doppelgänger (H e i m k e h r XX, "Still ist die Nacht, es ruhen die Gassen", auch von Blok übersetzt) und der Wiedergänger, der aus dem Grab zurückkehrende Tote (H e i m k e h r XXII, "Die Jungfrau schläft in der Kammer"; XXI, "Wie kannst du ruhig schlafen", auch übersetzt von Blok; vgl. bei Blok "Pljaski smerti" u.a.<sup>14</sup>).

Das Bild, die Vorstellung des Dichters von der unerreichbaren Geliebten als das, was er von ihr (noch) besitzt, auch wenn sie (unwiederbringlich) fern ist, was er aber noch zusätzlich verlieren kann ("Nun ist das süße Bild erblichen"), steht der symbolistischen Wirklichkeitskonzeption sehr nahe: Bei Blok heißt es in dem in der vorliegenden Arbeit schon besprochenen Gedicht "Vchožu ja v temnye chramy" aus den SOPD (I,232):<sup>15</sup>

А в лицо мне глядит, озаренный,  
Только образ, лишь сон о Ней.

Dieses Motiv ist eines der zentralen in der H e i m k e h r . Der Zyklus zeigt die Suche des Ich-Helden nach der Entsprechung dieses Bildes und schließlich nach einem neuen "leuchtenden Bild". Im ersten Gedicht wird der Verlust des "leuchtenden Bildes" (nicht der Person selbst!) als Ursache für den gesamten Zyklus angegeben. Die zweite Strophe leitet einen weiteren, doch eng mit diesem zentralen Motiv verbundenen Teil der dargestellten Welt ein - die Darstellung der Situation des Helden durch Episoden, in denen abwechselnd ganz andere Helden, die aber wie bei Blok Konfigurationen des Ich-Helden sind,<sup>16</sup> auftreten. Die dritte Strophe des Einleitungsgedichts schließlich stellt die ironische Äquivalenz zwi-

schen Illustration (Episode) und dem Erleben des Helden her. Sie ist der pathetischen ersten Strophe entgegengesetzt und bringt die für Heine charakteristische Doppelwertung ins Spiel: Der Autor läßt seinen Ich-Helden sowohl als ernsten, "ritterlichen" Mann als auch als lächerliche Figur dastehen.<sup>17</sup>

Dieses erste Gedicht gibt also die Ursache an und funktioniert zugleich als eine Art Inhaltsangabe, als expliziter Hinweis darauf, wie die Gedichte zu lesen sind. Das Schlußgedicht ("Sag, wo ist dein schönes Liebchen")<sup>18</sup> ist dagegen das Heraustreten aus der Fiktion, die durch das erste Gedicht eingeleitet wird.

Die Wiederholung eines zentralen Motives, ebenso wie die besondere Struktur des einleitenden und des Schlußgedichts sind Verweise darauf, daß die Gedichtzusammenstellung in irgendeiner Form als Gesamttext rezipiert werden kann oder muß. Wie schon bei der Besprechung der Zyklen Bloks ausgeführt wurde, scheint die Motivrekurrenz nicht das eigentliche rahmenbildende Prinzip des lyrischen Zyklus zu sein, sondern nur ein auf der Textoberfläche liegender Hinweis auf den äußeren Rahmen. Im folgenden daher auch hier ein Überblick über die wichtigsten Themen und Motive, aber auch über die Perspektive-Parameter Tempus und Personen-Erzähler-Beziehung.

### 5.1.3. Heines Verfahren in der Analyse von Ju. Tynjanov

Zunächst scheint es zweckmäßig, einige Beobachtungen Jurij Tynjanovs aus seinem für das vorliegende Thema grundlegenden Aufsatz "Blok i Gejne" (1922)<sup>19</sup> voranzustellen:<sup>20</sup>

Любая тема оказывается исключительно материалом для Геjne, и не на темах строит он свое искусство.

Das Thema ist, so Tynjanov, Material für den Dichter Heine, mit dem er spielt, um es dann durch die Schlußpointe zu zerstören.<sup>21</sup> Die Schlußpointe als Zerstörung des Themas, als Gegenwertung gegen die zunächst eindeutige Bewertung durch Helden, erzählende Instanz und Leser spielt eine ganz wesentliche Rolle in der semantischen Struktur des Gesamtzyklus, und

hier umso mehr, als derartige Strukturen bei Blok fast vollkommen fehlen.<sup>22</sup>

Die Schlußpointe - das Verfremdungsverfahren Heines schlechthin - ist allerdings nur in der Minderzahl der Gedichte der *H e i m k e h r* enthalten. Tynjanov merkt an:<sup>23</sup>

Schlußpointe в лирике соответствует свободным эпизодам (эманzipierte Periode) по Гегелю в романе и составляет зародышь эпических форм. Сопоставляя это с тем фактом, что Гейне издаёт с б о р н и к и стихотворений, в которых по много раз меняет их место, располагая их в контрастном порядке (как и главы прозаических вещей), можем назвать отдельные стихотворения - главами фрагментарного романа.

Diese Beobachtung Tynjanovs betrifft gleich mehrere Fragen, die im gegebenen Zusammenhang zu besprechen sind: Die Schlußpointe deutet er als Verfahren der Narrativisierung des Textes - das Heraustreten aus der Fiktion verweist darauf, daß die Texte, so unmittelbar sie auch das Ich des Helden auszudrücken scheinen, einer gleichbleibenden erzählenden Instanz unterworfen sind; die bewußte Zusammenstellung von fertigen Kleintexten zu einem Großtext verweist auf die narrative (Roman-) Struktur des Textes; und schließlich: der Aufbau des *B u c h e s d e r L i e d e r* entspricht einem aus Fragmenten - nämlich den Gedichten - zusammengesetzten Roman, das heißt, bei Heine findet sich jener Aufbau, den Blok sich selbst in dem bekannten Vorwort zur ersten Gesamtausgabe 1911 vorgelegt hat.<sup>24</sup>

Heine rechnet also, wenn er seine schon veröffentlichten Gedichte in Kapiteln zusammenstellt, mit einer ganzheitlichen Rezeption zumindest des jeweiligen Abschnittes, wenn nicht des ganzen Buches, ohne dabei aber den fragmentarischen Charakter dieses neuentstandenen Gesamttextes aufzuheben.

Ohne die Rezeption des Gesamttextes sind die Schlußpointen wie auch jene Gedichte, die gewissermaßen als ganzes eine Pointe darstellen (*H e i m k e h r* XLV, "Den König Wiswamitra" oder XXXIV, "Und als ich euch meine Schmerzen geklagt", LVIII, "Zu fragmentarisch sind Welt und Leben" u.a.), nicht in ihrer vollen Bedeutung faßbar. Heines Narrativisierung

des lyrischen Textes geht, das sei vorweg als wesentlicher Unterschied zu Blok angemerkt, in erster Linie durch die Distanzierung des Erzähler-Ichs vom erlebenden Ich-Helden vor sich. Ausgeprägte narrative Sujets wie bei Blok (SM, K a r m e n , Č e r n a j a k r o v ' u.a.) fehlen bei Heine beziehungsweise bewirken die Verwendung eines anderen Genres - der Verserzählung. Blok, auf der anderen Seite, ist die Distanzierung durch die Pointe fremd, weil sie, wie Tynjanov zeigt, der Struktur seiner Dichtung widerspricht.<sup>25</sup>

Es ist im übrigen durchaus bezeichnend, daß Tynjanov den Großteil seines Aufsatzes dem Unterschied zwischen den beiden Dichtern widmet, als ob die gemeinsamen Züge so eindeutig wären, daß die Verschiedenheiten mehr Bedeutung besitzen.<sup>26</sup> In einer späteren Bearbeitung des Aufsatzes erklärt Tynjanov die Problemstellung "Blok und Heine" an sich für ungültig. Auch ein anderer Forscher, A.V.Fedorov (1976), sieht den Grund für die gemeinsamen Züge in ähnlichen Lebensbedingungen und der Ähnlichkeit der Rollen, die die beiden Dichter in ihrer Zeit und Gesellschaft zu spielen hatten.<sup>27</sup> Während nun die Antwort auf diese Frage unter anderem in der Beeinflussung beider Dichter durch die Philosophie des deutschen Idealismus zu suchen ist, kann die Beeinflussung der Blokschen Zykluskonzeption durch den Zyklus bei Heine und seine Weiterentwicklung und Wegentwicklung von der Vorlage nur am Text selbst untersucht werden, was hier versucht werden soll.



#### 5.1.4. Die Heimkehr (Übersicht)

Die folgende Tabelle enthält die Gedichte des eigentlichen Zyklus *Die Heimkehr* mit der fortlaufenden römischen Zahl, dem Anfangsvers (Alle Gedichte sind ohne Titel), Angaben zur Tempusstruktur und zum Verhältnis der Personen zueinander und einige kurze Anmerkungen zu Motivik und Thematik. Gedichte mit einer "Schlußpointe" sind mit "P" gekennzeichnet, solche mit einem pointenartigen Schluß (ohne ausgeprägte Pointe) mit "(P)". Von einer ausgeprägten Erzählerposition aus erzählte Geschichten, also stark narrative Texte (Episoden) sind mit einem "N" versehen. <sup>28</sup>

I In mein gar zu dunkles Leben (P)	B <sub>0</sub>	Ich	Bild/vergangene Liebe; Bsp: Kinder
II Ich weiß nicht, was soll es bedeuten	B <sub>0</sub>	Ich-Erz Personen	N: Lorelei-Sage, verlorene Liebe
III Mein Herz, mein Herz ist traurig	B <sub>0</sub>	Ich - andere	Trauer vs. Mai
IV Im Walde wandl ich und weine	B <sub>0</sub>	Ich - Liebchen	vergangene Liebe
V Die Nacht ist feucht und stürmisch	B <sub>0</sub>	Ich-Erz. Familie	N: Familientra- gödie
VI Als ich, auf der Reise, zufällig	E <sub>0</sub>	Ich - Fa- milie	vergangene Liebe
	P: B <sub>0</sub>		
VII Wir saßen am Fischer- hause	E <sub>0</sub>	Wir - Mädchen	Meer, Fernweh
VIII Du schönes Fischer- mädchen	B <sub>0</sub>	Ich - du	Meer - neue Liebe
IX Der Mond ist aufgegan- gen	B <sub>0</sub>	Ich - sie Ich - du	Meer - neue Liebe
X Der Wind zieht seine Hosen an	B <sub>0</sub>	Ich	Meer - Unglück
XI Der Sturm zieht auf zum Tanze	B <sub>0</sub>	Ich	Meer - Heimweh
XII Der Abend kommt gezo- gen	B <sub>0</sub>	Ich - sie Ich - du	Meer - N: Meer- frau
XIII Wenn ich an deinem Hause	B <sub>0</sub>	Ich - du	Dichtersituation /Fremde

XIV Das Meer erglänzte weit hinaus	$E_0$ $B_0$	Ich - du Meer - vergäng- liche Liebe
XV Da droben auf jenem Berge P	$E_0$	Ich - 3 N: vergebliche Schwestern Liebe
XVI Am fernen Horizonte	$B_0$	Ich - sie Heimkehr
XVII Sei mir begrüßt, du große P	$B_0$ $B_0$	Ich - Stadt Heimkehr - sie
XVIII So wandl ich wieder den alten Weg	$B_0$	Ich - sie Heimkehr
XIX Ich trat in jene Hal- len P	$E_0$	Ich - sie Heimkehr
XX Still ist die Nacht, es ruhen die Gassen	$B_0$	Ich - sie Heimkehr - Doppel- gänger
XXI Wie kannst du ruhig schlafen P	$B_0 E_0$	Ich - du Heimkehr N: Wiedergänger
XXII Die Jungfrau schläft in der Kammer	$B_0$	sie - Ge- Heimkehr rippe N: Wiedergänger
XXIII Ich stand in dunklen Träumen	$E_0$	Ich - sie Verlorene Liebe
XXIV Ich unglückselger Atlas! eine Welt	$B_0 E_0$	Ich - du Verlorene Liebe /= Herz/
XXV Die Jahre kommen und gehen P	$B_0$	Ich - du Verlorene Liebe
XXVI Mir träumte: traurig schaute der Mond	$E_0$	Ich - sie Verlorene Liebe
XXVII Was will die einsame Träne	$B_0 E_0$	Ich - Verlorene Liebe Träne
XXVIII Der bleiche herbst- liche Halbmond	$B_0 = E$	Erz. N: Familientra- gödie
XXIX Das ist ein schlechtes Wetter	$B_0$	Ich - sie N: Liebchen und Mutter
XXX Man glaubt, daß ich mich gräwe	$B_0 E_0$	Ich - du Verlorene Liebe
XXXI Deine weißen Lilien- finger	$B_0$	Ich - du Verlorene Liebe
XXXII "Hat sie sich denn nie geäußert" P	$B_0$	Du = Ich Verlorene Liebe
XXXIII Sie liebten sich beide, doch keiner	$E_0$	er, sie N: Verlorene Liebe
XXXIV Als ich euch meine Schmerzen geklagt	$E_0$	Ich - ihr Poet - Publikum

XXXV	Ich rief den Teufel und er kam (P)	B <sub>0</sub> E <sub>0</sub>	Ich - Teufel	Poet - Teufel
XXXVI	Mensch, verspötte nicht den Teufel	B <sub>0</sub> B <sup>→</sup>	Du	Teufel - Mensch
XXXVII	Die heiligen drei Könige aus Morgenland P	E <sub>0</sub>	Erz.	N: Hl. 3 Könige
XXXVIII	Mein Kind, wir wa- ren Kinder letzte Str.:	E <sub>0</sub> B <sub>0</sub>	Ich - du wir	Erinnerung (Lie- be)
XXXIX	Das Herz ist mir be- drückt, und sehnlich	B <sub>0</sub> E <sub>0</sub>	Ich - alles	Erinnerung
XL	Wie der Mond sich leuch- tend drängt	B <sub>0</sub> E <sub>0</sub>	wir Ich - sie	Erinnerung (Lie- be)
XLI	Im Traum sah ich die Geliebte	E <sub>0</sub>	Ich - sie Ich - du	Erinnerung und Traum
XLII	"Teurer Freund! Was soll es nützen" P	B <sub>0</sub>	Du - Ich	Poet - Publikum
XLIII	Werdet nur nicht un- geduldig	B <sub>0</sub> B <sup>→</sup>	Ich - ihr	Poet - Publikum
XLIV	Nun ist es Zeit, daß ich mit Verstand	B <sub>0</sub> E <sub>0</sub>	Ich - du	Veränderung
XLV	Den König Wiswamitra P	B <sub>0</sub>	Erz. Du = König	N: Dumme Liebe
XLVI	Herz, mein Herz, sei nicht so beklommen	B <sub>0</sub>	Ich - du /=Herz/	Neue Liebe
XLVII	Du bist wie eine Blume	B <sub>0</sub>	Ich - du	Neue Liebe
XLVIII	Kind! Es wäre dein Verderben	B <sub>0</sub>	Ich - du	Neue Liebe
XLIX	Wenn ich auf dem La- ger liege	B <sub>0</sub>	Ich - Bild	Neue Liebe
L	Mädchen mit dem roten Mädchen	B <sub>0</sub>	Ich - du	Neue Liebe
LI	Mag da draußen Schnee sich türmen	B <sub>0</sub>	Ich - sie	Neue Liebe
LII	Andre beten zur Madonne	B <sub>0</sub>	Ich - du	Neue Liebe
LIII	Verriet mein blasses Angesicht	B <sub>0</sub>	Ich - du	Neue Liebe
LIV	"Teurer Freund, du bist verliebt"	B <sub>0</sub>	Du - Ich	Neue Liebe

LV Ich wollte bei dir wei- len P letzte Strophe:	E <sub>0</sub> B <sub>0</sub>	Ich - du Neue Liebe (sat.)
LVI Saphire sind die Augen dein P	B <sub>0</sub>	Ich - du Vergebliche Liebe
LVII Habe mich mit Liebes- reden	$\overleftarrow{BB}_0$	Ich - du Vergebliche Liebe
LVIII Zu fragmentarisch ist Welt und Leben	B <sub>0</sub>	Ich - Pro- Philosophie (sat.) fessor
LIX Ich hab mir lang den Kopf zerbrochen	B <sub>0</sub> E <sub>0</sub>	Ich - du Neue Liebe
LX Sie haben heut abend Gesellschaft	B <sub>0</sub>	Ich - du - sie Vergebliche Liebe
LXI Ich wollt, meine Schmer- zen ergössen	E (Kj)	Ich - du Vergebliche Liebe
LXII Du hast Diamanten und Perlen P	$\overleftarrow{BB}_0$	Ich - du Vergebliche Liebe
LXIII Wer zum ersten Male liebt	B <sub>0</sub>	Ich Vergebliche Liebe
LXIV Gaben mir Rat und gute Lehre P	B <sub>0</sub> E <sub>0</sub>	Ich - sie Poet - Publikum (=er - die anderen)
LXV Diesen liebenswürdigen Jüngling	B <sub>0</sub>	er (= ich) Poet - Publikum
LXVI Mir träumt': Ich bin der liebe Gott	B <sub>0</sub>	Ich - du - du (Freund) Satire
LXVII Ich hab euch im besten Juli verlassen	$\overleftarrow{BB}_0 \overrightarrow{B}$	Ich - ihr Vergänglichkeit
LXVIII Von schönen Lippen fortgedrängt, getrieben	B <sub>0</sub>	Ich - du Vergänglichkeit
LXIX Wir fuhren allein im dunkeln P	E <sub>0</sub>	wir Ich - du Neue Liebe
LXX Weiß Gott, wo sich die tolle P	B <sub>0</sub>	Ich - sie = du Neue Liebe
LXXI Wie dunkle Träume stehen	B <sub>0</sub>	Ich - sie - Mond Neue Liebe
LXXII Und bist du erst mein ehlich Weib P	$\overleftarrow{B}$	Ich - du Neue Liebe (sat.) Dichtung
LXXIII An deine schneeweiße Schulter	$\overleftarrow{BB}_0$	Ich - du Vergängliche Liebe
LXXIV Es blasen die blauen Husaren P	B <sub>0</sub> E <sub>0</sub>	Ich - du Vergängliche Liebe

LXXV Habe auch, in jungen Jahren	$\begin{matrix} E_0 \\ B_0 \end{matrix}$	Ich - du	Vergänglichkeit u. Aufruf
LXXVI Bist du wirklich mir so feindlich	$\begin{matrix} B_0 \\ B \end{matrix}$	Ich - du	Vergänglichkeit Heimkehr
LXXVII Ach, die Augen sind es wieder	$\begin{matrix} B_0 \\ B \\ E_0 \end{matrix}$	Ich - sie	Vergänglichkeit Heimkehr
LXXVIII Selten habt ihr mich verstanden P	$E_0$	Ich - ihr	Poet - Publikum
LXXIX Doch die Kastraten klagten	$E_0$	Ich - andere	Poet - Publikum
LXXX Auf den Wällen Salamankas	$B_0$	Ich - sie	Spanien Gefährdete Liebe
LXXXI Neben mir wohnt Don Henriques P	$B_0$	Ich - er	Spanien Umkehrung: Glück in der Liebe für den schlechten Sänger
LXXXII Kaum sahen wir uns, und an Augen und Stimme	$\begin{matrix} E_0 \\ B \end{matrix}$	Ich - du wir	Abschied/ Reise
LXXXIII Über die Berge steigt schon die Sonne	$B_0$	Ich - du	Abschied/ Reise
LXXXIV In Halle auf dem Markt	$B_0$	Erz.	Reise/Stadt
LXXXV Dämmernd liegt der Sommerabend	$B_0$	Erz.	Reise/ Natur
LXXXVI Nacht liegt auf den fremden Wegen	$B_0$	Erz., Ich	Reise/ Nacht
LXXXVII Der Tod das ist die kühle Nacht	$B_0$	Erz., Ich	Tod/ Nacht
LXXXVIII "Sag, wo ist dein schönes Liebchen"	$B_0$	Erz., Ich	Schluß

Zu dem Zyklus gehören weiters folgende eigenständigen, narrativen Texte, die hier als nicht zum eigentlichen Zyklus gehörig ausgeklammert werden (Es handelt sich dabei um zwei kurze Verserzählungen, eine Ballade und zwei narrative Kurzzyklen). Heine selbst hat diese Texte vom eigentlichen Zyklus dadurch abgerückt, daß er die römische Zählung bei

ihnen nicht fortsetzte:

Götterdämmerung (Verserzählung)

Ratcliff (Verserzählung)

Donna Clara (Ballade)

A l m a n s o r : 1 In dem Dome zu Corduva<sup>29</sup>  
 2 Hastig schritt er aus dem Dome  
 3 In dem Schloß zu Alkolea

D i e W a l l f a h r t n a c h K e v l a a r :

1 Am Fenster stand die Mutter  
 2 Die Mutter Gottes zu Kevlaar  
 3 Der kranke Sohn und die Mutter

Die Themen des Zyklus bei Heine folgen, wie deutlich zu sehen ist, keiner festen, abgrenzbaren Ordnung. Dennoch lassen sich, ebenso wie in Bloks *G o r o d*, "thematische Kerne" feststellen, die sich überschneiden und durch scheinbar zusammenhanglos stehende Gedichte unterbrochen werden. Um die Übersicht zu erleichtern, seien hier die Kerne angeführt:

1. Einleitung: I - VI

(Verschiedene Themen und Motive werden angesprochen: vergangene Liebe, Trauer, die Macht der Liebe - Loreley -, verschiedene "erzählte" Episoden, in denen das Ich noch nicht die entscheidende Rolle spielt)

2. Meer: VII - XIV

(Das Meer ist Hintergrund, im ganzen aber zentrales Motiv dieser Gedichte; es steht traditionell als Raum der mit diesem Motiv verbundenen Sehnsucht, aber auch als mit der "Reise" verbundenes Motiv)

3. Heimkehr: XVI - XXII

(Hier wird das eigentlich zentrale Thema des Zyklus angeführt. Der Ich-Held kehrt in den mit sehr vielen Erinnerungen besetzten Raum einer verlorenen Liebe zurück)

4. Verlorene Liebe: XXIII - XXXIII

(Ausgelöst vom Motiv der Heimkehr, aber schon von diesem losgelöst, klagt das erlebende Ich); außerhalb stehen die Gedichte XXVIII und XXIX sowie XXXIV (die ersten beiden bringen Episoden von Familientragödien, das dritte ist eines der Gedichte zum Thema "Poet - Publikum") und die mit dem Teufelsmotiv verbundenen Gedichte XXV und XXXVI sowie das Gedicht von den Hl. Drei Königen (XXXVII), auf das später noch zurückzukommen ist.

## 5. Erinnerung: XXXVIII - XLI

(Auch dieser Kern ist thematisch eng mit der "Heimkehr" verbunden);  
die Gedichte XLII - XLIII (Poet - Publikum) und XLIV (Veränderung) und XLV (Episode zur Macht der Liebe) stehen außerhalb.

## 6. Neue Liebe: XLVI - LV

(Mit diesem Kern wird das ursprüngliche "Heimkehr"-Thema weiterentwickelt; die Rückwendung ist beendet durch eine neue Liebe).

## 7. Vergebliche Liebe: LVI - LXIII

(Zur "verlorenen" und "neuen" Liebe stellt dieser Kern eine weitere Variation des Liebesthemas dar; unterbrochen durch LVIII - die Satire auf die Philosophie, auf die weiter unten noch zurückzukommen sein wird -, und LIX, einem Gedicht, das sich zum "neue Liebe"-Kern stellt).

## 8. Satire: LXIV - LXVI

(Nur drei Gedichte, die das Ich des Helden und seine Situation satirisch in den Mittelpunkt stellen).

## 9. Neue Liebe: LXIX - LXXII

(Diesem Kern gehen zwei Gedichte voran, die der Vergänglichkeit an sich gewidmet sind und mit ihrer "dunklen" Gestimmtheit den Schluß des Zyklus einleiten - LXVII und LXVIII.  
Die Gedichte des zweiten "Neue-Liebe"-Kerns schließen an den ersten an, sind aber wesentlich satirischer und stellen sich so zum negativ-traurig-dunklen Schluß des Zyklus. Daher auch die vorangestellten Gedichte)!

## 10. Vergängliche Liebe: LXXIII - LXXVIII

(Auch dieser Kern kehrt zu einem bereits im Zyklus vorhandenen Thema zurück).

## 11. Reise: LXXX - LXXXVI

(Dieser Kern folgt auf zwei Gedichte, die dem immer wiederkehrenden Thema "Poet - Publikum" gewidmet sind, und zerfällt in drei Teile: "Spanien" - LXXX, LXXXI, "Abschied" - LXXXII, LXXXIII, "Reise" - LXXXIV-LXXXVI. Zentral ist das Motiv des Schauplatzwechsels.)

Die letzten beiden Gedichte stehen als Schlußgedichte außerhalb der genannten Kerne, sie sind beide mit dem Todesmotiv verbunden und fungieren als "Epilog".

Nun wird ein verstecktes narratives Sujet deutlich: Es gibt einen Helden ("Ich"), durch dessen künstlerische Wahr-

nehmung, das heißt, in gebundener Sprache ausgedrückte, fragmentarische, gegenüber dem Modell einer Erzählung verschobene Wahrnehmung, der Leser verschiedene Stationen einer Reise erlebt: Die mit Reisemotiven verbundenen Gedichte vom Meer werden abgelöst durch die Heimkehr (auch eine Reise, gleichgültig, ob das Motiv wörtlich oder metaphorisch zu verstehen ist; wahrscheinlich handelt es sich hier um ein Symbol bzw. einen Symbolkomplex), die die Klage über eine verlorene Liebe und die Erinnerung an früher Erlebtes hervorruft. Dem Schwanken zwischen der Begeisterung über eine neue Liebe und der Klage über ihre Vergänglichkeit folgt mit der Abreise der Schluß des Zyklus und des rekonstruierbaren Sujets.

Diese Sujetlinie konstituiert zusammen mit der damit verbundenen Perspektivierung den äußeren Rahmen; der äußere Rahmen macht die sinnvolle Rezeption der Situationsveränderungen des erlebenden Ich möglich. Heine hatte hier zweifellos eine ganzheitliche Rezeption des Zyklus, ja des **B u c h e s** **d e r** **L i e d e r** vor Augen.

So versteckt dieses narrative Sujet ist, so deutlich ist die einheitliche Perspektivierung, die selten durchbrochen, aber auf charakteristische Weise variiert wird: Ein erlebendes Ich wird einem fiktiven Leser gegenübergestellt und scheinbar mit dem (abstrakten) Autor gleichgesetzt; das Sujet folgt (wie in der Mehrzahl der Zyklen Bloks) einer gewissen Abfolge biographischer Ereignisse, auf die der Autor mit Einzeltexten reagiert hat.<sup>30</sup> Daß hier jedoch kein unmittelbarer oder mittelbarer Einfluß Heines auf Blok angenommen werden kann, ist dadurch begründet, daß dann, wenn der Zyklus aus bereits fertigen Gedichten zusammengestellt wird, eine solche "biographische" Abfolge offenbar naheliegend ist. Bezeichnend ist dabei die Beibehaltung der Entstehungschronologie: Blok, der diese Ordnung umso häufiger verwendet, je länger die Entstehungszeit zurückliegt, datiert die Einzeltexte, Heine weist darauf hin.<sup>31</sup>



Da einzelne Geicht ist also hier wie dort zu lesen als Reaktion des Autors auf biographische und literarische "Ausgangsreize". Während jedoch die so entstandenen Texte bei anderen Autoren - die biographischen "Ausgangsreize" sind wohl überall zu finden<sup>32</sup> - für sich stehenbleiben, bilden sie bei Heine und Blok Makrotex te, in denen nun die Identifikation des biographischen mit dem erlebenden/erzählenden Ich nur noch eingeschränkt gegeben ist, weil sie durch ein fiktives narratives oder nicht narratives Sujet überdeckt und außer Kraft gesetzt wird. In diesem Verfahren ist ein Einfluß Heines auf Blok zu sehen, vor allem deswegen, weil Heine die Möglichkeiten dieses Makrotex tes im B u c h d e r L i e d e r auslotet.

Freilich wird dieses Zyklisierungsverfahren bei Blok augenscheinlich modifiziert: Dominieren bei Heine das erlebende Ich und das merkm allos besprechende Tempus (Präsens), und variiert er in erster Linie die Themen, so sind Bloks paradigmatische Zyklen von variierender Perspektive geprägt. In G o r o d ist die Perspektive, wie oben gezeigt, einer ständigen Veränderung unterworfen: Das Ich taucht auf und verschwindet wieder. Bei Heine dominiert das Ich, das verschiedene Gesprächspartner besitzt und mitunter - besonders in den offen satirischen Gedichten - den Leser direkt anspricht, gewissermaßen über das implizite Du hinaus. Die Analyse der Redesituationen in der H e i m k e h r zeigt, besonders im Vergleich mit der Perspektiveanalyse in G o r o d , ein aussagekräftiges Bild:

In den 88 Gedichten fehlt das Ich nur elf mal, und zwar in VII (wir), XXII, XXVIII, XXXII (du = ich), XXXIII, XXXVI, XXXVII, XLV, LXV (er = ich)<sup>33</sup>, LXXXIV und LXXXV. In drei dieser Gedichte ist das Ich implizit enthalten, und zwar so, daß es leicht dekodierbar ist: Im Nom. pl. von VII, im "du" von XXXII und im "er" von LXV. Bleiben somit acht echte "Ich-lose" Gedichte:

- XXII - das letzte Gedicht aus dem Heimkehr-Kern, die Sage vom Toten, der zur Geliebten zurückkehrt;
- XXVIII - die Rückkehr des toten Vaters zur zerstörten Familie;
- XXXIII - das letzte Gedicht aus dem Verlorene-Liebe-Kern über die beiden, die sterben, ohne einander die Liebe gestanden zu haben;
- XXXVI - das pointierte zweite Teufel-Gedicht, eine unmittelbare Reaktion auf das vorhergehende. Die Anrede "Mensch" drückt wohl auch eine Art Selbstgespräch aus;
- XXXVII - die Geschichte von den Hl. Drei Königen, die außerhalb der Kerne steht;
- XLV - das letzte Gedicht des Neue-Liebe-Kerns, die Geschichte vom König Wiswamitra,
- LXXXIV - das Reisebild aus Halle;
- LXXXV - die Reiseepisode mit der Elfe.

Es zeigt sich, daß die Ich-losen Gedichte eine Grenzfunktion erfüllen. Sie treten am Ende eines thematischen Kerns auf (XXII, XXXIII, XLV, auch XXXVI) oder am Ende des Zyklus selbst (LXXXIV, LXXXV; auch in LXXXVI ist die Reduktion des Ich zu sehen. Die beiden letzten Gedichte sind als Epilog zu lesen, in dem das Ich aus seiner erlebenden Position heraustritt). Gedicht XXVIII beinhaltet das Wiedergänger-Motiv, das offenbar an die Ich-lose Perspektive gebunden ist. XXXVII steht zwischen den Kernen.

In der Funktion dieser Gedichte als Grenzsinal ist eine Form der Narrativisierung des lyrischen Zyklus zu sehen; das Ich zieht sich in diesen Gedichten, die übrigens bei Heine selten sind, in die Erzählerposition zurück. Der Zustand, den das erlebende Ich unmittelbar vorher zum Ausdruck gebracht hat, wird jetzt aus größerer Entfernung unter Eliminierung des Ich dargestellt. Heine beendet mit diesem Verfahren seine thematischen Kerne.

Bei Blok geht diese Reduktion, wie oben schon gezeigt wurde und im Vergleich zu Heine noch zu zeigen sein wird, weiter.

Wichtig für den Zyklus bei Heine ist auch das mehrfache Auftreten von Gedichten mit Grenzcharakter am Ende des Gesamttextes, im letzten Teil des Reise-Kerns: Der Ich-Held ist auf

Reisen und wird dadurch zum Erzähler, der nichts ihn selbst Betreffendes mehr registriert, sondern nur noch Reiseimpressionen festhält. Ebenso wie die sechs Gedichte der Einleitung stehen, wie schon gesagt, auch die beiden abschließenden Gedichte des Zyklus außerhalb des "eigentlichen" Textes, außerhalb der erzählten/besprochenen Welt. Sie gehören zur dargestellten Welt.

Ähnlichen Schwankungen wie das Ich ist auch das Du unterworfen, der personale fiktive Zuhörer, der nicht in allen Kernen und Gedichten identisch ist. In den sechs Gedichten der Einleitung fehlt der Zuhörer ganz, erscheint dann in einigen Gedichten des Meer-Kerns, um im Heimkehr-Kern wieder zu verschwinden: Mit Ausnahme von XXI ("Wie kannst du ruhig schlafen") ist der fiktive Leser immer durch "sie" ersetzt, durch die dritte Person sg. also. Eine früher vorhandene Kommunikation besteht nun nicht mehr. Im Verlorene-Liebe-Kern steigt die Bedeutung des Du (XXX, XXXI); die beiden Schlußgedichte des Kernes, in denen das Ich fehlt, erfüllen die genannte Grenzfunktion. Im Neue-Liebe-Kern steigt die Bedeutung des fiktiven Zuhörers radikal an und bleibt dominierend bis zum Gedicht LXXVII. Von da an sinkt sie wieder; das Du kehrt am Schluß nur noch in den beiden Abschiedsgedichten des Reise-Kerns wieder.

Ähnlich aussagekräftige Ergebnisse ergäbe die Analyse der weiteren Personen des Zyklus, die alle nicht nur eine thematische Funktion haben, sondern auch für die Perspektivierung des Gesamttextes eine Rolle spielen (Loreley, andere, Liebchen, sie, 3 Schwestern, Doppelgänger, Teufel, König Wiswamitra, Professor, die Herren, der Freund, Don Fernando, Dona Clara u.a.). Mit den thematischen Kernen ändert sich die Perspektive, aus denen das dominierende Ich spricht; mit wem in welcher Situation gesprochen wird, ehe der Ich-Held sich an den Kerngrenzen jeweils in eine Erzählerposition zurückzieht, bildet im kontinuierlichen Lesevorgang eine übergreifende Gesamtstruktur.

Die Analyse ließe sich fortsetzen, doch sollen die bis jetzt besprochenen Charakteristika der Zyklisierung bei Heine für den Vergleich mit Bloks Texten vorerst genügen.

### 5.1.5. Rahmenbildende Verfahren im Vergleich

Zu der Zeit, in der Blok sich mit Heine beschäftigte und ihn zu übersetzen begann, stellte er seine poetischen Bücher *Zemlja v snegu* und *Nočnye časy* zusammen<sup>34</sup>, wobei im gegebenen Kontext vor allem das zweite wichtig ist, weil Blok die zwölf eigenen Übersetzungen von Heine-Gedichten in diesem Buch publizierte. Im Bereich der Zyklen sind *Gorod*, *SM*, *Faina* und die ersten Zyklen des *Dritten Buches* in dieser Zeit entstanden. Der interessanteste Vergleich bietet sich jedoch mit dem *Zweiten Buch* an (1904-08). Bloks *Zweites Buch* stellt gegenüber dem *Ersten Buch*, aber auch gegenüber dem *Buch der Lieder* Heines das Produkt einer Weiterentwicklung vom chronologischen zum motivisch-thematischen Ordnungsprinzip dar.<sup>35</sup> Heines Text ist streng chronologisch geordnet,<sup>36</sup> ebenso wie Bloks *Erstes Buch*. Bei Heine wie bei Blok ist die Entstehungszeit der einzelnen Teile sogar im Titel vermerkt:

*Buch der Lieder*:

<i>Junge Leiden</i>	1817-21	(52)
<i>Traumbilder</i>		(10)
<i>Lieder</i>		(9)
<i>Romanzen</i>		(20)
<i>Sonette</i>		(13)

*Lyrisches Intermezzo* 1822-23 (65)

*Die Heimkehr* 1823-24 (88)

    mit: *Cötterdämmerung*  
    *Ratcliff*  
    *Donna Clara*

A l m a n s o r (3)  
 D i e W a l l f a h r t n a c h  
           K e v l a a r (3)  
 A u s d e r H a r z r e i s e 1824 (7)  
 D i e N o r d s e e 1825-26 (22)  
       E r s t e r Z y k l u s (12)  
       Z w e i t e r Z y k l u s (10)

Die Narrativisierung ist nicht nur in den einzelnen Zyklen zu merken, sondern auch, ebenso wie bei Blok, in der Zunahme narrativer Strukturen gegen Ende des Buches zu. So sind der syntagmatische Zyklus SM und danach die ausgesprochen narrativen Gedichte der *V o l ' n y e m y s l i*<sup>37</sup> in der zweiten Hälfte des *Z w e i t e n B u c h e s* plazierte, *V o l ' n y e m y s l i* sogar am Schluß. Bei Heine beginnt der ausgesprochen syntagmatische Teil des Buches mit der "Götterdämmerung" am Ende der *H e i m k e h r*<sup>38</sup>. Zweifellos ist die zunehmende Narrativisierung, die Entwicklung zum Versepos hin bei Blok nicht auf einen Einfluß Heines zurückzuführen, sondern auf eigene Voraussetzungen, wahrscheinlich aber auch auf eine gewisse Eigendynamik des Genres. Für die Annahme einer Orientierung Bloks an der Konzeption Heines in der Zusammenstellung von Gedichtbüchern scheinen die angeführten Parallelen jedoch Beweis genug zu sein.

Das Hauptaugenmerk ist in der vorliegenden Arbeit jedoch auf die Struktur der Zyklen selbst gerichtet. Die oben gebotene Analyse von *G o r o d*, der im *Z w e i t e n B u c h* eine ähnlich dominierende Stellung einnimmt wie *D i e H e i m k e h r* im *B u c h d e r L i e d e r*, zeigt, daß die dargestellte Welt des Zyklus aus viel heterogeneren Teilen zusammengesetzt ist als die Welt der *H e i m k e h r*:

Täuschung, Apokalypse  
 Ablösung  
 Zauberei  
 Revolution  
 held - Heldin  
 Die Unbekannte  
 Enttäuschung, Betrunkenheit, Tod.

Der Zyklus bei Blok ist, wie zu sehen ist, aus viel hetero-  
generen Kernen zusammengesetzt als der von Heine; wo bei Blok  
immer wieder die Disparatheit der Motive überrascht, zeigt sich  
bei Heine eine Einheitlichkeit, die durch das dominierende  
erlebende Ich hervorgerufen wird. Was die beiden Zyklen ge-  
meinsam haben, ist die für den paradigmatischen Zyklus in der  
Konzeption beider Autoren typische Abfolge thematisch-perspek-  
tivischer Kerne.<sup>39</sup> Dieses Verfahren eignet sich besonders zur  
paradigmatischen Darstellung eines Mythos durch Episoden,<sup>40</sup>  
wobei hier der Unterschied zwischen den beiden Dichtern wieder  
deutlich wird: Während Heine vor dem Hintergrund des romanti-  
schen Mythos "erzählt", dessen Personen (Wiedergänger, Doppel-  
gänger, Traumfiguren, Bilder) mit dem erlebenden Ich in Ver-  
bindung treten und von diesem bzw. dem erzählenden/bespre-  
chenden Ich gelegentlich ironisch relativiert werden, stellt  
Blok eine Art Gegenmythos gegen das ursprüngliche symbolis-  
tische Weltbild dar, ohne die entscheidende Verbindung zu  
den "anderen Welten". Heines Ironie, die Schlußpointen als  
Verfremdung des (noch intakten) Mythos sind scheinbar un-  
regelmäßig im Text verteilt; bei Blok tritt eine andere Iro-  
nie an diese Stelle, jene, die die stark symbolisch belasten-  
ten Motive<sup>41</sup> in alltäglicher (Stadt-)Umgebung zeigt. In bei-  
den Zyklen wird jedoch die Zyklusstruktur benutzt, um Einzeltex-  
te in Verbindung treten zu lassen mit einem Gesamttext, dem  
Mythos, der nur im Zykluszusammenhang rezipierbar ist. Blok  
verzichtet dabei im Gegensatz zu Heine auf ein verstecktes  
narratives Sujet.

Ähnliche Strukturen weisen beide Zyklen auch bei den  
Grenzsignalen auf: Beide Autoren benötigen Grenzsignale zwi-  
schen den Kernen, markierte Übergänge von einem Kern zum  
anderen. Der Leser wird darauf hingewiesen, daß es sich  
nicht um ein neues Motiv handelt, das eingeführt wird, son-  
dern um eine Weiterentwicklung des Gesamttextes. Bei beiden  
Dichtern übernimmt diese Aufgabe jeweils der Perspektive-  
wechsel: Bei Heine sind es meist die Ich-losen Gedichte, bei

Blok das imperfektive Präteritum, das größere Distanz des Sprechers zum Gesprochenen signalisiert (G o r o d I, IX, XXVIII, XXXIII).

In den jeweiligen Kernen gibt es eine Präferenz für eine konkrete perspektivische Struktur, die zwar nicht durchgängig oder einheitlich ist, aber bei der Analyse festgestellt werden kann. Die Perspektive ist nicht Ordnungsprinzip in mehr oder weniger linearer Entwicklung des Sujets, sondern Indikator für die sich mit dem Thema verändernde Nähe der erzählenden/besprechenden Instanz zur erzählten/besprochenen Welt. Es ist für die Zyklen beider Dichter charakteristisch, daß sich diese Instanz immer wieder von der erzählten/besprochenen Welt wegbewegt und dann wieder aus größerer Nähe zu ihr spricht. Eine solche Variation, deren semantische Relevanz in beiden Zyklen leicht nachzuweisen ist, ist nur im Rahmen des Makrotextes - des Zyklus - rezipierbar. Hier läßt sich jedoch auch ein entscheidender Unterschied zwischen den beiden Ausprägungen des Genres feststellen: Bei Heine ist der Perspektivewechsel Grenzsignal; jedes neue Thema wird aber wieder von der dominierenden Position des Ich aus besprochen, die für den ganzen Zyklus gleichbleibt; Blok verwendet unterschiedliche Perspektiven: Der Perspektivewechsel wird in den Gedichten, die auf den markierten Wechsel folgen, nicht aufgehoben. So fehlt etwa das Spiel zwischen Ich und Du im ersten Kern; nach dem Revolutionskern fehlen die personalen Erzählungen fast ganz.<sup>42</sup>

Wir können vorläufig zusammenfassen: Heines Zykluskonzeption mit thematisch-perspektivischen Kernen, die aus Gedichten bestehen und in ihrer Gesamtheit ein Sujet vor dem Hintergrund eines Mythos darstellen, auf den in einzelnen Teiltexten immer wieder rekurriert wird, wird von Blok übernommen und in fast allen Teilen modifiziert. Die grundlegende Struktur ist jedoch bei beiden Autoren die gleiche.

### 5.1.6. Gedichte außerhalb der thematischen Kerne

Das Aufbrechen der thematischen Kerne durch Gedichte anderen Inhalts dient der Kohärenz des Gesamttextes. Die Texte, in denen alte Themen wieder aufgegriffen oder Vorgriffe auf spätere gemacht werden, und die, in denen der Rezipient direkt angesprochen wird oder das Ich über seine Situation reflektiert, sind Signal für die Zusammengehörigkeit der Texte insgesamt beziehungsweise innerhalb eines Themas, zu dem der Autor nach seiner Abweichung wieder zurückkehrt.

Es ist aufschlußreich, sich je ein Gedicht dieser Art bei Blok und Heine vor Augen zu führen:

In der *H e i m k e h r* wird von Gedicht XXXVIII bis XLI das Thema der Erinnerung angesprochen, das durchaus positiv bewertete Bilder bringt; dann folgen zwei Gedichte zum mehrfach angesprochenen, über den ganzen Zyklus gespannten Thema "Poet - Publikum" (XLII, XLIII). Zu diesem Thema stellt sich auch Gedicht XLIV, während XLV, die Geschichte vom König Wiswamitra, als Einleitung des ersten Neue-Liebe-Kerns zu lesen ist (XLVI-LV), der in den Vergebliche-Liebe-Kern mündet. Dieser Kern reicht von LVI bis LXIII, unterbrochen jedoch von den Gedichten LVIII und LIX. Während nun LIX eine Reminiszenz an den Neue-Liebe-Kern darstellt, ist LVIII völlig abweichend:

Zu fragmentarisch ist Welt und Leben!  
Ich will mich zum deutschen Professor begeben,  
Der weiß das Leben zusammensetzen,  
Und er macht ein verständlich System daraus;  
Mit seinen Nachtmützen und Schlafrockfetzen  
Stopft er die Lücken des Weltenbaus.

Das Gedicht ist vordergründig ein satirischer Angriff auf die idealistische Philosophie in Deutschland; was überrascht, ist seine Stellung inmitten von Gedichten, die die Liebe zum Thema haben. Ist der Zyklus hier "aufgebrochen"? Wenn es sich bei der *H e i m k e h r* überhaupt um einen Zyklus handelt, dann muß dieser Stellung eine Bedeutung in Hinblick auf den Gesamttext zuzuordnen sein. Ein Text kann ja



nur dann "überraschend" sein, wenn eine durch die vorhergehenden Texte aufgebaute Erwartungshaltung nicht erfüllt wird. Hier hilft wieder der Blick auf die Redesituation weiter:

Das vorhergehende sowohl als auch das folgende Gedicht beginnen mit einem besprechenden Präteritum als Hintergrundtempus für die fiktive Kommunikation mit dem Du. LVIII beginnt mit einem allgemeinen Präsens, das von einem Präsens mit (wenn auch schwacher) Futurbedeutung abgelöst wird. Die Fiktion einer Kommunikation fehlt. Das erlebende Ich wird durch ein außerhalb der erzählten/besprochenen Welt liegendes Ich ersetzt, das Gesagte richtet sich somit nicht an einen immanenten Leser. Ausgangspunkt ist das Wort "fragmentarisch" - das Gedicht ist im Zykluszusammenhang zu lesen als Reflexion über die anderen Gedichte, über den Zyklus selbst: "fragmentarisch". Der Vergleich mit dem vorhergehenden bzw. folgenden Gedicht macht dies deutlich:

Habe mich mit Liebesreden  
Festgelogen an dein Herz,  
Und, verstrickt in eignen Fäden,  
Wird zum Ernste mir mein Scherz.

(...)

(LVII)

Ich hab mir lang den Kopf zerbrochen,  
Mit Denken und Sinnen, Tag und Nacht,  
Doch deine liebenswürdigen Augen,  
Sie haben mich zum Entschluß gebracht.

(...)

(LIX)

Die beiden Gedichte, die beide mit dem retrospektiven besprechenden Tempus ("Habe .... Festgelogen"; "hab mir ... zerbrochen") beginnen, bilden einen doppelten Gegensatz: zunächst jedes in sich (dem Helden wird sein eigenes lügenhaftes Tun zum Verhängnis; die Augen bringen den Helden zum Entschluß, der sich mit "Denken und Sinnen" den "Kopf zerbricht"), dann aber auch einander gegenüber: In LVII geht es um vergebliche Liebe, in der ein primär aktiver Held scheitert, in LIX wird er, in grotesker Umkehrung, gewissermaßen gegen seinen Willen in eine "neue Liebe" gezwungen.

In diesem Kontext wird die Funktion des außerhalb stehenden Gedichtes über den "deutschen Professor" deutlich. Es ist die thematisierte Entsprechung zum Gegensatz der beiden eben besprochenen Gedichte in sich und einander gegenüber. Der Gegensatz wird abstrahiert ("fragmentarisch ist Welt und Leben") und satirisch konkretisiert ("Mützen und Schlafrockfetzen"). Die formale Entsprechung dieses Inhalts ist der Perspektivewechsel.

Es ist klar, daß die Einordnung eines solchen außerhalb stehenden Gedichtes eine verstärkte Aktivität des Rezipienten erfordert. Heine setzt dieses Mittel durchaus als Verfremdungsverfahren ein, ebenso wie die Pointen. Der Leser wird "verstört", aus seiner Erwartungshaltung herausgerissen.

Bloks Lyrik enthält wesentlich weniger Verfremdungsverfahren wie die Heines, auf die "Schlußpointe" verzichtet er selbst bei Übersetzungen aus Heine. Es gibt aber auch in seinen Zyklen außenstehende Gedichte, die eine verstärkte Leseraktivität erfordern.

Die auffälligste Ausnahme in der Endfassung von G o r o d ist das merkwürdige Gedicht über die Schwester "Predvečerneju poroju" (XXXII). Es steht nach dem "Neznakomka"-Kern, unmittelbar nach "Tam damy ščegoljajut modami", ist aber fast ein halbes Jahr später entstanden. Die darauf folgenden Gedichte gehören zum letzten Kern ("Enttäuschung, Betrunkenheit, Tod"). Der Unterschied zwischen den Gedichten des "Neznakomka"-Kerns und diesen letzten des Zyklus ist augenfällig: Die Mystik und der Mythos vom "gefallenen Stern" fehlen in den Schlußgedichten, mit Ausnahme der Umkehrung dieses Symbols in "V oktjabre" (XXXIV: "Davno zvezda v stakan moj kanula")<sup>43</sup>. Der letzte Kern des Zyklus ist geradezu eine Abwendung vom Mythos, den die "Neznakomka" beherrscht. Auch hier wird ein deutlicher Widerspruch durch einen Perspektivewechsel markiert: Die drei Gedichte "Predvečerneju poroju", "Cholodnyj den'" und "V oktjabre" (XXXII - XXXIV) weisen im Gegensatz zu den vorhergehenden und folgenden erzählende Tempora auf. Die ersten

beiden Verse von "Predvečernejü poroju" zeigen an, daß das Gedicht als "erzählt" zu verstehen ist:<sup>44</sup>

Предвечернюю порою  
Сходил я в сумерки с горы.

Entscheidend ist bei Blok wie bei Heine die mit dem Themawechsel verbundene Transformation des Ich. Bei Heine endet für das eine Gedicht über den "deutschen Professor" die dominierende fiktive Kommunikation zwischen den Helden, das Ich wendet sich an einen außenstehenden Zuhörer; bei Blok tritt eine andere Transformation auf, die aber eine ähnliche Funktion erfüllt: Es wird ein deutlicher Unterschied zwischen erzählendem ("Schodil") und erlebendem ("I vot peredo moj") Ich gemacht, Blok stellt die Rede seines Ich-Helden an die Schwester sogar unter Anführungszeichen (V.9). Damit wird auch ein Unterschied zum erlebenden/erzählenden Ich des "Neznakomka"-Kerns gemacht, es wird aber auch ein Unterschied zu den folgenden negativ bewerteten Zustandsbesprechungen des letzten Kerns gemacht. Die Erzählung vom geheimnisvollen Treffen mit der toten Schwester ist einerseits doppelperspektivisches Grenzsignal, andererseits Ursache für die folgende Abwendung vom Mythos und die Zuwendung zur entmythisierten Stadt. Der Gegensatz der beiden weiblichen Hauptpersonen, der "Neznakomka" und der Schwester, ist denkbar groß. Der Rezipient muß an dieser Stelle die Verbindung zwischen drei Zyklusteilen herstellen.

Somit erfüllen die außenstehenden Gedichte bei Blok und Heine durchaus vergleichbare Funktionen als perspektivisch markierte und thematisch schwer einordenbare Texte, die ein Signal für die Kohärenz der sie umgebenden Kerne sind und als Erklärung für einen Übergang (Heine) oder die Ursache für einen mehr oder weniger radikalen Wechsel (Blok) gelesen werden können.

5.1.7. Die zwölf von Blok übersetzten Gedichte der  
N e i m k e h r als Zyklus

Die folgenden zwölf Gedichte erschienen 1911 im Buch	
N o č n y e č a s y :	
V etoj žizni sliškom temnoj	I In mein gar zu dunkles Leben
Ne znaju, čto značit takoe	II Ich weiß nicht, was soll es bedeuten
Syraja noč' i burja	V Die Nacht ist feucht und stürmisch
Krasavica rybalka	VIII Du schönes Fischermädchen
Igraet burja tanec	XI Der Sturm spielt auf zum Tanze
Večer prišel bezmolvnj	XII Der Abend kommt gezogen
Na dal'nem gorizonte	XVI Am fernen Horizonte
Tichaja noč', na ulicah drëma	XX Still ist die Nacht, es ruhen die Gassen
Ty znaeš', čto živu ja	XXI Wie kannst du ruhig schlafen
Ja Atlas zlopolučnyj! Celyj mir	XXIV Ich unglückselger Atlas! eine Welt
Plemena uchodjat v mogilu	XXV Die Jahre kommen und gehen
Tri svetlych carja iz vostoč- noj strany	XXXVII Die heiligen drei Könige aus Morgenland

Wie schon gesagt, ist gerade dieser Übersetzungszyklus eine der wichtigsten Grundlagen für die Annahme einer Beeinflussung Bloks durch Heine, da er von Originalzyklen des Autors zunächst nicht abgetrennt wird. In *N o č n y e č a s y* stehen die Übersetzungen unter dem Titel *O p j a t ' n a r o d i n e ( I z G . G e j n e )* nach den Zyklen *N a r o d i n e* und *V o z m e z d i e* sowie vor den Zyklen *G o l o s a s k r i p o k , S t r a š n y j m i r* und *I t a l ' j a n s k i e s t i c h i*; in derselben Form gab Blok die Übersetzung auch im dritten Band der Ausgabe von 1916 heraus. Erst in der Ausgabe letzter Hand verzichtet Blok auf *O p j a t ' n a r o d i n e*.<sup>45</sup>

Es stellt sich hier die Frage, warum Blok, der das ganze B u c h d e r L i e d e r übersetzen wollte,

für die Editionsstufe der poetischen Bücher die vorliegenden zwölf Gedichte auswählte.<sup>46</sup> Es sind dies:

- 3 Gedichte der Einleitung (I,II,V),
- 3 Gedichte aus dem Meeres-Kern (VIII,XI,XII),
- 3 Gedichte aus dem Heimkehr-Kern (XVI,XX,XXI),
- die außenstehenden Gedichte XXIV und XXXVII sowie das Gedicht XXV aus dem Verlorene-Liebe-Kern.

Die vorliegende Zusammenstellung ist zweifellos ein von Blok als solcher geplanter Zyklus, in dem im schon besprochenen Triptychon-Verfahren nicht nur ein Teil der Welt des Heine-Zyklus abgedeckt wird, sondern auch eine neue, gewissermaßen originale künstlerische Welt geschaffen wird. Der Aufbau dieser künstlerischen Welt erfolgt nach schon bekannten Verfahren:

Das erste Gedicht der Übersetzung und auch des Zyklus bei Heine bringt die bei Blok in ersten Gedichten häufige Rückwendung ("Svetlyj obraz byl so moj"; bei Heine: "Strahlte einst ein süßes Bild").<sup>47</sup> Die folgenden Texte der Übersetzung gehören dem ernstesten, pointenlosen Teil der H e i m k e h r an; das Tempus ist zunächst ausnahmslos das merkmallose Präsens. Erst im neunten Gedicht tritt eine Änderung ein ("Ty znaeš', čto živu ja"): Es stellt sich wie bei Heine zum vorhergehenden Doppelgängergedicht, unterscheidet sich von diesem aber durch Ironie ("Sil'nej vsech mertvyh ja!"; bei Heine: "Ich lebe und bin noch stärker/ Als alle Toten sind!") und dadurch, daß wieder erzählt wird, und zwar von dem Toten, der seine Geliebte zu sich ins Grab holt. Diese Wendung zur Erzählung, zur Narrativisierung am Schluß, die auch in anderen Zyklen zu sehen ist,<sup>48</sup> wird im folgenden ("Ja Atlas zlopolučnyj! Celyj mir") fortgesetzt. Das elfte Gedicht der Übersetzung bringt noch eine Rückkehr zur präsentischen Rede, aber mit einer Schlußpointe ("Ja vas ljublju, madame!"; bei Heine: "Madame, ich liebe Sie!").<sup>49</sup> Eine solche variierende Rückkehr zu einer früher schon verwendeten Struktur ist, wie weiter oben schon ausgeführt, typisch für den Zyklus nicht

nur bei Blok.

Das merkwürdigste Gedicht des Übersetzungszyklus ist das letzte, die Geschichte von den Heiligen drei Königen aus dem Morgenland. Das Gedicht steht sowohl bei Heine als auch in *O p j a t ' n a r o d i n e* außerhalb aller thematischer Kerne. Das Gedicht muß erst durch verstärkte Aktivität des Rezipienten in den Gesamttext eingebunden werden:

Betrachtet man das Schlußgedicht genauer, so findet man eine Reihe von Rekurrenzen, die den Kreis des Zyklus schließen, rekurrente Motive aus dem ersten, thematisch ganz anderen Gedicht:

I:	XXXVII:
svetlyj obraz	svetlye carja
malen'kie deti	U devušek vsech, u mal'čiček
svetlyj obraz	zolotaja zvezda
razgonit strach	razgonjala tumany
Pesn' moju poju vpot'mach	Tri svetlych carja raspevali

Auf der Seite der Perspektive ist dieses Gedicht jedoch ganz anders als die übrigen: Es wird durchwegs erzählt, der Ich-Held fehlt, es herrscht Distanz zur erzählten Welt. Diese vergrößerte Distanz zur erzählten/besprochenen Welt in den letzten Gedichten ist wie an anderer Stelle bei Heine und - wenngleich mit anderen Mitteln - bei Blok Grenzsignal:

Ein thematischer Kern wird abgeschlossen. Die Rekurrenz der Motive in ganz anderem Kontext stellt eine Äquivalenz zwischen dem Ich-Helden und den Hl. drei Königen her (sie sind alle auf der Suche nach dem "svetlyj obraz").<sup>50</sup> Diese Parallelführung, die perspektivisch unterschiedliche Einbringung von nicht direkt mit dem Helden verbunden Episoden, die aber das Verhalten dieses Helden gleichsam erklären, ist sowohl bei Blok als auch bei Heine mehrfach anzutreffen.<sup>51</sup> Das Genre begünstigt den Einsatz solcher Sujetmittel; Blok stellt diese Funktion des Gedichtes über die "Drei Könige" durch seine exponierte und isolierte Stellung besonders heraus.

Wichtig ist bei diesem Zyklusschluß die Verbindung des Ich-Helden mit einem außerhalb der dargestellten Welt stehenden

Mythos, in diesem Fall mit dem biblischen. Diese Mythisierung der Haupthandlung durch die Einführung von Gedichten, die meist eine Reduktion des Ich aufweisen, ist bei Blok wesentlich stärker als in der Originalvorlage. Während Heine fortwährend damit beschäftigt ist, seine Handlung zu entmythisieren, was im Kontext der Romantik mit ihren zahlreichen Mythen durchaus als Verfremdung zu werten ist, versucht Blok vor allem seine kürzeren Texte in einen übergreifenden Mythos einzubinden. Sogar bei *K a r m e n* ist diese Mythisierung vor allem durch die Randtexte (I, X) noch deutlich zu sehen. Interessanterweise sind aber auch bei Blok die langen Zyklen vor allem auf Antimythen aufgebaut.<sup>52</sup> Mythen werden angesprochen und wieder zerstört, am Schluß bleibt für den Helden bei Blok wie bei Heine nichts übrig. Die romantische Sagen- und Fabelwelt bei Heine<sup>53</sup> erweist sich als nicht mehr ausreichend für den Helden, nicht mehr gültig. Bloks Held wird von seinen "Ausflügen" in die symbolistische kosmische "Überwelt" immer wieder hart in die "Wirklichkeit" der Stadt zurückgeholt, in Enttäuschung und Verzweiflung.

Bei der Übersetzung der Heine-Gedichte entsteht also ein "originaler", für Blok typischer Kurzzyklus, der die Bauverfahren eben des Kurzzyklus aufweist; das Heinesche Prinzip des Aufbaus nach Kernen hat die originalen Zyklen Bloks beeinflusst, nicht die Übersetzung.

### 5.1.8. Zusammenfassung

Resumierend kann festgehalten werden: Wegen der intensiven Beschäftigung Bloks mit Heine und der Bedeutung, die das Buch der Lieder für die in Rußland stark rezipierte deutsche Lyrik hatte, ist auszuschließen, daß Blok nicht vom Heineschen Zyklusmodell beeinflusst wurde. Das Genre erlebt bei Blok jedoch eine Transformation, wobei Bloks Konzeption ebenso wie die Heines nur Momentaufnahmen in einer fortwährenden Entwicklung sind.

Die Analysepunkte:

1. Thematische Parallelen (5.1.1.);
2. Mythos und Episode (5.1.2.);
3. Ordnung der dargestellten Welt durch die Abfolge von thematisch-perspektivischen Kernen (5.1.4.);
4. Rahmenbildung durch die Perspektive (5.1.4.; 5.1.5.);
5. Kohärenzbildung durch Perspektiverekurrenzen, Motivrekurrenzen und - nicht zuletzt - außenstehende Gedichte, also scheinbare "Nichtkohärenz" (5.1.6.; 5.1.7.),

belegen, daß die beiden Autoren, an einem künstlerischen Darstellungsgenre arbeitend, zu vergleichbaren, wenn auch charakteristisch unterschiedlichen Ergebnissen gekommen sind. Heines Konzeption war ein mögliches Modell für Blok und die anderen Symbolisten.



## 5.2. Apollon Grigor'evs B o r ' b a und Bloks F a i n a

### 5.2.1. Bloks Beschäftigung mit Grigor'ev

Daß Aleksandr Blok schon sehr früh mit der Lyrik Apollon Grigor'evs in Berührung gekommen ist, steht außer Zweifel. Bloks Großmutter, Elizaveta Grigor'evna Beketova, war persönlich bekannt mit Grigor'ev, und von ihr erhielt Blok auch ein Exemplar des einzigen Gedichtbandes, der zu Lebzeiten Grigor'evs erschienen ist.<sup>1</sup> Aus dem Jahr 1902 stammen Anmerkungen Bloks in diesem Band.<sup>2</sup> Dies dürfte die erste intensive Auseinandersetzung des Symbolisten mit dem Postromantiker gewesen sein. Die Anmerkungen im Band Grigor'evs zeigen, daß Blok die dichterische Welt dieses Poeten und Kritikers zwar interessierte, nicht aber anzog.<sup>3</sup> Für den Blok der mythopoetischen Phase<sup>4</sup> ist die Stadtpoetik des Postromantikers und ihre negative Wertung nicht so nah und bedeutsam wie für den Blok des Z w e i t e n und vor allem D r i t t e n B u c h e s , den Symbolisten in der Phase der Karnevalisierung,<sup>5</sup> der die Symbolik der Stadt ( G o r o d ) und des "Komets" ("Neznakomka") zu zentralen Motiven werden läßt - und eben diese Motivik spielt im Werk Grigor'evs eine bedeutende Rolle (vgl. die Gedichte "Kometa", 84, "Gorod", 101 und 115, und viele andere, in denen diese Motive vorkommen<sup>6</sup>).

Aus diesem Grund setzt P.P.Gromov<sup>7</sup> die Zeit, in der Grigor'ev die Lyrik Bloks wesentlich beeinflusst hat, nach 1905 an; eine besondere Verbindung der beiden Dichter sieht er in den Zyklen F a i n a und S M. Auf diesen Zusammenhang wird weiter unten einzugehen sein.

Im Jahre 1914 übernahm Blok dann die Edition der Werke Grigor'evs; das Buch: Stichtovorenija Apollona Grigor'eva. Sobral i primečanjami snabdil Aleksandr Blok erschien im Verlag K.F.Nekrasovs im Jahre 1916.<sup>8</sup> Für diese Ausgabe schrieb Blok auch den bekannten Aufsatz "Sud'ba Apollona Grigor'eva"<sup>9</sup>, der praktisch alle biographischen Details ausspart und sich nur mit der geistigen Entwicklung des Dichters befaßt. Be-

dauerlicherweise fehlt in diesem Aufsatz auch jede Bemerkung über die Struktur der Lyrik Grigor'evs aus der Sicht Bloks.

Dem Einfluß Grigo'evs auf Blok sind zu einem großen Teil die umfangreichen Aufsätze D.Blogojs ("Blok i Apollon Grigor'ev"<sup>10</sup>) und P.Gromovs ("Apollon Grigor'ev"<sup>11</sup>) gewidmet. Blagoj und Gromov finden eine Reihe von Entsprechungen in den von den beiden Dichtern dargestellten Werken, auf die sich die vorliegende Arbeit im folgenden stützen wird.

### 5.2.2. Der Zyklus bei Apollon Grigor'ev

In Kapitel 1 der vorliegenden Arbeit wurde schon kurz auf die Ansicht K.D.Dolgopolovs hingewiesen, der die Anfänge des Zyklus in der russischen Literatur etwa bei N.A.Nekrasov sieht (Anmerkungen 41,42 zu Kapitel 1); Etwa in dieselbe Zeit fällt auch die Arbeit Grigor'evs am Zyklus. Mit *B o r ' b a* verfaßte Grigor'ev zweifellos einen der interessantesten Makro-Wortkunsttexte des 19.Jahrhunderts, in dem Blok nicht nur eine verwandte poeŷtsche Welt, sondern auch einen Prototyp für sein wichtigstes Genre fand. Den Zyklus *B o r ' b a* hat Blok auch - wenngleich mit einer Veränderung<sup>12</sup> - in die Abteilung "Raznye stichotvorenija II" seiner Grigor'ev-Edition von 1916 aufgenommen.

Neben der in dieser Hinsicht herausragenden *B o r ' b a* haben auch einige andere Texte im schmalen lyrischen Werk des Postromantikers Zykluscharakter. Schon die erste Abteilung im einzigen gedruckten Gedichtband des Dichters 1944, *G i m n y*, eine Sammlung von von Grigor'ev übersetzten Freimaurertexten, hat Zykluscharakter (15 Gedichte). Von den - in der Folge in Zeitschriften erschienen - originalen Werken haben folgende Texte Zyklusstruktur:

E l e g i i (3) 1846  
 S t a r y e p e s n i , s t a r y e s k a z k i (6)  
 1846  
 B o r ' b a (18) 1857  
 T i t a n i i (7) 1857  
 I m p r o v i z a c i i s t r a n s v u j u š č e g o  
 r o m a n t i k a (5) 1860

Von besonderem Interesse ist darüberhinaus ein früher Text, der auf die Entwicklung zum Zyklus hinweist, genauer, eine erste Zyklusform darstellt: O t r y v o k i z s k a z a n i i o b o d n o j t e m n o j ž i z n i , entstanden 1845, ist ein Kurzpoem aus acht metrisch gleich gebauten, aber unterschiedlich langen Teilen, das Blok bei der Lektüre 1902 mit dem Hinweis "Lermontov" versehen hat.<sup>13</sup>

Dieser Text, wengleich vom Autor dem Genre Poem zugeordnet, bedarf im gegebenen Zusammenhang einer genaueren Betrachtung:

Die Verwandtschaft des O t r y v o k ... zu Lermontovs Poem "Demon", der seinerseits für die russischen Symbolisten von großer Bedeutung ist, ist augenfällig; für die Genreproblematik ist aber noch wichtiger, daß das romantische Poem Lermontovs bei Grigor'ev eine ganz bezeichnende Transformation erfährt: Wo bei Lermontov bei aller der romantischen Poetik entsprechenden Unbestimmtheit das narrative Sujet erhalten bleibt, wird es bei Grigor'ev vollkommen zurückgedrängt zugunsten einiger "Bruchstücke" ("otryvki"), die noch dazu durch die Perspektive des Erzählers relativiert werden.

Das ist ein entscheidender Punkt in der Entwicklung der Lyrik und des Zyklus: Das narrative Sujet des Poems wird aufgegeben, der bruchstückhafte Text durch die Einführung eines Erzählers wieder - aber bereits distanziert! - narrativisiert. Gromov beschreibt das Phänomen wie folgt:<sup>14</sup>

"Основное существо конкретизации у Григорьева - изменение лирического субъекта, его драматизация и психологизация. Вдвинув в узкое пространство лирического стихотворения второе 'я', он не добился, да и не добивался того, чтобы здесь присутствовал второй характер во всей его полноте. Он добился только того, что 'демон' стал конкретным земным лицом - 'эгоистом'."

Der eigentliche semantische Kern des Textes ist die Auseinandersetzung Jurijs, des Helden, mit dem von ihm geliebten Fürsten, der nicht näher bezeichnet wird. Diese Auseinandersetzung fehlt jedoch auf der Textoberfläche und wird durch das Bild von zwei Gewitterwolken im letzten Abschnitt emblematisch substituiert. Diese Fortführung der Zyklussyntax auf anderer Ebene (Beziehung Fürst - Jurij/Naturschauspiel) ist ein im syntagmatischen Zyklus bei Blok häufiges Verfahren; Blok läßt, wie oben besprochen, etwa die Beziehung zwischen seinen Helden im kosmischen Bereich weitergehen (Karmen, SOPD) oder verlegt sie ins Grotesk-Komische (SM, *Žizn' moego prijatelja*); die Situation des Ich-Helden wird immer wieder auf anderen Ebenen gezeigt.<sup>15</sup>

Freilich ist dieses Verfahren nicht auf den Zyklus beschränkt, und man wird bei der starken Kohärenz des *Otryvok ...* mit seiner einfachen Rahmung unzweifelhaft von einem Poem sprechen können, wenn auch von einem Poem, das schon die "Auflösungstendenz" zum Zyklus zeigt.

Die Transformation des Lermontovschen "Demon" endet aber nicht bei Grigor'evs *Otryvok ...*, sondern geht weiter bei Bloks schon zitiertem Zyklus *Žizn' moego prijatelja*.

### 5.2.3. Bloks *Žizn' moego prijatelja* und Grigor'evs *Otryvok iz odnoj temnoj žizni*

Die Arbeit an diesem späten Zyklus fällt für Blok zusammen mit der Beschäftigung mit der Herausgabe von Grigor'evs Werken; *Žizn' moego prijatelja* erschien in der hier untersuchten Form allerdings erst in der Gesamtausgabe letzter Hand. Die Gedichte 2 ("Pogljädite,

vot bessil'nyj"), 3 ("Vse sveršilos' po pisan'jam") und 4 ("Kogda nevznačaj v voskresen'e"), die alle an einem Tag fertiggestellt wurden (12. Februar 1914), erschienen 1918 im Almanach "Epocha I" unter dem Titel *I z ž i z n i m o - e g o p r i j a t e l j a*. Diese Parallele im Titel, "I z", mag zufällig sein, kann aber auch als Hinweis auf Grigor'evs Poem gelesen werden.

Die ersten sechs Gedichte entstanden von Jänner bis März 1914, lediglich die beiden letzten, anderen Sprechern ("Čerti", "smert'") zugeordneten Texte wurden ein Jahr später verfaßt. Alle Gedichte erschienen schon vor der Edition als Zyklus in Zeitschriften und Almanachen.

Es sind nun insbesondere drei Gedichte aus dem Kernzyklus von 1918, die auch in der Motivik Züge der poetischen Welt Grigor'evs aufweisen. So heißt es

bei Blok:<sup>16</sup>

Сердце - крашенный мертвец.  
И, когда настал конец,  
Он нашел весьма банальной  
Смерть души его печальной.  
(3)

Поглядите, вот бессильный,  
Не умевший жизнь спасти,  
И она, как дух могильный,  
Тяжко дремлет взаперти.  
(2)

Все свершилось по писаньям:  
Остудился юный пыл,  
И конец очарованьям  
Постепенно наступил.  
(3)

bei Grigor'ev:<sup>17</sup>

В деревне, при смерти больной,  
Он смерти верить не хотел -  
И умер /.../  
Давно пророчил для него  
Чахотку - больше ничего!  
(4)

/.../ И его удел  
Могилей темною сокрыт...  
(4)

Что неотступно он их /любовь и  
веру, Э.П./ звал,  
Что, мучаясь жаждою больной,  
Все ждал их, ждал - и ждать устал..  
(2)

Die auffälligste Parallele ist freilich die Perspektive: Der Held erscheint als "er" in der Rede eines Ich-Erzählers, der sich als "Freund" ausgibt, und in beiden Fällen handelt es sich um eine Transformation des Ich in eine dritte Person, wodurch die dominierende Sprecherinstanz relativiert wird und die bei den Symbolisten häufige Verdoppelung des Ich (vgl.

Doppelgänger motiv) eintritt. Der, über den gerade geredet wird, ist unzweifelhaft als der Ich-Held der Mehrzahl der anderen Gedichte des Autors zu erkennen - deutlicher allerdings bei Blok denn bei Grigor'ev. In Bloks Zyklus ist diese Verdoppelung im übrigen auch auf der Textebene durchgeführt ("Pristal ko mne niščij durak"): Das Ich spricht mit seinem Doppelgänger.

Während somit das Thema gleichbleibt, wandelt sich die Bedeutungsstruktur von Lermontov über Grigor'ev zu Blok erheblich: Thema aller drei Texte ist der vom Leben abgelöste, ausgestoßene Ruhelose, der bei Lermontov als märchenhafter Dämon in einem ausgeprägt narrativen Sujet agiert; Grigor'ev ersetzt den metaphysisch aus dem Paradies vertriebenen gefallenen Engel durch einen schwindsüchtigen, kranken Egoisten, dessen Geschichte außerhalb des Textes liegt, und der auf der Textebene nur noch in negativer Erstarrung gezeigt wird; bei Blok schließlich fehlt auch der Rest des narrativen Rahmens, der bei Grigor'ev noch vorhanden ist: der Dichter-Held wird eingeholt von der Alltäglichkeit, in der zu leben er nicht imstande ist, weil er das Wissen über "andere Welten" besitzt:<sup>18</sup>

То, что было, миновалось,  
Ваш удел на все похож:  
Сердце к правде порывалось,  
Но его сломила ложь. (2)

Alle drei Protagonisten sind zu einer qualvollen Fortsetzung eines sinnlos gewordenen Lebens verurteilt, in dem alles gleichgültig wird:<sup>19</sup>

И зло наскучило ему. (Lermontov, III 375)

К прошлому всему  
Печально-холоден, зевнул  
Мой Юрий... (Grigor'ev, 1)

И станет все равно. (Blok, 1)

Nur einer der drei Texte ist jedoch ein Zyklus, und es erhebt sich die Frage, welche semantische Bedeutung das Genre im vorliegenden Fall für den Text selbst hat, oder, anders gesagt, welche zusätzliche Bedeutungsschicht durch die Doppel-

rahmung, die Rahmenhierarchie, in den Text Bloks kommt.

Hier ist es notwendig, einen Blick auf Textgenese und Tempusstruktur zu werfen: Die drei von Blok schon 1918 publizierten Texte 2, 3 und 4, sowie das später dazugekommene, aber an demselben Tag geschriebene Gedicht 5 ("Pristal ko mme niščij durak") bilden eine Einheit von gegenwärtigem Zustand (2, Präsens) und Vergangenheit (3,4,5, jeweils imp. Präteritum):<sup>20</sup>

Поглядите, вот бессильный,  
Не умевший жизнь спасти,  
И она, как дух могильный,  
Тяжко дремлет взаперти. (2)

Hier wird auf einen gegenwärtigen Zustand geradezu mit der Hand hingewiesen (Lautgeste "vot"); aber schon in demselben Gedicht ist eine Andeutung auf Vergangenes enthalten:<sup>21</sup>

Уходи и ты. Довольно  
Ты терпел (...)  
То, что было, миновалось,  
(...)  
Сердце к правде порывалось  
Но его сломила ложь.

Die letzten beiden Zeilen dieses Gedichts sind die "Ursache" für den Zyklus (in der Fassung von 1918), die "Zerstörung des Herzens" wird in der Folge erzählt, und zwar mit Hilfe des Erzählpräteritums:<sup>22</sup>

Тело тихо холодело,  
Пробудился: тридцать лет.  
Хвать-похвать, - а сердца нет. (3)

Когда невзначай в воскресенье  
Он душу свою потерял (4)

Взглянул в свое сердце ... и плачу. (5)

Diese drei Gedichte stehen zwar in Bezug auf das erste in der zeitlichen Relation der Vorzeitigkeit, doch untereinander gibt es keine Ordnung, sodaß zwei verschiedene mögliche Bedeutungen des Gesamttextes impliziert werden: Entweder sind drei verschiedene Helden beteiligt, oder aber einem identischen Helden stoßen drei voneinander unabhängige negativ bewertete Vorkommnisse zu; Verdoppelung und Verdreifachung sind ja für den

gesamten Symbolismus charakteristisch.<sup>23</sup>

Um diesen früher entstandenen Kern aus später entstandenen Gedichten hat Blok andere Gedichte gestellt, von denen das erste ebenso wie 2, das Anfangsgedicht des Zyklus von 1918, das besprechende Präsens aufweist:<sup>24</sup>

Весь день - как день: трудов исполнен малых  
И мелочных забот.

Das sechste Gedicht weist hingegen das Erzähltempus auf:<sup>25</sup>

День проходил, как всегда:  
В сумасшествии тихом,  
Все говорили крутом.

Damit wird der motivische Kreis zum ersten Gedicht geschlossen, wie dies häufig bei abschließenden Gedichten der Fall ist.

In diesem sechsten Gedicht geht aber ein Tempuswechsel vor sich, als der "Tag" vorüber ist, der Held einschläft und träumt. Das Heraustreten aus der negativ bewerteten Wirklichkeit in den Traum wird kompositorisch durch das Tempus markiert; auch dieses Einschlafen wird schon im ersten, präsentischen Gedicht angesprochen.<sup>26</sup>

Daß dieses Gedicht nicht wirklich das letzte im Zyklus ist, verwundert; Blok führt bei der Zusammenstellung der Endfassung an die Einheit der sechs Gedichte die Kommentare der "Teufel" ("Govorjat čerti") und des "Todes" ("Govorit smert'") an. Die beiden Gedichte, eine Art von Unterzyklus und Epilog, sind aufeinander bezogen. Die "Teufel" ("my") raten dem Helden ("ty"), sein Leben fortzusetzen (im Sinne des "sumasšestvie tichoe" aus dem sechsten Gedicht), bis der unausweichliche, "faustische" Moment des Zusammenbruchs eintritt:<sup>27</sup>

Ты, в иступленном покаяньи,  
Проклясть замыслишь бедных, нас.

И станешь падать - но толпою  
(...)  
Тебя подхватим.

Der "Tod" analysiert den Weg des Helden ("on") in die "Sünde", der aber durch eine vollkommene Enttäuschung beendet und gekennzeichnet ist:<sup>28</sup>



Но от измучился - и ранний  
Жар юности простыл.

Das Tor zum Tod wird gleichgesetzt mit dem Einschlafen in den Gedichten 1 und 6:<sup>29</sup>

А сам - к моей блаженной двери  
Отыскивает вяло путь.

Diese Umkehrung der Wertung, in der die Teufel als "reine Engel" ("čistyje angely") und der Tod als Paradies ("blažen-naja dver'") erscheinen, entspricht ganz dem Weltbild des späten Symbolismus,<sup>30</sup> zugleich aber wird der Zusammenhang mit der metaphysischen Welt, der in den Gedichten 1-6 fehlt, wieder hergestellt, wenn auch an die Stelle der "Wunderschönen Dame" und der "anderen Welten" hier Tod und Teufel treten.

Eine genauere Analyse kann hier nicht geboten werden. Es zeigt sich aber, daß durch die Einführung des Genres Zyklus in den von Lermontov und Grigor'ev schon gestalteten Stoff, durch die Mehrfachperspektivierung (Held = Ich, du, er; Sprecher = Held, Ich, Teufel, Tod) und durch die Auflösung einer logisch rekonstruierbaren Tempusachse (wie sie bei Lermontov und Grigor'ev zu finden ist), eine ganze Bedeutungsebene dazukommt: Die Zersplitterung des Sprecher- und Helden-Ich in nicht nur zwei Teile, sondern in mehrere, nebeneinander existierende, die zwar in einzelnen Stücken des Ganzen Logisches zustandebringen (Einzelgedichte), aber im Gesamtheit auf den Zerfall der Persönlichkeit des Helden hinweisen beziehungsweise eben eine ikonische Darstellung dieses Verfalls sind.

Diese Vielstimmigkeit, in der jeder einzelne Text für sich Geltung hat, um durch den Zykluskontext relativiert zu werden, ist eine Leistung des Genres Zyklus, auf dem Weg zu dem Grigor'evs Kurzpoem bereits ein Schritt ist.

Indem Grigor'ev das narrative Sujet der Vorlage, des "Demon", durch ein "zagadka-razgadka"-Sujet ersetzt und nichts mehr in einer mehr oder weniger überzeugenden Vollständigkeit bringen will - dies freilich auch in Zusammen-

hang mit der romantischen "Fragment"-Poetik - , bereitet er die Auflösung des Poem-Rahmens und die Verselbständigung der einzelnen Teile, die einen neuen Zyklusrahmen bilden, vor und verwendet dieses neue Genre auch selbst in den oben genannten Zyklen, von denen in der Folge der bekannteste und umfangreichste, B o r ' b a , einer Gegenüberstellung mit Bloks F a i n a unterzogen werden soll.

#### 5.2.4. Grigor'evs B o r ' b a und Bloks F a i n a

Der Zyklus B o r ' b a ist zweifellos einer der ersten, wenn nicht der erste paradigmatische Zyklus in der russischen Literatur. Er entstand im Jahre 1857 und ist damit natürlich nicht im einzigen Gedichtband des Autors enthalten. Er erschien interessanterweise nicht als Gesamtext, sondern als Serie in sechs Fortsetzungen in der Zeitschrift "Synotečestva", und zwar in den Ausgaben 44 bis 49 (1857). In der folgenden Tabelle werden wieder die wichtigsten Informationen geboten:

СО 44<sup>31</sup>

I. Я ее не люблю, не люблю... (Übersetzung aus Mickiewicz) 1853/57	$B_0$	я - она	Absage an die Liebe
II. Я измучен, истерзан тоскою 1857	$B_0$	я - ты /ангел/	zu ihren Füßen niederfallen, Vergiftung
III Я вас люблю, что делать - виноват 1857	$B_0^{\text{Б}}$	я - вы	Schweigen, Teufel - Paradies Schlaflosigkeit
IV Опять, как бывало, бес- сонная ночь 1847 (?)	$B_0 E_0$	я - ты /Евы лу- кавая дочь/	Schlaflosigkeit in den Staub fallen, Verzweif- lung, Kampf

V О! кто бы ни был ты, в борьбе ли муж созрелый (Ü. aus V.Hugo) 1853/57	$V_0 E_0$	ты <sup>32</sup> -она	Meteor, Qual, Schlaflosigk. Eifersucht
VI Прости меня, мой светлый серафим 1857	$E_0$	я - ты /серафим/	Liebeserklä- rung, Fallen zu den Füßen
VII Доброй ночи!..Пора! 1843/57	$V_0$	ты /освещенная/	Nacht - Mor- gen - Mor- genrot
<hr/>			
OO 46			
VIII Вечер душен, ветер воет 1857	$V_0$	я - ты мы	"ihr" Tod, Abend - Mor- gen
IX "Надежду" - тихим повто- рили эхом (Ü. aus Mickiewicz) 1857	$V_0 E_0$	Конрад я - ты ты - я	Hoffnung - Ver- fluchung, Para- dies - Schlange
X Прощай, прощай! О если б знала ты 1857	$V_0 \vec{E}_0$	я - ты /святая/	Verzeihung, Leidenschaft - Ruhe
<hr/>			
OO 47			
XI Ничем, ничем в душе моей 1857	$V_0 \vec{E}E_0$	я - ты	geheimnisvolle Verbindung, zu den Füßen f.
XII Моя ангел света! Пусть перед тобою 1857	$V_0$	я - ты /ангел света/	gemeinsame Seele Vereinigung, Leiden, Tränen Gebet
<hr/>			
OO 48			
XIII О, говори хоть ты со мной 1857	$V_0$	я - она - ты /гитара/	Schaflosigkeit, Sterne, un- fertiges Lied
XIV Цыганская венгерка <sup>33</sup> 1857	$V_0 E_0$	я - она - ты	Zigeuner, zu den Füßen fal- len, Abschied, Schicksal - Schlange
<hr/>			
OO 49			
XV Будь счастлива... Забудь о том, что было 1857	$V_0 \vec{E}$	я - ты	Abschied, Reue, Leiden
XVI В час томительного бдения 1857	$V_0 E_0$	я - ты /ангел, ребенок/	Erinnerung an 1.Treffen, Verbrechen

XVII Благословение да будет над тобою 1857	$B_0 E_0$	я - ты /звезда, чистая/	Licht-Finster- nis, Verurtei- lung, Freude- Sünde, Geschwis- terliebe
XVIII О, если правда то, что помыслов заветных 1857	$B_0 E_0$	я - ты	Seelentausch, Licht in der Ferne

Grigor'ev legt mit  $B o r ' b a$  einen Gesamttext mit starker Kohärenz bei gleichzeitiger Unabhängigkeit der Einzeltexte vor. Die Kohärenz, und das ist wichtig, wird nicht durch ein narratives Sujet gebildet, wie das letztlich, wenn auch nur im Subtext, auch in  $O t r y v o k \dots$  noch der Fall ist (Freundschaft - Katastrophe - Zugrundegehen), sondern durch die Identität der beiden Helden, des Ich und des Du/sie: Das Ich wird nur in zwei Gedichten variiert - in V ("O! kto by ni byl ty, v bor'be li muž sozrelyj"), wo der Held durch ein "du" ersetzt wird, und in VII ("Dobroj noči!..Pora!"), in dem das Ich fehlt, aber als Sprecher rekonstruierbar bleibt; das Du unterliegt einer für den Zyklus typischen Variation ("ona", "ty", "vy", "ja"), die Identität dieser weiblichen Hauptheldin wird immer wieder durch rekurrente Epitheta hervorgehoben: Sie ist "angel" (II), "serafim" (VI), "osveščennaja svetom" (VII), "svjataja" (X), "angel sveta" (XII), "angel" (XVI), "čistaja zvezda" (XVII), "zvezda tainstvennaja" (XVIII).<sup>34</sup>

Die Perspektive ist das modellierende Prinzip des Gesamttextes, nicht die Fabel: Was auf der Textebene besprochen/erzählt wird - die wechselnde Intensität der Beziehung des Helden zur Heldin - wird auch auf der Subtextebene im Bereich der Perspektive durchgeführt: Der Held spricht über "sie" (I, V, XIII, XIV), mit einem distanzierten "vy" (III) und schließlich mit dem "du" ("ty" - in den restlichen Gedichten); an einer perspektivisch markierten Stelle kommt sie auch selbst zu Wort (in der Mickiewicz-Übertragung IX).

Mit dieser wechselnden Perspektivierung beginnen auch - wieder ein Charakteristikum des Genres - die Aussagen einander zu widersprechen: Wenn der Held in I beteuert, die Heldin nicht zu lieben, so wird dies schon in II von ihm selbst widerlegt; der "Engel" aus II erscheint dafür in IV als "boshafte Tochter der boshaften Eva" ("Evy lukavoj lukavaja doc"); die Tote aus VIII, die "für immer stumm" ("navsegda nema") ist, kommt gerade im darauffolgenden Gedicht das erste und einzige Mal zum Sprechen; dem "endgültigen Abschied" ("v poslednij raz") von XV folgen immerhin noch drei Gedichte, die die Beziehung der Helden in der besprochenen (nicht retrospektiv-erzählten!) Welt zum Inhalt haben.

Auch die Tempusformenanalyse gibt einen guten Einblick in die Bedeutungsstruktur des Zyklus, wenn auch bei Grigor'ev die Tempora nicht so konsequent eingesetzt und einzelnen semantischen Bereichen zugeordnet werden wie bei Blok; Grigor'ev braucht jedoch bei der Auflösung des narrativen Sujets im Zyklus das Tempus als wesentliche ordnende Kraft. So beginnt der Zyklus mit besprechenden Tempora (I - III), die in drei Varianten (Ich - sie, Ich - Du, Ich - Sie) den Zustand des Helden zum Thema haben. Die drei folgenden Gedichte enthalten zum größeren Teil Elemente der erzählten Welt: Die Ursache für den besprochenen Zustand ist das Thema ("ihre" Kälte bei einem Wiedersehen mit ihm in IV; die Episode mit dem vergeblich unter den vom Ball erleuchteten Fenstern wartenden Helden in V; die Episode mit der "beinahe" erfolgten Liebeserklärung in VI).

Die beiden folgenden Gedichte - beide im besprechenden Tempus - sind ein Paradebeispiel für die Bedeutungswirksamkeit der Zyklussyntax. Die Perspektive bleibt gleich, doch die besprochenen Welten sind diametral entgegengesetzt: VII ist ein hoffnungsvolles, positiv bewertetes Schlaflied an die Geliebte, die im Morgengrauen einschläft; VIII zeigt den Helden in Verzweiflung vor der toten Geliebten. Anstelle des Morgens erscheint - noch dazu im ersten Vers (vom

"Morgen" ist im letzten Vers des vorhergehenden Gedichts die Rede) - der Abend ("Večer dušen..."). Über die Unterbrechung des Textes nach VII, die auch in der Zeitschriftenedition zu sehen ist, wird hier das Schlaf-Tod-(und Morgen-Abend)-Motiv angesprochen und semantisiert: Die alltäglichen Handlungen sind unter dem Zeichen der existentiellen zu sehen.

Die folgenden Gedichte, IX, X und XI, zeichnen sich durch eine Wiederkehr der Erzählzeit aus:<sup>35</sup>

"Надежду" - тихим повторили эхом. (IX)

Я, мучаясь, ревнуя и глывая,  
С тобою был спокоен, чист и тих. (X)

Тебя любил я так смиренно. (XI)

In diesen Gedichten handelt es sich zum ersten Mal im Zyklus um eine "Abrechnung" mit dem bisher Geschehenen. Die Darstellung des Todes der Geliebten ist auch das Ende der Möglichkeit, sie zu besitzen. Diese Distanz wird auch perspektivisch ausgedrückt.

Die nächsten drei Gedichte sind zweifellos als Höhepunkte des Gesamttextes konzipiert. Alle drei weisen das besprechende Präsens auf: In XII postuliert der Ich-Held die Gleichartigkeit seiner selbst mit der Heldin:<sup>36</sup>

Тому, кто раз встречался с половиной  
Своей души, - иной не отыскать!

In XIII wird das Du zum "sie" transformiert, die Beziehung zwischen den Helden zum "nedopetaja pesnja" ("nicht fertigge- sungenes Lied"); XIV, die bekannte "Cyganskaja vengerka", weist schließlich eine komplizierte, oszillierende Perspektive auf; die Beziehung der Helden erhält eine sich über alles hinwegsetzende Intensität:<sup>37</sup>

Ты другому отдана  
Без возврата, без возврата...  
Что за дело? ты моя!  
Разве любит он, как я?

Die letzten vier Gedichte schließlich, die auch zusammen in einer Nummer des "Syn otečestva" erschienen sind, sind der "Abgesang" des Zyklus, ein überlanger Epilog: Die Motivik ist

geprägt vom "Abschied" mit einem Ausblick in die Zukunft, und dementsprechend werden die Tempusformen verwendet. In XV herrscht noch das besprechende Präsens und das Futur, in XVI, XVII und XVIII nehmen die für den Zyklusschluß typischen Rückblickserzählungen den wichtigsten Platz ein:<sup>38</sup>

О ребенок! Ты не знала,  
 Что одним приветным взглядом  
 Ты навеки отравляла... (XVI)

Недаром встреч с тобой боялся я искать (XVII)

Скажи: Ты понимала ль моих призывов тщетных (XVIII).

Dieser flüchtige Blick auf die Verwendung der Tempusformen gibt einen Einblick in den Bedeutungsaufbau des Zyklus, in dem dieselben Episoden in verschiedenen Perspektiven dargestellt werden, sowohl was die Redesituation als auch was die Stellung des Sprechers zum Besprochenen/Erzählten anbelangt. P. Gromov gibt, von einer anderen Seite der Bedeutungsanalyse kommend, folgende Zusammenfassung der Abfolge der Gedichte im Zyklus:<sup>39</sup>

Последовательно развивая основной лирический сюжет, Григорьев время от времени перебивает его отдельными лирико-психологическими новеллами, усложняющими и обогащающими главную ситуацию особыми психологическими темами и "случаями" душевной жизни.

Das ist im vorliegenden Fall wie auch in anderen Zyklen und bei Blok eine der Hauptleistungen des Genres: ein und dieselbe Situation (hier die Liebe des Helden zur Heldin) mit wenigen "konkreten" Episoden (meist biographisch begründeten, wie Schlaflosigkeit, Zusammentreffen in kalter Atmosphäre, Warten unter dem Fenster, Einsamkeit des Helden, Abschied) wird immer wieder von anderen Standpunkten aus dargestellt. Es handelt sich um einen paradigmatischen Zyklus, der aber anders gebaut ist als etwa Bloks *G o r o d*, wo eine Vielfalt von Episoden auf eine immer gleichbleibende Bewertung der besprochenen/erzählten Welt durch den Erzähler-Helden hinweist. Bei Grigor'ev ist das Ordnungsprinzip - ähnlich wie in den SOPD (Journalfassung) die variierte Grundstruktur.

Diese Struktur erlaubt es Grigor'ev, Fremdtexte in den eigenen Zyklus einzubauen: Die Gedichte I und IX (Mickiewicz) sowie V (V.Hugo) sind Übertragungen Grigor'evs, die dieser ohne weiteres in den eigenen Makrotext aufnehmen kann, weil sie auch die Situation seines Helden besprechen/erzählen. Dieses Montageverfahren ist ein entscheidender Schritt in der Entwicklung des Genres; bei Blok ist es dann vor allem das Eigenzitat, das in den Zyklustext integriert wird. Im vorhergehenden Kapitel war auch davon die Rede, daß Blok seine eigene Heine-Übertragung in das poetische Buch *N o č n y e č a s y* aufgenommen hat: Auch hier ist es die Aufnahme eines Fremdtextes in den eigenen Makrotext, wobei dieser Fremdtext innerhalb des eigenen Rahmens seine Eigenständigkeit als Übersetzung oder Übertragung bewahrt.

Vor dem Hintergrund dieser in Grundzügen angestellten Analyse von *B o r ' b a* soll das Augenmerk nun Bloks Zyklus *F a i n a* zugewendet werden, einem Zyklus, der in der Zeit intensiver Auseinandersetzung Bloks mit Grigor'ev entstanden ist.<sup>40</sup>

Ebenso wie *B o r ' b a* ist auch *F a i n a* ein paradigmatischer Zyklus mit variierte Grundstruktur (Held liebt unnahbare Heldin); ebenso wie bei *Ž i z n ' m o e g o p r i j a t e l j a* ist Blok aber auch hier einen Schritt weiter gegangen. Auch hier die Übersicht mit der Angabe der Position des jeweiligen Gedichtes im Buch *Z e m l j a v s n e g u*. Aus Gründen der Übersichtlichkeit wird hier auf Angaben über die Motivik in der Tabelle verzichtet, sie werden nachgestellt:

#### Файна (Endfassung)

I Вот явилась, заслонила Послания 5, Волоховой 2 12 06	$B_0 E_0$	я - ты
II Я был смущенный и веселый Послания 6, Волоховой 3 12 06	$B_0 E_0$	я - ты



III Я в дальний мир вошла, как в локу Послания 3, Волоховой 1 31.01.07	$V_0 \vec{B}$	я - вы
IV Ушла. Но гиацинты ждали Послания 10 31.03.07	$\vec{E} \vec{B} V_0 E_0$	я - ты
V За холмом отзвенели упругие латы 12.04.07	$\vec{B} V_0 \vec{B}$	я - ты мы
VI Я насадил мой светлый рай Песня судьбы 12 04.07	$\vec{B} V_0$	я - она /=мать/
VII В этот серый летний вечер Послания 12 25.06.07	$V_0 E_0$	я - ты
VIII - X Осенняя любовь VIII Когда в листве сырая и ржавая Послания 7 3.10.07	$\vec{B}$	я - он/ты /=Христос/
IX И вот уже ветром разбиты, убиты Послания 8 3.10.07	$-\vec{B} V_0$	я
X Год ветром холодные плечи Послания 9 3.10.07	$V_0 \vec{B}$	я - ты
XI В те ночи светлые, пустые 10.10.07	$E_0$	он - она они
XII Снежная дева <sup>41</sup> Песня судьбы 6 17.10.07	$V_0 E_0$	я - она
XIII И я провел безумный год 21.10.07	$V_0 E_0$	я - она мы
XIV - XXIV Заклятие огнем и мраком <sup>42</sup>		
XIV О весна без конца и без краю (Принимаю) Песня судьбы 8 24.10.07	$V_0$	я - ты
XV Принявший мир, как звонкий дар (В огне) Песня судьбы 9 26.10.07	$V_0 \vec{B}$	я - ты мы

XVI Я неверную встретил у входа (И во мраке) 23.10.07	$E_0$	я - она
XVII Перехожу от казни к казни (Под пыткой) Песня судьбы 10 10.07	$B_0$	я - ты
XVIII Пойми же, я спутал, я спутал (В снегах) Послания 13 21.10.07	$\vec{B}B_0\vec{B}$	я - она ветер
XIX В бесконечной дали корри- доров (И в дальних залах) 23.10.07	$\vec{B}B_0\vec{B}$	я - она сердце
XX По улицам метель метет (У края бездны) Песня судьбы 7 26.10.07	$B_0\vec{B}$	я - кто-то
XXI О, что мне закатный румянец (Безумием заклинаю) 1.11.07	$B_0$	я - ты
XXII Гармоника, гармоника (В дикой пляске) Мещанское жизье 14 9.11.07	$B_0\vec{B}$	я - ты
XXIII Работай, работай, работай (И вновь покорный) Мещанс- кое жизье 13 26.10.07	$B_0\vec{B}$	ты - она
XXIV И я опять затих у ног Тебе предаюсь Песня судь- бы 16 8.11.07	$\vec{B}B_0$	я - ты
XXV Инок <sup>41</sup> Послания 15 6.11.07	$B_0$	я - ты
XXVI: Песня Фаины <sup>41</sup> /из пьесы "Песня Судьбы"/ 07	$B_0$	ты - я
XXVII Всю жизнь ждала. Устала ждать Послания 15 13.01.08	$B_0 E_0$	я - ты
XXVIII Когда вы стоите на моем пути Послания 14 6.02.08	$B_0$	я - ты /не Фаина/
XXIX Она пришла с мороза Мещанское жизье 16 6.02.08	$E_0$	я - она

XXX Я помню длительные муки Мещанское житье 16 9.02.08	E <sub>0</sub>	я - она
XXXI Своими горькими слезами 20.11.08	B <sub>0</sub> E <sub>0</sub>	я - ты мы

Zur Motivik: Der Zyklus enthält zunächst Gedichte aus dem Unterzyklus *V o l o c h o v o j* (I - III), die direkt an V.V.Volochova gerichtet sind und Motive aus der Theaterwelt ("Seide", "Theater", "Fackel") sowie der kosmischen Welt der "Neznakomka" und SM enthalten ("Täuschung", "Vergessen" in I, "Stern" in II, "Ritter", "dunkler Wein", "Milchstraße" in III). In IV bis VI ändert sich die Motivik wenig ("Schlange", "Schicksalswelt" in IV, "Helm" und "Speer" in V, "Wein" in VI), doch kommt die neue Komponente des Kampfes Tag - Nacht dazu (IV, "Gott-Sonne" in V, "Paradies" in VI). In VII ändert sich die Motivik: Es geht nur um das Liebesthema "Lieben und Verlassen". Die folgenden 3 Gedichte bilden den Unterzyklus *O s e n n j a j a l j u b o v* ' ; sie bringen eine melancholische Herbst-Motivik in den Text, die durch VII schon eingeleitet wurde ("Trauer" in VIII, "Trauer über die weggegangene Sonne" in IX, "Aufregung in der Nähe des Todes" - "predsmertnaja trevoga" in X), aber auch die kosmische Komponente kehrt zurück ("dunkles Paradies", "Stern" in X).

XI bis XIII sind von der Erscheinung der "Snežnaja deva" (XII) gekennzeichnet ("Langeweile", "Norden", "Schicksalshaftigkeit" in XI, das ganze Gedicht XII, "Frost", "wunderschöne Schlange", "Komet" mit gr. Anfangsbuchstaben, "Nacht der qualvollen Ehe" in XIII, einem Gedicht mit deutlichen Anklängen an Grigor'ev)

XIV - XXIV ist der Zyklus *Z a k l j a t i e o g n e m i m r a k o m* , dessen künstlerische Welt von den Zentralmotiven "Feuer" und "Kälte", "Freund-Feindschaft", "Nacht und Tag" (XIV, XV, XVI, XVII) beherrscht sind. In XVIII kommt das Motiv vom "Herz-Vogel" ("serdce-ptica") dazu, auch in XIX; in diesen beiden Gedichten findet sich eine Reminiszenz an die Welt der SOPD ("blauer Traum" in XVIII, "dunkle Kathedrale"

in XIX). Diese Bilder verschwinden aber vor dem "Abgrund" von XX. In XXI und XXII taucht dann das Zigeuner-Thema auf, mit den Motiven des "Wahnsinns" ("bezumie" in XXI und XXII) und des (exstatischen) Tanzes (XXI, XXII und XXIII). In XXIV begegnet dann das von Grigor'ev bekannte Motiv des "Zu-den-Füßen-Fallens" ("padat' u nog"). Die folgenden Gedichte sind zunächst von negativ bewerteten Bildern geprägt ("Wachs der Seele" - "vosk duši" in XXV, "Schlange" im "Garten" in XXVI, "unliebes Kind" - "nemilyj rebenok", "Markt der Welt" in XXVI). In XXVII und XXVIII taucht das Thema der Situation des Dichters auf. Die letzten drei Gedichte weisen die typischen Motive eines Epilogs auf ("die Zeiten sind vergangen" in XXIX, "Ende der Nacht", "unnötiges Leben", "vergebliche Frage" in XXX, "Vergessen" und "entzauberter Schatten" in XXXI). Das letzte Gedicht enthält auch Elemente aus der kosmischen Welt ("Sterne").<sup>43</sup>

Wie zu sehen ist, erschien ein Großteil der Gedichte in *Zemlja v snegu*, allerdings verteilt auf verschiedene Abteilungen des Buches (*Poslanija*, *Pesnija sud'by* und *Meščanskoe žit'e*). Wie Grigor'ev Übersetzungen in seinen Zyklus montiert, verbindet Blok fertige Teile aus eigenen Werken - das "Lied der Faina" (XXVI), die ganzen Zyklen *Zakljatie ognem i mrakom*, *Osennja-ja ljubov'* und *N. N. Volochovoj*, wobei letzterer im Gegensatz zu den anderen seine Zyklusgrenzen (durch den Titel) nicht erhält.<sup>44</sup>

Wie bei Grigor'ev geht es auch bei Blok um die Beziehung zwischen dem Ich-Helden und seiner unnahbaren Geliebten, hier Faina, Volochova, "die Unbekannte", der "Komet".

Im Zyklus mit dem Prinzip der variierten Grundstruktur (Held - unnahbare Geliebte) überrascht das dominierende Ich nicht,<sup>45</sup> anders als beim offeneren Prinzip der Variation vor gleichbleibender Bewertung (*Gorod*). Es unterliegt

- ähnlich wie bei B o r ' b a - nur in vier Stellen einer Variation: In III ("Ja v dol'nyj mir vošla, kak v lozu") und XXVI ("Pesnja Fainy") ist es Faina, die zu dem Helden spricht, in XXIII ("Rabotaj, rabotaj, rabotaj") wird das Ich zum fiktiven Leser transformiert, in XI ("V te noči svetlye, pus-tye) in die dritte Person (on), ebenso wie in der Journalfassung der SOPD.

Größeren Variationen ist das Du ausgesetzt, das aber in fast allen Gedichten auch auf der Textoberfläche vorhanden ist. Es erscheint als "Ich" ("ja" in III, XXVI), "sie" ("ona" in XI, XII, XIII, XVI, XIX, XXIII, XXIX, XXX) und fehlt in VI, VIII, IX, XX und XXVIII.

Hier zeigt sich die ganz bewußte Perspektivierung Bloks, der dieses Konstruktionsprinzip wesentlich konsequenter anwendet als sein Vorgänger: Es zeigt sich eine Abfolge von größer werdender Distanz zwischen den Helden, beginnend bei VI, dem Gedicht vom verlorenen Paradies (an die Mutter), über die zwei Gedichte aus O s e n n j a j a l j u b o v ' , die den Helden als einen Ausgesetzten zeigen (am "Kreuz" in VIII, im traurigen Herbstland in IX) zum Kampf mit der "Schneejungfrau" ("Snežnaja deva", die in der dritten Person erscheint, in XI, XII und XIII, und dann noch einmal, auf dem Höhepunkt des Schneesturms in Z a k l j a t i e o g n e m i m r a k o m , dem Gedicht XIX ("V bezkonečnoj dali korridorov"), wo die Heldin zunächst in die dritte Person transformiert wird:<sup>46</sup>

Не она ли там пляшет вдали?

und dann im Schneesturm völlig verschwindet sowie durch einen dämonischen Unbekannten (on, kto-to) ersetzt wird.

Zum letzten Mal wird das Du in den Gedichten XXVIII, XXIX und XXX ausgespart, in denen die perspektivische Distanz zu Faina die (endgültige) Trennung ausdrückt. In XXVIII hat es der Held mit einer anderen Person zu tun, in XXIX wird die Distanz auch auf der Textoberfläche eindringlich:<sup>47</sup>

Прошли времена Паоло и Франчески.

In XXX erzählt der Sprecher an einem Frühlingsmorgen von der vergangenen Winternacht, mit einer Symbolik, die bei kontinuierlicher Rezeption des Zyklus vollkommen eindeutig ist:<sup>48</sup>

И утро длилось (...)  
(...)

Весенним ливнем бурных слез.

Faina wird aus mythologischer "Höhe" ("Vot javilas", zaslonila"<sup>49</sup>) mehr und mehr in die diesseitige Welt "herab"-geholt, bis sie zu einer "nur noch einfachen" Frau wird ("Ona prišla s moroza", XXIX) und aus dem Zyklus verschwindet. Mit der "Verweltlichung" der Heldin steigt aber die Distanz zum Helden, was auf der Subtextebene mit dem Verschwinden des Du, auf der Textebene im letzten Vers:<sup>50</sup>

Я забыл тебя

kulminiert. Diese Distanzierung wird von Blok ganz bewußt eingesetzt, sodaß es problematisch erscheint, in dem Text eine "vollkommene Hingabe" an die "irdische Liebe" zu sehen, wie dies Z.G.Minc tut:<sup>51</sup>

Поэтому Ф/аина/, в сущности, - первый цикл Блока, полностью посвященный "земной красоте" и земной любви. Это уже не только "антитеза" "Стихов о Прекрасной Даме", но и попросту н о в о е решение многих кардинальных вопросов лирики Блока.

Die Beziehung zur "kosmischen" Erscheinung, zum "Kometen" (vgl. die Motive von II, III, V, X, XII, XIII, XXXI) steht am Beginn und im Subtext des gesamten Zyklus, und die Entfernung davon bedeutet auch die Distanz zur Heldin, nicht aber eine Ablösung des "kosmischen" Prinzips durch die "Diesseitigkeit", die zweifellos auf der Textoberfläche bedeutend ist.

Im Bereich dieser Perspektivierung ist die mehrfache Verwendung des "my" interessant, das bei Blok ziemlich selten ist. In V ("Za cholmom otzveneli uprugie laty"), einem ersten Höhepunkt, erscheint das bei Blok fast immer euphorische "my" nach dem Sieg über den "Gott-Sonne":<sup>52</sup>

Мы знаем с тобою, что прежде знавали,  
Под неверным мерцаньем котья!

Das "kop'e" ist das "kop'e plunoči": Die erhoffte Nacht bricht über die kurzzeitig miteinander verbundenen Helden herein, aber schon in diesem Gedicht wird deutlich, daß diese Nacht nicht lang dauern wird ("nevernoe"). Zum zweiten Mal erscheint "шy" nach der Auseinandersetzung mit der "Snežnaja deva" in XIII, und wieder in demselben motivischen Kontext:<sup>53</sup>

И, словно в бездну, в лоно ночи  
Вступаем мы (...)  
(...)  
Да! с нами ночь! И новой властью  
Дневная ночь объемлет нас,  
(...)  
И долгие часы над нами  
Она звенит и бьет крылами...

Diese Häufung von emphatischen "шy" ist für Blok völlig untypisch und erfüllt hier eine ganz konkrete kompositorische Funktion - in einigen wenigen Momenten findet die ersehnte Vereinigung der Liebenden statt.

Bereits zwei Gedichte später erscheint das "шy" wieder, im Zyklus *Z a k l j a t i e o g n e m i m r a k o m*:<sup>54</sup>

Я буду здесь. Мы все сторим:  
Весь город мой, река, и я...  
Крести крещеньем огненным,  
О, милая моя! (XV)

Auch hier ist die emphatische, verbindende Wirkung greifbar.

Zum letzten Mal findet sich diese Verbindung interessanterweise im letzten Gedicht, das eigentlich schon die endgültige Trennung der Liebenden zum Thema hat:<sup>55</sup>

Своими горькими слезами  
Над нами плакала весна  
(...)  
Мы отхавались вновь и вновь,  
Гордясь своим уничтоженьем  
Твоим превратностям, любовь!

Das euphorische "шy" ist hier schon mit der Erzählzeit verbunden, die Vereinigung wird schon negativ bewertet.

Es überrascht dabei nicht, daß dieses "шy" bei Blok noch öfter vorkommt als in Grigor'evs *B o r ' b a*, wo

die Verbindung mit der Geliebten überhaupt ausgeschlossen ist; die erste Person pluralis erscheint nur ein einziges Mal, und es ist bezeichnend, daß das die Episode vom vorgestellten Tod der Geliebten ist:<sup>56</sup>

Вот теперь одни мы снова,  
Не услышат нас... ( B o r ' b a VIII)

Die ersehnte Vereinigung wird nur im Tod erreicht.

Eine ähnliche Regelmäßigkeit findet sich auch im Bereich der Perspektivierung durch die Tempusformen. Der Beginn eines Zyklus mit Erzähltempora ist ein immer wiederkehrendes Verfahren bei Blok, ebenso wie die Verwendung von "opjat'" oder "vnov'" im ersten Gedicht; dadurch wird die Verbindung zum vorhergehenden Text hergestellt, es wird also auch der Raum vor dem Zyklus semantisiert:<sup>57</sup>

И под знойным, снежным стоном  
Расцвели черты твои  
(...)  
Ты взмахнула бубенцами,  
Увлекла меня в поля... ( F a i n a I)

Я был смущенный и веселый.  
Меня дразнил твой темный шелк. (II)

Im ersten Höhepunkt der Held-Heldin-Geschichte (Kampf mit dem "solnce-bog" usw.) dominiert dann erwartungsgemäß das besprechende Präsens, ehe in der Gruppe XI, XII, XIII ("Snežnaja deva"), die auch schon in anderem Zusammenhang wegen der vergrößerten Distanz die Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat, das Erzählpräteritum zurückkehrt. Das Ich hat sich weiterentwickelt und erzählt von Zusammentreffen und Kampf mit Faina. Zugleich endet damit der erste Teil des Zyklus; der zweite Teil, der Unterzyklus Z a k l j a t i e o g n e m i m r a k o m , ist, mit einer Ausnahme<sup>58</sup> völlig durch das besprechende Präsens geprägt, die Distanz zu Faina ist wieder verringert.

Der dritte Teil beginnt ebenfalls mit dem besprechenden Tempus; ein letztes Mal kommt Faina selbst zu Wort ("Pesnja Fainy", XXVI), ehe in den letzten drei Gedichten, dem "Epilog", wieder die Rückschautempora dominieren:<sup>59</sup>



Она пришла с мороза (XXIX)

Ночь догорала за окном (XXX)

Своими горькими слезами  
Над нами плакала весна. (XXXI)

Ähnlich wie Grigor'evs Zyklus hat auch F a i n a einen Höhepunkt, und zwar die bedingungslose Hingabe an die Geliebte in Z a k l j a t i e o g n e m i m r a k o m .<sup>60</sup>

Daß dieser Höhepunkt ein eigenständiger Zyklus ist, ist eine Neuerung, die ebenfalls auf die Weiterentwicklung des Zyklus durch Blok zurückzuführen ist, eine Neuerung aber auch, die schon bei Grigor'ev angelegt ist, denn die "Cyganskaja vengerka" ist eine ganz eigenständig aufgebaute Welt innerhalb des Zyklus, in der die Ansprache an das Du (3.Strophe) mit dem Sprechen über "sie" (2.Strophe) und dem Sprechen ohne Bezug auf die Heldin (1.Strophe) wechselt:<sup>61</sup>

Что за горе? Плянь, да пей!  
Ты завей его, завей  
Веревошкой горе!  
Топи тоску в море! ("Cyganskaja vengerka", 1.Str.)

Я увидел у нее  
На руке колечко! (2.Str.)

Ты другому отдана. (3.Str.)

Der mehrfach perspektivierte Text als Höhepunkt weitet sich bei Blok zu einem ganzen Zyklus aus, der auch als Eigenzitat zu verstehen ist und ebenso wie "Pesnja Fainy" oder, bei Grigor'ev, die Übersetzungen, deshalb im Zyklus steht, weil er eben dieselbe Grundsituation darstellt, die im ganzen Zyklus variiert wird.

Weiter als sein Vorgänger geht Blok auch bei den weiteren Personen des Zyklus. Denn mit Ausnahme des Konrad aus der Mickiewicz-Übersetzung (IX), der aber eine deutliche Konfiguration des Ich-Helden ist, gibt es in B o r ' b a keine weiteren Figuren. Bei Blok hingegen tauchen auf: die Mutter (VI), Christus (VIII), "Kto-to" (XX) und eine weitere weibliche Person (XXVIII) sowie der "solnce-bog" (V).

Bei genauerer Analyse findet man auch bei diesen Figuren eine genau durchdachte kompositorische Absicht, die jedoch nie deutlich gemacht wird: Der Zyklus ist bei Blok das Genre, in dem der Leser in erster Linie auf der Textebene nicht vorhandene Zusammenhänge herstellen muß: Die Mutter erscheint im verlassenen Paradies; Christus besucht den Ich-Helden am Kreuz, der für den Sündenfall (verlassenes Paradies) büßt, aber ohne Hoffnung bleibt; "Kto-to" ist als "Tod" identifizierbar, der im Feld "spazierengeht" ("guljaet")<sup>62</sup>, als Tod, der zum Vergessen, zum angenehmen Aufhören der Existenz in der Natur aufruft:<sup>63</sup>

Как сладки тайны холода..  
Взгляни, взгляни в холодный ток,  
Где все навеки молодо...

Der Held aber muß weiterleiden. Das Mädchen, das in XXVIII ("Kogda vy stoite na moem puti") vor dem Helden auf der Schwelle steht, ist die Personifikation des "Lebens" im Gegensatz zum "abgestorbenen" Dichter.

### 5.2.5. Zusammenfassung

Es zeigt sich also, daß bei Apollon Grigor'ev, einen der wichtigsten von jenen russischen Dichtern, die das Genre Zyklus verwendeten, und die auf Aleksandr Bloks Entwicklung als Lyriker Einfluß hatten, gewisse Modelle, Baupläne ausgearbeitet wurden; freilich wurde diese Neuerung kaum rezipiert, für Blok aber wurden diese Strukturen Grundlagen einer ganz bewußten Weiterentwicklung des Genres.

In O t r y v o k i z o d n o j t e m n o j  
Ž i z n i bricht Grigor'ev mit der traditionellen Komposition des lyrischen Poems, wie sie bei Lermontov noch zu sehen ist; Grigor'ev gelangt aber hier noch nicht zum Zyklus. Die Analyse zeigt, daß Bloks syntagmatischer Zyklus

Ž i z n ' m o e g o p r i j a t e l j a mit seiner Vielstimmigkeit und seinem fehlenden narrativen Sujet an seine Vorgänger Lermontov und Grigor'ev angelehnt ist, aber in seiner semantischen Komplexität bei gleichzeitiger motivischer Offenheit des Textes in dieser Richtung weitergeht.

Grigor'evs *B o r ' b a* ist ein sehr frühes Beispiel für einen paradigmatischen Zyklus mit einem ganz manifesten Bauplan (Prinzip der variierten Grundstruktur), in dem die Sprechsituation und -perspektive zu einem semantisch entscheidenden Mittel des Aufbaus des äußeren Rahmens wird. Es scheint, daß das Thema des Kampfes, der bei Grigor'ev ebenso wie bei Blok<sup>64</sup> in grotesker Umkehrung des traditionellen Motivs des Kampfes um die Geliebte ein Kampf gegen sie ist und sich letztendlich als der Kampf des Helden gegen eine andere Seite seines Ich entpuppt, als Kampf gegen sich selbst,<sup>65</sup> daß also dieser Kampf mit den Mitteln des Zyklus besonders gut dargestellt werden kann. Bloks *F a i n a*, einer jener Zyklen, die erst für die Ausgabe letzter Hand ihre endgültige Gestalt erhalten haben, bietet sich als Vergleichstext an, weil er eben auch in diesem Sinne eine ganz ähnliche Grundsituation darstellt wie *B o r ' b a*: Die Kampf-Liebe zwischen einer "belle dame sans merci", einer letztlich unnahbaren Geliebten, und dem ihr unterlegenen Helden. Damit ist freilich auch ein neuer lyrischer Held verbunden, der sich vom Ich des einzelnen Gedichtes dadurch unterscheidet, daß er wesentlich mehr als Figur eines dramatischen Ablaufs erscheint denn als Identifikationsfigur des Autors bzw. Lesers. Auch hier kann sich Blok auf die Vorarbeit Grigor'evs gestützt haben.<sup>66</sup>

Die homogene Form wird durch ausführliche Eigenzitate gesprengt, die Perspektive unterliegt einer Reihe von semantisch sehr wichtigen und ganz bewußt eingesetzten Variationen, durch die die Bedeutung des äußeren Rahmens zunächst verschleiert, durch die fortlaufende Lektüre aber schließlich in ihrem vollen Ausmaß deutlich gemacht wird. *Faina* kehrt

immer wieder ins Zentrum zurück, und alle Episoden, in denen sie fehlt, haben dieses Fehlen als "nol'-priem", als semantisch wirksames Fehlen. Diese weitgehende Öffnung des lyrischen Zyklus ist bei seinen Anfängen bei Grigor'ev natürlich noch unmöglich.<sup>67</sup>

### 5.3. Valerij Brjusovs poetische Bücher und Bloks Zyklen

#### 5.3.1. Blok und Brjusov in der Zeit der ersten Publikationen

##### Bloks

Daß Valerij Brjusov als Zentralfigur der ersten Phase des russischen Symbolismus auf den jungen Blok einen sehr großen Einfluß hatte, braucht hier eigentlich nicht betont zu werden. Nach allem, was bekannt ist, beeindruckte jedoch der Band *U r b i e t o r b i* (1903) Blok am meisten; es kann daher davon ausgegangen werden, daß dieses Buch auch die größte Bedeutung für die Zykluskonzeption bei dem jüngeren Dichter hatte.

Blok äußert sich nirgends direkt über den formalen Einfluß Brjusovs auf sein eigenes Werk, was den Zyklus betrifft, setzt sich aber in einer ganzen Reihe von Aufzeichnungen und Briefen mit dem in der literarischen "Szene" der Jahrhundertwende allgegenwärtigen Brjusov auseinander. Nach dem Erscheinen von *U r b i e t o r b i* drückt Blok seine Verehrung Brjusov gegenüber mehrfach aus, er nennt ihn sogar "Lehrer".<sup>1</sup>

Die Auseinandersetzung mit dem Werk Brjusovs gehörte zur selbstverständlichen Arbeit Bloks, wobei nicht nur die poetischen Bücher, sondern auch die von Brjusov herausgegebenen Periodika von großer Bedeutung sind, nämlich zunächst "Severnye cvety"<sup>2</sup>, dann "Vesy". Diese Zeitschriften und Brjusovs Verlag "Skorpion" gaben Blok auch mehrfach die damals noch nicht selbstverständliche Publikationsmöglichkeit: Bloks zweiter Zyklus SOPD (Journalfassung) erschien erst 1903 in den "Severnye cvety". Damit hat Brjusov zweifellos auch den Aufbau der Blokschen 10-Gedicht-Zyklen beeinflusst, jene Zyklusform, die als Grundlage für die Komposition des Genres angesehen werden kann. Die Beschränktheit des Raumes im Periodikum ist zwar ein "äußeres" Kriterium für die literarische Gestalt eines Werkes, doch ist ihre Wirkung keineswegs zu unterschätzen: Die Auseinandersetzung mit dieser Gegeben-

heit führt zu einer äußerst starken Semantisierung der einzelnen Zykluspositionen, durch die der Aufbau eines symbolistischen narrativen oder nichtnarrativen Sujets erst möglich wird.

Betrachtet man die Zyklen, die Blok in Juornalfassung bei Brjusov herausgebracht hat, so wird die Bedeutung dieser Editionsmöglichkeit auch für das Gesamtwerk sofort klar:

S t i c h i o P r e k r a s n o j D a m e (10)  
Severnye cvety 1903

T i š i n a c v e t e t (8) Vesy 1906, Nr.5

O s e n n j a j a l j u b o v ' (3)<sup>3</sup> Vesy 1907, Nr.12

Z ā k l j a t i e o g n e m i m r a k o m  
i p l j a s k o j m e t e l e j (11)  
Vesy 1908, Nr.3

Dem Dichter ist ein gewisser Raum vorgegeben, den er mit maximaler Wirkung füllen muß; die zehn bzw. drei Gedichte bilden einen äußeren Rahmen und eine darin dargestellte Welt mit verschiedenen semantischen Schichten und Wechselbeziehungen. Diese Aufgabe stellte sich einer ganzen Reihe von Lyrikern der 90-Jahre des 19. und des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts in ganz ähnlicher Weise, und Lösungen, wie sie Bal'mont, Minskij, Dobroljubov und andere, natürlich auch Brjusov selbst anboten, waren für Blok Material, vor dessen Hintergrund er seine eigene Darstellungsform suchte.

Brjusovs genau durchdachte und auf größtmögliche Wirkung beim Rezipienten abgestimmte Zyklen und vor allem Bücher hatten zweifellos einen sehr großen Einfluß auf Blok:

C h e f s d ' o e u v r e (1895), M e e u m e s s e (1896/97), vor allem aber T e r t i a v i g i l i a <sup>4</sup> (1900) und U r b i e t o r b i (1903).

Das letztgenannte Buch erschien unmittelbar vor den SOPD (Buchausgabe 1904), N e č a j a n n a j a r a d o s t ' (1906), Z e m l j a v s n e g u (1908) und somit auch vor allen anderen oben angeführten Büchern Bloks. Es scheint daher sinnvoll, sich in den folgenden



Zamknutyje (Poem)  
 Gorod ženščin (Poem)  
 Poslednij den' (Poem)

Es fällt zunächst eine gewisse Ähnlichkeit in der Dimensionierung der Zyklen und im Aufbau des Buches (mit Poemen am Schluß) auf, darüber hinaus gibt dieser Blick auf die äußere Struktur der beiden Bücher keinen weiteren Hinweis auf eine Beeinflussung. Es darf jedoch nicht vergessen werden, daß sich Blok nicht mit dem Nachvollzug eines fertigen Modells zufriedengab und sich sein Zykluskonzept zu dieser Zeit bereits vom stark paradigmatischen Zyklus Brjusovs unterschied: Brjusov läßt, wie noch zu zeigen sein wird, in seinen Unterzyklen in der Regel eine Grundsituation oder eine Idee sich von verschiedenen Seiten darstellen (so etwa in *Dumy*. *Predčuvstvija*). Blok hingegen baut auch in seinen paradigmatischen Zyklen (*Gorod*) ein überaus kompliziertes Netz von Rekurrenzen aus, in dem jede Zyklusposition ein großes semantisches Gewicht bekommt. Diese Semantisierung der Zykluspositionen geht über Brjusovs "Durchspielen" einer Grundsituation hinaus.

Die Ordnung der Gedichte im Buch nach Gedichtgenres, die bei Brjusov mit einer inhaltlichen Differenzierung gekoppelt ist, ist für Blok offenbar nicht annehmbar. Die einzigen Spuren einer derartigen Zuordnung begegnen später:

*Poslanija* (Buch *Zemlja v snegu*)  
 und *Jamby*.

Brjusov war sich der Problematik der Ordnung nach Gedichtformen bewußt und gab außerordentlich aufschlußreiche Überlegungen dazu im Vorwort zu *Urbi et Orbi*. Dieses Vorwort ist zweifellos auch für die Genrekonzepion bei Blok von großer Wichtigkeit:<sup>5</sup>

Книга стихов должна быть не случайным сборником разнородных стихотворений, а именно книгой, замкнутым целым, объединенным единой мыслью. Как роман, как трактат, книга стихов раскрывает свое содержание последовательно от первой страницы до последней. Стихотворение, выхваченное из общей связи,



теряет столько же, как отдельная страница из связного рассуждения. Отделы в книге стихов - не более как главы, поясняющие одна другую, которых нельзя переставлять произвольно. В этой книге собраны мои стихи за последние три года (1900 - 1903). Стихи соединены в ней, по-видимому, по внешним признакам; есть даже такие искусственные подразделения, как "Сонеты и терцины". Но различие формы всегда было вызвано различием содержания. Некоторые названия отделов, напр., "Элегии", "Оды", взяты не в обычном значении этих слов.

Der Gedanke an das oben schon zitierte Vorwort Bloks zur ersten Gesamtausgabe von 1911<sup>6</sup> drängt sich auf. Auch dort ist von der Funktion der einzelnen Gedichte als "Kapitel" des Buches die Rede, die nicht beliebig umgestellt werden können. Beide Symbolisten betonen, daß das aus dem Gesamtzusammenhang herausgelöste Gedicht eine wichtige Dimension seiner Bedeutung verliert, wenn nicht ganz wertlos wird. Beide Dichter sprechen auch von der Einheit des jeweiligen Abschnitts - Brjusov weist auf den inhaltlichen Unterschied jedes Kapitels zu den anderen hin, Blok drückt deutlich aus, worauf in seiner Poetik der Zykluszusammenhang begründet ist: darauf, daß ein "Kreis der Gefühle und Gedanken in einer bestimmten Zeit" dargestellt wird. Die vorliegenden Konzeptionen sind einander also sehr ähnlich.

Das überrascht nicht, wenn man sich die Kommentare Bloks zu *U r b i e t o r b i* vor Augen führt:<sup>7</sup>

Книга совсем тянет, жалит, ласкает, обвивает. Внешность, содержание, ряд небывалых откровений, озарений почти гениальных (...) (1)

Что же Вы еще сделаете после этого? Ничего или - ? У меня в голове груды стихов, но этих я никогда не предполагал возможными (...) (2)

Ваше мнение для меня - одно из самых веских и достоверных, ибо Вы давно влияете на меня Вашими книгами (не исключая "Chefs d oeuvre" и "Me eum esse") (...) (3)

"Urbi et orbi" все еще лишает меня возможности писать вполне собственные стихи (...) (4)

Вы знаете, что я издавна люблю Вашу поэзию, многим обязан ей, как ученик. (...) (5)

Если "Весы" намерены опять помещать поэтов циклами, как в прошлом году, нельзя ли мне - или дополнить эти стихи еще несколькими, или прислать новый цикл, когда он у меня будет? (...) (6)

Однако, "Нечаянная радость" еще не целиком проводит этот принцип равномерного распределения матерьяла, и, конечно, поэтому я "не сумел адекватно воплотить в слова мои переживания".. (...) (7)

Interessant ist auch, daß Brjusov in Bloks Lyrik den Hang zum Narrativen erkennt oder wenigstens einen solchen fördern will. Bloks starke Semantisierung der Zykluspositionen und die dadurch hervorgerufene Narrativisierung des lyrischen Sujets sind offenbar in Brjusovs Poetik nicht mit Lyrik vereinbar:<sup>8</sup>

А.Блок скорее эпик, чем лирик, и творчество его особенно полно выражается в двух формах: в драме и в песне (...). Перед нами создается новая вселенная, и мы верим, что увидим ее полную и богатую жизнь - ярко озаренной в следующей книге А.Блока.

Auf der anderen Seite ist Brjusovs oben zitierte Einleitung zu *U r b i e t o r b i* für Blok so wichtig, daß er sie direkt an den Anfang seiner Rezension über Brjusovs Buch stellt.<sup>9</sup>

Es kann also festgehalten werden:

1. Brjusovs *U r b i e t o r b i* hatte nicht nur im Inhalt, über den Blok in seinen Rezensionen ausführlich schreibt, sondern auch in der Form, im Aufbau bis hin zum Vorwort zur ersten Gesamtausgabe eine freilich nicht unkritische Vorbildfunktion.
2. Brjusov erkannte Bloks Neigung zur Narrativisierung und forderte ihn auf, in dieser Richtung weiterzuarbeiten.
3. Die für Blok charakteristische Zyklusform wird unter anderem durch die Publikationsumstände in "Severnye cvety" und "Vesy" beeinflusst und kanonisiert.

### 5.3.2. Der Aufbau von U r b i e t o r b i

Wie aus Brjusovs Vorwort hervorgeht, sieht er schon in der Gedichtform eine Bestimmung des Inhalts. Daraus resultiert eine Zyklisierung nach Gedichtformen, die gleichsam eine Rezeptionshaltung festlegen. In den Zyklen wird jeweils eine Grundsituation, ein thematischer Kern, paradigmatisch abgehandelt, von mehreren Standpunkten aus dargestellt. In der Folge ein kurzer Überblick über die Teile des Buches:

#### D u m y . P r e d č u v s t v i j a

Der Ich-Held, durch das eigene Schaffen gekrönt ("Vstuplenie")<sup>10</sup>, ist sich bewußt, daß er wieder einen neuen Weg einschlagen wird müssen ("Lestnica"), der ihn durch einen neuen Aufbruch ("U sebja") zu den Menschen zurück oder in die Einsamkeit führen wird ("Poslednee Želanie"). Es ist wie das Aufwachen aus dem Schlaf ins "niedere Leben" ("Pobeg"), zur Arbeit ("Rabota") oder in die Verwirrung ("Iskatel'", "Nit' Ariadny"). Jedenfalls sucht er wieder die "Erde" ("Bludnyj syn", "U zemli"), deren Hauptmerkmal die Arbeit ist ("V otvet").

#### P e s n i

Aus dieser angestrebten Bewegung "zurück zu den Menschen" und zur "Arbeit" resultieren die L i e d e r , in denen der Held in die Rolle verschiedener "einfacher" Personen schlüpft: Er besingt die einfache, vergebliche Liebe ("Fabričnaja", "Fabričnaja"<sup>11</sup>), wobei er auf Motive und Verfahren der Folklore zurückgreift, ebenso wie in "Soldatskaja" und im "Bettellied" ("Sborščikov"). Am Schluß läßt er eine Prostituierte sprechen - auch hier in der Sprache der "Stadtfolklore" (" /.../ Budu ždat' ja čas-drugoj /.../"). Darauf folgt in der Urfassung eine Rückkehr zum semantischen-formalen Rahmen des ersten Zyklus:

#### D u m y . I s k a n i j a

Wieder befindet sich der Held auf dem Weg vom einen zum anderen Zustand: Auf der Flucht vor dem eigenen Leben ("L' ennui de vivre") zur Begeisterung über die Zeugung ("Habet

illa in alvo") auf einem Weg ohne Ziel bzw. zum Tod, der aber auch nicht besser ist als das Leben ("Iskušenie"). Als paradigmatische Illustration dieses Zustandes erzählt er von der "Königin-Hure" Italien, die im Niedergang noch schön ist, in ähnlicher Weise wie Paris ("Italija", "Pariž"). Die Welten fallen auseinander: Dort die gute alte, da die schlechte neue ("Mir"). Der Held zieht sich in den Mythos zurück, um neu auferstehen zu können ("In hac lacrimarum valle"). Dieser neuen Selbstbestimmung als Poet folgt wieder ein stark paradigmatischer Zyklus:

### B a l l a d y

Alle Gedichte dieses Zyklus beschäftigen sich mit der Grundsituation der grenzenlosen Leidenschaft, die bis zur Selbsterniedrigung geht und nie "Erfüllung" wird; doch gerade darin liegt, scheint es, der Reiz.

### E l e g i i

Dieser Zyklus bedeutet gegenüber dem vorhergehenden wieder einen starken Themawechsel. Besingt Brjusov in den B a l l a d y die zerstörende Leidenschaft, so beklagt der Held in den E l e g i e n die Unmöglichkeit der Verbindung mit der Geliebten: Vom Gedanken an die Geliebte ist die Rede ("V nočnom bezljudii"), von der Unmöglichkeit der Vereinigung ("Odinočestvo"). Die Leidenschaft erscheint als sadomasochistische Gewalt im "Turm der Liebe" ("Pytka", "Tainstva nočej", "Bašnja ljubvi"). Wie das in Zyklen dieser Art häufig ist, bringt das Schlußgedicht die Vision einer "neuen Liebe":<sup>12</sup>

В моей душе преобразенной  
От всех условий бытия  
Как мысль о тени, отрешенной  
Восстанет вся любовь моя. ("K blizkoj")

Daß Brjusov das Gedicht später vor die sadomasochistischen gestellt hat, hat ganz manifeste Auswirkungen auf die semantische Struktur.<sup>13</sup> Das Gedicht ist dort nicht mehr Ausblick über die Grenze des Zyklus hinaus.

### S o n e t y i t e r c i n y

In diesem Zyklus geht der Dichter nach dem Eintritt in den "Turm der Liebe" ("Bašnja ljubvi) aus dem vorhergehenden Zyklus noch um einen Schritt weiter: Das Thema des Zyklus wird im späteren Anfangsgedicht ("Otverženie") ausgedrückt:<sup>14</sup>

Одни пришли сюда грешить и убивать  
Другие, перейдя за глубину падения,  
Вне человечества, как странные растения.

Ähnliches wird auch im Anfangsgedicht des Zyklus in der ersten Fassung angedeutet ("Obraz"): ein Gegensatz zwischen dem "nackten Körper" und dem "edlen Bild". Dieses Vordringen zum "edlen Bild" vollzieht sich aber nur nach dem "Fall" ("padenie"), der Selbstaufgabe ("Vtirusa", "Lesnaja deva", "Sancta Agatha"). Die Liebe zum "obraz" wird auch in "Mon rève familier" besungen:<sup>15</sup>

Во всех, во всех лаская лишь тебя.

Ein ähnlicher Subtext findet sich auch in "Terciny k spiskam knig", dem Schlußgedicht: Der Dichter schreibt, aber von seinen Zeilen bleiben nur sehr wenige übrig: Zur Ewigkeit gelangt man nur durch die Vergänglichkeit (der vielen anderen Zeilen).

### K a r t i n y . N a u l i c e

Ganz folgerichtig ist die Zuwendung zum Vergänglichen in diesem Zyklus, der das Thema der Stadt aufnimmt, das ja für Blok in der Folge außerordentlich wichtig wurde ( S t r a š - n y j m i r , G o r o d u.a.). Schon in diesem Text Brjusovs findet sich die Haltung, die der Ich-Held auch bei Blok der Stadt gegenüber einnimmt:<sup>16</sup>

Ненавидя это жадное и грязное чудовище, он заворочен им.

K a r t i n y stellen eine Ansammlung negativ bewerteter Motive dar.<sup>17</sup> Auch der Bloksche Antimythos der Antithese wird hier vorbereitet:<sup>18</sup>

(...) чудовища, незримые людьми:  
Болезни, ужасы и думы тех, кто прежде  
Жил в этих комнатах и верил здесь надежде  
И все мы, с первых дней вступая в старый дом  
Под их влиянием таинственным живем. ("Čudovišča")

Das erinnert an Bloks "Schaubude"<sup>19</sup>. Das Thema der "Stadt" bringt eine Reihe von Konnotationen mit sich, die ihrerseits in einzelnen Gedichten der *K a r t i n y* realisiert werden, so etwa die "Einsamkeit" ("Na skačkach"), ohne daß die Stadt selbst genannt würde.

#### A n t o l o g i j a

Dieser Zyklus ist der längste des Buches (17 Gedichte), und man kann darin einen Vorläufer von Bloks Zyklen *R a z n y e s t i c h o t v o r e n i j a* (im *Z w e i t e n* und *D r i t t e n* *B u c h*) sehen. Brjusov weicht hier gemäß dem Titel vom genre-thematischen Prinzip ab und bringt eine Reihe von Gedichten, die aber doch eine "Anthologie" zu "einem Thema" darstellen, eine Anthologie zur symbolistischen Weltansicht, in der die Frage nach der "Wirklichkeit" des Lebens und der Träume gestellt wird ("V raju", "Son", "U zerkala", "Terem", "Nekolebimoj istine"), in den Dingen der Welt etwas anderes gesehen wird ("Sladostrastie", "Led i ugol'", "Znojnyj den'", "Oblaka", "Kamen'", "Staryj viking", "Tertia vigilia", "Kolybel'naja pesnja"). Einige Gedichte scheinen den Zyklus "aufzubrechen", ohne das freilich tatsächlich zu tun; so das Eingangsgedicht ("Jarostnye pticy"), das programmatisch ein leidenschaftlich-"feuriges", "dynamisches" Prinzip ("pticy") den statischen Engeln eines sterilen Paradieses gegenüberstellt. Eine ähnliche Gegenüberstellung findet sich in "Zimmjaja krasota". In "Na peske" beschreibt der Schreibende seine eigene Situation; dieses Verfahren, die Relativierung der entstandenen oder entstehenden Fiktion durch die Reflexion über die Textproduktion herzustellen, findet sich in sehr vielen längeren Zyklen, besonders deutlich in der oben besprochenen *H e i m k e h r*. Ganz anders ist das Gedicht "Prezrenie", wo eine Rückkehr zur "dekadenten" Haltung der "Verachtung" zu sehen ist. Das Gedicht ist das vorletzte und nimmt das Thema der Schlußgedichte auf: Absage an sich selbst und

die Welt, in der, nach dem letzten Gedicht ("Nekolebimoj istine") ohnedies alles "gleichgültig" ist.

### O d y i p o s l a n i j a

Der letzte, deutlich paradigmatische Zyklus des Buches ist eine Sammlung von Gedichten an "Mitpoeten" und andere Personen. Der Zyklus schließt mit einem an Andrej Belyj gerichteten Gedicht über die "neue Hoffnung".

Die letzten Teile des Buches sind die drei Poeme "Zamknutye", "Gorod žensčin" und "Poslednij den". Das letzte Poem ist eine Erzählung über die Apokalypse. Die Apokalypse oder die Auferstehung, wobei die Apokalypse als Voraussetzung für die Auferstehung fungieren kann, sind in symbolistischen Zyklen häufig am Schluß zu finden, wie schon zu sehen war.<sup>20</sup>

Es läßt sich also sagen, daß Brjusovs Buch aus genau durchdachten Zyklen besteht, die durchwegs ein paradigmatisches Ordnungsprinzip aufweisen, wobei jeweils ein Thema entscheidend für den Zykluszusammenhang ist. Da dieses Thema in der Regel von verschiedenen Seiten betrachtet wird, ist der Perspektivewechsel immer wieder notwendig. Mit dem Perspektivewechsel ist auch der Gebrauch der Tempusformen verbunden:<sup>21</sup> Es herrscht erwartungsgemäß das Präsens vor, mitunter treten jedoch semantisch signifikante Häufungen von präteritalen Erzähltempusformen auf, etwa in *B a' l l a d y* und in *A n t o l o g i j a* ("Staryj viking", "Tertia vigilia", "Na peske"), ebenso in einigen Gedichten aus *O d y i p o s l a n i j a* ("Napoleon", "Lev svjatoگو Marka", "Venecija", "Marija Stjuart"). Der Einsatz des Erzählpräteritums ist aber in der Regel thematisch bedingt.

Auffällig im Bereich der Perspektive ist außerdem die Häufung des im Gedicht immer emphatischen "my" in den letzten Gedichten des letzten Zyklus (*O d y i p o s l a -*

n i j a ): "Ijul' 1903", "Jurgisu Baltrušajtis", "V.I. Pribytkovu", "Pamjati Konevskogo". Bei den letzten beiden Gedichten dieses Zyklus ("Mladšim", "Andreju Belomu") jedoch fehlt die verbindende 1. Person pl. wieder. Hier wird die Zyklusposition deutlich markiert: Zwar ist die Verwendung der 1. Person pl. auch in den oben genannten Gedichten thematisch motiviert, doch ist ihre Stellung im Gesamttext von eigener Bedeutung: Mit den einen angesprochenen Personen wird die Gemeinsamkeit beschworen, die anderen sind auch perspektivisch abgetrennt vom Ich-Helden. Am Ende bleibt der Held doch allein. Brjusov reagiert hier diffizil auf eine perspektivische Struktur, die vom Gedichtgenre nahegelegt wird: Oden und Zueignungen enthalten immer wieder Emphase und das emphatische "my". Das Fehlen dieser Emphase in den Schlußgedichten wird dadurch merkmalfhaft.

Eine Reaktion auf die genreimmanente Struktur findet sich auch in B a l l a d y , wo Brjusov personal erzählt; in diesem Zyklus durchbricht er jedoch die traditionelle Perspektive nicht.

In der Folge wird bei der vergleichenden Besprechung von Bloks N e č a j a n n a j a r a d o s t ' noch auf einige Besonderheiten der Zyklen Brjusovs hingewiesen werden. Hier muß jedoch auf eine genauere Analyse von U r b i e t o r b i verzichtet werden, weil dieses Buch nicht der eigentliche Gegenstand dieser Arbeit ist.

Was den Gesamtaufbau von U r b i e t o r b i betrifft, so sei aber noch auf eine Besonderheit hingewiesen, die auch für Blok von großer Bedeutung ist: Brjusovs Buch enthält insgesamt zwölf Großtexte. Bei der Besprechung der Zyklen Bloks wurde schon die Zahlensymbolik insbesondere der Zahl 3 besprochen. Auch bei Brjusov spielt diese Zahl eine Rolle für den Bedeutungsaufbau des Werkes. Zunächst aber führt schon die Zahl 12 zu wichtigen Konnotationen - man denke etwa an die Zwölf Apostel, eine Verbindung, die umso näher liegt, als der Titel des Buches der päpstliche Oster-



segen ist. Eine weitere Konnotation sind die zwölf Monate des Jahres, wodurch sich eine weitere Verbindung zu den vier Jahreszeiten (zu je 3 Monaten) ergibt. Tatsächlich bilden je drei Großtexte jeweils eine Gruppe, die schon durch Benennung und Genre gegeben ist:

D u m y . P r e d č u v s t v i j a  
P e s n i  
D u m y . I s k a n i j a

B a l l a d y  
E l e g i i  
S o n e t y i t e r c i n y

K a r t i n y . N a u l i c e  
A n t o l o g i j a  
O d y i p o s l a n i j a

Zamknutyje  
Gorod Ženščin  
Poslednij den'

Die ersten drei Zyklen bilden schon durch die Wiederholung der Bezeichnung " D u m y " ein ganzes, die folgenden drei durch die Genrebezeichnungen, die nächsten drei durch ihren stark paradigmatischen Charakter, unabhängig von der Genrebezeichnung, die Poeme schließlich durch das Genre selbst. O d y i p o s l a n i j a sind offenbar ganz bewusst an den Schluß der Gedichtzyklen gestellt, um die Fiktion des Textes teilweise aufzuheben. Eine Zuordnung der Teile zu den einzelnen Jahreszeiten, wobei die erste Dreiergruppe gewisse Merkmale des Frühlings hat ("Predčuvstvija" - "Vorahnung"), wäre noch zu prüfen.

Mit U r b i e t o r b i lag Blok also ein sehr durchdachtes semantisches Konstrukt aus paradigmatischen Zyklen vor, das er als Hintergrund für den Aufbau einer eigenen künstlerischen Welt benutzen konnte.

### 5.3.3. Bloks Ne č a j a n n a j a r a d o s t '

#### Der Aufbau des poetischen Buches im Vergleich zu Brjusovs U r b i e t o r b i

Bloks zweites poetisches Buch umfaßt folgende Zyklen:

V e s e n n e e	(11)
D e t s k o e	(7)
M a g i č e s k o e	(23)
P e r s t e n ' - s t r a d a n i e	(10)
P o k o r n o s t '	(17)
N e č a j a n n a j a r a d o s t '	(13)

und das Poem "Nočnaja fialka".

Hier hat sich für Blok jener Aufbau ausgebildet, der auch in den weiteren Einzelausgaben poetischer Bücher und schließlich auch in den Gesamtausgaben beibehalten wird. Es fällt zunächst auf, daß Blok ebenso wie Brjusov in allen seinen Büchern, auch in diesem, ein lyrisches Poem an den Schluß stellt. Auf den ersten Blick ist dies die einzige Ähnlichkeit zu dem vorher erschienenen Buch Brjusovs, denn Blok hat keine Genrebezeichnungen im Titel wie Brjusov, und auch die Thematik ist eine andere.

Die Titel der Zyklen verweisen allerdings zunächst auf ein anderes Buch Brjusovs, nämlich M e e u m e s s e. In diesem Buch bilden unter anderem folgende drei Zyklen eine Einheit:

V i d e n i j a  
M g n o v e n i j a  
S k i t a n i j a

Der semantisch "diffuse" Titel in Form von neutralen Abstrakta ist eine direkte Verbindung zur Bezeichnung der ersten drei Zyklen von Bloks Buch. Eine solche Bezeichnung läßt natürlich ein paradigmatisches Aufbauprinzip vermuten, und diese Vermutung wird hier wie dort bestätigt.

Diese drei Zyklen bilden auch in Bloks Buch eine Einheit, womit sich auch bei Blok die Semantisierung der Zahl 3:im Buch nachweisen läßt, ebenso wie bei Brjusov in U r b i e t o r b i. Auch Blok unterlegt seinem Buch diese Zahlensymbolik: Die Zyklen im zweiten Teil bilden die Abfolge:

Leiden ( P e r s t e n ' - s t r a d a n i e ) - Demut ( P o k o r n o s t ' ) - Freude ( N e č a j a n n a j a r a d o s t ' ). Diese Dreizahl findet sich auch im ersten poetischen Buch, SOPD: N e p o d v i ž n o s t ' - P e r e k r e s t k i - U š č e r b . Hier hatte Blok also in seinem eigenen Werk bereits einen Text-Prototyp. Auch die beiden anderen großen poetischen Bücher weisen diese Dreiteilung auf: N o č n y e č a s y ( N a r o d i n e - V o z m e z d i e - O p j a t ' n a r o d i n e ; G o l o s a s k r i p o k - S t r a š n y j m i r - I t a l ' j a n s k i e s t i c h i ); Z e m l j a v s n e g u ( P o d r u g a s v e t l a j a - M e š č a n - s k o e ž i t ' j e - V o l ' n y e m y s l i ; P e s n j a s u d ' b y - P o s l a n i j a - S n e ž n a j a m a s k a ). Im zweiten genannten Zyklus ergibt sich die auf den ersten Blick nicht eindeutige Dreiteilung dadurch, daß die ersten drei Zyklen der Welt vor der Erscheinung der "Unbekannten" ("Neznakomka") gewidmet sind, während die anderen sie schon zum Objekt der Darstellung haben.

Unter den anderen Editionsbedingungen, unter denen die Gesamtausgaben herauskamen, wurde die Zyklen-Blockbildung von N e č a j a n n a j a r a d o s t ' dann aufgegeben. Von den Zyklen sind in der Endausgabe nur noch Spuren vorhanden: Die Gedichte aus V e s e n n e e finden sich in P u s y r i z e m l i wieder, die aus M a g i č e s k o e bilden den "Zauberei"-Kern von G o r o d .

Anders als in SOPD (Buch), wo die Zyklusstruktur in ihrer Abfolge in erster Linie durch den biographischen Hintergrund determiniert wird, setzt mit N e č a j a n n a j a r a d o s t ' ein ganz bewußter "künstlicher" Aufbau eines Buches ein, der, ohne Rücksicht auf das Entstehungsdatum der Gedichte und der eigenen Tradition folgend, über den paradigmatischen Aufbau der künstlerischen Welt bei Brjusov hi-

nausgeht, und zwar durch die für Blok charakteristische starke Semantisierung der Zykluskomposition, die gleichzeitig eine narrative Komponente in den Zyklus einbringt. Brjusovs Einfluß ist dort zu sehen, wo unterschiedliche Bereiche einer Welt aus verschiedenen Perspektiven dargestellt werden; so etwa in *D e t s k o e*, wo an die Stelle des erlebenden/erzählenden Ich-Helden verschiedene Kinder treten. Brjusov hat auch dort Vorbildfunktion, wo ein Paradigma geboten wird (*M a g i č e s k o e*: vgl. *K a r t i n y . N a u l i c e*). Hier scheint sich Blok an Brjusov orientiert zu haben, wobei auffällt, daß in diesen Zyklen das Helden-Ich zurücktritt. Das trifft für die ersten vier Zyklen des Buches zu.

In *V e s e n n e e* zeichnet Blok ein Szenarium des Frühlings, mit den merkwürdigen Frühlingsgeistern und Sumpfkreaturen, die hier erstmals in Bloks Lyrik auftauchen. Doch, und hier ist der wesentliche Unterschied zu Brjusov, Blok stellt sogar in einem so deutlich paradigmatischen Zyklus nicht einfach den Frühling dar, sondern einen Ablauf des Frühlings, der sich, ganz im Sinne der symbolistischen Poetik, gleichzeitig als Ablauf einer Liebesgeschichte entpuppt. Im Eingangsgedicht, "Sol'vejg", kommt die Titelheldin auf den Skiern:<sup>22</sup>

Сольвейг! Ты прибежала на лыжах ко мне,  
Улынулась пришедшей весне!

Am Ende des Zyklus herrscht eine ganz andere Stimmung:<sup>23</sup>

Ты в поля отошла без возврата.  
Да святится имя Твое!  
Снова красные копыта заката  
Протянули ко мне острие.

Die Geliebte ist also schon gegangen, und mit ihr der Frühling, der schon im vorhergehenden Gedicht weit vom Schnee des Anfangsgedichts entfernt ist:<sup>24</sup>

Горячий воздух дик и глух. ("Neznakomka")

Der Eingangszyklus von *U r b i e t o r b i*, *D u m y*, *P r e d č u v s t v i j a* bei Brjusov behandelt ein durchaus ähnliches Thema: Die Zeit bzw. den Zustand vor dem

"Eigentlichen", dem "neuen Leben", der "unerwarteten Freude". Brjusov stellt diese Welt in den verschiedensten Varianten dar, er gestaltet das Schwanken zwischen "hohem" und "niederm" Leben; diese Darstellung endet an einem Punkt, könnte aber, so meint man, noch weitergehen.

Anders sieht der Eingangszyklus bei Blok aus, der zufällig ebenso elf Gedichte aufweist wie der von Brjusov. Obwohl er ähnliche Schauplatzwechsel enthält wie *D u m y . P r e d č u v s t v i j a*<sup>25</sup>, ist er deutlich gerahmt, und diese Rahmung durch das Kommen und Gehen der (weiblichen) Hauptperson (Sol'vejg und "Ty") führt zu einer stärkeren Semantisierung der Abfolge, der Positionen im Inneren des Zyklus. Anfangs- und Endpunkt sind festgelegt, dazwischen ist zwar eine Erweiterung der im Zyklus dargestellten Welt denkbar, aber nicht über diese Fixpunkte hinaus. Brjusovs Rahmung ist viel lockerer: "V otvet" stellt zwar eine Verbindung zu "Rabota" her, ist aber nicht unbedingt der Endpunkt des Zyklus. Dazu kommt noch, daß Blok seine Einzelgedichte mit einem viel deutlicheren Rahmen versieht als Blok.<sup>26</sup>

Der Übergang von *V e s e n n e e* zu *D e t s k o e* ist zumindest ebenso deutlich wie der von *D u m y . P r e d č u v s t v i j a* zu *P e s n i*. Brjusov wechselt radikal Thema und Perspektive; das Ich des Eingangszyklus tritt zurück und schlüpft gleichsam in eine Reihe von anderen Figuren, die über vergebliche bzw. vergangene Liebe ("Fabričnaja I, II"), über die Siege des russischen Heeres, die Welt aus Kindersicht, Prostitution und Bettler sprechen.

Blok übernimmt den radikalen Perspektivewechsel, bleibt jedoch dann bei der Perspektive der Kinder. Das zugrundeliegende Thema, bei Brjusov die Zuwendung zum "niedrigen, städtischen Leben", bei Blok die Erwartung der "Freude", bleibt jeweils für die Gedichte des Zyklus gleich. Als Beispiel kann Bloks "Verbočki" dienen:<sup>27</sup>

Вербочки

Мальчики и девочки  
Свечечки да вербочки  
Понесли домой.

Огонечки теплятся,  
Прохожие крестятся,  
И пахнет весной.

Ветерок удаленький,  
Дождик, дождик маленький,  
Не задуй огня!

В Воскресенье Вербное  
Завтра встану превая  
Для святого дня.

10 февраля 1906

Das Gedicht, für sich genommen, stellt einfach die kindliche Freude auf den Palmsonntag dar, im Zykluszusammenhang wird jedoch sofort der Subtext der "unerwarteten Freude" deutlich: Der Palmsonntag als Frühlingsbeginn, aber auch, im biblischen Kontext, als Beginn der Leiden der Passion, steht hier noch für etwas anderes, eben für eine "andere Freude", das andere Leben, die zu erwartenden "anderen Welten". Die schon mehrfach angesprochene starke Semantisierung der Zykluspositionen ist auch hier zu bemerken: Das erste Gedicht des Zyklus, "Balagančik", beginnt mit:<sup>28</sup>

Вот открыт балаганчик  
Для веселых и славных детей.  
Смотрят девочка и мальчик  
На дам, королей и чертей.

In dieser Strophe ist die Position der Antithese enthalten, jenes Zustandes, der eingetreten ist, nachdem die Heldin im vorhergehenden Gedicht ("Ty v polja otošla bez vozvrata") "ohne Wiederkehr in die Felder wegegegangen ist". Die Heldin ist gleichzeitig Personifikation der "Verbindung zu den anderen Welten". Für den Helden bleibt nur ein trauriges "Kasperltheater", die "Schaubude".

Der Zyklus *D e t s k o e* schließt mit den beiden Gedichten über den russisch-japanischen Krieg ("Devuška pela v cerkovnom chore" und "V lapach kosmatych i strašnych"), in

denen die an den Kriegsschauplatz "weggefahrenen" Schiffe zum Symbol für die verlorene Hoffnung werden ("... čto nikto ne pridet nazad" aus "Devuška pela v cerkovnom chore"). Der Zyklus beginnt und endet also mit der Position der Negativität, die sich folgerichtig in *M a g i č e s k o e* fortsetzt. Ein weiteres Detail zur Semantisierung ist im letzten Gedicht die Zeile:<sup>29</sup>

Колдун укачал весну.

Hier wird, wie in einer Reihe von anderen Gedichten, das Thema des ersten Zyklus aufgenommen und damit ein auf der Oberfläche liegendes Netz von Rekurrenzen hergestellt, das auf die subtextualen Äquivalenzen hinweist.

Mit *M a g i č e s k o e* geht Blok über die Dimensionierung der Zyklen bei Brjusov weit hinaus (23 Gedichte) und nähert sich dem eigenen, in SOPD (Buch) hergestellten Modell größerer Zyklen wieder an. *M a g i č e s k o e* ist der Kern des späteren Zyklus *G o r o d*, der oben schon besprochen wurde. Schon hier findet sich das Prinzip thematischperspektivischer Kerne: Der Zyklus besteht aus einem "Zauberei"-Kern (Gedichte 1 - 10) und einem "Aufruhr"-Kern (11 - 13) sowie weiteren Gedichten, die nicht einfach zuzuordnen sind. Die beiden Kerne gehen ineinander über.

Interessant sind wieder die rahmenkonstituierenden Randgedichte: Das erste Gedicht bringt wieder einen radikalen Perspektivewechsel zum vorhergehenden Zyklus: Es geht um die zum ewigen Spinnen eines (Lebens-, Schicksals-)Fadens verdamnte Alte, die Ihre Tochter (als Hoffnung) verloren hat. Das letzte Gedicht des Zyklus enthält in der ersten Zeile eine Anspielung an dieses erste Gedicht:<sup>30</sup>

Свет в окошке шатался (М 23)

И в окна смотрит все тот же сад  
(М 1, "Она веселой nevestoj  
byla")

Der erwartete Retter aus dem ersten Gedicht erweist sich im letzten als Harlekin, der natürlich wieder zurückverweist auf

die "Schaubude" ("balagančik") von D e t s k o e .

Der darauf folgende Zyklus, P e r s t e n ' - s t r a -  
d a n i e , der später mit M a g i č e s k o e und weiteren  
Gedichten in den Zyklus G o r o d zusammengefloßen ist,  
ist offenbar als Balladen-Zyklus konzipiert: Die Gedichte

"Persten'-stradanie"  
"Povest'"  
"Miting"  
"Ja žalobnoj rukoj žimaju svoj kostyl'"  
"Fabrika"  
"Šli na pristup. Prjamo v grud'"  
"Dvojniki"

sind ausgesprochene Balladen, wenn auch nicht so ausgeprägt  
wie jene Brjusovs im Zyklus B a l l a d y . Es ist interes-  
sant, daß Blok sich hier thematisch an Brjusov orientiert.  
Brjusovs Balladen sind jeweils in irgendeiner Weise dem The-  
ma "Erotik - Qual" gewidmet:

In "Rab" wird ein Sklave, der seiner Herrin in die  
Augen blickt, dadurch bestraft, daß er eine Liebesnacht  
seiner Herrin mit ansehen muß; in "Peplum" erniedrigt  
sich eine Prostituierte selbst; "Rabyni" handelt vom  
Liebestod einer Königin; "Pompejanka" berichtet von  
der Liebe einer Lebedame zu ihrem Sklaven, während der  
Vesuv ausbricht; in "Putnik" kann eine "Carevna" den  
Garten nicht verlassen, den der geliebte Wanderer nicht  
betreten kann; in "Resетка" können einander Liebende  
nur durch ein Gitter sehen, wodurch das Verlangen ins  
Unerträgliche gesteigert wird.

Ein ähnliches Thema greifen Bloks "Persten'-stradanie" und  
"Povest'" auf, also die ersten Gedichte des Zyklus. Aber auch  
thematisch folgt darauf eine Abweichung gegenüber Brjusov:  
Bei Blok entsteht aus dem Thema der qualvollen Liebe das  
Thema des Aufruhrs. Die Gedichte "Miting", "Fabrika" und  
"Šli na pristup. Prjamo v grud'" dominieren thematisch den  
Zyklus. Am Ende von P e r s t e n ' - s t r a d a n i e  
tritt wieder die starke Semantisierung der Zykluspositionen  
zu Tage: Während Brjusov relativ einheitliche Zyklen als  
Buchteile schreibt, spielt Blok in jedem Zyklus auf die  
ganze Welt des Zyklus an. "Dvojniki", das achte von zehn Ge-  
dichten des Zyklus ist ein ganz privates Gedicht der "Anti-



these":<sup>31</sup>

Если прохожий глядит равнодушно,  
Он улыбается; я трепещу;  
Злобно кричу я: "Мне скучно! Мне душно!"  
Он повторяет: "Иди. Не пушу."

Die letzten beiden Gedichte des Zyklus wenden sich wieder dem Held-Heldin-Thema zu:<sup>32</sup>

Я знаю, ты близкая мне (P-S 9, "Bred")

Как жить и плакать без тебя! (P-S 10, "Osennjaja volja")

Damit wird das Thema des ersten Zyklus, das in den folgenden zurückgetreten ist, wieder aufgenommen. Während also Brjusov im Balladen-Zyklus *B a l l a d y* einen Teil der im Buch dargestellten Welt auslotet, nämlich den von Erotik und Leiden, durchläuft der Rezipient bei Blok verschiedene Kerne, die aber alle auf das zentrale Motiv des "Leidensringes" zurückgeführt werden: Die Verbindung Erotik - Leiden, in den beiden Anfangsgedichten angesprochen, ist bei Blok auch für das Aufruhrthema, für die eigene Person ("Dvojniki") und schließlich als an den Schluß gestellte Ursache für die Held-Heldin-Beziehung gültig. Erotik muß dabei als weiterer Begriff als im üblichen Sprachgebrauch verstanden werden.

Die starke Semantisierung der Zykluspositionen wird im letzten Gedicht sogar auf die Textoberfläche gehoben:

"Osennjaja volja" enthält im Titel ("Herbst-") einen expliziten Verweis auf den Anfang des Buches ( *V e s e n n e e* - "das Frühlingshafte"). Die Schlußverse:<sup>33</sup>

Приютит ты в даях необъятных!  
Как и жить и плакать без тебя!

enthalten nicht nur eine Rekurrenz auf "Sol'vejg" ("Ty pribežala na lysach ko mne"), sondern auch auf das Schlußgedicht des ersten Zyklus, "Ty v polja otošla bez vozvrata". Dadurch wird ein Netz von Querverweisen gebildet, das bei Brjusov in dieser ausgeprägten Art fehlt. Blok kehrt in seinen Anfangs- und Schlußgedichten immer wieder zu denselben Situationen zurück.

Bei Brjusov folgt dem Zyklus *B a l l a d y* der Zyklus

E l e g i i , der wieder dem Problem der Mann-Frau-Beziehung gewidmet ist, allerdings auf andere Weise als in den vorhergehenden Zyklen: Die Gedichte sind zum Teil sadomasochistischen Inhalts ("Pytka", "Tainstva nočej"), zum Teil ist ihr Inhalt die Trauer über die Unmöglichkeit der Vereinigung ("slijanie"): <sup>34</sup>

Срывая последние одежды  
И грудью всей на грудь прильни, -  
Порыв бессилен! нет надежды!  
И в самой страсти мы одни! ("Odinočestvo")

Der Zyklus, der in einigen Motiven an Heine erinnert, <sup>35</sup> schließt - auch in dieser Tradition - interessanterweise mit einem hoffnungsvollen Gedicht, "K blizkoj". Es wird die zu erwartende "neue Liebe" angesprochen.

Bloks Zyklus P o k o r n o s t ' , ebenfalls auf den Balladenzyklus folgend, weist schon durch den Titel auf eine ähnliche Struktur wie bei Brjusov hin. Wie bei Brjusov tritt auch hier ganz das Thema der Held-Heldin-Beziehung in den Mittelpunkt, freilich nicht mit einer "anonymen" Geliebten wie bei Brjusov, sondern mit einer ganz konkreten Konfiguration der "Prekrasnaja Dama". Zu der Klage über die vergebene, vergangene Liebe kommt - dem Titel entsprechend - das "Sich-drein-finden" in Demut: <sup>36</sup>

Но прекрасному прошлому радо, -  
Пусть о будущем сердце не плачет.  
Флаг бесполезный опущен. ("Моеj матери 1") <sup>37</sup>  
 ("Моеj матери 2")

Я пришел к ней с горьким весельем  
Осушить мой кубок до дна.  
 ("Kryl'co Ee slovno napert'")

Fast jedes Gedicht des Zyklus enthält eine vergleichbare Passage, auch wenn das Thema abgeändert wird. In "Podnimalis' iz t'my pogrebov" geht es um die Ablösung der Generation, der der Held angehört, durch "novye ljudi". Dieses Gedicht stellt die Verbindung zum Aufruhr-Thema aus den B a l l a d y her; dabei wird die Ablösung des Alten durch das Neue zu einer rein privaten Tragödie: <sup>38</sup>

И была наша участь – мгновенна.

Genau dieses Thema wird auch im ersten Gedicht des Zyklus (Ursache) angesprochen:<sup>39</sup>

Нам казалось: Мы кратко блуждали.  
Нет, мы прошли долгие жизни...  
Возвратились – и нас не узнали,  
И не встретили в милой отчизне.

И никто не спросил о Планете,  
Где мы близились к юности вечной...  
Пусть погибнут безумные дети  
За стезей ослепительно млечной! ("Моей матери I")

Das Gedicht ist im übrigen überwiegend im erzählenden Tempus geschrieben, verweist also auf etwas Zurückliegendes.

Dieses zentrale Motiv des Ausgeschlossenseins nehmen die beiden Schlußgedichte des Zyklus auf:<sup>40</sup>

Мы подошли – и воды синие,  
Как две растлеснутых стены.  
(...)

И, в цепи новые закованы,  
Бредем, печальные рабы. ("Мы подошли – и воды синие")

Die bei Blok überaus seltene "Vereinigung", ausgedrückt durch die erste Person plural ("мы"), findet statt, aber nur in "neuen Sklavenketten". Das letzte Gedicht, "Ty prochodiš' bez ulybki" enthält eine weitere Variation des Motivs: Die Heldin des Textes ist eine eigenartige Konfiguration der "Prekrasnaja Dama", die durch das Kind, das sie an der Hand führt, zur "Bogomater'" hochstilisiert wird. Auch in diesem Gedicht findet sich ein Verweis auf das erste Gedicht des Buches:<sup>41</sup>

Ты проходишь без улыбки.  
Сольвейг! Ты прибежала на лыжах ко мне,  
Улыбалась пришедшей весне! ("Sol'vejg")

Die Rekurrenz ist offenkundig.

Die letzte Strophe von "Ty prochodiš' bez ulybki" bringt, mit Bloks eigenartigem Tempusgebrauch, ein positives Bild, das aber der erzählten Welt zugeordnet wird, also von der besprochenen abgehoben ist:<sup>42</sup>

И смотрю я, вспоминая,  
 Как опущены ресницы,  
 Как твой мальчик в белой шапке  
 Улыбнулся на тебя. ("Ty prochodiš' bez ulybki")

Dieses Lächeln des Kindes, das vorher beharrlich bei der Mutter negiert wird, ist gleichzeitig der Ausblick auf die "unerwartete Freude", den folgenden Zyklus, aber erst in der Erinnerung des Ich-Helden.

Auch bei Brjusov endet der Elegiezyklus positiv: "K blizkoj" ist eine Hymne auf die zu erwartende "neue Liebe". Der folgende Zyklus, *S o n e t y i t e r c i n y*, erfüllt jedoch die Ankündigung aus dem vorhergehenden Text nicht. Der Tod, das Unschöne, Prostitution, die Unerreichbarkeit der Geliebten und die Einsamkeit stehen im Vordergrund. Die "Zurücknahme" des Positiven ist ein zentrales Verfahren in der Zykluskomposition Brjusovs. Wann immer ein positives Bild auftaucht, wird es gleich wieder abgelöst durch eine Position der Negativität oder Gleichgültigkeit - wie etwa in den Gedichten "Prezrenie" oder "Nekolebimoj istine". Der Schluß des Buches, die drei Poeme "Zamknutye", "Gorod ženščin" und "Poslednij den'", zeigen diese Position auch auf der Textoberfläche: In "Zamknutye" wird die Stadt als Gefängnis gezeigt, aus dem niemand mehr entfliehen kann; in "Poslednij den'" wird eine Apokalypse dargestellt, die allerdings ironisch gebrochen ist.

Bloks Schlußzyklus setzt dort fort, wo der vorhergehende aufgehört hat. Es erfolgt keine Rücknahme des Positiven. Der Held, der durch die Tragödie und die Demut (*P e r - s t e n ' - s t r a d a n i e* und *P o k o r n o s t ' )* schon durchgegangen ist, findet im Szenarium des Herbstes ein positives Ende seiner Leiden. Das gesamte vorhergehende Buch erweist sich als "Vorgeschichte": Der letzte Zyklus ist - was bei Blok durchaus selten ist - fast durchgehend in besprechenden Tempora geschrieben.

Wie auch in anderen Zyklen wird hier die Rückkehr<sup>43</sup>

zu einem vorhergehenden Zustand beschworen:<sup>44</sup>

Так. Неизменно всё, как было.  
Я в старом ласковом бреду.  
Ты для меня остановила  
Времен живую череду. ("Tak. Neizmenno vse, kak bylo")

Die "unerwartete Freude", die nur erreicht werden kann,<sup>45</sup>

Пока такой же нищий не будешь,  
Не ляжешь, истоптан, в глухой овраг,  
Обо всем не забудешь, и всего не разлюбишь,  
И не поблекнешь, как мертвый знак.  
("Vot On, - Christos - v  
serjach i rozach -")

Diese Freude wird auch mit Namen genannt:<sup>46</sup>

Но живу я в далеком скиту  
И не знаю для счастья границ.  
Тишиной провожаю мечту.  
И мечта воздвигает Царицу. ("Ja živu v otdalennom  
skitu")

In dieser "Carica" ist unschwer die "Wunderschöne Dame"  
zu erkennen.

Einige Gedichte ("Bolotnye čertenjatki", "Belyj kon'  
čut' stupaeť ustaloj nogoj", "Poljubi etu večnost' bolot:",  
"Boloto - glubokaja vpadina") nehmen das Sumpfmotiv des er-  
sten Zyklus wieder auf; der Sumpf erscheint dabei als Ort  
des Todes und des (neuen) Lebens zugleich:<sup>47</sup>

Полюби эту вечность болот:  
Никогда не иссякнет их мошь.  
Этот знак, что сторел - не умрет.  
Этот куст - без исления - тцц. ("Poljubi etu večnost'  
bolot")

In demselben Gedicht taucht auch jenes Wort auf, das offen-  
bar der Schlüssel zum Verständnis der "unerwarteten Freude"  
ist:<sup>48</sup>

Это Вечность Сама низшла  
И навеки замкнула уста.

Das Todesmotiv ist verbunden mit dem Übergang in eine ganz  
neue Welt:<sup>49</sup>

Ты придешь и обнимешь.  
И в спокойной мгле  
Мне лицо опрокинешь  
Встречу новой земле.

И в новом небе забудем,  
 Что прошло, - навсегда.  
 Тихо молвят люди:  
 "Вот еще звезда". ("Ty prideš' i obnimeš'")

Die "Ewigkeit", zugleich Todesmotiv und Motiv des "neuen Lebens", bringt die "göttliche" Ruhe mit sich, die die "neue Welt" beherrscht; sie ist die Grundlage für die "Freude":<sup>50</sup>

С нами, к нам - легкокрылая младость,  
 Нам воздушная участь дана...  
 И откуда приходит к нам Радость,  
 И откуда плывет Тишина?

Тишина умирающих знаков -  
 Это светлая в мире пора:  
 Сон, заветных исполненных знаков,  
 Что сегодня пройдет, как вчера,

Что полеты времен и желаний -  
 Только всплески девических рук -  
 На земле, на зеленой поляне,  
 Неразлучный и радостный круг. ("Pljaski osennie")

Die Stille des Herbstes erscheint zwar zur Überraschung des Helden als Freude für den vom "eigentlichen Leben" ausgeschlossenen Menschen (s. "Podnimalis' iz t'my pogrebov"): Im Absterben liegt der Anfang eines neuen Frühlings.

Es braucht nicht eigens darauf hingewiesen zu werden, daß "Pljaski osennie" zurückweisen auf den Anfangszyklus; es ist nicht nur dieses Gedicht, sondern der ganze letzte Zyklus, der zu verstehen ist als eigenartige Umkehrung von *V e s e n n e e*, wo der Verlauf eines Frühlings dargestellt wurde. Der letzte Zyklus bringt keinen Verlauf, sondern ein Stillstehen der Zeit im Sinne der "Nepodvižnost'" (SOPD - Buch). Diese Rückkehr zum Anfang auf einer anderen Ebene, der auch in anderen Zyklen zu beobachten ist, ist bei Blok ein äußerst wichtiges Verfahren, das natürlich nur möglich ist, wenn es eine starke Semantisierung der Zykluspositionen oder narrative Strukturen gibt.

Wie bei Brjusov werden diese narrativen Komponenten auch bei Blok im letzten Teil des Buches auf die Oberfläche gehoben, nämlich im Poem "Nočnaja fialka", das die Motive

des "Hinausgehens" aus der Welt und des Findens der "unerwarteten Freude" in der Natur darstellt.

#### 5.3.4. Zusammenfassung

Die Analyse zeigt, daß die Auseinandersetzung Aleksandr Bloks mit Valerij Brjusovs poetischen Büchern, insbesondere mit *U r b i e t o r b i*, die in zahlreichen Briefen und Tagebucheintragungen belegt ist, auch in Bloks eigener Zyklenkomposition ihren Niederschlag gefunden hat. Gegenüber dem ersten poetischen Buch, *SOPD*, hat sich das zweite, *N e ě a j a n n a j a r a d o s t'* wesentlich geändert und dem Buchtyp Brjusovs angenähert: Die Zyklen sind kürzer geworden, der Zehn-Gedicht-Zyklus, der den Editionsbedingungen in den "dicken Kunstjournalen" Rechnung trägt, ersetzt die viel längeren Zyklen des ersten Buches. An das Ende des Buches tritt wie bei Brjusov das lyrische Poem. Auch in der Abfolge der Zyklen orientiert sich Blok an Brjusov, wenn auch vielleicht nicht bewußt: die "diffuse" Benennung, die Bedeutung der Dreizahl und der charakteristische Perspektivewechsel (*V e s e n n e e - D e t s - k o e*) sind schon von Brjusov angewendet worden. Blok übernimmt das von Brjusov vorgelegte Modell aber nicht einfach, sondern entwickelt daraus ein neues, das durch ein wesentlich dichteres Netz von Querverweisen und Rekurrenzen (Semantisierung der Zykluspositionen) gekennzeichnet ist. Eine solche Weiterentwicklung eines Modells war ja schon bei der Auseinandersetzung mit Heine und Ap. Grigor'ev zu sehen.

Ursache (*V e s e n n e e*) und Ziel ("Nepodvižnost'", Rückkehr zu einem früheren Zustand) haben bei Blok eine

wesentlich deutlichere Position als bei Brjusov, dessen Zyklen ein "Ausloten" der dargestellten Welt, eines Themas sind, bei dem immer wieder ein Schwanken zwischen verschiedenen Positionen eintritt.

Besonders deutlich wird der Einfluß Brjusovs und die Weiterentwicklung des Modells beim Balladenzyklus ( B a l - l a d y bei Brjusov, P e r s t e n ' - s t r a d a n i e bei Blok), wo Blok zunächst auch thematisch mit Brjusov konform geht, dann aber radikal abweicht, indem er vom Liebe-Leid-Thema zum Aufruhr-Thema übergeht.

Die thematischen Ähnlichkeiten und Unterschiede wurden an den jeweiligen Stellen kurz angerissen; eine Frage, die den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen würde, wäre noch der biblisch-religiöse Hintergrund, der beiden Büchern eignet: Über den Titel (Segen "Urbi et orbi" bei Brjusov, Frohbotschaft bei Blok) und die dominierende Dreizahl bis zu einzelnen Motiven sind beide Bücher voll von biblischen Anspielungen, wobei Bloks Buch auch in dieser Beziehung eine Art "Antwort" auf das Werk Brjusovs ist.



## 6. Verzeichnis der verwendeten Literatur

### Textausgaben

- Blok Aleksandr A., Sobranie sočinenij v vos'mi tomach.  
M.-L. 1960ff.
- Blok Aleksandr A., Sobranie sočinenij v šest' tomach.  
L. 1980ff.
- Blok Aleksandr A., Lirika. Tridcat' liričeskich ciklov i  
raznye stichotvorenija. Pod red. Orlova Vladimira.  
M. 1980
- Blok Aleksandr A., Desjat' poetičeskich knig. Pod red.  
Enišerlova V.P. M. 1980
- Blok Aleksandr A., Stichotvorenija. M. (Musaget) 1916.  
(Mikrofilm der Universitätsbibliothek Prag).
- Brjusov Valerij Ja., Sobranie sočinenij. T. pervyj. M. 1973.
- Brjusov Valerij Ja., Urbi et orbi. M. 1903. (Fotokopie des  
Inst. f. Slawistik der Universität Wien)
- Grigor'ev Apollon A., Izbrannye proizvedenija. L. (Biblioteka  
poeta, Bol'shaja serija) 1959.
- Fet Afanasij A., Večernye ogni. 2-e izdanie. M. 1981.
- Lermontov Michail Ju., Sobranie sočinenij v četyrech tomach.  
Izdanie vtoroe. L. 1979f.
- Heine Heinrich, Werke. Briefwechsel. Lebenszeugnisse. Säkular-  
ausgabe. Berlin - Paris 1979ff.
- Heine Heinrich, Buch der Lieder. 29. Auflage. Berlin 1870.

### Biographien

- Pyman Avril, The Life of Aleksandr Blok. Oxford 1979.
- Orlov Vladimir, Hamayun. The Life of Aleksander Blok.  
M. 1980.
- Turkov A., Aleksandr Blok. M. 1981.

Literatur zur allgemeinen Struktur künstlerischer Texte

- Gereben Agnes, The Syntactics of Cycles of Short Stories.  
In: Annales Universitatis Scientiarum Budapesti-  
nensis De Rolando Eötvös Nominatae. Sectio Philo-  
logica Moderna. T.XIV. Budapest 1983. S.3-29.
- Hansen-Löve Aage, Zum ästhetischen Programm des russischen  
Frühsymbolismus. In: Sprachkunst. Beiträge zur  
Literaturwissenschaft. XV (1984). 2.Halbband.  
Wien 1984. S.293-330.
- Hansen-Löve Aage, Beobachtungen zur narrativen Kurzgattung.  
In: Russische Erzählung. Utrechter Symposium zur  
Theorie und Geschichte der russischen Erzählung  
im 19. und 20. Jahrhundert. Hg. Grübel Rainer.  
O.O. 1984. S.1-45.
- Isačenko A.V., Die russische Sprache der Gegenwart. Formen-  
lehre. 3.Auflage. München 1975.
- Link Jürgen, Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Eine  
programmierte Einführung auf strukturalistischer  
Basis. München 1874.
- Lotman Jurij M., Struktura chudožestvennogo teksta. M.1970.
- Müller Joachim, Das zyklische Prinzip in der Lyrik. GRM 20  
(1932). S.1-20.
- Mustard Helen M., The Lyric Cycle in German Literature. N.Y.  
1946.
- Schmid Wolf, Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs.  
München 1973.
- Titzmann Michael, Strukturelle Textanalyse. Theorie und  
Praxis der Interpretation. München 1977.
- Uspenskij Boris A., Poetik der Komposition. Struktur des  
künstlerischen Textes und Typologie der Komposi-  
tionsform. Frankfurt/M. 1975.
- Weinrich Harald, Tempus. Besprochene und erzählte Welt.  
Dritte Auflage. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1977.
- Wilpert Gero von, Sachwörterbuch der Literatur. 5.Auflage.  
Stuttgart 1969.

Literatur über die Texte A.Bloks

- Russkie sovetskie pisateli. Poety. Bibliografičeskij ukazatel'. T.3. C.2. A.A.Blok. M.1980
- Čukovskij Kornej, Kniga ob Aleksandre Bloke. Paris 1976. (Fotomech. Nachdruck d. Ausgabe Berlin 1922).
- Dolgoplov Leonid K., Poemy Bloka i ruskaja poema konca XIX - načala XX veka. M.-L. 1964.
- Enišerlov Vladimir P., "I žizn' prochodit predo mnoj..." In: Blok Aleksandr A., Desjat' liričeskich knig. A.a.O. S.480ff.
- Etkind Efim, K a r m e n Aleksandra Bloka. Liričeskaja poema kak antiroman. Revue des etudes slaves 54, Nr. 4 (1982).
- Fedorov A.V., Blok-prozaik i Gejne. V kn.: Sravnitel'noe izučenie literatur. L.1976 S.533-540.
- Fomenko I.V., O poetike liričeskogo cikla. Naučnye doklady vyššej školy filol. nauki. Nr.4. M.1982. S.37-44.
- Fomenko I.V., O principach kompozicii liričeskich ciklov. Izvestija Akad.Nauk SSSR. Serija literatury i jazyka. T.45.Nr.2. (1986). S.130-137.
- Jacunok E.I., Iz istorii prižiznennyh izdanij A.A.Bloka. V kn.: Kniga. Issledovanija i materialy. Sb.XLI. M. 1980. S.73ff.
- Lotman Jurij M., Blok i narodnaja kul'tura goroda. V kn.: Nasledie A.Bloka i aktual'nye problemy poetiki. Blokovskij sbornik IV. Tartu 1981. S.7-26.
- Maksimov Dmitrij E., Poezija i proza Aleksandra Bloka. 2-e izdanie. L.1981.
- Minc Zara G., Lirika Aleksandra Bloka. Vypusk I: 1898 - 1906. Tartu 1965. Vypusk II: 1907-1911. Tartu 1969. (Fotokopien des Institutes für Slawistik der Universität Wien)
- Minc Zara G., Simvol u A.Bloka. V kn.: V mire Bloka. Sbornik statej. M.1981. S.172-208.
- Orlov Vladimir, "Približaetsja zvuk...". V kn.: Blok Aleksandr A., Lirika. A.a.O. S.5-18.
- Orlov Vladimir, Poet i gorod. Aleksandr Blok i Peterburg. L. 1980.
- Poyntner Erich, Die Zyklisierung bei Aleksandr Blok. Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 14 (1984). S.219-253.

- Poyntner Erich, Heinrich Heines 'Buch der Lieder' und A.Bloks Zykluskomposition. Einflüsse und Parallelen in einer Genrekonzeption. Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft. Jg. XVII (1986). 1.Halbband. S.62-86.
- Pravdina I., Istorija formirovanija cikla "Strašnyj mir". V kn.: V mire Bloka. Sbornik statej. M.1981. S.209-244.
- Sapogov V.A., Poetika liričeskogo cikla A.Bloka. Avtoreferat. M.1967.
- Sapogov V.A., Liričeskij cikl i liričeskaja poema v tvorčestve A.Bloka. V kn.: Russkaja literatura XX veka (dooktjabrskij period). Sbornik statej. Izd. Kučerovskim N.M. i dr. Kaluga 1968. S.174-189.
- Smirnov I.P., Citirovanie kak istoriko-literaturnaja problema: principy usvoenija drevnerusskogo teksta poetičeskimi školami konca XIX - načala XX v. (na materiale "Slova o polku Igoreve"). V kn.: Nasledie A.Bloka i aktual'nye problemy poetiki. Blokovskij sbornik IV, Tartu 1981.
- Šolomova S.B., Čitatel'skie interesy Aleksandra Bloka. V kn.: Kniga. Issledovanija i materialy. Sb.XLI. M.1980. S.96ff.
- Tynjanov Jurij, Blok i Gejne. V kn.: Ob Aleksandre Bloke. Pb. 1921. (Fotokopie)
- Woodward James B., The Structure and Theme of Blok's Cycle J a m b y . Scando-Slavica. Bd.31 (1985). S.75-91.

#### Literatur über Texte anderer Autoren

- Azadovskij K.M. i Maksimov Dmitrij E., Brjusov i "Vesy" (K istorii izdanija). V kn.: Literaturnoe nasledstvo. Valerij Brjusov. M.1976. S.257-324.
- Blagoj Dmitrij, Blok i Apollon Grigor'ev. V kn.: Blagoj Dmitrij, Tri veka. Iz istorii ruskoj poezii XVIII, XIX i XX vv. M.1933.
- Galley Eberhard, Heines "Buch der Lieder". Beiträge zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte. In: Heine Heinrich, Buch der Lieder. 4.Auflage. Frankfurt/M. 1980.

- Gromov Pavel P., Apollon Grigor'ev. V kn.: Grigor'ev Apollon, Izbrannye proizvedenija. L. (Biblioteka poeta. Bol'saja serija) 1959.
- Heine Heinrich, Dichter über ihre Dichtungen. Bd.8/1. Hg. Altenhofer N. München 1971.
- Kosteljanec B.O., Primečanija. V kn.: Grigor'ev Apollon, Izbrannye proizvedenija. L. (Biblioteka poeta. Bol'saja serija) 1959. S.519ff.
- Močul'skij K., Valerij Brjusov. Paris 1962.
- Ritz German, 150 Jahre russische Heine-Übersetzung. Bern, Frankfurt/M., Las Vegas 1981.
- Teichgräber Susanne, Bild und Komposition in Heinrich Heines "Buch der Lieder". Freiburg/Br. 1963.

7. AnmerkungenZu Kapitel 1

1. Diese Zuordnung ist natürlich sehr grob und zu einfach für die komplexe Struktur von künstlerischen Texten, es soll jedoch hier nur eine gewisse Orientierung festgehalten werden. Ausführlicher dazu in 1.3.
2. Lotman Jurij M., Die Struktur literarischer Texte. München<sup>2</sup> 1981. S.123.
3. Wilpert Gero von, Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart<sup>5</sup> 1969. S.865.
4. Müller Joachim, Das zyklische Prinzip in der Lyrik. GRM 20 (1932). S.1-20.
5. Ibid., S.20.
6. Ibid., S.6f.
7. Ibid., S.5
8. Ibid., S.8. Vgl. dazu Lotman Jurij M., Die Struktur literarischer Texte. A.a.O. S.305ff.: Lotman spricht dort von der Rolle des Textanfanges als *U r s a c h e* und des Textendes als *Z i e l*.
9. Ibid., S.18.
10. Über die Bedeutung der Syntax s. weiter unten (Kapitel 1.3). Die Syntax impliziert Bedeutungen, die das Gedicht an sich, also für sich genommen, nicht hat, aber haben *k a n n*, für die das Gedicht also offen ist.
11. Müller erklärt den Unterschied von "Kontinuität" und "Sich-Runden" nicht zureichend, sodaß sich die Frage stellt, ob nicht jede Form von Textordnung (bei vorgegebener "Lese-richtung"! ) so etwas wie "Kontinuität" besitzen muß, wenn die Aussage sich rundet und die Anordnung nicht gleichgültig ist.
12. Über die verschiedenen Varianten der "Stichi o Prekrasnoj Dame" s. Kapitel 3 und 4.
13. Mustard Helen M., The Lyric Cycle in German Literature. N.Y. 1946.
14. Ibid., S.4.
15. Ibid., S.5.
16. Ibid.
17. Bloks Augenmerk war nicht auf abstrakte formale Probleme gerichtet, wie dies die Aufgabe der vorliegenden Arbeit ist.. Daß die konkrete Anordnung seiner Gedichte in Zyklen jedoch von Anfang an genauen Vorstellungen folgte, ist nicht nur aus der Struktur der Texte klar, sondern auch belegt:  
"До издания первой книги в октябре 1904г. А.А.Блок

напечатал немногим более 50 стихотворений. Однако же в этот период поэт осознал важность особого подбора и расположения стихотворений при издании. В октябре 1903г. в письме к С.А.Соколову (Кречетову), издателю альманаха "Гриф", в декабрьской книге которого должны были появиться стихи А.А.Блока, поэт просил сохранить предложенную им последовательность стихотворений, подчеркивая ее смысловую и выразительную нагрузку: 'Мне хотелось бы дать гамму разнородных предчувствий (1-6), слившихся в холодный личный ужас (7-13), разрешенную лишь в половине предгрозовой духотой (14) и в половине на рассвете, в отзвуках, в отблесках уходящих туч (15). Поэтому, между прочим, мне бы очень хотелось видеть в "Гриф" последнее стихотворение (15-ое)...'

("Vor der Herausgabe seines ersten Buches im Oktober 1904 veröffentlichte A.A.Blok etwas mehr als 50 Gedichte. Jedoch in dieser Periode wurde dem Dichter die Wichtigkeit einer besonderen Zusammenstellung und Anordnung der Gedichte bei der Edition bewußt. Im Oktober 1903 ersuchte der Dichter in einem Brief an S.A.Sokolov (Krečetov), den Herausgeber des Almanachs 'Grif', in dessen Dezemberausgabe Bloks Verse herauskommen sollten, die von ihm vorgelegte Abfolge der Gedichte beizubehalten, indem er ihre semantische und expressive Belastung hervorhob: 'Ich möchte eine Tonleiter der verschiedenartigen Vorgefühle geben (1-6), die in ein kaltes persönliches Grauen zusammengeflossen sind (7-13), das nur zur Hälfte durch eine vorgewittrige Schwüle aufgelöst wurde (14), und zur gänze im Morgengrauen, in Wiederhallen, in Widerspiegelungen weggehender Wolken (15). Daher möchte ich übrigens das letzte Gedicht (15) im Grif sehen...")

Jacunok E.I., Iz istorii prižiznennykh izdaniĭ A.A.Bloka. Kniga. Issledovanija i materialy. Sb.XLI. M.1960. S.73ff. S.74  
 Zit. Suvorova K.N., Rukoj Aleksandra Bloka. V.kn.: Vstreči s prošlym. vyp.3 (1978). S.88

18. Über Bloks berühmtes Vorwort zur 1.Gesamtausgabe 1911/12 und den darin enthaltenen Begriff "Kapitel" ("glava") s. Abschnitt 3.
19. Gereben Agnes, The Syntactics of Cycles of Short Stories. Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis de Rolando Eötvös nominatae. Bd.14. Budapest 1983. S.1-29.
20. Ibid., S.9.
21. Ibid., S.10.
22. Ibid.: "If the first episode of a cycle of short stories contains an objectified simile, a situation, an attitude or a value (I deliberately choose heterogeneous examples) which later reoccurs in the same way under different conditions (or in a different way under

similar conditions) then it is not a vacuum in the reader's mind where it tries to find its location, but it 'triggers' a field in it that has already been conditioned. The very same gesture creates the reader's relationship with that field, a relationship that takes its own character, a sort of 'place value' besides its 'face value'. From a purely linguistic and semiotic point of view free from aesthetics' this phenomenon is a common element of the rules of motion in the Osgoodian semantic space (1968). Its aesthetic relevance is granted at least by the increase of the dynamics of the receiver's consciousness and also by that of the reader's activity."

Cereben spricht hier den ungeheuer wichtigen Umstand an, daß ein Term an zwei Stellen eben nicht die gleiche Bedeutung hat, und daß diese "Mehrbedeutung" nicht nur durch die bereits erfolgte Verwendung des Terms an einer anderen Stelle entsteht, sondern auch durch den Platz (in der Textsyntax!), den er einnimmt.

23. Ibid., S.26.  
Über den auf Ju.M.Lotman zurückgehenden Terminus "Nullstelle" siehe besonders: Titzmann Manfred, Strukturele Textanalyse. München 1977. S.230ff.
24. Fomenko I.V., O poetike liričeskogo cikla. Učene doklady vysšej školy filolog. nauki. 4 (1982). S.37-42.
25. Ibid., S.39.
26. Idem, O principach kompozicii liričeskich ciklov. V: Izvestija Akad. Nauk SSSR. Serija literatury i jazyka. T.45.Nr.2 (1986)
27. Ibid., S.130.  
..  
("In einer Reihe von Arbeiten der letzten Jahre wird der Zyklus/das Buch als ein System, eine Erscheinung betrachtet, die eine Reihe von inhaltlichen und formalen Kennzeichen aufweist. Erstens sind das Autorenzyklen, deren Einheit durch die Absicht des Autors gewährleistet ist. Dabei ist es prinzipiell gleichgültig, ob die Gesamtheit aus schon publizierten Gedichten formuliert wurde /wie 'Metel' von B.Pasternak/ oder in der anfänglichen Intention als Einheit existierte /'Pariž' von V.Majakovskij/. Zweitens wurde der Zyklus/das Buch vom Autor selbst mit einem Titel versehen, und seine Zusammensetzung ist relativ konstant, auch in verschiedenen Ausgaben. Drittens kann man die Relationen zwischen dem Einzelgedicht und dem ganzen Ensemble als Relation zwischen dem Element und dem System interpretieren. Folglich, viertens, kann der Inhalt des Zyklus/des Buches nicht gleichgesetzt werden mit der 'Summe der Inhalte' der Einzelgedichte, er unterscheidet sich qualitativ. Daher, fünftens, erweisen sich die zykluskonstitutiven Verbindungen zwischen den Einzelgedichten als prinzipiell wichtig,



die jene zusätzlichen Bedeutungen hervorrufen, die durch die gegenseitigen Beziehungen des unmittelbar Dargestellten festgelegt werden.")

28. Ibid., S.131.

29. Ibid.: "Все множество вариантов циклических образований можно в конечном счете свести к двум основным принципам связи между отдельными стихотворениями, которые И.Мюллер определял как 'тематическое априори' и 'лирическую последовательность'. Другими словами, композиция может опираться либо на закономерности изображаемой действительности, либо на закономерности субъективно-авторского сознания. Первое получает свое крайнее выражение в 'сюжете', второе - в использовании принципов музыкальной композиции."  
 ("Die ganze Vielzahl der Varianten von Zyklenbildungen kann letzten Endes auf zwei Hauptprinzipien für die Verbindungen zwischen den Einzelgedichten zurückgeführt werden, die J.Müller als 'thematisches Apriori' und 'lyrische Kontinuität' bestimmt hat. Mit anderen Worten, die Komposition kann sich entweder auf die Gesetzmäßigkeit der dargestellten Wirklichkeit oder auf die Gesetzmäßigkeit des subjektiven Bewußtseins des Autors stützen. Die erste erlangt ihre maximale Ausprägung im 'Sujet', die zweite - in der Anwendung musikalischer Kompositionsprinzipien.")

Interessant ist hier auch der Verweis auf die oben besprochene Arbeit von Müller.

30. Ibid., S.132f. Fomenko weist auch darauf hin, daß es sich bei einem Sujet nur um die "Illusion" eines Sujets handeln kann (Ibid., S.133). Dadurch werden die Gedichte miteinander verbunden, das Sujet ist jedoch nur der Träger für eine ganz andere Information. Fomenko nennt als Beispiel u.a. SM (Ibid., S.134).

Es ist hier auch mit verschiedenen Verfremdungen zu rechnen. So kann K a r m e n durchaus als Verfremdung des Opernsujets gelesen werden. E.Etkind sieht im genannten Zyklus einen "Antiroman" (Etkind Efim, K a r m e n Aleksandra Bloka. Liričeskaja poema kak antiroman. Revue des etudes slaves 54, Nr.4 (1982)).

31. Fomenko I.V., O principach kompozicii liričeskich ciklov. A.a.O. S.133-34.

32. Müller rechnet in diesem Fall damit, daß der Zyklus "durchbrochen wird". S.Anm.4.

33. Ibid., S.134.

34. Ibid., S.135.

35. Ibid., S.136f.

36. Etkind Efim, K a r m e n Aleksandra Bloka. A.a.O.

37. Dolgopolov Leonid K., Poemy Bloka i russkaja poema konca XIX - načala XX veka. M.-L. 1964. Genauer dazu s. weiter unten.
38. Etkind Efim, K a r m e n Aleksandra Bloka. A.a.O. S.732. ("Die Stufe der Komponentenverbindung in K a r m e n ist bedeutend höher als in solchen unbedingt als Zyklus zu bezeichnenden Texten wie A r f y i s k r i p k i , R o d i n a , O č e m p o e t v e t e r ; die Stufe der kompositionellen Organisiertheit des Ganzen ist hier unermesslich höher. K a r m e n gehört einem anderen Genre an als die Zyklen, die diese zehn Gedichte im Dritten Buch umgeben. Den Text mit Z y k l u s zu bezeichnen wie die übrigen Verbindungen von selbständigen Gedichten ist offensichtlich falsch. K a r m e n ist ein l y r i s c h e s P o e m . Die Möglichkeit der Wiedergeburt der großen Form ist gegeben durch das außersoziale, außerdeterministische, 'naturgewaltige' Verständnis des Menschen. In gewissem Sinn kann man sagen, daß das l y r i s c h e P o e m , die spezifische Form der Poesie des XX.Jh., einen A n t i r o m a n darstellt.")
39. Woodward James B., The Structure and Theme of Blok's Cycle J a m b y . Scando-Slavica. Bd.31 (1985). S.75-91.
40. Sapogov V.A., Poetika liriceskogo cikla A.Bloka. Avtoref. kand.dis. M.1967  
Idem, Liričeskij cikl i liričeskaja poema v tvorčestve A.Bloka. V kn.: Russkaja literatura XX veka (dooktjabskij period). Sbornik statej. Izd. Kučerovskim N.M. i dr. Kaluga 1968.
41. Dolgopolov Leonid K., Poemy Bloka i russkaja poema konca XIX - načala XX veka. A.a.O.
42. Ibid., S.12.  
("Im Jahre 1874 schrieb Nekrasov das umfangreiche Gedicht 'Unynie', wobei er es auf fünfzehn Teile zerlegte, die er durchnummerierte. Es ist schwer zu sagen, ob das ein Gedicht, ein Gedichtzyklus oder ein Poem ist. Am ehesten sowohl das eine als auch das andere und das dritte. Wirkliche Unterschiede gibt es hier nicht und kann es, aller Wahrscheinlichkeit nach, nicht geben. Der Umfang von 'Unynie' ist zu groß, als daß man es den lyrischen Gedichten zuordnen könnte. Aber es ist auch kein Poem (es fehlt das Sujet, es gibt weder Ereignisse noch Charaktere). Allerdings gibt es eine gewisse Einheit, die dem Dichter die Möglichkeit gibt, alle Abschnitte in ein Ganzes zu vereinigen, - die Einheit der poetischen Gestimmtheit, in deren Gewalt sich der Autor befindet.")
- Die Hervorhebungen stammen von mir (E.P.).

43. Ibid., S.17.
44. Ibid., S.51.  
 ("In ihm (dem Poem SOPD, E.P.) ist eine innere Bewegung enthalten, und wir erkennen ohne Mühe die Vertiefung des Autorenbildes und die Komplizierung seiner Weltsicht.")
45. Ibid. S.14.  
 ("Nur in der Dichtung zu Ende des 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts wurden Beispiele für Gedichtzyklen im eigentlichen Sinne gegeben. Die Titel aller bedeutenden Sammelbände der 90-er Jahre und des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts sind nach einem Muster erstellt: Sie bestehen aus Zyklenbezeichnungen, nach denen die Gedichte, aus denen sie bestehen, angeordnet werden. Die Zyklisierung war eine unbedingte poetische Tradition geworden. Das von Fet vorgelegte genre-thematische Prinzip wurde nicht vollkommen über den Haufen geworfen, sondern nur verkompliziert durch die Forderung nach ideell-künstlerischer Einheit, nach der Einheit der poetischen Gestimmtheit (im weiten Sinn des Wortes), die häufig über die Grenze eines Themas oder eines Genres hinausgeht. Der Gedichtzyklus erlangte in der Dichtung der 90-er Jahre des 19. und im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts alle Besonderheiten eines einheitlichen und selbständigen poetischen 'Organismus'. Von dieser Art sind die frühen Zyklen Bloks (...).")
46. Ibid., S.21.
47. Lotman Jurij M., Die Struktur literarischer Texte. A.a.O. S.300.
48. Ibid., S.301.
49. Ibid., S.300ff. findet sich eine grundlegende Abhandlung über das Phänomen des Rahmens und seine Relevanz für die Rezeption.
50. Beispiel dafür ist etwa *S t r a š n y j m i r* (Endfassung). Der Zyklus enthält die "Unterzyklen" *P l j a s - k i s m e r t i*, *Ž i z n ' m o e g o p r i j a - t e l j a* und *Č e r n a j a k r o v*'.
51. Das geschieht in der Regel durch den Hinweis "aus...". Bei Blok gibt es eine Publikation *I z c i k l a ' S e d o e u t r o*' (1918)
52. Auch dieser Titel entspricht der oben angesprochenen Kennzeichnung als Fragment; interessanterweise ist der gemeinte Gesamttext jedoch nicht *K a r m e n*, sondern ein gar nicht existenter!  
 Angaben aus: Blok Aleksandr, *Lirika. Tridcat' liričeskich ciklov i raznye stichotvorenija*. M.1980. S.359.

- Russkie sovetskie pisateli. Poety. Bibliografičeskij ukazatel'. T.3.C.2. A.A.Blok. M.1980. S.106.
53. Als vierter Raum wäre noch der erst im letzten Gedicht (als Ziel) angesprochene umfassende kosmische Raum zu nennen.
  54. Lotman Jurij M., Die Struktur literarischer Texte. A.a.O. S. 301ff.
  55. S. Anm.2.
  56. S. Anm.9.
  57. S. Anm.15.
  58. Titzmann Manfred, Strukturele Textanalyse. A.a.O. S.176.
  59. Minc Zara G., Lirika Aleksandra Bloka (1898-1906). Vyp.I. Tartu 1965.  
Idem, Lirika Aleksandra Bloka (1907-1911). Vyp.II. Tartu 1969.
  60. Titzmann Manfred, Strukturele Textanalyse. A.a.O. S.243.
  61. Versuche einer Auflösung dieser einen Leserichtung hat es in der experimentellen Prosa immer wieder gegeben. Ein neueres Beispiel dafür wäre etwa A.Okopenkos Lexikon einer sentimentaln Reise zum Exporteurtreffen in Druden. Wien 1970.
  62. S. Anm.9.
  63. S. dazu ausführlich Kapitel 3.

Zu Kapitel 2

1. Nach der oben zitierten Darstellung Ju.M.Lotmans (Anm. 54 zu Kapitel 1).
2. Miller spricht hier von "Ereignis". S. dazu auch das unter Anm. 27 gegebene Zitat, wo Blok die Bedeutung des biographischen Impulses relativiert.
3. Weinrich Harald, Tempus. Besprochene und erzählte Welt. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz<sup>3</sup> 1977.
4. Schmid Wolf, Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. München 1973.
5. Weinrich Harald, Tempus. A.a.O. S.27.
6. Für das Deutsche bringt Weinrich folgende Zuordnung:  
Besprechende Tempora: Präsens, Perfekt, Futur I u. II;  
erzählende: Präteritum, Plusquamperfekt, Konditional I u. II. Ibid. S.18.  
Die folgende Besprechung der Anwendung dieser Beobachtungen beschränkt sich auf die notwendigsten Angaben aus Weinrichs Buch selbst. Der entscheidende Unterschied, nämlich daß sich Sprecher und Hörer gleichsam in der besprochenen, aber außerhalb der erzählten Welt befinden, ist Grundlage für die folgenden Überlegungen.
7. Ich berufe mich hier aus Gründen der Einfachheit und klaren Darstellung auf:  
Isačenko A.V.,<sup>3</sup> Die russische Sprache der Gegenwart. Formenlehre. München<sup>3</sup> 1975. Zu den Tempora s. S.281.  
Isačenkos Buch ist in Teilen nicht unumstritten, die grundlegende Besprechung der Tempusformen scheint mir jedoch für die vorliegende Arbeit durchaus zweckmäßig.
8. Eine auf alle Einzelheiten eingehende Unterscheidung würde eine eigene Arbeit erfordern und kann natürlich hier nur sehr schematisch geboten werden.
9. Isačenko A.V., Die russische Sprache der Gegenwart. A.a.O., S.289.
10. Ibid., S.290.
11. Das Problem liegt bei dieser Form darin, daß sie eine merkmalfähige Form ist, also eine Reihe von völlig verschiedenen Zusatzinformationen je nach Kontext aufweist (Wiederholung, lange Dauer, "Handlung an sich", parallellaufende Handlungen usw.). Diese Dimension fehlt dem deutschen Präteritum völlig; die Form ist tatsächlich "merkmallos".
12. Eine Untersuchung darüber liegt meines Wissens nicht vor.
13. Isačenko A.V., Die russische Sprache der Gegenwart. A.a.O., S.293.
14. Ibid., S.296f.

15. Ibid., S.323.
16. Auch wenn hier der Aspekt zu beachten wäre.
17. Isačenko A.V., Die russische Sprache der Gegenwart. A.a.O. S. 451. ("Dieses Haus ist von einem talentierten Architekten erbaut /worden/. Dieses Haus wurde von einem talentierten Architekten erbaut. An diesem Haus wurde mehrere Jahre lang gebaut.")
18. Diese Schreibweise wird in der Folge als Abkürzung verwendet.
19. Weinrich Harald, Tempus. A.a.O., S.58.
20. Ibid., S.63.
21. Die Frage, ob es auch ein "vorausschauendes Erzählen" (Ē) gibt, wird von Weinrich verneint. Die Struktur des periphrastischen Futurs im Russischen legt jedoch nahe, diese Position zu überdenken: Die Rede ist mitunter eindeutig von einer Welt, die nicht mit der von Sprecher und Hörer zusammenfällt.
22. Weinrich Harald, Tempus. A.a.O. S.90ff.
23. Ibid., S.215.
24. S. Anm.21.
25. Gemeint ist hier wieder die 10 Gedichte umfassende erste Fassung des Zyklus im dritten Almanach von V.Brjusovs Verlag Skorpion, "Severnye cvety" von 1903. Genauer s. Abschnitt 3 und 4.
26. Weinrich Harald, Tempus. A.a.O. S.46.
27. Avril Pyman schildert in ihrem Buch "The Life of Aleksandr Blok", Oxford 1979 eine Episode zum Problem des Wahrheitsanspruches:  
 "Sometimes they (die Gedichte, E.P.) seem to speak of more, but Volokhova herself tells how Blok came to read the poems he had written (SM, E.P.) and, coming to the lines about her kisses showered upon his upturned face:  
 'he glanced up and, seeing the utter astonishment on my face, looked somewhat disconcerted and, with a shamefaced smile, began to explain that, in the realm of poetry, a little exaggeration is permissible. "As the poets say: 'sub specie aeternitatis' which means literally", he said with a smile, "sanced up in eternity.""  
 Pyman Avril, The Life of Aleksandr Blok. Oxford 1979. S.274. Zit. von Pyman nach Volochova N.N., Zemlja v snegu. In: Trudy IV. Tartu. S.375.
28. Weinrich Harald, Tempus. A.a.O. S.88
29. Ibid., S.93.

30. Maksimov D.E., Poezija i proza Al.Bloka. L.<sup>2</sup> 1981.  
S.38f.:  
("Den Lesern Bloks ist bekannt, daß das lyrische Ich des Dichters, das Bild des Dichters, das so oder anders seiner biographischen Persönlichkeit entspricht, eine beherrschende Position in seiner Dichtung einnimmt. Im übrigen wurde zu dieser Frage auch eine andere Meinung ausgesprochen. Ich meine den Standpunkt P.Gromovs, der in seinem gehaltvollen Buch 'A.Blok, seine Vorläufer und Zeitgenossen' (1966) zwar die an erster Stelle stehende Bedeutung der Menschenabbildung in der Dichtung anerkannte, sich aber bemühte, zusammen damit die Dichtung Bloks als ein System von theatralisierten Masken zu deuten, die eine 'Kette von Seelen' oder, anders ausgedrückt, eine Menge von poetischen Charakteren darstellt. Bei einem solchen Zugang stellt sich das lyrische Ich Bloks möglicherweise im Geiste eines mehr als unerfreulichen lyrischen Schemas dar, das Vjač.Ivanov umrissen hat: 'Ich bin vor dem Antlitz des Magiers/ Eine Reihe von aufstehenden Doppelgängern' ('Fio, ergo non sum'). (...)  
Als Resultat ist das dichterische Schaffen Bloks in der Forschung P.Gromovs nicht so sehr eine Realisierung der Seele des Dichters, die künstlerisch objektiviert und analytisch aufgezählt wird im Verlauf des lyrischen Selbstausdrucks, als eine Konstruktion irgendeines Handwerker-Regisseurs, der auf der Bühne die ihm notwendigen und mit seiner inneren Welt 'nicht zusammenfließenden' (S.191) Figuren verteilt.")
31. Blok Aleksandr A., O sovremennom sostojanii russkogo simvolizma. V kn.: Tot že, Sobranie sočinenii v šest' tomach. Tom 4. Očerki, stat'i, reči 1905-1921. L. 1982  
S.141-151.
32. Ibid., S.142.  
("Der Symbolist ist schon von Anfang an Theurg, das heißt, Besitzer eines geheimen Wissens, hinter dem ein geheimes Tun steht; aber auf dieses Geheimnis, das sich erst in der Folge als universal herausstellt, blickt er, als wäre es sein eigenes.")
33. Ibid., S.144.
34. Ibid.  
("Wer all das /den Übergang von der 'These' zur 'Antithese', E.P./ erlebt, ist schon nicht mehr allein; er ist erfüllt von vielen Dämonen /anders bezeichnet als 'Doppelgänger'/, aus denen sein böser schöpferischer Wille willkürlich eine ständig sich ändernde Gruppe von Komplizen schafft. In jedem Augenblick verschließt er, mithilfe solcher Pakte, irgendeinen Teil der Seele vor sich selbst.")

("Also ist es geschehen: Meine eigene Zauberwelt wurde zur Arena meiner persönlichen Handlungen, zu meinem 'anatomischen Theater' oder zur S c h a u b u d e , wo ich selbst eine Rolle spiele neben meinen erstaunlichen Puppen /ecce homo!/. (...) ich unterscheide nicht mehr Leben, Traum und Tod, diese Welt und andere Welten /Verweile doch, Augenblick!/".)

35. Schmid Wolf, Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. A.a.O. S.29ff.
36. Ibid., S.24.
37. Ibid., S.23.
38. Im Wortkunsttext herrschen, wie oben schon gesagt, die Tempora der besprochenen Welt vor. Die besprochene Welt kann freilich nicht mit der erzählten Welt im narrativen Text gleichgesetzt werden, doch herrscht zwischen besprechender Instanz und besprochener Welt eine ähnliche Beziehung wie zwischen erzählender Instanz und erzählter Welt. Die wesentlich selteneren Formen der erzählten Welt im Wortkunsttext haben ein sehr starkes semantisches Gewicht.
39. И взвился костер высокий  
Над распятым на кресте.  
Равнодушны, снежнооки,  
Ходят ночи в высоте.  
/.../  
И крылатыми очами  
Нежно смотрит высота.  
Вейся, легкий, вейся, пламень,  
Увивайся вокруг креста!  
В снежной маске, рыцарь милый,  
В снежной маске ты гори!  
/.../
- ("Und der hohe Scheiterhaufen  
Loderte über dem Gekreuzigten.  
Gleichgültig, schneeäugig,  
Gehen die Nächte in der  
Höhe.  
/.../  
Und mit geflügelten Augen  
Blickt die Höhe sanft.  
Winde dich, leichte, winde  
dich, Flamme,  
Winde dich um das Kreuz!  
In der Schneemaske, lieber  
Ritter,  
In der Schneemaske brenne!  
/.../

In der ersten Strophe handelt es sich eindeutig um eine Erzählung von einer Erzählerposition aus, die der Leser des Zyklus schon kennt. So wird immer wieder die mehr oder weniger kosmische Außenwelt beschrieben. Es wird ein Rückschauteppus verwendet ("vzvilsja"), also auf etwas Vorhergehendes verwiesen. Diese Perspektive dauert unter Aussparung des Ich bis zur Mitte der dritten Strophe an, wo dann plötzlich ein erlebendes Ich spricht, das offenbar nicht identisch ist mit dem Erzähler, und das noch dazu zunächst ein apersonales Du anspricht, ehe der ehemalige Ich-Held, dessen "Tod" hier struktural überzeugend durchgeführt wird, als "Du" wieder auftaucht.



Das Ich wird seiner Sonderstellung ganz eindeutig beraubt.

40. ("Da warte ich auf die Schöne Dame")  
 ("O, Heilige, wie zärtlich sind die Kerzen,  
 Wie freudvoll Deine Züge!  
 Ich höre kein Atmen, kein Reden,  
 Doch ich glaube: Liebe, Du bist es.")
41. "Jägers Nachtlid", 1.Fassung:  
 "Im Felde schleich ich still und wild,  
 Lausch mit dem Feuerrohr,  
 Da schwebt so licht dein liebes Bild,  
 Dein süßes Bild mir vor.  
 /.../"  
 Titzmann Manfred, Strukturele Textanalyse. A.a.O. S.192f.
42. Ibid., S.193f.  
 Titzmann führt weiter aus: (S.194-195)  
 "Denn nur vor einem absenten Partner, der die Sprech-  
 situation des Ich nicht selbst miterlebt, kann es sinn-  
 voll über diese Sprechsituation selbst reden: da das Ich  
 diese notwendig kennt und da ein präsenter Partner diese,  
 soweit sie von außen wahrnehmbar ist, notwendig kennen  
 würde, bedarf die Rede über sie der Absenz des Adressaten.  
 Die Rolle des Adressaten als bloßer Spiegel, vor dem das  
 Ich mit sich kommuniziert ..."  
 Der Sprecher ist eben nicht der Held!
43. ("Meine Stimme ist klanglos, mein Haar ist grau.  
 Meine Züge schrecklich unbewegt.  
 Das ganze Leben ist nur ein Gebot mit mir:  
 Das Gebot, der Unerreichbaren zu dienen.")
44. Die Gedichte von SM sind hier und in der Folge gelegent-  
 lich, dem Original entsprechend, mit römischen Ziffern  
 bezeichnet.
45. ("Ich bin nicht unterworfen und frei.  
 Ich steuere das freie Schicksal.  
 Aber Er ist ausgestreckt über der Wassertiefe  
 Mit einer zu den Himmeln erhobenen Posaune.")

Zu Kapitel 3

1. Русские советские писатели. Поэты. Библиографический указатель. Том 3. Ч.2. А.А.Блок. М.1980.  
Die folgenden Angaben und Tabellen stützen sich auf diese Bibliographie und sind lediglich in eine zweckmäßige Übersicht gebracht. Die Seitenangabe aus der Bibliographie ist daher nur dann angegeben, wenn dies unbedingt notwendig erschien.
2. Dieser "Miniaturzyklus" ist ein gutes Beispiel für den Aufbau der künstlerischen Welt bei Blok, er sei daher vollständig zitiert:

1

Там человек сторел.

Ф е т

Как тяжело ходить среди людей  
И притворяться непогибшим,  
И об игре трагической страстей  
Повествовать еще не жившим.

И, вглядываясь в свой ночной кошмар,  
Строй находить в нестройном вихре чувства,  
Чтобы по бледным заревам искусства  
Узнали жизни гибельный пожар!

10 мая 1910

2

Кольцо существования тесно:  
Как все пути приводят в Рим,  
Так нам заранее известно,  
Что все мы рабски повторим.

И мне, как всем, все тот же жребий,  
Мерещится в грядущей мгле:  
Опять - любить Ее на небе  
И изменить ей на земле.

Июнь 1909

( 1

Dort ist ein Mensch verbrannt.

Fet

Wie schwer ist es, unter den Leuten zu gehen  
Und so zu tun, als wäre man noch nicht umgekommen,  
Und über das tragische Spiel der Leidenschaften  
Zu erzählen, ohne noch gelebt zu haben.

Und, in seinen nächtlichen Alptraum hineinschauend,  
Einen Aufbau zu suchen im strukturlosen Sturm des Gefühls,  
Damit am blassen Abglanz der Kunst  
Des Lebens tödlicher Brand erkannt wird!

## 2

Der Ring der Existenz ist eng:  
 Wie alle Wege nach Rom führen,  
 So ist uns schon vorher klar,  
 Daß wir alles sklavisch wiederholen.

Und mir, wie allen, schwebt in der einbrechenden  
 Finsternis

Immer wieder dasselbe Los vor:  
 Wieder - Sie am Himmel zu lieben  
 Und auf Erden sie zu betrügen.)

Die beiden Gedichte sind zu ganz unterschiedlicher Zeit entstanden und bilden dennoch eine Einheit, die weniger auf ein gemeinsames Thema auf der Textoberfläche zurückzuführen ist als auf einen diffizilen Bedeutungsaufbau auf der Subtextebene. Beide Gedichte handeln von einer Situation, in der ein Widerspruch zwischen Realität und Vorstellung besteht: Im ersten Gedicht, erste Strophe, ist es die Vorstellung von einem (wirklichen) Leben, das der Ich-Held versäumt hat (als "pogibšij"), ohne es je zu erleben ("ešče ne živšij"); im zweiten Gedicht, letzte Strophe, ist es seine Liebe zu "Ihr", die nur im vorgestellten Raum des Himmels stattfindet, nicht aber auf der Erde. Diese beiden Strophen bilden gewissermaßen einen äußeren Rahmen für die beiden Innenstrophen, die im Gegensatz zu den äußeren Strophen keine Auskunft über die Lage des Ich-Helden geben, sondern eine Information über seine Weltsicht. Diese beiden Strophen bilden jedoch einen gewissen Widerspruch: Ist im ersten Gedicht von einem "Sturm der Gefühle" die Rede, von einem "tödlichen Brand", so bringt das zweite die Vorstellung von der ewigen Wiederholung, in der der Mensch zugrundegeht. Zwei ganz unterschiedliche Vorstellungen also, die ja im Titel schon angekündigt werden ("Razmyšlenija" mit dem Präfix "raz", "auseinander").

Widerspruch besteht also nicht nur zwischen Ideal und Realität, sondern auch zwischen den beiden Weltmodellen, die auf diesem kleinen Raum dargestellt werden.

Dieser Widerspruch wird aber noch weiter fortgesetzt, sodaß die Gedichte einander bei genauerer Betrachtung geradezu ergänzen: Stellt sich der Ich-Held im ersten Gedicht in eine gewisse Gegenposition zu "den Leuten", denen er in künstlerischem Sendungsbewußtsein "den tödlichen Brand des Lebens" deutlich machen muß, so erkennt er im zweiten, daß ihm dasselbe Schicksal zugewiesen ist, "kak vsem". Daher auch die doppelte Verwendung des sonst bei Blok nicht häufigen Pronomens der 1. P. pl. im zweiten Gedicht.

Nicht als Widerspruch, sondern als Abfolge von Symbolen sind die Nennungen der Lichtmotive zu sehen. Eingeleitet von dem Fet-Zitat, geht die Lichtsymbolik in einen fahlen Abglanz und schließlich in die herannahende Dunkelheit über.

Diese Abfolge hat offenbar auch die Umstellung der Gedichte verursacht, die nach der Entstehungszeit ja in umgekehrter Reihenfolge stehen müßten.

3. Etkind Efim, К а р м е н Aleksandra Bloka.A.a.O.  
S. bes. S.714 u. 730.

4. In der Journalfassung ergibt sich folgendes Bild:

Даже имя твое мне презренно  
Я гляжу на тебя. Каждый демон во мне

Вновь у себя... Унижен, зол и рад.  
Истугом съвачена, влекома

Ночь - как века, и томный трепет  
Я ее победил наконец!

Над лучшим созданием Божьим

Die ersten beiden Gedichte zeichnen sich noch durch eine relativ große Distanz zwischen den beiden Helden aus, erzeugen aber die Illusion eines Gespraches zwischen ihnen. Der Ort des Geschehens ist nicht festgelegt.

Die folgenden beiden Gedichte sind durch die Verlegung der Handlung in einen Innenraum gekennzeichnet. Die miteinander verbrachte Nacht erweist sich durch das spätere Gedicht "Ja ee pobedil nakonec!" als Vorstellung, nicht real innerhalb der Zykluswelt.

Der letzte Block bringt dann diese Nacht, zunächst mit besprechenden Tempora, dann, im vorletzten Gedicht, mit erzählenden, schon von einem weiterentwickelten Standpunkt aus.

Das letzte Gedicht hat deutlichen Epilogcharakter: Die Geliebte verläßt eilig den Ort des Zusammentreffens, der Ich-Held verkündet seine neue Freiheit.

5. Für die Endfassung stellte Blok den Zyklus wie folgt um:

В поборота ты встала ко мне  
Я гляжу на тебя. Каждый демон во мне  
Даже имя твое мне презренно,

О, нет! Я не хочу, чтоб пали мы с тобой  
Вновь у себя... Унижен, зол и рад  
Истугом съвачена, влекома

Ночь - как века, и томный трепет,  
Я ее победил,наконец!

Над лучшим созданием Божьим

Der erste Block blieb somit erhalten, wurde nur durch das Einleitungsgedicht erweitert und umgestellt, Thematik und Perspektive bleiben gleich.

Dasselbe gilt für den zweiten Block, wobei eine kleine semantische Verschiebung durch das neu hinzugekommene Gedicht eingetreten ist: Nicht der Ort verbindet die Gedichte, sondern die in den Texten dargestellte körperliche Nähe der Helden.

19. Die drei Poeme sind in der Ausgabe von 1960 nicht direkt nach dem Text datiert.
20. "Vstuplenie" fungiert als Einleitung;  
Die folgenden beiden Texte sind der Zauber-Welt des Sumpfes, der freien Natur gewidmet, der dritte Zyklus schließt diese Gruppe ab.  
Die nächsten drei Zyklen sind durch das Motiv der "Unbekannten" (Neznakomka) verbunden;  
Die nüchternen "Vol'nye mysli" fungieren als Epilog.
21. Dieser Aufbau wurde von E.Etkind festgestellt: Etkind Efim, K a r m e n Aleksandra Bloka. A.a.O. S.314.  
Die ersten drei Zyklen sind durch die Position der Negativität, durch Skepsis des Ich-Helden gekennzeichnet; die folgenden drei sind stark paradigmatische Zyklen, in denen sehr unterschiedliche Themen behandelt werden; den dritten Teil des Buches bilden Zyklen und das Poem "Solov'inyj sad", die von einer Neubestimmung der eigenen Position gekennzeichnet sind.  
O č e m p o e t v e t e r fungiert als Epilog; die drei Poeme am Schluß stehen gewissermaßen außerhalb des Buches.
22. Diese Überschreitung der Gattungsgrenzen zeigt auch, wie nah einander Poem und Zyklus in Bloks Lyrik sind. Während sich einige syntagmatische Zyklen deutlich dem Poem nähern (SM, Č e r n a j a k r o v', K a r m e n u.a.), kommen die lyrischen Poeme dem Zyklus sehr nahe ("Dvenadcat'", "Solov'inyj sad").

Die drei abschließenden Gedichte bilden in dieser neuen Konstruktion ebenfalls ein Triptychon.

Durch die Einfügung neuer Gedichte wird so die Gesamtstruktur modifiziert.

6. Blok Aleksandr, Desjat' poetičeskich knig. M.1980.
7. Enišerlov Vladimir, "I Žizn' prochodit predomnoj...". Ibid. S.480ff.
8. Hier ist zu berücksichtigen, daß Blok nicht mehr an den beschränkten Platz in den Journalen gebunden war.
9. Es sei hier noch einmal auf den wichtigen Aufsatz: Woodward James B., The Structure and Theme of Blok's Cycle J a m b y . A.a.O. verwiesen, in dem der Autor auf ähnliche Strukturen für diesen Zyklus wie Etkind für K a r m e n hinweist.
10. Fets Bedeutung für Blok wird u.a. bei Dolgopolo Leonid K., Poemy Bloka i russkaja poema konca XIX - načala XX veka. A.a.O., S.14 u.a. dargestellt. Vgl. auch das Zitat im oben angeführten Zyklus R a z - m y š l e n i j a .
11. Fet Afanasij A., Večernye ogni. Izdanie vtoroe. M.1981.
12. S. Dolgopolo Leonid K., Poemy Bloka i russkaja poema konca XIX - načala XX veka. A.a.O. S.14.
13. Blok Aleksandr, Sobranie sočinenij v vos'mi tomach. Tom pervyj. A.a.O. S.566. In der Folge wird diese Ausgabe nur mit der römischen Bandzahl zitiert: I, 566.
14. Es wird hier vorsichtig der Begriff "Unterteilung" verwendet, da es nicht durchgehend möglich war, den Zykluscharakter der Texte zu prüfen.
15. S. Anm. 16.
16. I,559.  
("Jenen, die meine Dichtung mitfühlen, wird der Einschluß von halb-kindischen oder formal schwachen Gedichten in dieses und die folgenden Bücher nicht überflüssig erscheinen; viele von ihnen haben keinen Wert, wenn man sie einzeln betrachtet; aber jedes G e d i c h t ist notwendig für die Bildung eines K a p i t e l s ; aus einigen Kapiteln wird ein B u c h zusammengestellt; jedes Buch ist ein Teil einer T r i l o g i e ; die ganze Trilogie kann ich "Versroman" nennen; sie ist einem Kreis meiner Gefühle und Gedanken gewidmet, dem ich im Verlauf der ersten zwölf Jahre meines bewußten Lebens hingegeben war.")
17. Verkürzungen finden sich m.W. nicht.
18. Die Unterkapitel der SOPD werden hier nicht als Zyklen charakterisiert, weil sie in dieser Ausgabe, wie auch die Titel zeigen, keine eigenständigen Texte mehr sind.

Zu Kapitel 4.1.

1. Zu diesem Zeitpunkt war mehr als das spätere 1. Buch schon geschrieben, wie die von Blok stammenden Datierungen zeigen.
2. Die Reihenfolge entspricht der Abfolge der Gedichte in den genannten Zyklen, wobei die Gedichte natürlich nicht unmittelbar aufeinander folgen.
3. Das Gedicht wurde offenbar von einer Statue in der Kazaner Kathedrale in Petersburg angeregt; in unserem Zusammenhang ist aber die Identifikation des Ich-Helden mit dieser Figur entscheidend, die in die Zukunft gerückt ist ("Moj volos sed"; "Mein Haar ist grau") es handelt sich um eine Vision.
4. Ich folge hier der oben (Abschnitt 2) kurz behandelten Terminologie Lotmans.
5. ("Wie verlogen du bist und wie weiß!  
Aber die weiße Lüge ist mir nach dem Herzen...  
Wenn ich die Alltagsgeschäfte verrichte,  
Weiß ich - abends wirst du wieder kommen.")
6. S. I, 609.
7. ("Ich war hinausgegangen, um zu erfahren, zu verstehen")  
In der letzten Strophe ist derselbe Vers eher mit  
"Ich bin hinausgegangen ..." zu übersetzen.
8. ("Ich versuchte, im Herzen auszuruhen:  
Als ob man diese Träume nicht loswerden könnte!  
Aber Jemand wartete an der Kreuzung  
Auf meine letzten, furchtbaren Worte.")
9. Dieses Verfahren verwendet Blok beispielsweise in SM, nach dem Gedicht "Vtoroe kreščen'e", in dem vom Einbruch der "Schneewelt" in das Leben des Ich-Helden die Rede ist: Das darauf folgende Gedicht "Nastignutyj metel'ju" ist vollkommen in erzählenden Präteritalformen geschrieben; ebenso das Gedicht "Zdes' i tam" nach dem Heraus-treten des Helden aus der Innenwelt der "Masken" in die kosmische "Schneewelt", durchgeführt auf der Textebene im Gedicht "Neizbežnoe".
10. Vgl. Anm. 7. Gerade die Präteritalformen von Verben des perfektiven Aspekts können nur schwer zugeordnet werden; durch die Doppelfunktion kann der Dichter verschiedene Bedeutungsnuancen ausdrücken.
11. Die Analyse der Perspektivierung des Zyklus legt nahe, die wichtigere Opposition zwischen erzählendem/besprechendem und erlebendem Ich zu sehen als zwischen erzählendem und besprechendem, da das erzählende Ich ja deutlich zurückgedrängt ist.

12. Vgl. Uspenskij Boris A., Poetik der Komposition. Struktur des künstlerischen Textes und Typologie der Kompositionsform. Frankfurt/Main 1975. S.17ff.
13. Die Probleme, die mit der Gleichsetzung der besprechenden/ erzählenden Instanz mit der biographischen Persönlichkeit entstehen, wurden oben (Kap.2) angerissen. Die Biographie wird in der vorliegenden Arbeit nur dann in die Argumentation einbezogen, wenn dies unbedingt notwendig erscheint.
14. Minc Zara G., Lirika Al.Bloka. Vypusk pervyj. Tartu 1965. S.20.  
("Die Hierarchie der Motive im Zyklus kann man sich auf folgende Weise vorstellen /nach fallender Bedeutsamkeit geordnet/: Himmel - 'Sie' - Natur - Held ('Ich') - 'Leute', irdisches Leben.")
15. Vgl. Anm. 32-34 zu Kapitel 2.
16. S. Anm. 41-42 zu Kapitel 2.
17. ("Du bist heilig, aber ich glaube nicht an Dich  
Und weiß schon lange alles im voraus:")
18. Dolgopolov Leonid K., Poemy Bloka i russkaja poma konca XIX - načala XX vekov. A.a.O. S.52.
19. Vgl. auch hier etwa SM: Im letzten Gedicht, in dem der Held auf dem "Schneescheiterhaufen" dargestellt wird, spricht der Held die Heldin nicht mehr an, sondern über sie, bis sie schließlich den Epilog spricht, mit markierter Perspektive.
20. Vgl. das Zitat von Dolgopolov, Anm.18. Die bekannten anderen Doppelgängerfiguren sind aber anderer Natur als dieser Dritte (vgl. "V kabakach, v pereulkach, v izvivach", II,159 bzw. Dvojniki, I,187 u. III,13 u.a.)
21. Vgl. Anm. 32-34 zu Kapitel 2.
22. ("Ich werde das ganze Leben in den letzten Schrei vergießen";  
"Aber am letzten Tag ...")
23. S. Anm. 8.
24. S. Anm.17. Hier ist etwas Entscheidendes zwischen den Gedichten vorgefallen: Die Texte widersprechen einander. An anderen Stellen wird dieses Entscheidende durch die Verwendung des Präteritum signalisiert.
25. Der Dritte scheint immer wieder den "goldenen Faden" zwischen dem Symbolisten und den "anderen Welten" zu zerstören, es handelt sich dabei offenbar noch um ein diabolisches Element, das aber, gemäß den Gesetzen der "Schaubude", verschiedene Gestalt haben kann.
26. ("Und es wurde klar, wer schweigt  
Und auf dem leeren Sattel lacht.")



2'. I, 610.

("In den nicht edierten Erinnerungen des Freundes E.P. Ivanov an Blok wird über dieses Gedicht gesagt: 'Auf meine direkte Frage, wer denn auf dem leeren Sattel lacht, antwortete er, ohne zu wissen, wie er es deutlich machen sollte, halb fragend: "Das müßte der Antichrist sein."'")

2}. ("Und seltsam dauert das Schweigen der Erde an").

Zu Kapitel 4.2.

1. Die Angaben stammen auch hier aus der Bibliographie:  
Russkie sovetskie pisateli. Poety. T.3. C.2. A.A.Blok.  
A.a.O.  
Die Nummerierung mit röm. Ziffern entspricht nicht dem Original (arabische Ziffern), wird hier aber für alle Zyklen beibehalten, um keine Verwirrung der Bezeichnungen aufkommen zu lassen.
2. Unter dem "Unglücklichen" ist wohl ebenso wie unter dem in demselben Gedicht vorkommenden "pogibšij celovek" José, der Held der Oper, zu verstehen.
3. Die Doppelbezeichnung in dieser Tabelle bedeutet, daß der Held die Heldin auch mit dem Namen anspricht.
4. III, 576f.; s. auch Blok Aleksandr, Sobranie sočinenij v šesti tomach. A.a.O. S.392f.  
("Ja, ich werden einen Gedichtzyklus schreiben und (sie, E.P.) bitten, eine Widmung von mir entgegenzunehmen.")
5. ("Und der März bringt nassen Schnee."  
"Weiden - das ist Frühlingsschnee")
6. ("Das heißt - du erinnerst dich an mich."  
"Daß du, irgendwann verstoßen,  
an mich denken wirst...")
7. ("O, Karmen, mir ist traurig und wundersam zumute,  
Daß mir von dir geträumt hat")
8. Dieses Gedicht steht überwiegend im Futur, nur die Einleitung und ein weiterer Vers weisen das Präsens auf.
9. Über diesen Perspektivewechsel wird weiter unten noch genauer die Rede sein, es ist jedoch auch für die Analyse der Tempusformen wichtig, daß nicht mehr nur über eine Erscheinung gesprochen wird, sondern jetzt ein Ich spricht.
10. ("Es stürmt ein schneeiger Frühling.  
Ich schaue vom Buch auf")
11. ("Zorniger Blick farbloser Augen.  
Ihre stolze Herausforderung, ihre Verachtung.  
In allen Linien Schmelzen und Gesang.  
So traf ich Sie zum erstenmal.  
Im Parterre ist Nacht. Man darf nicht atmen.")
12. ("Der März bringt nassen Schnee")
13. ("Ich küsse dich auf die Schultern")
14. (" O j a , d i e L i e b e i s t f r e i w i e  
e i n V o g e l ,  
Und es ist egal, ich gehöre dir!"  
"Ja, ich quäle mich mit der süßen Hoffnung")

15. ("Dir selbst Gesetz - fliegst du, fliegst du vorbei,  
Zu anderen Sternbildern, ohne Umlaufbahnen zu kennen,  
Und diese Welt ist dir nur eine schöne (rote) Rauchwolke,  
Wo irgendetwas glüht, singt, aufregt und brennt.")

16. ("Doch ich liebe Dich: bin selber so, K a r m e n .")

17. Etkind Efim, K a r m e n Aleksandra Bloka. Liričeskaja poema kak antiroman. A.a.O.

Etkinds Analyse, auf die der Verfasser dieser Arbeit erst nach seiner eigenen Beschäftigung mit dem Zyklus stieß, und dessen Beobachtungen über den Triptychon-aufbau der Werke Bloks hier übernommen werden, sieht den Zyklus auf äußerst interessante Weise anders als er hier dargestellt wird. Ausgehend von Analysen der Motivik und der Reim- und Strophenformen kommt er unter anderem zu dem Schluß, daß das überlange Gedicht VI als Zentrum, Mittelpunkt des Zyklus konzipiert ist (S. 718f.), also auch als Mittelpunkt der zweiten Dreiergruppe. Gedicht I ist dann eine Ouverture. Er belegt diese Ansicht auch mit sehr genauen metrischen Analysen. Auch in den Pronomina sieht er eine Bestätigung seiner Hypothese (S.730), die allerdings von mir nicht nachvollzogen werden kann, weil die Trennstriche mit demselben Recht auch um ein Gedicht vorverlegt werden können, wie auch im zweiten Teil der vorliegenden Analyse gezeigt werden wird. Während hier die Meinung vertreten wird, daß im Zyklus ein Mythos aufgebaut wird, sieht Etkind eine Internalisierung der Handlung; von außen geht die Handlung immer mehr in die Innenwelt des Helden über.

Diese und andere Beobachtungen lassen Etkind schließlich in Bezug auf K a r m e n von einem "lyrischen Poem" sprechen (S.732). Dieser Meinung kann hier keineswegs zugestimmt werden, da Blok selbst ja den Text als Zyklus konzipiert hat und mit "Solov'inyj sad" sogar ein Poem als "Gegentext", als Ablösung von der hier thematisierten Leidenschaft geschrieben hat. "Solov'inyj sad" ist tatsächlich ein Paradebeispiel für ein lyrisches Poem mit starker narrativer Komponente, das sich in seinem Aufbau doch deutlich von K a r m e n unterscheidet. Die Bedeutung der syntagmatischen Achse, der Zyklussyntax in K a r m e n ist allerdings, wie noch zu zeigen sein wird, außerordentlich groß.

Ungeachtet dieser Auffassungsunterschiede muß jedoch hier betont werden, daß die von Etkind vorgelegte Analyse als grundlegend betrachtet werden kann und für die vorliegende auch betrachtet wird, weil sie ein sehr weites Spektrum von Textparametern mit einbezieht, was in der vorliegenden Arbeit gar nicht möglich wäre.

18. ("Das heißt, du erinnerst dich an mich")  
Der Satz, der im Präsens steht, deutet räumliche

Entfernung an.

19. Besonders deutlich ist das bei den Poemen: Der Held von "Solov'inyj sad" kehrt zu seinem Esel zurück; auch in "Dvenadcat'" findet sich ein Rückverweis auf den Anfang.
20. ("Nein, nie wirst du mir, wirst niemandem gehören.  
Das also ist, was mich durch trauriger Jahre Abgrund  
so zog,  
Durch den Abgrund leerer Tage, deren Last nicht los-  
zuwerden ist.")
21. ("Die Seguidilla ist schon verstummt")
22. ("Das als ist, was mich durch trauriger Jahre Abgrund  
so zog (gezogen hat).")
23. ("Hier - meine Begeisterung, meine Furcht an jenem Abend  
im dunklen Saale!  
Hier, Arme, ist, warum ich deinetwegen mich so aufrege!  
Hier ist die, deren Augen mich so seltsam begleiteten,  
Ohne es noch erraten zu haben, ohne zu wissen .....  
ohne zu lieben!")
24. ("O, furchtbare Stunde, als sie,  
Zuniga aus der Hand lesend,  
In die Augen Josés den Blick geschleudert hatte  
(schleuderte?!)" )
25. ("So traf ich Sie zum ersten Mal.  
.....  
O, nicht zum erstenmal erfuhr ich seltsamer Treffen  
Stumme Unheimlichkeit!")
26. ("Und der März bringt nassen Schnee.")
27. ("So traf ich sie zum erstenmal."  
Das ist noch kein Held, der in der Welt steht, über die  
gesprochen wird; es handelt sich um eine vergangene Epi-  
sode.
28. ("Doch ich liebe dich: Bin selber so, K a r m e n .")
29. Vgl. dazu die in Abschnitt I besprochenen Beobachtungen  
Müllers zur Rückkehr zum Ausgangspunkt auf neuer Ebene;  
S. Anm. 8 zu Abschnitt I.
30. Ich folge hier der Theorie von Link Jürgen, Literatur-  
wissenschaftliche Grundbegriffe. A.a.O. S.181.
31. ("Weiden - das ist Frühlings Schnee,  
Und uns ist leid um etwas Helles")
32. (" O , j a , d i e L i e b e i s t f r e i ,  
w i e e i n V o g e l " (IX)  
"Und die Stimme sang: Mit dem Preis des  
L e b e n s  
W i r s t d u m i r f ü r d i e L i e b e  
z a h l e n ."(IV)

"Und dort: G e h e n w i r w e g , w e g v o n  
d i e s e m L e b e n ,  
V o n d i e s e m t r a u r i g e n L e b e n !  
S c h r e i t d e r z u g r u n d e g e g a n g e n e M e n s c h . " (VI))

33. Auch dieser Umstand bringt Etkind in der oben besprochenen Analyse zum Schluß, daß es sich hier um eine Einleitung, Ouverture handelt.
34. Der erste Entwurf stammt aus dem Sommer 1908. (III,577)
35. S. Anm.17 und 33 zu diesem Abschnitt.
36. So etwa in den P l j a s k i s m e r t i , wo von einem "mertvec" gesprochen wird. Auch in den R a z - m y š l e n i j a , die weiter oben kurz besprochen wurden, stellt sich der Ich-Held so dar (S. Anm.2 zu Abschnitt 3 der vorliegenden Arbeit).
37. S. Anm. 17 zu diesem Abschnitt.

Zu Kapitel 4.3.

1. Die achtbändige Werkausgabe kommentiert dieses Gedicht ausführlich (II,415): Peter I. kämpft als Antichrist und Symbol für Petersburg gegen den Hl.Georg (sv. Georgij Pobedonosec), den Patron Moskaus. Der Kampf zwischen den beiden Städten, der mit dem Sieg Moskaus endet, ist der Kampf zwischen zwei weltanschaulichen Prinzipien, die Blok nach einer Reise nach Moskau im Jänner 1904 in den beiden Städten sah.
2. Die "Lakaien" stehen hier für eine große Zahl weiterer zweitrangiger Figuren ("pjanicy", "izpytannye ostrjaki", "pjanye").
3. Laut Kommentar (II,424) befand sich in der Handschrift nach der ersten Strophe eine weitere, die nicht in die Endfassung aufgenommen wurde. Diese Strophe identifiziert das "ty" zusätzlich als "Doppelgänger":
 

Он - моя двойник и мой сорзник,  
С ним я грущу и вижу сны,  
И он - такой же грустный узник  
Своея бездонной глубины.

("Er ist mein Doppelgänger und Verbündeter,  
Mit ihm weine ich und habe Träume,  
Und er ist genauso ein trauriger Gefangener  
Seiner bodenlosen Tiefe.")
4. Orlov Vladimir, Poet i gorod. Aleksandr Blok i Peterburg. L.1980.
5. Minc Zara G., Simvol u A.Bloka. V kn.: V mire Bloka. Sbornik statej. M.1981. S.172-208. S.191.  
 ("In diesem Sinne besitzen alle Motive, die mit Bloks 'mystischem Realismus', mit der 'Mystik der Alltäglichkeit' /wie Blok seine künstlerische Methode der Jahre 1903-1906 selbst definierte/ verbunden sind, symbolische Mehrschichtigkeit. Aber ihre Vieldeutigkeit ist lediglich eine Anreicherung mit verschiedenschichtigen semantischen Merkmalen, die auch für die Motive der romantischen und postromantischen Kunst traditionell ist. Da sie nicht in einen die Welt erklärenden Mythos eingebunden sind, sind sie auch nicht an ein einigermaßen beständiges Narrativ gebunden und sind daher keine Kondensatoren des Sujets, das heißt, keine symbolistischen Mythologeme.")
6. Ibid., S.186f. '
7. Ibid., S.185.
8. ("Alles ist ruhig.  
Der Mond ist aufgegangen.")
9. ("Ich werde in deiner Nähe zu arbeiten beginnen.")

10. ("Und es wird so sein wie immer")
11. ("Und ein wirkliches Leben wird beginnen,  
Und ich werde Flügel haben!")
12. ("Vieles ging vorüber,  
Und vieles wird noch sein.")
13. ("Und die Blicke der Mädchen, und die Restaurants,  
Werden alle verlöschen - in der bestimmten Stunde.")
14. ("Er schläft, während der Sonnenuntergang rot ist.")
15. ("Es werden dumpfe Abende niedersteigen  
(...  
...)  
Und die Paare werden in Reihen dahinziehen.")
16. ("Ich werde den wilden Traum verlassen,  
Werde der erste vor der Menge sein:  
(...)  
Du bist in der Todesreihe:  
Ich werde mich mit dir in die Reihe stellen.")
17. ("Nur uns zwei, wirklich,  
Werden sie nicht mitnehmen.")
18. ("Die Augen brennen, wie zwei Schwerter.  
Worüber trauert sie so laut?  
Wir werden es begreifen. Aber das Kind  
Wird nicht von den Schwertern deiner wahnsinnigen Augen  
durchbohrt werden.")
19. ("Und bald werde ich mich von euch trennen.")
20. ("Und der Gepanzerte in Schwarz wird keine Antwort geben,  
Ehe sein Morgenrauen auftaucht.  
  
Dann, rot leuchtend über dem bodenlosen Wasser,  
Soll er sein Schwert ruhig wilder senken,  
Um mit dem niederen Volk im nutzlosen Kampf  
Für das alte Märchen tot sich hinzulegen...")  
Der Schwarzgepanzerte, eine Statue auf dem Winterpalast,  
ist wohl eine Erscheinungsform des "Petr" aus dem zwei-  
ten Gedicht, ein Symbol überkommener Ordnung.
21. ("Wo, ja und wie werde ich diesen Tag überleben?")
22. ("Sie erhoben sich aus der Dunkelheit der Keller.  
Ihre Köpfe sitzen knapp auf den Schultern.  
Leise wuchsen die Geräusche der Schritte,  
Wörter unbekannter Dialekte.)
23. Das Hinweisen auf etwas, was schon vor der Zyklushandlung  
passiert ist, begegnet unter anderen auch im SM, die  
mit "wieder" ("opjat") beginnt. Die Beispiele lassen sich  
beliebig vermehren.
24. ("Die Schatten der lautlos Eilenden,  
Um den Körper zu verkaufen,

(...)

Schlaft. Vergeßt die durchscheinenden Wörter.")

25. Die Darstellung der tristen Umgebung ist in den beiden Gedichten ganz ähnlich. Ist die Katastrophe in "Poslednij den'" das Aufwachen nach der Liebesnacht mit der Prostituierten und das Zusammenbrechen der gewohnten Welt, so ist sie in "Povest'" das Weinen des Beobachters vor der Tragödie der Frau mit dem Kind.
26. ("Glaub mir, wir kannten beide den Himmel:  
Du triebst als blutiger Stern dahin,  
Ich maß deinen Weg in Trauer aus,  
Als du zu fallen begannst.")
27. ("In der Vorabendzeit  
Stieg ich in der Dämmerung vom Berg.")
28. ("Wir trafen uns in der Kathedrale  
Und lebten im freudigen Garten,  
Aber jetzt sind wir auf stinkenden Höfen  
Zur Verfluchung und zur Mühe gegangen.")
29. ("Ich war in Ägypten nur ein Sklave."  
"Damals entfachte ich Gewitter.")
30. ("Am späten Abend wartete ich  
Beim mit Store verhängten Fenster  
Durch bis zum frühen Morgen.")
31. Diese beiden Personen kommen jedoch nur als Motive vor; das Gedicht hat eigentlich keinen Helden.
32. Vgl. hier die oben zitierte Diskussion zwischen D.Maksimov und P.Gromov, Abschnitt 2.
33. Vgl. Č e r e z d v e n a d c a t ' l e t , S M ,  
Č e r n a j a k r o v ' , O č e m p o e t  
v e t e r .
34. ("Ist es süß für euch, über die Liebe zu seufzen,  
Blinde, käufliche Kreaturen?"  
"Ich liebe euren schmalen Namen,  
Eure Hände und Schultern,  
Euer schwarzes Tuch."  
"Ich sah euch, Frauen in dunklen Gewändern.")
35. ("Lauft alle auf den Ruf! in die Fängerei!")
36. S. Anm.24
37. V.Orlov geht hier von der Vorstellung eines "dejstvennyj Peterburg" ("handelndes, tätiges Petersburg") aus.  
Orlov Vladimir, Poet i gorod. A.a.O. S.5f.
38. ("Führe weg, Gasse,  
In den graublauen Nebel...")



39. ("Der Sonne, der mutigen Sonne, die den Weg durchbrochen hat, -  
Unsere Hymnen, und Lieder, und Träume - ohne Zahl!..")
40. Man denke hier etwa an das berühmte "Budem kak solnce", das 1902 entstandene Buch Bal'monts, das Blok möglicherweise beeinflusst hat, zumindest in der Hymnik des vorliegenden Gedichtes. Die erste Strophe von Bal'monts Titelgedicht lautet:
- Будем как солнце! Забудем о том,  
Кто нас ведет по пути золотому,  
Будем лишь помнить, что вечно к иному,  
К новому, к сильному, к доброму, к злему,  
Ярко стремимся мы в сне золотом.  
Будем молиться всегда неземному  
В нашем хотенье земном!
- ("Seien wir wie die Sonne! Vergessen wir,  
Wer uns führt auf dem goldenen Weg,  
Wir werden uns nur erinnern, daß wir immer zu Anderem,  
Zu Neuem, zu Starkem, zu Gutem, zu Bösem,  
Streben werden, glänzend, im goldenen Traum.  
Wir werden beten immer zum Nicht-Irdischen,  
In unserem irdischen Wollen!")
41. ("Wir begannen nicht zu suchen und zu raten:  
Sollen uns doch neue Leute ersetzen!")
42. ("Kinder der schwatzen Nacht - wo sind wir?..  
Wessen Stimmen rufen?")
43. Es handelt sich hier um eine typische Erzählung im Präsens;  
Die Formen haben die Funktion des "historischen" Pr.
44. Daß diese dritte Person mit dem erlebenden Ich identifiziert werden kann, geht daraus hervor, daß diese Person keinerlei zusätzliche Bezeichnung erfährt, wie dies sonst bei dritten Personen im Zyklus üblich ist. Auch die Lage des "Menschen" stimmt mit der des Ich-Helden überein.
45. S.Anm. 42 zu Kapitel 1.

Zu Kapitel 5.1.

1. Der Text folgt hier wie im folgenden der Ausgabe:  
Heine Heinrich, Werke. Briefwechsel. Lebenszeugnisse.  
Säkulärausgabe. Berlin - Paris 1979ff. Band 1: Gedichte  
1812-1827. S.7-188 (d.i. B u c h d e r L i e d e r ;  
darin: S.92-155: D i e H e i m k e h r ).  
Zur Entstehung s. Galley Eberhard, Heines "Buch der Lieder".  
Beiträge zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte. In:  
Heine Heinrich, Buch der Lieder. Frankfurt/M. 1980.  
In der Folge wird gelegentlich von der H e i m k e h r die  
Rede sein, also die genaue Zitation mit dem Artikel im Nom.  
gegen die Kurzzitation ohne Artikel ersetzt, wodurch Satz-  
baumonstren vermieden werden können.

2. Blok Aleksandr, Opjat' na rodine. III, 378-383.  
Es ist hier nicht der Ort, den Blokschen Textkorpus auf  
Parallelen zur Motivik Heines zu untersuchen. Hier sei nur  
auf ein Gedicht Bloks hingewiesen, das, 1906 entstanden,  
die beiden Motive "Licht" und "Dunkel" sowie "Singen, wenn  
das Leben schwierig ist" in ganz ähnlicher Bedeutung ein-  
setzt wie das oben zitierte Gedicht Heines:  
"Cholodnyj den'"

Мы встречались с тобой в храме  
И жили в радостном саду,  
Но вот зловонными дворами  
Пошли к проклятью и труду.

(...)

А те, кому трудней немножко,  
Те песни длинные поют.

(Wir trafen uns in der Kathedrale Und lebten im freudigen Garten, Und jetzt gehen wir durch stinkende Höfe Zur Verfluchung und zur Arbeit. (...)	In mein gar zu dunkles Leben Strahlte einst ein süßes Bild Nun ist das süße Bild er- blichen, Bin ich gänzlich nachtumhüllt..
---	--

Und die, die es ein wenig schwe- Und um ihre Angst zu bannen,  
rer haben, Singen sie ein lautes Lied.  
Die singen lange Lieder.)

3. III, 638.
4. S. dazu die weiteren Angaben in Kapitel 3 der vorliegenden Arbeit.
5. S. dazu Orlov Vladimir, Hamayun. The Life of Aleksandr Blok. S.449f.  
Bloks Übersetzungstätigkeit und die Bedeutung, die die Über-  
setzung der Gedichte Heines schon immer in Rußland und  
später in der Sowjetunion gehabt hat, dokumentiert die  
fast 500 Seiten starke Monographie: Ritz German, 150 Jahre

- russische Heine-Übersetzung. Bern, Frankfurt/Main, Las Vegas 1981 (Slavica Helvetica, Bd.18). Über Blok darin S.325ff., ... 346ff. und öfter.
6. S. etwa: Čukovskij Kornej, Kniga ob Aleksandre Bloke. Paris 1976 (Nachdruck der Ausgabe Berlin 1922). S.41ff.
  7. S. die Aufsätze Bloks: "Gejne v Rossii" (VI, 116-128), "Gercen i Gejne" (VI, 141-143), "O iudaizme u Gejne" (VI, 144-150).  
Vgl. auch Ritz German, 150 Jahre russische Heine-Übersetzung. A.a.O. S.345ff.
  8. Das genau durchkomponierte poetische Buch dürfte von Heine in die deutsche Literatur eingeführt worden sein; bei den Symbolisten nimmt diese Zusammenstellung einen sehr hohen Stellenwert ein, wobei hier vor allem auf den Aspekt der Herausgabe von Zeitschriften bei Brjusov u.a. hingewiesen werden muß; auch diese Zeitschriften wurden nach dem Kompositionsprinzip des lyrischen Zyklus zusammengestellt.
  9. Auf die Komposition des Zyklus bei Ap.Grigor'ev wird im folgenden Kapitel eingegangen, über Fet war bereits im 3. Kapitel die Rede. Wichtig ist auch die Konzeption bei V.Brjusov, der ein weiteres Kapitel gewidmet sein wird.
  10. Die Gedichte von G o r o d entstanden 1904 - 1908, mit dem Schwerpunkt 1904 - 1906; Blok stellte den Zyklus aber erst für die zweite Gesamtausgabe 1916 zusammen (S. dazu Kapitel 4.3.). Der Beginn der Beschäftigung mit Heine als "Textproduktion" (Übersetzungen, Aufsätze) fällt also dazwischen.
  11. Auf die Bedeutung der Jenaer Romantiker für Blok und natürlich auch für Heine wurde schon hingewiesen (s. Anm. 6). S. dazu auch Tynjanov Jurij, Blok i Gejne. V kn.: Ob Aleksandre Bloke. Pb. 1921. S.237ff. Darauf wird weiter unten noch genauer eingegangen.
  12. Daß die Einleitungsgedichte programmatisch sind und eine gewisse Anweisung für den Rezipienten beinhalten, wie die folgenden Gedichte zu verstehen sind, ist in allen bisher besprochenen Zyklen und in den anderen Zyklen Bloks zu sehen. Es ist interessant, daß das Einleitungsgedicht bei Heine auch in Bloks Übersetzungszyklus O p j a t ' n a r o d i n e Einleitungsgedicht bleibt.
  13. S. z.B.: "Serdityj vzor bescvetnych glaz" aus dem Zyklus K a r m e n (III, 233):  
И сердцу суждено беречь,  
Как память об иной отчизне, -  
Ваш образ, дорогой навек...  
("Und das Herz ist dazu verurteilt, zu bewahren,  
Wie das Andenken an ein anderes Vaterland, -  
Ihr Bild, das für immer teuer ist ....")

oder: "Tvoj obraz čuditsja nevol'no" aus dem Zyklus  
 A n t e l u c e m (I, 57); "Vchožu ja v temnye chramy"  
 aus den SOPD (I,232):

А в лицо мне глядит, озаренный,  
 Только образ, лишь сон о Ней.

("Doch ins Gesicht blickt mir, ins erleuchtete,  
 Nur das Bild, nur der Traum von Ihr.)

und viele andere.

14. Das Motiv des Wiedergängers wie das des Doppelgängers wird Blok kaum von Heine übernommen haben; beide Motive sind sowohl in der Literatur als auch in der Folklore verbreitet (vgl. z.B. die intensive Arbeit Žukovskijs an der Übersetzung von Bürgers Ballade "Lenore").

15. S. Anm. 13.

In diesem Gedicht wird das Motiv des "Bildes" mit der Fähigkeit eines "inneren Sehens" verbunden, mit dem Motiv des "Glaubens", das dem "äußeren, gegenständlichen" Sehen gegenübergestellt wird:

Мне не слышны ни вздохи, ни речи,  
 Но я верю: Милая - Ты.

("Ich höre keine Seufzer, keine Reden,  
 Doch ich glaube: Liebe - Du (bist es).")

Neben dem "obraz" finden sich bei Blok noch andere Motive, die eine ähnliche Funktion erfüllen. Eine ausführliche Darstellung des Zustandes nach dem Verlust des "Bildes" bietet das Gedicht "Starik" aus dem letzten Abschnitt der SOPD (Endfassung):

Под старость лет, забыв святое,  
 Сухим вниманием я живу.  
 Когда-то - там - нас было двое,  
 Не то во сне - не наяву.

Смотрю на бледный свет осенний,  
 О чем-то память шепчет мне...  
 Но разве можно верить в тени,  
 Мелькнувшей в юношеском сне?

Все это было, или снилось?  
 В часы забвенья старьк ран  
 Мне иногда подолгу снилась  
 Мечта, ушедшая в туман.

(...)

("Unter dem Alter, das Heilige vergessen habend,  
 Lebe ich in trockener Aufmerksamkeit.  
 Irgendwann - dort - waren wir zu zweit,  
Nicht ganz im Traum - und nicht im Wachen.)

Ich blicke auf das fahle Herbstlicht,  
 Das Gedächtnis flüstert mir über irgendwas...

Aber kann man etwa an den Schatten glauben,  
Der im Jünglingstraum einmal aufblitzte?

War das alles, oder hat es mir geträumt?  
In den Stunden des Vergessens alter Wunden  
Erschien mir manchmal lang  
Der Traum, der in den Nebel weggegangen ist.  
(...)"

Der "obraz" und sein Verlust ist in diesen anderen Ausdrücken für denselben Begriff leicht zu sehen. S. auch die Gedichte "Predčuvstvuju Tebja. Goda prochodjat mimo" (I, 94), "Ne ty l' v moich mečtach, pevučaja, prošla" (I, 109), "Ja ždu prizyva, išču otveta" (I, 108) u.a.

16. S. etwa in *K a r m e n* die Figur des Don José, den "Angel" in *SM* u.a.
17. Eine ganz ähnliche widersprüchliche Bewertung des Helden findet sich in *SM*, wo im "Innenteil" die ernste Figur des Helden als lächerliche Maske auf einem Maskenball auftritt.
18. Im fiktiven Dialog zwischen dem Autor und einem impliziten Leser ist die "Heimkehr" (als Motiv) bereits Objekt der Besprechung.
19. Tynjanov Jurij, *Blok i Gejne*. A.a.O. (Anm. 11)
20. *Ibid.*, S.256.  
("Jedes (beliebige) Thema erweist sich ausschließlich als Material für Heine, und der baut seine Kunst nicht auf Themen auf.")
21. *Ibid.*, S.257.
22. Ähnliche Verfremdungsstrukturen finden sich lediglich in *SM*, in der Ironie und dem Spott der Heldin dem Helden gegenüber ("Teni na stene", "Nasmešnica").
23. Tynjanov Jurij, *Blok i Gejne*. A.a.O. S.258 (Anmerkung).  
("Die Schlußpointe in der Lyrik entspricht der freien Episode (emanzipierte Periode) nach Hegel im Roman und stellt einen Keim epischer Formen dar. In Zusammenhang damit, daß Heine *S a m m e l b ä n d e* von Gedichten herausgibt, in denen er viele Male deren Platz ändert, indem er sie in kontrastiver Ordnung verteilt (wie auch Kapitel von Prosawerken), können wird die einzelnen Gedichte - Kapitel eines fragmentarischen Romans nennen.")
24. I, 559: Die Gedichte bilden Kapitel, die Kapitel Bücher, und die Bücher die Trilogie, einen Roman in Versen.
25. Tynjanov Jurij, *Blok i Gejne*. A.a.O. S.260f.
26. Diese Beobachtung machte A.Fedorov: Fedorov A.V., *Blok-Prozaik i Gejne*. V kn.: *Sravnitel'noe izučenie*

literatur. L.1976. S.533-540.

27. Ibid., S.534.
28. Die Angaben zur Thematik und Motivik sind freilich schematisch und daher ungenau, doch sollen sie nur den Zweck erfüllen, einen Überblick über die dargestellte Welt zu ermöglichen. Damit ist noch keine Interpretation verbunden.
29. Es ist interessant, daß auch der hier zweimal verwendete Zyklus aus drei Gedichten, der selbst wieder in einen übergeordneten Zyklus gestellt wird, bei Blok in ähnlicher Form Verwendung findet. S. O s e n n j a j a l j u - b o v ' im Zyklus F a i n a der Endfassung (II. Buch), V e n e c i j a in der Endfassung der I t a l ' j a n - s k i e s t i c h i (III), T r i p o s l a n i j a in der Endfassung von A r f y i s k r i p k i (III) und die zahlreichen Drei-Gedichte-Zyklen aus der ersten Editionsphase.
30. S. Heine Heinrich, Dichter über ihre Dichtungen. Bd. 8/1. Hg. Altenhofer N. München 1971. S.147:  
"Und dieses Buch würde mein Hauptbuch seyn und ein psychologisches Bild von mir geben."  
S. darin auch die biographischen Entsprechungen zu im Zyklus vorkommenden Personen ("das blonde Mädchen am Fenster" u.a.).
31. S. Heine Heinrich, Vorrede zur zweiten Auflage. In: Ders., Buch der Lieder. <sup>29</sup>Berlin 1870. S.4.
32. Das Problem dabei ist lediglich der Grad und die Art der Transformation dieser Ausgangsreize und die Rückwirkung dieser Transformation auf die Biographie. Ein interessantes Beispiel gibt Avril Pyman in ihrer Blok-Biographie in Zusammenhang mit SM. S. Anm. 27 zu Kapitel 2 der vorliegenden Arbeit.
33. Der Autor setzt hier eindeutig den Ich-Helden in die dritte Person.
34. Z e m l j a v s n e g u erschien 1908, N o č n y e c a s y 1911.
35. "Weiterentwicklung" wird hier nicht verstanden als qualitativer Gegensatz zu "Rückentwicklung", sondern bezieht sich nur auf die relative Entwicklung des Genres bei den beiden Dichtern.
36. Die chronologische Ordnung betrifft allerdings nur die Kapitel des B u c h e s d e r L i e d e r , nicht die Ordnung der Gedichte innerhalb der einzelnen Zyklen.
37. In dieser Position erfüllen die V o l ' n y e m y s l i eine ähnliche Funktion wie die Gedichte der beiden Zyklen D i e N o r d s e e ; beide Autoren setzen Texte mit großer Distanz zwischen erlebendem und erzählendem Ich

an den Schluß des Buches und erreichen dadurch eine Rücknahme der Gefühlswelt des Helden. Der Held ist im Großteil dieser Texte nur Aufnahmeorgan für äußere Reize.

38. Die Wendung zur Narrativik ist beiden Dichtern im Verlauf ihres Lebens eigen. Vgl. in der schon zitierten Vorrede Heines zur zweiten Auflage (s. Anm. 31) S.3:  
 Seit einiger Zeit sträubt sich etwas in mir gegen alle gebundene Rede, und wie ich höre, regt sich bei manchen Zeitgenossen eine ähnliche Abneigung. Es will mich bedünken, als sei in schönen Versen allzuviel gelogen worden, und die Wahrheit scheue sich in metrischen Gewanden zu erscheinen.
39. Für die deutsche Lyrik scheint Heines **B u c h d e r L i e d e r** die erste Komposition aus thematischen Kernen als Zyklus zu sein.
40. S. dazu genauer Kapitel I der vorliegenden Arbeit und die zugehörigen Anm. 54f.
41. S. etwa die Gedichte "Nevidimka" (II, 170), "Kleopatra" (II, 207) u.a. Besonders deutlich ist das zweite Beispiel: Die von den Symbolisten immer wieder besungene Königin von Ägypten erscheint hier als Wachspuppe in einer schäbigen Schaubude ("panoptikum pečal'nyj").
42. Es ist dabei interessant, daß das Du auch bei Heine zu Beginn fehlt und erst nach und nach an Bedeutung gewinnt.
43. Das Motiv des Sterns ist in **G o r o d** außerordentlich wichtig, und zwar zunächst verbunden mit dem "Neznakomka"-Kern, wo der Stern als Komet, also gefallener Stern (= die "Unbekannte") erscheint (deutlicher als hier wird das im Drama "Neznakomka"), aber auch in ganz anderer Weise erscheint, und zwar in "Noč'. Gorod ugomonilsja" (II, 196), in dem "die Sterne" auf die Frage nach dem Ursprung der Verzweiflung antworten (der Leser erfährt aber die Antwort nicht).  
 Im gegebenen Fall handelt es sich aber eindeutig um eine groteske Variante des Neznakomka-Motivs: Der ersehnte Stern liegt im Glas, die Wahrheit im Wein.
44. ("Zur Vorabendzeit  
Stieg ich vom Berg herab in die Dämmerung")  
 "Cholodnyj den'" ist zum größten Teil eine Erzählung, in "V oktjabre" fungiert das Präteritum als Hintergrundtempus.
45. III, 638f.
46. Blok übersetzte im übrigen noch ein dreizehntes, "Kogda-to v etom zale", das er jedoch nicht in den Übersetzungszyklus aufnahm, und das erst nach seinem Tod veröffentlicht wurde (1932). Ob Blok mit der Übersetzung nicht zufrieden war, oder das Gedicht nicht in den Zyklus paßte, ist nicht zu klären.

47. Vgl. den Beginn von SM: "I vnov', sverknuv iz čaši vinnoj" ("Und wieder, leuchtend aus dem Weinbecher", II, 211).
48. Vgl. in SM: "Na snežnom kostre" steht, mit Ausnahme der (ungekennzeichneten) direkten Rede der Heldin (ihres "Epilogs"), im imperfektiven Präteritum; in Č e r n a j a k r o v ' geht Blok ähnlich vor: das letzte Gedicht ("Nad lučšim sozdaniem bož'im", III, 58) beginnt mit zwei erzählenden Strophen im imperfektiven Präteritum, dann folgt der Epilog des Ich-Helden. Die Reihe ließe sich fortsetzen.
49. Die Pointe liegt in diesem Gedicht darin, daß nach einer leidenschaftlichen Liebeserklärung an ein "du" in der letzten Zeile überraschend die Höflichkeitsform zusammen mit einer formelhaften, desemantisierten Anrede ("Madame") verwendet wird. Mit dieser Verfremdung wird die Leere dieser Anrede, vielleicht aber auch der Liebeserklärung entlarvt.
50. Daß es sich dabei freilich um ein sehr altes Verfahren im künstlerischen Text handelt, braucht nicht weiter ausgeführt werden (Vgl. die Natursymbolik im Igorlied).
51. Wenn in K a r m e n über José gesprochen wird, so geht die Rede gleichzeitig über den später auftauchenden Ich-Helden ; in G o r o d tritt das Ich des Helden als "Mensch", "alter Mann", "latnik v černom", aber auch einfach als Teil der Menge ("tolpa") auf.
52. Unter Antimythen werden hier die Mythenfragmente der "Antithese" verstanden, in denen die "Wunderschöne Dame" als Prostituierte erscheinen kann (im ersten Gedicht des Zyklus), der Held bzw. Engel und Ritter als wortloser alter Mann ("V kabakach, v pereulkach, v izvivach", II, 159), Zwerge und Pöbel ("čern'") die dargestellte Welt bevölkern.
53. Eine Analyse der dargestellten Welt im B u c h d e r L i e d e r bietet: Teichgräber Susanne, Bild und Komposition in Heinrich Heines "Buch der Lieder". Freiburg/Br. 1963.



Zu Kapitel 5.2.

1. Blagoj Dmitrij, Blok i Apollon Grigor'ev. V kn.:  
Tot že, Tri veka. Iz istorii ruskoj poezii XVIII, XIX  
i XX vv. M.1933. S.269.  
Blagojs Arbeit darf als grundlegend erachtet werden.
2. Ibid., S.270. Z.B ist in diesem Exemplar folgender Vermerk  
zu finden:  
Странной и часто тяжелой зрелостью веет от его сти-  
хов. Иногда загораются маяки, редко. И болотные огни  
он видел. БОЛЬНОЙ.  
("Es weht von seinen Gedichten eine seltsame und oft  
schwere Reife. Manchmal entzündeten sich Leuchttürme, selten.  
Auch Sumpfffeuer hat er gesehen. Ein Kranker.")
3. In diesem Sinne kann man die Bemerkung "Bol'noj" zu diesem  
Zeitpunkt noch deuten. Die Klage über die eigene Krankheit  
kommt bei Blok erst später.
4. Zum Terminus "mythopoetische Phase" s. Hansen-Löve Aage,  
Zum ästhetischen Programm des russischen Frühsymbolismus.  
In: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft XV  
(1984). Zweiter Halbband. S.293ff. S.293 u. 311ff.
5. Ibid.
6. Die Gedichte Grigor'evs werden in der Folge jeweils  
einfach mit der Seitenzahl der Ausgabe seiner Werke in  
der Bol'šaja serija der Biblioteka poeta zitiert:  
Grigor'ev Apollon, Izbrannye proizvedenija. L.1959.
7. Gromov Pavel P., Apollon Grigor'ev. V kn.: Grigor'ev  
Apollon, Izbrannye proizvedenija. L.1959. S.5ff. S.78
8. Kosteljanec B.O., Primečanija. Ibid. S.519ff. S.519-20.
9. Blok Aleksandr, Sud'ba Apollona Grigor'eva. V kn.:  
Tot že, Sobranie sočinenij v 6-i tomach. Tom 4. Očerki,  
stat'i, reči 1905-21. L.1982. S.196ff.
10. S. Anm.1.
11. S. Anm.7.
12. Blok verlegte eine der Übersetzungen in die Abteilung des  
Buches, in der Übertragungen gesammelt wurden (520).
13. S.531.
14. Gromov Pavel P., Apollon Grigor'ev. A.a.O. S.41.  
("Das grundlegende Wesen der Konkretisierung bei Grigor'ev  
ist die Veränderung des lyrischen Subjekts, seine Dramati-  
sierung und Psychologisierung. Indem er in den engen Raum  
des lyrischen Gedichts ein zweites Ich hineinbewegte, er-  
reichte er nicht, ja wollte er gar nicht erreichen, daß  
hier ein zweiter Charakter in seiner ganzen Fülle vor-  
handen sei. Er erreichte nur, daß der 'Dämon' eine kon-  
krete irdische Person wurde - ein 'Egoist'.")

15. In *Ž i z n ' m o e g o p r i j a t e l j a* erfolgt der Übergang ins Grotoske immer wieder durch stilistische Inkongruenzen:

Он нашел весьма банальной  
Смерть души своей печальной. (III, 48; *Ž i z n ' ...*  
3)

В сыскное не шел отделение. (III, 49, *Ž i z n ' ...*  
4)

Пристал ко мне нищий дурак. (III, 50; *Ž i z n ' ...*  
5)

О болезнях, врачах и лекарствах. (III, 51; *Ž i z n ' ..*  
6)

"Er fand den Tod seiner traurigen Seele  
durchaus banal."

"Er ging nicht in die Fundabteilung" (um das verlorene Herz)

"Mir drängte sich ein armer Dummkopf auf."

"Über Krankheiten, Ärzte und Arzneien" (als Gesprächs-  
thema!))

16. ("Das Herz ist ein geschminkter Toter.  
Und, als das Ende kam,  
Fand er den Tod seiner traurigen Seele  
Durchaus banal."

"Schaut, da ist der Kraftlose,  
Der das Leben nicht retten konnte,  
Und es, wie ein Grabeshauch,  
Liegt in schwerem Schlummer, eingesperrt."

"Alles geschah nach der Schrift:  
Die jugendliche Glut erkaltete,  
Und das Ende für die Begeisterungen  
Kam stufenweise.")

17. ("Im Dorf, während des schmerzhaften Todes,  
Wollte er nicht an den Tod glauben -  
Und starb /.../  
Schon lange habe ich für ihn  
Schwindsucht vorausgesagt - und sonst nichts!"

"/.../ Und sein Schicksal  
Ist mit einem dunklen Grab bedeckt..."

"Daß er sie unentwegt rief /Liebe und Glaube, E.P./  
Daß er, mit einer kranken Sehnsucht,  
Immer auf sie wartete, wartete - und des Wartens müde  
wurde..."")

18. ("Das, was war, das ging vorbei,  
Euer Schicksal gleicht allen anderen:  
Das Herz bemühte sich um die Wahrheit,  
Aber die Lüge zerstörte es.")

19. ("Und das Böse wurde ihm langweilig."

"Allem Vergangenen gegenüber  
Traurig-kalt, gähnte  
Mein Jurij.."

"Und alles wird gleichgültig."

20. S. Anm.16, 2.Strophe.

21. ("Geh auch du. Genug  
Hast du erduldet (...)

Das, was war, das ging vorbei,  
(...)

Das Herz bemühte sich um die Wahrheit,  
Aber die Lüge zerstörte es.")

22. ("Der Körper erstarrte leise,  
Er. wachte auf: dreißig Jahre.  
Suche, fasse, - es gibt kein Herz mehr."

"Als er unversehens am Sonntag  
Seine Seele verlor"

"Blickte in mein Herz ... und weine.")

Die drei perfektiven Formen "probudilsja", "poterjal" und "vzgljanul" sind als Formen der erzählten Welt zu werten, der perfektive Aspekt wird der Einmaligkeit wegen verwendet.

23. Der Doppelgänger erfüllt in den verschiedenen Phasen des Symbolismus unterschiedliche Funktionen. In SOPD begegnet beispielsweise eine Verdoppelung in "Beobachter" und "Beobachteter" (siehe Kapitel 4.1.; "Ona strojna i vysoka", I, 221); in der späten Phase, so auch in *Ž i z n ' m o e g o p r i j a t e l j a*, ist der Doppelgänger meist ein alter Mann ("niščij durak", "starejuščij junosa" in "Dvojniki", III, 13).

Bei den anderen Dichtern des russischen Symbolismus tritt der Doppelgänger durchwegs ebenfalls auf, wobei es ganz unterschiedliche Erscheinungsformen gibt.

24. ("Der ganze Tag - wie halt Tage sind: von kleinen Tätigkeiten erfüllt,  
Und kleinlichen Sorgen.")

25. ("Der Tag ging vorbei, wie immer:  
In stillem Wahnsinn  
Sprachen ringsum alle.")

26. Das Motiv des erwünschten Einschlafens, das im sechsten wie auch im ersten Gedicht angesprochen wird, scheint zusammenzuhängen mit dem Verweis auf Faust, der im Gedicht VII ("Govorjat čerti") deutlich wird; der durch die täglichen Probleme gequälte und sich ausgeschlossen fühlende Künstler-Mensch sucht den Zustand des Schlafes, in dem alles gleichgültig ("vse ravno") wird (I), der aber den Teufel-Engeln ausgeliefert ist.

27. ("Du wirst, in rasender Reue,  
dir einfallen lassen, die Armen, uns zu verfluchen.  
Und du wirst fallen - aber in der Menge  
(...)  
Werden wir dich auffangen.")
28. ("Doch er hat ausgelitten - und die frühe  
Hitze der Jugend ist erkaltet.")
29. ("Und selbst wird er - zu meiner seligen Tür  
Verwelkt den Weg suchen.")
30. In der Spätphase des Symbolismus erscheint das, was  
früher hierarchisch nach "oben" und "unten", "gut" und  
"böse" usw. geordnet war, auf einer Ebene; in der "Schau-  
bude" fallen die entgegengesetzten Bereiche zusammen.  
S. dazu besonders Hansen-Löve Aage, Der russische Sym-  
bolismus. Diabolische und mythopoetische Paradigmatik.  
Wien 1984.
31. CO bedeutet "Syn otečestva".
32. In diesem Gedicht ist das "ty" vornehmlich an den impli-  
ziten Leser gerichtet.
33. Im Gegensatz zu allen anderen Gedichten des Zyklus hat  
dieses Gedicht einen eigenen Titel.
34. P. Gromov hebt diese Identität als neue Erscheinung in  
der russischen Literatur hervor und sieht darin auch  
die Grundlage für einen dramatischen Aufbau des Zyklus  
mit Höhepunkt, Auflösung und Epilog. Gromov Pavel P.,  
Apollon Grigor'ev. A.a.O. S.51f.
35. ("'Hoffnung' - wiederholten sie in stillem Echo."  
"Ich, mich quälend, eifersüchtig und glühend,  
War mit dir ruhig, rein und still."  
"Dich liebte ich so friedvoll.")
36. ("Der, der einmal die andere Hälfte  
Seiner Seele traf, - findet keine andere!")
37. ("Du bist einem anderen gegeben  
Ohne Rückkehr, ohne Rückkehr...  
Was soll's? Du bist mein!  
Liebt er etwa so, wie ich?")
38. ("O Kind! Du wußtest nicht,  
Daß du mit einem freundlichen Blick  
Für immer mich vergiftet hast..."  
"Nicht umsonst fürchtete ich, Treffen mit dir zu suchen"  
"Sag: Hast du meine eitlen Bitten je verstanden")  
Vgl. dieselbe Funktion des Erzähltempus in den Gedichten  
VI und VII in SM, die auf das entscheidende Gedicht  
"Vtoroe kreščenie" folgen, in dem der Held aus seiner

gewohnten Umgebung in die "Schneewelt" hineingeworfen wird.

39. Gromov Pavel P., Apollon Grigor'ev. A.a.O. S.54.  
("Während er das hauptsächlich lyrische Sujet folgerichtig entwickelt, unterbricht es Grigor'ev von Zeit zu Zeit durch einzelne lyrisch-psychologische Novellen, die die Hauptsituation mit besonderen psychologischen Themen und 'Vorkommnissen' des Seelenlebens kompliziert und bereichert.")
40. Blagoj D., Blok i Apollon Grigor'ev. A.a.O. S.271 u. 284.  
Blagoj verweist darauf, daß der Epigraph zu "Ja v dol'nyj mir vošla, kak v ložu" ( F a i n a 3) von Apollon Grigor'ev stammt:  
Над тобою мне тайная сила дана,  
Это - сила звезды роковой.  
Есть преданье - сама ты преданий полна.  
Так послушай...
- ("Über dich ist mir eine geheime Kraft gegeben.  
Das ist die Kraft des Schicksalssterns.  
Es gibt eine Legende - du selbst bis voll von Legenden.  
So höre zu ...") (A.G. 86)
41. Die mit dieser Anmerkung versehenen Gedichte haben einen Titel, während die anderen mit dem Anfangsvers angegeben werden.
42. Unter dem Anfangsvers ist bei diesem Unterzyklus in Klammer jeweils der Titel des Gedichts in der Journalfassung (s. weiter unten) angegeben. Die Titel, kontinuierlich gelesen, ergeben, als eine eigene Form des Akrostychon, einen vollständigen Satz.
43. Insgesamt ergibt sich auch in F a i n a die oben schon mehrfach festgestellte Dreiteilung: I - XIII (13)  
XIV - XXIV (11)  
XXV - XXXI (7),  
die hier nicht so ausgeprägt ist wie in anderen Zyklen. Daß jedoch auch in F a i n a die Zahl 3 eine wichtige Rolle spielt, zeigen die in den Zyklus aufgenommenen Unterzyklen V . V . V o l o c h o v o j (I - III), O s e n n j a j a l j u b o v ' (VIII - X) und der Epilog-Charakter der letzten drei Gedichte.
44. Diese Unterzyklen erschienen in folgender Form:  
O s e n n j a j a l j u b o v ' in Vesj 1907, Nr.12,  
Z a k l j a t i e o g n e m i m r a k o m i  
p l j a s k o j m e t e l e j (so der Titel der Journalfassung) in Vesj 1908, Nr.3, N . N . V o l o c h o v o j im Al'manach izd-va Šipovnik, kn.2, SPb. 1907.  
Angaben nach: Russkie sovetskie pisateli. Poety.  
Bibliografičeskij ukazatel'. T.3. C.2. A.A.Blok. M.1980.

45. Eine ähnlich dominierende Stellung nimmt das Ich auch in SOPD ein.
46. ("Tanzt nicht sie dort in der Ferne?")
47. ("Vergangen sind die Zeiten von Paolo und Francesci")  
D.i. eine Anspielung an Shakespeares Drama "Romeo und Julia".
48. ("Und der Morgen dauerte /.../  
/.../  
Mit einem Frühlingsplatzregen stürmischer Tränen.")
49. Dieses Gedicht schließt in seiner Motivik an den "Neznakomka"-Kern von G o r o d ("Schleier", "dunkler Schleier", "Seide") und an SM ("Zobel", Schlittenfahr:, "Scheiterhaufen") an. Beide Zyklen stehen im Z w e i t e n B u c h unmittelbar vor F a i n a . Aus diesem Grund hat Blok wohl auch dieses Gedicht, das im Journalzyklus V . V . V o l o c h o v o j an zweiter Stelle stand, hier an die erste Stelle gesetzt.
50. ("Ich habe dich vergessen.")
51. Minc Zara G., Lirika Aleksandra Bloka. 1907-1911. Vypisk vtoroj. Tartu 1969. S.86.  
("Deshalb ist F/aina/, im Grunde, der erste Zyklus Bloks, der vollkommen der "irdischen Schönheit" und der irdischen Liebe gewidmet ist. Das ist schon nicht nur die 'Antithese' der 'Stichi o Prekrasnoj Dame', sondern auch einfach eine n e u e Lösung vieler Kardinalfragen der Lyrik Bloks.")
52. ("Du und ich wissen, was wir früher wußten,  
Unter dem falschen Flimmern des Speeres")
53. ("Und gleichsam in den Abgrund, in den Schoß der Nacht  
Treten wir ein /.../  
/.../  
Ja! die Nacht ist mit uns!Und mit neuer Macht  
Umschließt uns die Tagesnacht,  
/.../  
Und lange Stunden über uns  
tönt sie und schlägt mit den Flügeln...")
54. ("Ich werde hier sein. Wir alle werden brennen:  
Meine ganze Stadt, der Fluß, und ich...  
Taufe mit der, Feuertaufe,  
O, meine Liebe!")
55. ("Mit seinen bitteren Tränen  
Weinte der Frühling über uns  
/.../  
Wir haben uns wieder und wieder hingegeben,  
Stolz über unsere Vernichtung,  
Über deine Verirrungen, Liebe!")

56. ("Jetzt also sind wir wieder allein,  
Man hört uns nicht...")
57. ("Und unter heißem, schneeigem Stöhnen  
Blühten deine Züge auf  
/.../  
Du schwenktest die Schellenkappen,  
Zogst mich in die Felder...  
  
Ich war verwirrt und fröhlich.  
Mich reizte deine dunkle Seide.")
58. "Ja nevernuju vstretil u vchoda". In dem Gedicht wird ein scheinbar bereits stattgefunden habendes Treffen der Helden erzählt, durch das Präteritum aber als nicht mehr relevant ausgewiesen und durch den Schlußsatz überhaupt in Frage gestellt:  
НЕВОЗМОЖНОЕ БЫЛО ВОЗМОЖНО,  
НО ВОЗМОЖНОЕ - БЫЛО МЕЧТОЙ.  
  
("Das Unmögliche war möglich,  
Aber das Mögliche - ein Traum.")
59. ("Sie kam aus dem Frost"  
"Die Nacht war vor dem Fenster ausgebrannt"  
"Mit seinen bitteren Tränen  
Weinte über uns der Frühling.")
60. Die totale Hingabe trotz der Unerreichbarkeit der Partnerin in einer leidenschaftlichen, verwirrenden Umgebung kennzeichnet ja auch "Cyganskaja vengerka".
61. ("Was für ein Kummer? Spuck aus, und singe!  
Bind ihn zusammen, bind ihn zusammen,  
Mit einem Faden, den Kummer!  
Ertränke die Trauer im Meer!  
  
Ich sah bei ihr  
An der Hand ein Ringlein!  
Du bist einem anderen gegeben.")
62. Vgl. im Gedicht "I opjat' snega" (SM 14; II, 230):  
И в полях гуляет Смерть, -  
СНЕГОВОЙ ТРУБАЧ.  
  
("In den Feldern spaziert der Tod, -  
Der Schneetrompeter.")
63. ("Wie süß sind die Geheimnisse der Kälte..  
Schau, schau in den kalten Strom,  
Wo alles ewig jung ist...")
64. Blok faßt den "Kampf" als notwendiges Merkmal jedes echten Künstlers auf:  
Б о р ь б а , Б о р ь б а , твердит Григорьев во  
всех своих стихах, употребляя слово как символическое,  
придавая ему множество смыслов: в этой борьбе и надо

искать ключа ко всем суждениям и построениям Григорьева /.../; борьба с темной силой была для него, как для всякого художника /не дилетанта/, - борьбу с самим собой.

("Kampf, Kampf, bekräftigt Grigor'ev in allen seinen Versen, indem er das Wort als symbolisches verwendet und ihm eine Vielzahl von Bedeutungen gibt; in diesem Kampf muß man auch den Schlüssel zu allen Ansichten und Konstruktionen Grigor'evs sehen /.../; der Kampf mit der finsternen Kraft war für ihn, wie für jeden Künstler /nicht Dilletanten/, - ein Kampf mit sich selbst.")

Blok Aleksandr, Sud'ba Apollona Grigor'eva. A.a.O. S.208.

65. Daß der "Kampf" auch in Bloks Werk eine überaus wichtige Rolle spielt, braucht hier nicht eigens betont zu werden; man denke nur an SM oder Наполе Куликовом; in Фаина, einem Zyklus, der auch auf dem Kampf zwischen den beiden Helden aufgebaut ist, wird das Kampfmotiv in einigen Gedichten explizit angesprochen ("Kogda otzveneli uprugie laty" u. vor allem "Snežnaja deva").
66. Vgl.: Gromov Pavel P., Apollon Grigor'ev. A.a.O. S.75:  
 Блок персонифицирует своего лирического героя, в его поэзии лирическое "я" как бы наделено драматическим "характером", превращено в драматургический персонаж. У Блока часто выступают не обычные для поэзии "я" и "ты", а как бы персонажи разных драм (...)  
 Здесь Блок опять-таки опирается на Григорьева, на его поиски нового типа лирического героя - конкретизированного и объективированного. Блок не только персонифицирует лирического героя, превращает его в конкретное лицо - он также циклизует стихи, связывает их неким единством "сюжетной темы", ее драматизмом, разными переходами и гранями. Тут Блок тоже по-своему продолжает художественные поиски Григорьева, стремящегося создать единый, целостный лирический роман.
- ("Blok personifiziert seinen lyrischen Helden, in seiner Dichtung verfügt das lyrische Ich gleichsam über einen dramatischen 'Charakter', es wird in eine dramaturgische Person verwandelt. Bei Blok treten oft für die Dichtung ungewöhnliche 'Ich' und 'Du' auf, gleichsam Personen verschiedener Dramen (...)  
 Hier stützt sich Blok wiederum auf Grigor'ev, auf dessen Erforschungen eines neuen Typs des lyrischen Helden - eines konkretisierten und objektivierten. Blok personifiziert seinen lyrischen Helden nicht nur und verwandelt ihn in eine konkrete Person - er zyklisiert auch Gedichte, verbindet sie mit einer gewis-



sen Einheit des 'Sujet-Themas', seiner Dramatik, verschiedenen Übergängen und Grenzen. Hier setzt Blok auf seine eigene Art ebenfalls die künstlerischen Versuche Grigor'evs fort, die dazu strebten, einen einheitlichen, ganzheitlichen lyrischen Roman zu schaffen.")

Eine entscheidende Weiterentwicklung gegenüber Grigor'ev sieht Gromov in Bloks "Leichtigkeit" (a.a.O.):5.  
Создавая свои циклы, Блок избегает внешней законченности фабулы. Темы разных стихов переключаются друг с другом.

("Bei der Zusammenstellung seiner Zyklen vermeidet Blok eine äußere Abgeschlossenheit der Fabel. Die Themen der verschiedenen Gedichte klingen aneinander an.")

67. Es sei hier nochmals darauf hingewiesen, daß gerade die Einfügung von Übertragungen, also eigentlich Fremdtexten, und solcher komplizierter und langer Gedichte wie "Cyganskaja vengerka" bereits auf diese Öffnung hin zeigen und sie vorbereiten.

Zu Kapitel 5.3.

1. VIII,111, vom 19.10.1904.
2. S. Gromov Pavel P., A.Blok. Ego predšestvenniki i sovremenniki. L.1966. S.369.
3. Dieser Zyklus umfaßt nur drei Gedichte, und auch das ist, wie oben zu sehen ist, eine bei Blok häufige Form an der Untergrenze des Zyklus, die möglicherweise auch durch Editionsbedingungen verursacht ist.
4. S. I, 580 und VII, 20-34, 40.
5. Brjusov Valerij, Urbi et orbi. M.1903. S.4 und Tot že, Sobranie sočinenij. T. pervyj. M.1973. S.604-605.  
 ("Ein Buch von Gedichten darf keine zufällige S a m m - l u n g verschiedenartiger Gedichte sein, sondern eben ein B u c h , ein geschlossenes Ganzes, verbunden durch einen einheitlichen Gedanken. Wie ein Roman, wie ein Traktat eröffnet das Buch von Gedichten seinen Inhalt folgerichtig von der ersten Seite bis zur letzten. Ein Gedicht, das aus dem gemeinsamen Zusammenhang herausgenommen wird, verliert ebensoviel wie eine einzelne Seite aus einer verbundenen Abhandlung. Die Abteilungen im Buch von Gedichten sind nicht mehr als Kapitel, die einander erklären, und die man nicht willkürlich austauschen /umstellen/ kann. In diesem Buch sind meine Gedichte aus den letzten drei Jahren /1900 -1903/ gesammelt. Die Gedichte sind in ihm anscheinend nach äußeren Merkmalen gesammelt; es gibt sogar so künstliche Unterteilungen wie "Sonety i terciny". Aber der Unterschied in der Form wurde immer durch einen Unterschied im Inhalt hervorgerufen. Einige Bezeichnungen von Abschnitten, z.B. "Elegii", "Ody", wurden nicht in der gewöhnlichen Bedeutung dieser Worte verwendet.")
6. S. Anm.16 zu Abschnitt 3 der vorliegenden Arbeit.
7. Blok A.Belomu, 20.01.1903, V, 69  
 ("Das Buch zieht, sticht, schmeichelt, umrankt. Das Äußere, der Inhalt, eine Reihe von unerhörten Eröffnungen, beinahe genialer Durchdringungen /.../") (1)  
 Blok V.Brjusovu, 20.11.1903; V, 72  
 ("Aber was werden Sie nach d e m machen? Nichts oder - ? Ich habe Mengen von Gedichten im Kopf, aber d i e s e h a b e i c h n i e f ü r m ö g - l i c h g e h a l t e n /.../"; Hervorhebungen original) (2)  
 Blok V.Brjusovu, 13.12.1903; V, 76  
 ("Ihre Meinung ist für mich eine der gewichtigsten und glaubwürdigsten, denn Sie beeinflussen mich schon lange mit Ihren Büchern /"Chefs d' oeuvre" und "Me eum esse"

eingeschlossen/ /.../" (3)

Blok V.Brjusovu, 23.2.1904; V, 89

("'Urbi et orbi' nimmt mir immer noch die Möglichkeit,  
vollkommen eigenständige Gedichte zu schreiben /.../"  
(4)

Blok V.Brjusovu, 11.1.1906; V, 147

("Sie wissen, daß ich Ihre Poesie seit langem liebe, ihr  
verbunden bin als Schüler /.../" (5)

Blok V.Brjusovu, 13.1.1907; V, 174

("Wenn die 'Vesy' beabsichtigen, wieder Dichter mit Zyk-  
len unterzubringen, wie im vergangenen Jahr, könnte ich  
dann nicht entweder diese Gedichte mit noch einigen ver-  
vollständigen, oder einen neuen Zyklus schicken, sobald  
ich einen habe? /.../" (6)

Blok V.Brjusovu, 24.3.1907; V, 183-84

("Allerdings zieht 'Nečajannaja radost' dieses Prinzip  
der gleichmäßigen Verteilung des Materials noch nicht  
vollständig durch, und, natürlich, konnte ich deswegen  
'meine Erlebnisse nicht adäquat in Worte materialisieren'  
/.../" (7)

8. Brjusov Valerij, "Nečajannaja radost" A.Bloka. Vesy  
1907, Nr.2, S.84-85. Zit. nach V, 582.  
("A.Blok ist eher ein Epiker als ein Lyriker, und sein  
Schaffen artikuliert sich besonders voll in zwei Formen:  
im Drama und im Lied /.../ Vor uns entsteht ein neues  
Universum, und wir glauben, daß wir sein volles und rei-  
ches Leben sehen werden - hell erleuchtet im nächsten  
Buch A.Bloks.")
9. V, 540-545; geschrieben im Mai 1904.
10. In Klammern sind jeweils die Titel der Gedichte Brjusovs  
angegeben, wenn nicht durch den kleinen Anfangsbuchsta-  
ben oder Punkte darauf hingewiesen wird, daß es sich um  
einzelne Ausdrücke oder Teile eines Gedichts handelt.
11. In diesem Zyklus gibt es zwei Gedichte mit dem Titel  
"Fabričnaja": "Kak pojdu ja po bul'varu" und "Est'  
ulica v našej stolice". In der Folge werden sie mit  
"Fabričnaja I u. II" bezeichnet.
12. ("In meiner Seele, die umgestaltet ist  
Von allen Bedingungen des Seins,  
Wird: wie ein Gedanke über einen Schatten, einen  
verdamnten,  
Meine ganze Liebe aufstehen.")
13. Durch diese Umstellung wird das positive Bild von der  
Liebe wieder zerstört: Es bleibt letztlich nur die qual-  
volle übrig. In der Urfassung wird diese qualvolle Liebe  
überwunden.

14. ("Die einen kamen hierher, um zu sündigen und zu töten,  
Die anderen, die Tiefen des Falls überschreitend,  
Außerhalb der Menschheit, wie seltsame Pflanzen.")
15. ("In allen, in allen nur zu dir zärtlich.")
16. Močul'skij K., Valerij Brjusov. Paris 1962. S.91.  
("Während er dieses gierige und dreckige Ungeheuer haßt,  
ist er von ihm verzaubert.")
17. Hier spielt die Tradition der französischen Symbolisten  
am augenscheinlichsten die wichtige Rolle, die sie im  
ganzen russische Symbolismus der ersten Phase hat.
18. ("/.../ Ungeheuer, Menschen unsichtbar:  
Krankheiten, Schrecken und Gedanken derer, die früher  
In diesen Zimmern lebten und an die Hoffnung glaubten  
Und wir alle, die wir in ein altes Haus eintreten,  
Leben von Anfang an unter ihrem geheimnisvollen Einfluß.")
19. S. Bloks Darstellung der "Antithese". Anm.34 zu Kapitel  
2 der vorliegenden Arbeit.
20. S. die letzten Gedichte von SOPD (Journalfassung) oder  
den Kreuzestod mit (gedachter) folgender Auferstehung  
in SM, auch S e d o e u t r o (Journalfassung), wo  
die beiden letzten Gedichte einen Gegensatz Tod - Auf-  
erstehung bilden.
21. Hier wäre eine Auflistung aller Tempusformen des Buches  
zwar aussagekräftig, aber zu aufwendig, daher werden nur  
die wichtigsten Ergebnisse der Analyse angeführt.
22. ("So'vejg! Auf Skiern bist du zu mir hergelaufen,  
Und hast dem kommenden Frühling zugelächelt!")
23. ("Du bist ohne Rückkehr in die Felder weggegangen.  
Geheiligt werde Dein Name!  
Wieder haben die roten Speere des Sonnenuntergangs  
Mir ihre Spitze zugewendet.")
24. ("Die heiße Luft ist wild und stumpf")
25. In "Vljublennost'" ist z.B. die Rede von einer "Köni-  
gin, die auf einem hohen Berg wohnte", und einem  
"dunklen Ritter" ("Korolevna žila na vysokom gore",  
"temnyj rycar"), also von Figuren aus einem mittelalter-  
lichen Legendenbereich.
26. Es ist bezeichnend, wie oft Brjusov seine Gedichte mit  
einer als Ausruf gekennzeichneten Aussage (Rufzeichen)  
schließen läßt. Damit wird in der Regel eine Art Resumé  
über das Gedicht eingebaut:  
Ты ждешь меня у двери, посох!  
Иду! Иду! со мной - никто! ("U sebja")  
("Du wartest auf mich bei der Tür, Wanderstab!  
Ich komme! Ich komme! und niemand mit mir!")

Бегу от пышного алькова,  
Безумный, вольный и нагой! ("Pobeg")

("Ich flüchte aus der prunkvollen Bettnische,  
Von Sinnen, frei und nackt!")

Не за стыди любя меня,  
А за безумство поцелуя! ("Mečtanie")

("Mich nicht wegen meiner Verse liebend,  
Sondern für die Verrücktheit eines Kusses!")

u. a.

27. ("Palmkätzchen

Buben und Mädchen  
Trugen Kerzlein und Palmkätzchen  
Nach Hause.

Die Feuerchen wärmen,  
Passanten bekreuzigen sich,  
Und es riecht nach Frühling.

Ein entferntes Windlein,  
Ein Regen, ein kleiner Regen,  
Blas das Licht nicht aus!

Am Palmsonntag  
Morgen steh ich als erste auf  
Für den heiligen Tag.")

28. ("So ist das Kasperltheater eröffnet  
Für die fröhlichen und guten Kinder.  
Ein Mädchen und ein Junge schauen  
Auf die Damen, Könige und Teufel.")

29. ("Ein Zauberer wiegte den Frühling in Schlaf.")

30. ("Das Licht im Fensterlein schwankte.")

("Und ins Fenster blickt immer derselbe Garten")

31. ("Wenn ein Vorübergehender gleichgültig blickt,  
Lacht er; ich zittere;  
Böse schreie ich: Mir ist langweilig! Ich bin beklommen!  
Er wiederholt: 'Geh. Ich laß dich nicht aus.'")

32. ("Ich weiß, du bist mir nahe.")

("Wie soll ich leben und weinen ohne dich!")

33. ("Mach's dir bequem in unendlichen Weiten!  
Wie soll ich leben und weinen ohne dich!")

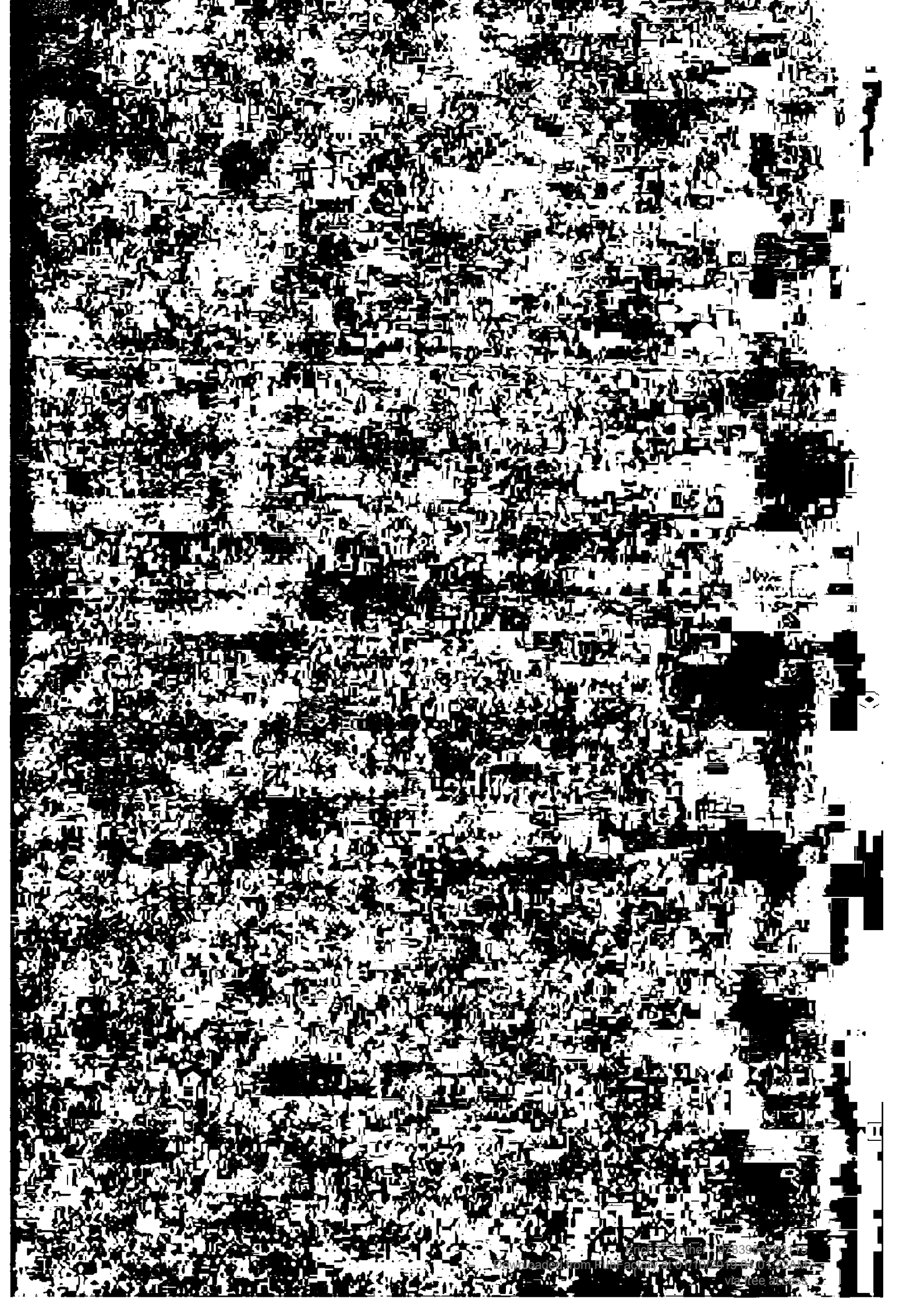
34. ("Reiß das letzte Gewand herunter  
Und schmiege die ganze Brust an die Brust, -  
Der Ausbruch ist kraftlos! keine Hoffnung!  
Selbst mitten in der Leidenschaft sind wir allein!")

35. Die auch bei Brjusov mehrfach feststellbare Auseinander-  
setzung mit Heine-Motiven zeigt sich hier besonders in

Gestalt der Klage über die Unmöglichkeit der "slijanie", der wirklichen Vereinigung mit der Geliebten. In einer späteren Fassung (die der siebenbändigen Gesamtausgabe der Werke Brjusovs, M. 1973ff. zugrundeliegt) enthält der Zyklus das Gedicht "Podražanie Gejne", das im Original der Erstausgabe fehlt. Das Gedicht "Proščal'nyj vzgljad" enthält außerdem eine deutliche Anspielung an Heines "Ratcliff".

36. ("Über das wunderschöne Vergangene froh, -  
Soll doch das Herz über die Zukunft nicht weinen.")  
("Die nutzlose Flagge ist gesenkt.")  
("Ich kam zu ihr mit bitterer Lust,  
Meinen Kelch ganz auszutrinken.")
37. Der Zyklus enthält zwei Gedichte mit dem Titel "Moej materi", "Pomniš' dumy? Oni uleteli" und "Ticho. I budet vse tiše". Es sind die ersten beiden Gedichte des Zyklus P o k o r n o s t'.
38. ("Und es war unser Anteil - ein Augenblick.")
39. ("Es schien uns: Wir irrten kurz herum.  
Nein, wir machten lange Leben durch...  
Wir kehrten zurück - und man erkannte uns nicht,  
Und man erwartete uns nicht im lieben Vaterland.  
  
Und niemand fragte über den Planeten,  
Wo wir uns an die ewige Jugend annäherten...  
Sollen doch die verrückten Kinder  
Hinter blendender Milchstraße umkommen!")
40. ("Wir gingen näher heran - und die Wasser sind blau,  
Wie zwei vergossene Wände.  
  
Und, in neue Ketten geschlagen,  
Schleppen wir uns, traurige Sklaven.")
41. ("Du gehst ohne Lächeln vorbei")  
("Sol'vejg! Auf Skiern bist du zu mir gelaufen,  
Und hast dem kommenden Frühling zugelächelt!")
42. ("Und ich schaue, mich erinnernd,  
Wie deine Lider gesenkt sind,  
Wie dein Bübchen in der weißen Kappe  
Dich anlächelte.")
43. Vgl. SOPD (Journalfassung) oder auch die Heine-Übersetzung  
D i e H e i m k e h r .
44. ("So. Alles ist unveränderbar, wie es war.  
Ich bin im alten zärtlichen Wahn.  
Du hast für mich aufgehalten  
Der Zeiten lebendigen Wechsel.")

45. ("Bis du ein ebenso Armer bist,  
Dich niederlegst, zertreten, in eine öde Schlucht,  
Alles vergißt, alles aufhörst zu lieben,  
Und verwelkst, wie totes Gras.")
46. ("Doch ich lebe in der fernen Klause  
Und kenne keine Grenze des Glücks.  
Mit Stille begleite ich den Traum.  
Und der Traum bringt die Königin hervor.")
47. ("Liebe diese Ewigkeit der Sümpfe:  
Niemand wird ihre Kraft versiegen.  
Dieses Gras, das verbrannte - wird nicht sterben.  
Dieser Strauch ist dürr - ohne zu modern.")
48. ("Das ist die Ewigkeit Selbst, die niederstieg,  
Und für immer die Lippen schloß.")
49. ("Du wirst kommen und umarmen.  
Und in der ruhigen Dunkelheit  
Wirst du mein Gesicht umwenden  
Der neuen Erde entgegen.  
  
Und im neuen Himmel werden wir vergessen,  
Was vergangen ist, - für immer.  
Und ruhig werden die Leute sprechen:  
'Da ist noch ein Stern'.")
50. ("Mit uns, zu uns ist eine leichtflügelige Jugend,  
Uns ist ein luftiges Schicksal gegeben...  
Und woher kommt zu uns Die Freude,  
Und woher schwimmt Die Stille?  
  
Die Stille der sterbenden Gräser -  
Das ist eine helle Zeit in der Welt:  
Ein Traum, voll von ersehnten Zeichen,  
Daß das Heute vergehen wird wie das Gestern,  
  
Daß die Flüge der Zeiten und Wünsche -  
Nur das Plätschern von Mädchenhänden sind,  
Auf der Erde, auf der grünen Wiese,  
Ein unauflöslicher und freudiger Kreis.")





## S L A V I S T I S C H E B E I T R Ä G E

(1987 - 1988)

206. Deschler, Jean-Paul: Kleines Wörterbuch der kirchenslavischen Sprache. (Wortschatz der gebräuchlichsten liturgischen Texte mit deutscher Übersetzung, Tabelle des kyrillischen Alphabets mit Angabe der Aussprache, Verzeichnis der Abkürzungen in Handschriften und auf Ikonen.) 1987. IV, 260 S.
207. Meyer, Angelika: „Sestra moja - žizn'“ von Boris Pasternak. Analyse und Interpretation. 1987. 253 S.
208. Miemietz, Bärbel: Nominalgruppen als Textverweismittel. Eine Untersuchung zum Polnischen unter Berücksichtigung des polnisch-deutschen Sprachvergleichs. 1987. 288 S.
209. Störmer, Olaf: Die altrussischen Handschriften liturgischer Gesänge in semantischer Notation als Hilfsmittel der slavischen Akzentologie. 1987. VIII, 116 S.
210. Winter, Una: Zum Problem der Kategorie der Person im Russischen. 1987. VIII, 354 S.
211. Fuchs, Ina: Die Herausforderung des Nihilismus. Philosophische Analysen zu F.M. Dostojewskijs Werk „Die Dämonen“. 1987. 314 S.
212. Slavistische Linguistik 1986. Referate des XII. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens Frankfurt am Main/Riezlern 16.-19.9.1986. Herausgegeben von Gerd Freidhof und Peter Kosta. 1987. 398 S.
213. Antalovsky, Tatjana: Der russische Frauenroman 1890-1917. Exemplarische Untersuchungen. 1987. XII, 202 S.
214. Jovanović Gorup, Račmila: The Semantic Organization of the Serbo-Croatian Verb. 1987. X, 447 S.
215. Eberspächer, Bettina: Realität und Transzendenz.- Marina Cvetaevas poetische Synthese. 1987. VIII, 244 S.
216. Dohrn, Verena: Die Literaturfabrik. Die frühe autobiographische Prosa V.B. Šklovskijs.- Ein Versuch zur Bewältigung der Krise der Avantgarde. 1987. X, 242 S.
217. Kunstmann, Heinrich: Beiträge zur Geschichte der Besiedlung Nord- und Mitteldeutschlands mit Balkanslaven. 1987. 253 S.

\* \* \*

218. Besters-Dilger, Juliane: Zur Negation im Russischen und Polnischen. 1988. VI, 400 S.
219. Menke, Elisabeth: Die Kultur der Weiblichkeit in der Prosa Irina Grekovas. 1988. VI, 309 S.
220. Hong, Gabriel: Palatalisation im Russischen und Chinesischen. 1988. X, 193 S.
221. Kannenberg, Gudrun: Die Vokalwechsel des Polnischen in Abhängigkeit von Flexion und Derivation. Eine generative Beschreibung. 1988. 353 S.
222. Fuchs, Ina: „Homo apostata“. Die Entfremdung des Menschen. Philosophische Analysen zur Geistmetaphysik F. M. Dostojevskijs. 1988. 802 S.
223. Thomas, George: The Impact of the Illyrian Movement on the Croatian Lexicon. 1988. 291 S.
224. Filonov Gove, Antonina: The Slavic Akathistos Hymn. Poetic Elements of the Byzantine Text and Its Old Church Slavonic Translation. 1988. XIII, 290 S.
225. Eggers, Eckhard: Die Phonologie der deutschen Lehnwörter im Altpolnischen bis 1500. 1988. IX, 221 S.
226. Srebot-Rejec, Tatjana: Word Accent and Vowel Duration in Standard Slovene. An Acoustic and Linguistic Investigation. 1988. XXII, 286 S.
227. Hoelscher-Obermaier, Hans-Peter: Andrzej Kuśniewicz' synkretistische Romanpoetik. 1988. 248 S.
228. Ammer, Vera: Gottmenschentum und Menschgottum. Zur Auseinandersetzung von Christentum und Atheismus im russischen Denken. 1988. X, 243 S.