

Wolf Schmid

ZUR EVOLUTION DER SPÄTEN ELEGIK PUŠKINS

Le bonheur ... c'est un grand *peut-être*, comme le disait Rabelais du paradis ou de l'éternité. Je snis l'Athèé du bonheur; je n'y crois pas, et ce n'est qu'au près de mes bons et anciens amis que je suis un peu sceptique.¹

1

Nach Žukovskij's *Sel'skoe kladbišče* (1802), der ersten Übersetzung von Thomas Grays *Elegy Written in a Country Church Yard*, eroberte die Elegie die zentrale Position in der russischen Poesie.² Im Klassizismus hatte sie nur eine bescheidene Existenz am Rande des Gattungssystems geführt. Unter den Vorzeichen von Sentimentalismus, Präromantik und Romantik wurde sie nicht nur die führende Gattung, sondern färzte das ganze poetische System ein.³ Mitte der zwanziger Jahre geriet die russische Elegie jedoch in eine Situation, die von vielen Forschern als Krise beschrieben wird.⁴ 1823 beklagte Orest Somov in seinem dritten Aufsatz *O romantičeskoj poëzii* die elegische Unifizierung aller Gattungen:

Все роды стихотворений теперь слились почти в один элегический: все зде унылые мечты, желание неизвестного, утомление жизнью, тоска по чему-то лучшему, выраженные непонятно и наполненные без разбору словами, схваченными у того или другого из любимых поэтов.⁵

1824 erschien der Aufsatz Wilhelm Küchelbeckers *O napravlenii našej poëzii, osobенно liričeskoy, v poslednee desiatiletie*. Darin spricht sich der Archaist gegen die Elegie und für die Ode aus. Der Elegie wirft er die Nichtigkeit des Gegenstands und die Stereotypik seiner mäßig temperierten Präsentation vor. Die Konzentration auf das Ich und seine Empfindungen, die Stimmung der mittleren Lage verhinderten jede poetische Erhebung. Die Bilder seien überall dieselben: der Mond, natürlich traurig und bleich, Felsen, Eichenhaine, Abenddämmerung, lange Schatten, irgend etwas Unsichtbares, irgend etwas Unbekanntes, triviale Allegorien, abgeschmackte Personifikationen und vor allem der

Nebel: über dem Wasser, über dem Wald, über den Feldern, im Kopf des Verfassers.⁶ Küchelbeckers Polemik löste eine heftige Diskussion in den Zeitschriften aus. Auch wenn das Plädoyer für die Rückkehr zur klassizistischen Hauptgattung auf wenig Resonanz stieß, so traf die Kritik der Elegie die allgemeine Stimmung um die Mitte der zwanziger Jahre.

Auch Puškin scheint von Küchelbeckers Scheite der Elegie nicht unbeeindruckt geblieben zu sein. Zumaldest sehen das zahlreiche Forscher so. Sein Epigramm aus dem Jahr 1825 *Solovej i kukuška*, dem übrigens Baratynskij herzlich beipflichtete,⁷ konnte man tatsächlich als Absage an die Gattung verstehen:

В лесах, во мраке ночи праздной
Весны певец разнообразный
Урчит и свистет, и гремит;
Но бестолковая кукушка;
Самолюбивая болтушка,
Одно куку свое твердит,
И эхо вслед за нею то же.
Накуковали нам тоску!
Хоть убежать. Избавь нас, боже,
От элегических куку!

(II, 431)

Im zweiten Kapitel des *Onegin*, das 1823-1824 geschrieben wurde, ist der ironisch belächelte Dichter Lenskij ganz als Elegienschreiber im Sinne Küchelbeckers charakterisiert:

Он пел разлуку и печаль,
И нечто, и туманну даль,
[...]
Он пел поблеклый жизни цвет,
Без малого в осьмнадцать лет.

(VI, 35)⁸

Lenskijs Elegie „Куда, куда вы удалились, / Весны моей златые дни?“ aus dem sechsten Kapitel des *Onegin* (Strophen 21-22), das 1826 geschrieben wurde, wird vom Erzähler mit den Worten disqualifiziert:

Так он писал темно и вяло
(Что романтизмом мы зовем,
Хоть романтизма тут ни мало
Не вижу я; да что нам в том?)

(VI, 126)

Die in der Handschrift hervorgehobenen Wörter *temno* und *vjalo* sind möglicherweise ein Zitat.⁹ Es sind übrigens gerade jene Wörter, mit denen Puškin

später (vermutlich um 1830) einzelne Zeilen aus Batjuškovs *Postanie I.M.M.A.* am Rand des Textes verworfen hat: „вяло – темно!“ (XII, 276).¹⁰

Für Lenskijs Elegie hat man eine ganze Fülle von Prätexten ausgemacht,¹¹ von französischen und deutschen Vorbildern bis hin zu russischen Prototypen, unter denen sich auch Ktichelbeckers *Probuždenie* (1820) befindet. Ja, Vladimir Nabokov kann zeigen, daß Puškin seinem Helden Lenskij, dem Verfasser der *ljudovnaja čerpučka*, sogar einzelne verbale Motive der eigenen Elegien der Jahre 1817-1820 in den Mund legt.¹²

Puškins Kritik scheint sich freilich nicht so sehr gegen die Elegie selbst zu richten. Wenn er sich in *Solovej i kukuška* über die *elegischen Kuckucke* mockiert, dann greift er die Epigonen Žukovskijs und Batjuškovs an, nicht aber die Gattung.¹³ Und in der Literaturpolemik des *Onegin* schlägt sich Puškin keineswegs auf die Seite Küchelbeckers. Der *kritik strogij* (VI, 86), der die Reimschmiede anweist: „да перестаньте плакать, / И всё одно и тоже квакать, / Жалеть о прежнем, о былом: / Довольно, пойте о другом!“, dieser Kritiker wird mit seinem anachronistischen Generalrezept „Пишите оды, господа“ nicht weniger ironisiert als der naive Elegiker Lenskij.

Also nicht gegen die Gattung selbst, sondern gegen ihre zweitklassigen Vertreter, gegen die Lenskijs, richtet sich Puškins Spott. Und solchen Spott hat Puškin schon seit den ersten Lyzeumsversuchen geübt.¹⁴ Der allgemein gewordene Tadel der elegischen Produktion hat Puškin aber nicht daran gehindert, die Gattung selbst gegen allzu eifrige Kritiker zu verteidigen. 1827 schrieb er in einer Rezension der Gedichte Baratynskijs:

Ныне вошло в моду порицать элегии – как в старину старались осмеять оды; но если вялые подражатели Ломоносова и Баратынского равно несносны, то из того еще не следует, что роды лирический и элегический должны быть исключены из разрядных книг поэтической олигархии. (XI, 50)

Unter welchen Bedingungen aber war elegisches Dichten nach der generellen Kritik der zwanziger Jahre überhaupt noch möglich? Für die Evolution der Elegie ist zu bedenken, daß Puškin parodierte Formen und Motive später durchaus mit ernster, nicht-parodistischer Funktion wieder verwenden konnte. Nabokov hat etwa darauf verwiesen, daß die Wendung vom Gesetz des Schicksals aus Lenskijs Elegie („прав судьбы закон“) zehn Jahre später wieder auftaucht: in Puškins letztem Gedicht zum Lyzeumsjubiläum *Byla pora: naš prazdnik molodoj* (1836)¹⁵:

Прошли года чредою незаметной,
И как они переменили нас!
Недаром – нет! – промчалась четверть века!
Не сетуйте: таков судьбы закон [...] (III, 431)

Dieser Wendung ist hier nicht anzuhören, daß sie einmal die wehmütigen Ergüsse Lenskijs geschmückt hat.

Die Parodie der Elegie entwertete für Puškin nicht die Gattung. In Puškins Gattungsbewußtsein bestanden die komische und die ernste Variante der Elegik nebeneinander, ohne sich gegenseitig das Lebensrecht zu nehmen, als zwei koexistierende Realisierungsvarianten einer thematisch und sprachlich eng definierten Einstellung auf die Welt. Elegie-Produktion und Elegie-Kritik liefen in Puškins Œuvre seit den ersten Lyzeumsversuchen parallel. Puškin bedurfte nicht der Mahnungen und Verdikte Somovs oder Küchelbeckers, um die Gefährdung der Gattung zu erkennen. Die traditionelle Elegie bot ja mit ihrem engen thematischen Repertoire und ihrem schmalen Lexikon wenig Raum für Variation und bewegte sich immer schon gefährlich nahe an der Grenze zur unfreiwillig-komischen Stereotypie, zum ungewollt parodistischen Abusus. Hatte Puškin nicht diese thematische Enge im Auge gehabt, als er schon 1822 in dem berühmten Fragment über die Prosa als Dichtung der Gedanken wie beißig feststellte, daß es auch der Poesie nicht schadete, wenn sie ein paar mehr Ideen, d.h. thematische Motive, gestaltete, als das in Rußland üblich sei, und dann fortfuhr: „С воспоминаниями о протекшей юности литература наша далеко вперед не подвинется“ (XI, 19).

Eine ähnliche Koexistenz einer ernsten und einer parodistischen Variante einer Form oder eines Motivs beobachten wir auch anderswo in Puškins poetischem Universum. Nachdem Puškin im Oktober 1830 seinem Mythos des Schattens, dem Motiv des Übergangs in eine andere Welt und der Verlebendigung der Toten in *Grobovščik* eine höchst detailfreudige, prosaisch-ironische Realisierung gegeben hatte, konnte er nur wenige Wochen später ganz problemlos in *Zaklinanie* wieder den Schatten der Geliebten beschwören und im *Kamennyj gost'* die Statue als Zeugen laden lassen. Wie immer bei Puškin ist die Kontrafaktur, die als Parodie erscheint, nicht vernichtend, sondern wirft, nachdem ein wenig die Einstellung verändert wurde, nur ein anderes Licht auf ein Phänomen, das an sich erhalten bleibt und weiterhin zu ernstem Gebrauch taugt.

Welches weitere Schicksal war der ernsten Elegie in Puškins Werk beschieden? Zu dieser Frage gibt es in der russischen Elegieforschung zwei gegensätzliche Positionen. Tomaševskij datiert mit der Zeit von 1820 bis 1824 die letzten Jahre der elegischen Lyrik. Auch ohne den heftigen Angriff Küchelbeckers hätten die russischen Dichter – so Tomaševskij – diese Gattung allmählich verlassen, denn die Elegie hätte sich Anfang der zwanziger Jahre überlebt.¹⁶ 1968 erneuerte Lazar' Flejšman das Argument: Keiner der Kritiker Küchelbeckers habe sich für die gescholtene Gattung ausgesprochen. Mit dem von Puškin neu interpretierten „vermischten Gefühl“, einem alten Gattungsattribut, das bis 1823 nur als Mischung von Melancholie und Enttäuschung realisiert worden sei, habe

die russische Elegie ihr stoffliches Merkmal verloren. Mitte der zwanziger Jahre habe die Elegie ihre spezifischen Züge aufgegeben und ihre künstlerischen Möglichkeiten erschöpft.¹⁷

Dagegen geht Leonid Frizman von einer weiteren Evolution aus.¹⁸ Die weitverbreitete Auffassung bestreitet, daß Puškin die Differenzierung der Gattungen nicht interessiert habe und daß in seinem Werk das Gattungssystem verschwinde, beruft sich Frizman auf Puškins ausgeprägtes Gattungsbewußtsein. Puškin überwinde die der Gattung inhärente Abstraktheit und eröffne der Elegie neue Dimensionen. Leider folgt Frizman in seiner historischen Skizze allzu sehr zwei Figuren sowjetischer Heuristik. Erstens: Die neugewonnene Konkretheit wird vor allem in der gesellschaftlichen Thematik gesucht und natürlich am überzeugendsten in der politischen Elegie gefunden. Zweitens: die Evolution der thematisch so eingeengten Elegie wird mit der Entwicklung des Realismus verbunden. Das Feld der Elegie sei – so Frizman – ein „Feld außerordentlich früher realistischer Experimente“ gewesen.¹⁹

Was Frizman hier meint, ist mit Realismus nicht zutreffend bezeichnet. Die Poetik des reifen Puškin läßt sich diesem Epochengriff überhaupt nicht zuordnen. In der Gestaltung des Wirklichkeitsdetails, des menschlichen Charakters und der Psyche zeigt sie zwar Züge einer differenzierenden, konkretisierenden *Realistik*, aber das Wirklichkeitsmodell des *Realismus* ist ihr völlig fremd. Das belegt deutlicher noch als die Poesie die Prosa der dreißiger Jahre. Auswahl und Konkretisierung der Details, Psychologie der Charaktere und Authentizität der Personensprache scheinen den Realismus vorwegzunehmen, aber dessen Forderungen an das Sujet, soziale Repräsentativität, weltimmanente Handlungsmotivierung und narrative Wahrscheinlichkeit zu garantieren, bleiben natürlich uneingelöst. Ja, um der Plausibilität des Charakters willen treibt auch der Puškin der dreißiger Jahre nicht selten die Unglaubwürdigkeit des Sujets auf die Spitze.²⁰

Die *politische Elegie* aber wird von Frizman unzulässig isoliert. Anstatt sich ganz auf sie zu kaprizieren, sollte man ihre thematische Konkretisierung als partielle Erscheinung einer viel allgemeineren Entwicklung sehen.²¹

Diese Entwicklung sei im folgenden betrachtet. Die Hauptzüge der Evolution seit dem Jahr 1824 sollen an einzelnen Beispielen vorgeführt werden. Das Datum orientiert sich nicht so sehr an Küchelbeckers Provokation und der von ihr ausgelösten Kontroverse, die Puškin wohl nicht allzu tief beeindruckt haben, als vielmehr daran, daß Puškins Lyrik mit Michajlovskoe in die Phase größter thematischer Innovation und Originalität eingetreten ist.

Als heuristische Hilfe können die ästhetischen Kriterien dienen, die Puškin in seiner Literaturkritik entwickelte. 1836 besprach er Viktor Tepljakovs *Thrakische Elegien*. An ihnen lobt er „Harmonie, lyrische Bewegung, Echtheit der Gefühle“ (гармония, лирическое движение, истина чувств; XII, 83).

Getadelt werden angestrengte Tropen wie zum Beispiel die „Stille des Grabes, die laut ist wie das ferne Geräusch eines Prachtwagens“ (тишина гробницы, громкая как дальний шум колесницы): „все это не точно, фальшиво, или просто ничего не значит“ (XII, 84). Ovids *Tristia* übertreffen nach Puškins Urteil die anderen Werke des römischen Dichters (mit Ausnahme der *Metamorphosen*) in der Echtheit des Gefühls, der Einfachheit, der Individualität und der Zurückhaltung im kalten Witz. Zum Schluß resümiert Puškin Vorzüge und Mängel von Tepljakovs Werk: „Вообще главные достоинства «Фракийских Элегий»: блеск и энергия; главные недостатки: напыщенность и однообразие“ (XII, 90).

Seit 1822 äußerte sich Puškin immer wieder bewundernd über die Elegien Baratynskijs. Wenn er so weiter schreite, wie er bisher geschritten sei, werde er Parny wie Batjuškov übertreffen (1822; XIII, 34). Gegenüber dem skeptischen Vjazemskij beteuert er: Baratynskij ist mehr als ein Nachahmer von Nachahmern, „он полон истинной элегической поэзии“ (1822; XIII, 44). Tief beeindruckt war Puškin von Baratynskijs Elegie *Priznanie* aus dem Jahr 1823: „Баратынский – прелестъ и чудо, Признаніе – совершенство. После него никогда не стану печатать своих элегий“ (1824; XIII, 84). Noch im Jahr 1830 preist er die Harmonie, Frische, Lebendigkeit und Genauigkeit in Baratynskijs Ausdruck. Baratynskijs größter Vorzug bestehe im richtigen, originellen und unabhängigen Denken: „Он у нас оригинален – ибо мыслит“ (XI, 185). *Myslit'* aber bedeutete in Puškins Kritik nicht abstraktes Denken, sondern die Hinwendung zum konkreten, in seiner Besonderheit erschauten Gegenstand.

2

Die innovatorischen Merkmale in Puškins später Elegik seien nun in elf Punkten beschrieben.

1. Puškins späte Elegik *reduziert* die *Emotionalität*. Als Beispiel dient uns jene Elegie aus dem Jahr 1826, die Puškin geschrieben hat, als er kurz hintereinander vom Tod der Odessaer Geliebten Amalija Riznič und dann von der Exekution der fünf Dekabristen erfahren hat, *Pod nebom golubym strany svoej rodnoj*:

Под небом голубым страны своей родной
Она томилась, увядала...
Увяла наконец, и верно надо мной
Младая тень уже летала;
Но недоступная черта меж нами есть.
Напрасно чувство возбуждал я:

Из равнодушных уст я слышал смерти весть,
 И равнодушно ей внимал я.
 Так вот кого любил я пламенной душой
 С таким тяжелым напряженем,
 С такою нежною, томительной тоской,
 С таким безумством и мученьем!
 Где муки, где любовь? Увы! в душе моей
 Для бедной, легковерной тени,
 Для сладкой памяти невозвратимых дней
 Не нахожу ни слез, ни пени.

(III, 20)²²

Unverkennbar ist dieses Gedicht, das allzu oft nur biographisch erklärt wurde, ein Reflex auf Baratynskijs *Priznanie*, das Puškin auf den Druck seiner frühen Elegien verzichten ließ:²³

Притворной нежности не требуй от меня:
 Я седрца моего не скрою хлад печальный.
 Ты пра́ва, в нем уж нет прекрасного огня
 Моеи любви первоначальной.
Напрасно я себе на память приводил
И милый образ твой, и прежние мечтанья:
 Безжизненны мои воспоминанья,
 Я клятвы дал, но дал их выше сил.
 [...]
 Грущу я, но и грусть минут, знаменуя
 Судьбины полную победу надо мной.
 [...]
 Не властны мы в самих себе
 И, в молодые наши леты,
 Даём поспешные обеты,
 Смешные, может быть, всевидящей судьбе.²⁴

Die Äquivalenz der Gedichte wird besonders durch das Motiv der Vergeblichkeit des Erinnerns hergestellt (in den Zitaten hervorgehoben). Puškins Verhältnis zum bewunderten Meister der psychologischen Miniatur ist freilich nicht das der Imitation, sondern der Kontrafaktur. Beide Gedichte sind Umkehrungen traditioneller Geständnisse. Während aber Baratynskijs *Postlanie* das Geständnis umspielt: *Ich kann nicht mehr lieben und trauere deswegen*, ist Puškins Soliloquium eine negative Elegie, die der Logik folgt: *Ich kann nicht trauern*. Diese Unfähigkeit des Herzens wird in analytisch-gestufter Introspektion diagnostiziert, mit steigender Verwunderung, die in Exklamationen und bewegten Fragen Ausdruck findet.²⁵

Nicht freilich die negative Elegie selbst sollte für den späten Puškin charakteristisch werden, sondern das ihr zugrundeliegende Moment der Selbst-

beobachtung und der Verwunderung über das Nicht-Eintreten eines erwarteten Gefühls. Dabei steht weniger das Gefühl – das erwartete oder eintretende – im Vordergrund als vielmehr das Ergründen der für das Ich überraschenden psychischen Reaktion.

Ein schönes Beispiel dafür gibt das elegische Epigramm *Trud* aus dem Jahr 1830, das Puškin in Boldino unmittelbar nach Abschluß des *Onegin* geschrieben hat:

Миг вожделенный настал: окончен мой труж многолетний,
 Что ж непонятная грусть тайно тревожит меня?
 Или, свой подвиг свершив, я стою, как поденщик ненужный,
 Плату приявший свою, чуждый работе другой?
 Или жаль мне труда, молчаливого спутника ночи,
 Друга Авроры златой, друга пенатов святых?

(III, 230)

Trud ist eines der 14 Gedichte des späten Puškin, die im elegischen Distichon, also im Wechsel von Hexameter und Pentameter,²⁶ geschrieben sind.²⁷ Nach Abschluß seines Werks, an dem er viele Jahre gearbeitet hat, überfällt den Dichter eine „unbegreifliche Trauer“. Das Paradoxe der postoperalen Depression wird vielleicht noch deutlicher in den Zeilen 2 und 3 der ersten Redaktion, die in der Endfassung gestrichen wurden:

Тихо кладу я перо, тихо лампаду гашу
 Что ж не вкушают душа ожидаемых ю восторгов?
 (III, 841)

Dem Gegenspiel von Erwartung und psychischer Realität gibt das elegische Distichon sinnfällig Profil, denn seine metrische Struktur (Wechsel von längrem, gleichmäßigem Hexameter mit schwacher Zäsur und kürzerem, durch das Aufeinanderstoßen zweier betonter Silben an der scharfen Zäsur zwiespältigem Pentameter) ist geradezu prädestiniert für die Gestaltung antithetischer Motive, widerstreitender Emotionen und zweistimmiger Reflexionen.

Die Paradoxie des Gefühls, die unbegreifliche Trauer des erfolgreichen Schöpfers tritt im ersten Boldino-Herbst noch zweimal auf, sowohl in prosaischer als auch in parodistischer Gestalt. Der Sargmacher, der sein neues Haus bezieht, „das seine Phantasie so lange verlockt hat und das von ihm schließlich für eine ordentliche Summe gekauft worden ist“, spürt „mit Verwunderung, daß sein Herz sich nicht freut“ (Приближаясь к желтому домику, так давно соблазнявшему его воображение и наконец купленную им за порядочную сумму, старый гробовщик чувствовал с удивле-

нием, что сердце его не радовалось; VIII, 89). In der *Istorija sela Gorjuchina* legt Belkin nach Abschluß seiner „schweren Tat“ (трудный подвиг; VIII, 133), nämlich dem Verfassen der Historiographie seines Dorfes, die Feder nieder und geht „mit Trauer“ (с грустью) in den Garten.²⁸

Mit der Reduktion der Emotionalität geht in Puškins reifen Elegien die Zunahme der *Reflexivität*, der psychologischen Selbstbeobachtung einher. Damit verbunden ist eine Umorientierung in den Gattungstypen. Die Liebeseliege, die in den zehner Jahren dominiert hatte, und auch die Klage über Abschied, Trennung und Tod treten zurück. Puškin schafft einen neuen, meditativen-konfessionalen Typus und thematisiert vor allem die Erinnerung an verfehltes Leben, die Einsicht in die Unmöglichkeit des Glücks und die Sehnsucht nach Ruhe und Freiheit.

2. Puškins späte Elegik tendiert zur *Individualisierung* des lyrischen Ich und zur *Konkretisierung* der Wirklichkeitsausschnitte. Das elegische Ich, ein generisch definierter Typus, wird zur biographisch identifizierbaren Person, und die äußere Wirklichkeit, die nur den Seelenzustand des Trauernden reflektierte, nimmt bewußtseinstranszendentale historische und geographische Konturen an. In *Vnov' ja posetil* aus dem Jahr 1835, dessen erste und letzte unvollständige Zeile („... . Вновь я посетил / [...] / И обо мне вспомянет.“; III, 399 f.) das Gedicht als Ausschnitt aus einem Strom der Reflexion markieren, hören wir die historische Person Alexander Puškin, die sich an einen Besuch in Michajlovskoe erinnert. Anders als die abstrakten Landschaften der traditionellen Elegie, die sentimental oder romantisch idealisierte Züge trugen, ist das Bild des mütterlichen Gutes zur topographischen Identifizierbarkeit gebracht. Im Status der erlebten Wahrnehmung und mit deiktischem Gestus führt uns das lyrische Ich auf dem Terrain von Michajlovskoe herum:

[...] Вот опальный домик,
Где жил я с бедной нянею моей.
[...]
Вот холм лесистый, над которым часто
Я сиживал недвижим [...].
(III, 399)

Die Individualisierung des elegischen Ich schließt eine Identifikation des Lesers nicht aus. Im Gegenteil: die persönlicher gewordene Ich-Figur der späten Elegien Puškins lädt viel eher zur Einfühlung ein als das abstrakte Subjekt der frühen Lyrik.²⁹

3. Radikalisiert wird die Tendenz zur Individualisierung und Konkretisierung durch *Detaillierung* und *Prosaisierung*. Die Dichtung nimmt Details auf, die in

der traditionellen Elegie undenkbar waren. Das prosaische Detail schafft eine neue Axiologie der poetischen Welt. Es herrscht eine neue Ordnung der Dinge.

Detaillierung und Prosaisierung lassen sich zeigen an einem Vergleich der *Stichi sočinennye noč'ju vo vremja bessonnicu* aus dem ersten Boldino-Herbst mit Tjutčevs *Bessonnicu*, die, im Januar 1830 erschienen, offensichtlich ein Prätext für Puškin war. Puškins Gedicht erscheint wie eine konkretisierende Ausfaltung und prosaisierende Realisierung einiger Motive aus den ersten beiden Strophen Tjutčevs (die korrespondierenden Motive sind hier auf gleiche Weise markiert):

**СТИХИ, СОЧИНЕННЫЕ
НОЧЬЮ
ВО ВРЕМЯ БЕССОННИЦЫ**

Мне не спится, нет огня;
Всюду мрак и сон докучный.
Ход часов лишь однозвучный
Раздается близ меня.
Парки бабье лепетанье,
Спящей ночи трепетанье,
Жизни мышья беготня...
Что тревожишь ты меня?
Что ты значишь, скучный
шопот?

Укоризна, или ропот
Мной утраченного дня?
От меня чего ты хочешь?
Ты зовешь или пророчишь?
Я понять тебя хочу,
Смысла я в тебе ишу...

Ф.И. ТЮТЧЕВ:

БЕССОННИЦА

Часов однообразный бой,
Томительная ночи повесть!
Язык для всех равно чужой
И внятный каждому, как совесть!

Кто без тоски внимал из нас,
Среди всемирного молчанья
Глухие времена стенанья,
Пророчески прощальный глас?³⁰

(III, 250)

Tjutčevs „Томительная ночи повесть!“ wird in Puškins Kontrafaktur entfaltet zu der teils poetischen, teils prosaischen Triade „Парки бабье лепетанье, / Спящей ночи трепетанье, / Жизни мышья беготня...“. Die Geräusche der Nacht, von Tjutčev farblos-summarisch als *povest'* bezeichnet, bilden bei Puškin die phonisch-ikonische Triade *lepetan'e - trepetan'e - begotnja*. In *şopot* und *ropot* wiederaufgenommen, bezeichnet sie ein ganzes Paradigma von Geräuschen und potentiellen Verkündigungen. Der Verlauf des Lebens, das Vergehen der Zeit, in der traditionellen Elegie mit den welken Metaphern des Fliegens oder Fließens umschrieben, ist hier zu einem prosaischen Mäu-segetrippel minimiert. In der semantisch-phonischen Reihe

леПЕТАнье – треПЕТАнье – беГОТня – шоЛОТ – роЛОТ

wird das Mäusegetrippel ikonisch sinnfällig, wobei die hochäquivalenten Lautgruppen

/пиčт/ — /пиčт/ — /гэт/ — /пэт/ — /пэт/

die Einheiten des Seins als winzige und überaus prosaische Schrittchen darstellen.

Die Handschriften zeigen, wie lange Puškin an den Zeilen 5 und 6 geschliffen hat (wohingegen sowohl die Zeile 7 [„Жизни мышья беготня“] als auch die Reimwörter in den Zeilen 9 und 10 *šopot* und *ropot* von Anfang an feststanden).³¹ Die erste Version der späteren Zeilen 5 und 6 lautete in der Kladde:

Торопливый частый лепет
Замиранье, чуткий трепет

Von der Parze ist hier noch keine Rede, und es ist auch noch nicht klar, wer erstarrt und erbebt. Die zweite Version konkretisiert die Träger der Handlung. Das *Plappern* stammt von den prophetischen Parzen, und das *Beben* ist durch den phonisch äquivalenten *Hufschlag* (*lePET* — *TOP*) des himmlischen, d.i. apokalyptischen Pferdes (*Offb* 19, 11) ersetzt:

Парк пророчиц частый лепет
Топ небесного коня

Offensichtlich war Puškin mit der tautologischen Fügung *park proročic* nicht zufrieden, und ihm mißfiel wohl auch die ein wenig nichtssagende Attribution des *lepet* durch *častyj*. Die dritte Version führt neue Attribute und auch einen neuen Agens ein, die Ewigkeit. Die volle grammatische Form des *Hufschlags* (*topot*) kompliziert das phonische Bild und erhöht die Äquivalenz mit dem Plappern (*lePET* — *TO* ← *P* → *OT*):

Парк ужасных будто лепет
Топот бледного коня
Вечности бессмертный трепет

In der vierten Version wird auf das fahle Pferd verzichtet. Auch in der weiteren Entstehungsgeschichte taucht das Motiv nicht mehr auf. Vielleicht war der Synkretismus von griechisch-römischer Mythologie und christlicher Bildlichkeit nicht erwünscht, oder aber die Verse erschienen durch *topot* phonisch übercharakterisiert. Die vierte Version lautet also:

Парк ужасных будто лепет
Вечности бессмертный трепет

Bei der Reinschrift schliff Puškin weiter an den beiden Zeilen. In der Variante *a* steht anstelle des semantisch leeren *budto* die Attribution *babij*, die zur thematischen Konkretisierung und Prosaizierung beiträgt und im übrigen mit seinem zweifachen *b* auch die Klangreihe *p – b – p* unterstützt:

Парк ужасных *бабий* лепет
Вечности бессмертный трепет

In der Variante *b* tritt an die Stelle der *Ewigkeit* die *Zeit*. Damit ist nicht nur die Tautologie der *unsterblich zitternden Ewigkeit* beseitigt, sondern auch der metaphysische Begriff durch einen irdischeren, philosophisch indifferenten ersetzt:

Парк ужасных бабий лепет
Времени бессмертный трепет

Aber auch hieran gab es noch einiges auszusetzen, und so gelingt erst im Übergang zur Druckfassung, im siebten Ansatz die thematisch, phonisch wie rhythmisch geniale Lösung:

Парки бабье лепетанье,
Сиящей ночи трепетанье

Die *unsterblich bebende Zeit*, immer noch ein recht abstrakter Agent (und ein nicht ganz klarer Ausdruck), ist durch die *schlafende Nacht* ersetzt. Die Parze erscheint zum erstenmal im Singular. Das kann in Zusammenhang mit der ursprünglichen Singularität der römischen Göttin Parca gebracht werden oder damit, daß bei den Griechen jeder Mensch zunächst seine eigene Moira hatte.³² Der Singular kann aber auch – wie der Wegfall der überdies leicht tautologischen Attributierung der Parzen als *schrecklich* – aus metrischen Gründen erforderlich geworden sein. Denn der entscheidende Fortschritt der beiden Zeilen gegenüber allen früheren Versionen ist die Suffigierung von *lepet* und *trepet* und die damit verbundene Erhöhung der Silbenzahl. Erst *lepetan'e* und *trepetan'e* geben mit ihrem rhythmischen Bild den Versen jene Ikonizität, die das Mäusegetrippel als das gültige Modell des vergehenden Lebens veranschaulicht.

Tjutčevs Sprache der Nacht und des Gewissens, der paradoxale „Язык для всех равно чужой / И винятый каждому, как совесть!“ wird von Puškin in einer Reihe von bewegten, herausfordernden Fragen inszeniert. In die Elegie gehen Intonationen und Sprachfunktionen ein, die der Gattung bislang fremd wa-

ren. In den drängenden Fragen („Что ты значишь, скучный шепот / Укоризна или ропот / Мной утраченного дня?“) klingt jene schmerzliche Anagnosierung wieder an, die zwei Jahre zuvor in *Vospominanie* den nachts wachenden Dichter gequält hat:

Воспоминание безмолвно предо мной
Свой длинный разывает свиток;
И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклинаю,
И горько жалуюсь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.
(III, 102)³³

In Puškins *Stichi*, der Kontrafaktur zu Tjutčevs Gedicht *Bessonnička*, sind freilich alle expliziten Trauermotive, die der Prätext in den folgenden Strophen enthalten hat, getilgt, und so wird der Text vor dem Hintergrund der Tradition nicht mehr ohne weiteres als Elegie erkennbar.

4. An Puškins *Stichi*, *sočinennye noč'ju vo vremja bessonnicy* lässt sich noch ein weiterer Zug seiner reifen Elegik zeigen. Das ist die *Heterogenisierung* der in der traditionellen Elegie noch poetisch homogenen Welt. Das *Weibergeplapper der Parze* und das *Mäusegetrippel des Lebens* bilden für sich schon Kontaminationen des Prosaischen und des Poetischen, des Konkreten und des Allgemeinen, des Alltäglichen und des Mythischen. Im zeitgleich entstandenen *Domik v Kolomne* wird statt der *staruški muzy* des mit Brennesseln überwachsenen Parnaß das zappelige Mädelchen als Inspiratorin angerufen: „усадься, муз: ручки в рукава, / Под лавку ножки!“ (V, 85). Inhaltlich kontrastierend, aber strukturell ähnlich ist hier im *Weibergeplapper der Parze* Mythisches in die Prosaisierung einbezogen. Zwischen dem *Weibergeplapper der Parze* und dem *Mäusegetrippel des Lebens* steht indes das ganz unprosaische Bild des Bebens der schlafenden Nacht. Prosaisches und Poetisches schließen sich in Puškins später Elegik zu einem kühnen Synkretismus zusammen, dessen Bestandteile sehr heterogenen Diskursen entstammen.

5. Die Heterogenisierung betrifft auch den *sprachlichen Ausdruck*. So werden unterschiedliche lexikalische und syntaktische Register, traditionelle elegische Ausdrucksweise und umgangssprachliche Wendungen miteinander konfrontiert und legiert. Die Kollision der Stile wird besonders deutlich in *Pora, moj drug, pora!* (1834), wo ungezwungen kolloquiale Redeweise: („мы с тобой вдвоем“ „и глядь – как раз – умрем“) scharf mit dem erhabenen elegischen Ton kontrastiert:

Давно, усталый раб, замыслил я побег
В обитель дальную трудов и чистых нег.

(III, 330)

Umgangssprachliche, ja, vulgäre Ausdrucksweise im elegischen Kontext finden wir etwa auch in *Kogda za gorodom, zadumčiv, ja brožu* (1836), einer Replik auf Žukovskij's *Sel'skoe kladbišče*:

Когда за городом, задумчив, я брожу
И на публичное кладбище захожу,
[...]
Такие смутные мне мысли все наводят,
Что злое на меня уныние находит.
Хоть плонуть да бежать...

Но как же любо мне
Осеннюю порой, в вечерней тишине,
В деревне посещать кладбище родовое
[...]

(III, 422)

„Хоть плонуть да бежать...“ So hat sich zuvor noch kein russischer Elegiker ausgedrückt.

6. Die bisher genannten Züge: Psychologisierung, Detaillierung, Prosaisierung und Heterogenisierung verbinden die Elegik mit der Entwicklung in Puškins Drama und erzählender Prosa.³⁴ Anderseits aber spielt sich dort ein entsprechender, in umgekehrter Richtung verlaufender Prozeß ab: die Aufnahme von Verfahren, die konstitutiv für die Poesie sind. Während in die Prosa, die nach ihren konstitutiven Verfahren Prosa bleibt, konstruktive Prinzipien der Poesie eindringen, wird die Poesie in mehreren Hinsichten prosaischer.³⁵ Diese wechselseitige Annäherung, ja Durchdringung der Hemisphären der dichterischen Welt weist keineswegs auf einen Verlust des Gattungsbewußtseins oder auf ein Verwischen der Gattungsgrenzen, sondern zeigt ein *agonisches* Moment in Puškins Gattungskonzeption, das sich in den dreißiger Jahren immer deutlicher zur Geltung bringt. Die Gattungen stehen unter der Bedrohung durch ihre generischen Gegner und ihre Gegenpole, einer konstanten Bedrohung, die freilich nie zu einem Sieg des Gegners führt, aber auch keinen Waffenstillstand zuläßt. Die Prosaisierung der Poesie, besonders merklich in der Elegik, zeugt deshalb nicht einfach von einem unaufhaltsamen Einzug eines Realismus. Vielmehr zeigen sich in ihr Kampf, Gegengewicht und – nie eintretende – Balance als die grundlegenden Kategorien in Puškins Gattungsdenken.

7. War die traditionelle Elegie auf die Vergangenheit konzentriert, so öffnet sich Puškins Elegik der Gegenwart und der Zukunft.³⁶ Die traditionelle Elegie

war eine Dichtung der zwei Zeiten, der idealen Vergangenheit und der kummervollen Gegenwart. Puškins Elegien führen ein *Drei-Zeiten-System* ein, in dem der Blick in die Zukunft immer mehr Gewicht erhält. Man vergleiche hierzu *Brožu li ja v dol' ulic šumnych* (1829), wo der Gedanke ganz auf die *grjaduščaja smert'*, ihre Zeit, ihren Ort, ihre Umstände gerichtet ist. Beschlossen wird die Zukunftsvision vom Bild des am Grab spielenden jungen Lebens und der in ewiger Schönheit strahlenden, gleichgültigen Natur.

8. In solchen futurischen Finalbildern wird die Trauer nicht selten durch *Gegenstimmungen* ausbalanciert. Puškin tendiert immer mehr dazu, die alte Gattungsbestimmung der Elegie zu realisieren. Boileau hatte der Elegie als ihre Gegenstände „des amants, la joie et la tristesse“ zugewiesen, Herder die Gattung erklärt als „die sinnlich vollkommene Beschreibung unserer vermischten Empfindungen“, Puškins Lyzeumslehrer Alexander Galič die Elegie als „госкливое и веселое пение“ definiert.³⁷ Diese Zweistimmigkeit der Elegie, die man gern auf den Doppelton der lydischen Flöte, des antiken Begleit-instruments, zurückführte und die im metrischen Aufbau des Distichons zum Ausdruck kam, wurde in der traditionellen russischen Elegie wenig aktualisiert. Die *unylaja elegija* war eigentlich nur traurig. Der späte Puškin mischt mit den Motiven von Tod und Leben auch die Stimmungen. «Мне грустно и легко, печаль моя светла» – so hieß es schon in der Liebeselegie *Na cholmach Gruzii* aus dem Jahr 1829.³⁸ In der Elegie *Kogda za gorodom, zadumčiv ja brožu* sind das *zloe unynie* und die Freude *distributiv* auf Stadtfriedhof und Landfriedhof verteilt. Die *simultane* Mischung gegensätzlicher Stimmungen wird explizit in *Chudožniku* (1836), einer Elegie im elegischen Distichon:

Грустен и весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую
[...]

Тут Аполлон — идеал, там Ниобея — печаль...

Весело мне. Но меж тем в толпе молчаливых кумиров —

Грустен гуляю: со мной доброго Дельвига нет.

[...]

(III, 416)³⁹

Die vermischten Gefühle der späten Elegik Puškins relativieren Glück und Unglück. Diese Tendenz korrespondiert mit der intertextuellen Philosophie der *Povesti Belkina*. Gegenüber Karamzins Erzählungen, die jeweils einseitig nur das Liebesglück (*Natal'ja, bojarskaja doč'*) oder das Liebesleid (*Bednaja Liza*) gestalten, vermischt Puškin beides, er relativiert das Glück der Glückspilze und das Unglück der Pechvögel.⁴⁰

9. In Puškins später Elegik steigt die Aktivität des Ich, das vordem der passiven Empfindung, Betrachtung und Reflexion hingegeben war. Die zunehmende Aktivität des elegischen Ich kann man gut an der Entstehungsgeschichte von *Brožu li ja vdol' ulic šumnych* (1829) studieren:⁴¹ In den ersten Entwürfen erscheint das Ich nur im Akkusativ, zunächst, im zweiten Entwurf, noch ohne Prädikat:

Куда б меня мой
< >
мысль о смерти
По вс<юду><?> (III, 784)

Dann, in der dritten Variante der Kladde, ist das Ich Objekt, Spielball des Schicksals:

Куда б меня мой <рок> <?> мятежный
Не мчал по земной —
Но мысль о смерти неизбежной
Всегда б<лизка> <?> всегда со мной

Im vierten Ansatz erscheint das Ich als grammatisches Subjekt; es wird zum Akteur:

Кружусь ли я с толпой мятежной
Вкусаю ль сладостный покой —
Но мысль о смерти неизбежной
Везде б <лизка> <?>, всегда со мной
(III, 784)

Aber auch hier ist die Aktion eine eher passive, relativiert durch Besinnungslosigkeit („кружусь“) oder Genuß („вкусшаю“). Diese ersten vier Zeilen sind in den beiden Redaktionen der Reinschrift erhalten geblieben. Erst in der Druckversion präsentiert sich das Ich in der anaphorischen Reihung der Verben als bewußt und überlegt handelndes Subjekt, das in den Versen die erste Position einnimmt: *Брожу ли я – Вхожу ль – Сижу ль – Я говорю – Гляжу ль – Я мыслю – Уже я думаю*. Vom „jagenden Schicksal“ ist hier nicht mehr die Rede.

Die zunehmende grammatische und thematische Aktivierung des elegischen Ich, die wir in der Entstehung des Gedichtes beobachtet haben, bilden die *Stichi*, *sočinennye noč'ju vo vremja bessonicy* im endgültigen Text selbst ab. Bis zu den beiden Schlußzeilen erscheint das Ich nur in obliquen Kasus. Zunächst im

Dativ der unpersönlichen Konstruktion, der auch thematisch als Gebefall aktualisiert ist: „Мне не спится“. Dann treten Subjekte auf: der Gang der Uhren, das Weiberplappern der Parze, das Beben der Nacht und das Mäusegetripel des Lebens. Das Ich bleibt passiv, wahrnehmend: „раздается близ меня“. Auf der nächsten Stufe konstituiert sich das Ich, das in obliquen Kasus bleibt, ein wenig mehr als Subjekt, insofern es sich mit Fragen an ein Du richtet. Es sieht sich immerhin als Ziel und Objekt der Geräusche, die es vernimmt, des „скучный шопот“: „Что тревожишь ты меня?“ – „ропот / Мной утраченного дня?“ – „От меня чего ты хочешь?“ – „Ты зовешь или пророчишь?“ In den Schlußzeilen kehrt sich das Verhältnis um. Das Ich wird auch im grammatischen Sinne zum Subjekt, zum Subjekt im Nominativ, und das Plappern, Beben, Trippeln, Flüstern, Murren wird zum Objekt, zum Gegenstand des die Botschaft der Geräusche verstehen wollenden, Sinn suchenden Ichs: „Я понять тебя хочу, / Смысла я в тебе ищу...“.

10. Wo uns die Kladden erhalten sind, können wir verfolgen, wie Puškins reife Elegie aus traditionelleren Wurzelmotiven herauswächst. Wir betrachten diesen Prozeß an *Pora, moj drug, pora!*, der Elegie aus dem Jahr 1834, in der die genannten Evolutionstendenzen zusammenfließen:

Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит —
Летят за днями дни, и каждый час уносит
Частичку бытия, а мы с тобой вдвоеем
Предполагаем жить, и глядь — как раз — умрем.
На свете счастья нет, но есть покой и воля.
Давно завидная мечтается мне доля —
Давно, усталый раб, замыслил я побег
В обитель дальнюю трудов и чистых нег.

(III, 330)

Von vornherein stand die erste Zeile fest „Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит“. Die Adhortatio, ein der Elegik im Grunde fremder Modus, erweist sich als ein Aufruf zur Ruhe. Die darin enthaltene Paradoxie wird sehr schön rhythmisch ikonisiert, im Gegenspiel der jambischen und trochäischen Bewegung in den beiden Halbzeilen des sechsfüßigen Jambus.

Das folgende Schema zeigt die sechs Versfüße:

Порá, | мой дрúг, | порá! || покó | я сéрд | це прó | сит.

Wenn man aber die Wort- und Syntagmagrenzen notiert, ergibt sich für die zweite Halbzeile eine Segmentierung, die dem Trochäus entspricht:

Порá, | мой дрúг, | порá! || [по] кóя | сéрдце | прбсит.

In der ersten Halbzeile fallen die Versfüße mit den Wörtern bzw. dem Syntagma zusammen; der metrische Jambus ist auch sprachlich jambisch realisiert. Diese sowohl metrisch wie sprachlich jambisch charakterisierte Halbzeile etabliert eine ikonische Beziehung zwischen der rhythmischen Vorstellung einer aufsteigenden Bewegung und dem Thema des Aufrufs. In der zweiten Halbzeile ist die Wortstruktur des Verses, der metrisch natürlich ein Jambus bleibt, trochäisch. Der aufsteigende Impuls des Metrums wird von der Wortstruktur destruiert und umgekehrt. Die Bewegung senkt sich nach unten. Auch die zweite Halbzeile modelliert ihr Thema mit kookurrenten Formen. Nur ist diesmal das Thema die Sehnsucht nach Ruhe. Das sprachlich-rhythmische Gegenspiel der Halbzeilen wird somit zum Ikon ihrer thematischen Opposition.

Die zweite Zeile lautete ursprünglich, recht konventionell: „Проходит быстро жизнь, и каждый день уносит“ (III, 940). Daraus wurde zunächst, etwas konkreter: „Бегут за днями дни, и каждый день уносит“ (III, 941). In einem zweiten Schritt wurde die Wiederholung des *Tages* beseitigt und damit auch der zeitliche Maßstab verkleinert: „Бегут за днями дни, и каждый час уносит“ (III, 941). Erst im dritten Ansatz wurde die endgültige Lösung gefunden: „Летят за днями дни, и каждый час уносит“.

Die folgende Zusammenstellung veranschaulicht den Schaffensprozeß:

| | | | |
|-----------------|---------------|---------------|--------|
| Проходит быстро | жизнь, | и каждый день | уносит |
| Бегут | за днями дни, | и каждый день | уносит |
| Бегут | за днями дни, | и каждый час | уносит |
| Летят | за днями дни, | и каждый час | уносит |

Wir beobachten somit drei Entwicklungen: 1. es wird in der zweiten Halbzeile das Subjekt zum Prädikat *unosit* verkleinert: *den'* > *čas*; 2. es wird in der ersten Halbzeile das Ganze in Einheiten zerlegt und der Verlauf, die Wiederholung der Einheiten, vorgeführt: *žizn'* > *za dnjami dni*; und 3. es wird die Bewegung der Zeit beschleunigt: *prochodit bystro* > *begut* > *letjat*.

Auch für das in der dritten Zeile genannte Objekt hatte Puškin zunächst ganz traditionelle Versionen vorgesehen:

| | |
|-------------------|-------------------------|
| Надежду иль мечту | (III, 941; Variante a) |
| Надежду мирную | (Variante b) |
| Надежду старую | (Variante c) |
| Увядшую мечту | (Variante c, 2. Lesart) |

Die elegische Konvention wird erst in der Druckfassung überwunden. Und zwar mit dem neuen Objekt *častičku bytija*, das das Paradigma der elegischen Seeleninhalte (*Nadeždu il' mečtu* – *Nadeždu mirnuju* – *Nadeždu staruju* –

Uvjadšuju mečtu) sprengt. Nun aber aktiviert die Folge der Zeiteinheiten auch in der Verbform *letit* anagrammatisch ein Motiv der Zeit (*léto* oder *letá*), und es ergibt sich mit *bytie*, *leto*, *den'*, *čas* und *častička* eine zunehmende Verkleinerung der Einheiten des Seins und außerdem die schöne Paronomasie von *čas* und *častička*. Im letzteren Wort hören wir nicht nur die *Stunde*, sondern auch das Ticken (russisch: *tikanie*) der Uhr, das die kleinsten Zeiteinheiten anzeigt.

Die *Partikelchen des Seins* korrespondieren in ihrer Maßstäblichkeit mit dem *Mäusegetrippel des Lebens*. Die Minimierung der Einheiten des Lebens ist eines der Verfahren, mit denen Puškin das Generalthema der Elegie, das Vergehen der Zeit, erneuert.

11. Der späte Puškin pflegt vor allem den Widerstreit der Lebenshaltungen: der schmerzhaften Einsicht in die Unmöglichkeit des Glücks folgt trotzige Lebensbejahung. Man vergleiche hierzu einerseits die illusionslosen Erkenntnisse in *Pora, moj drug, pora!* („На свете счастья нет“) oder in *Bezumnych let ugashee vesel'e* („Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе / Грядущего волнуемое море“) und anderseits die lebensbehauptenden Zeilen des zweiten Gedichts:⁴²

Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать

(III, 228)

Bezeichnend für Puškins Entwicklung ist die Differenz der Versionen der letzten Zeile. In der Reinschrift, die bereits die grundlegenden Motive und Formulierungen der Druckfassung enthielt, hieß es noch:

Я жить хочу, чтоб мыслить и мечтать

(III, 838)

In Puškins Elegie gelangen also neue Sprech- und Lebenshaltungen: Adhortation, Annahme des Lebens, wie es ist, Lebensbejahung und energische Bekundung des eigenen Willens.⁴³

Mit der Profilierung der Gegenemotion verliert die Elegie ihre thematische Motivierung. Indem Puškin die Gattungsforderung der vermischten Empfindung radikal erfüllt, trägt er paradoixerweise zur Auflösung der Elegie als identifizierbarer Gattung bei. Lebensbejahung, Willensbehauptung, Aufforderung zur Annahme der Zukunft sind nicht Themen, die man mit der Elegie verbindet. Gleichwohl bleibt die Poesie auch in der Lebensbejahung elegisch. Die Zukunft wird mit Leiden verbunden sein. Die paradoxe Formel für die neue Mischung der Empfindungen lautet: „Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать“.

*

Ich komme zur Konklusion: Für das Weiterleben der Elegie ergibt sich ein widersprüchlicher Befund. Der reife Puškin ist durch und durch elegisch. Aber reine Elegien gibt es nur wenige. Deshalb sehen auch die elegischen Corpora des späten Puškin bei den Forschern und Editoren sehr unterschiedlich aus.⁴⁴ Texte, deren Phänotyp gar nicht der Elegie entspricht, erweisen sich, genotypisch betrachtet, durchaus als der Gattung zugehörig. Die formalen und thematischen Merkmale der Elegie treten mit forschreitender Arbeit an den Texten immer mehr zurück. Puškin wendet sich in der Spätzeit zwar dem elegischen Distichon zu, doch markiert dieses – wie schon in Goethes *Römischen Elegien* – weniger eine elegische als eine antike Thematik.⁴⁵ Wenn sich auch Äquivalente für das Distichon finden, die die elegische Vermischung der Gefühle unterstreichen, so der fünf- oder sechsfüßige Jambus mit der obligatorischen Zäsur oder der Wechsel von sechs- und vierfüßigen Jamben, so kann doch von einer generellen metrischen Markierung der Elegie nicht die Rede sein. Hinzu kommt, daß Puškins späte Elegien oft von einer für die Gattung befremdlichen Kürze sind und eine thematische Prägnanz gewinnen, die auch nicht gerade spezifisch für die Gattung ist. Wo längere Fassungen – wie im Fall von *Vospominanie* – vorlagen, wurden sie für die Veröffentlichung zugunsten gekürzter Versionen verworfen, was nicht nur biographische Gründe hatte. Die erwähnten Prozesse (Reduktion der Emotionalität, Stärkung der Reflexivität und Aktivität, Konkretisierung, Individualisierung und Heterogenisierung) verwischen die generische Identität der Elegie. Am destruktivsten aber wirkt sich die konsequente Realisierung der alten Gattungs-bestimmung der „vermischten Empfindungen“ aus. Puškin mischt die Empfindungen so gründlich, daß die Differenz zu andern Gattungen verloren zu gehen droht. Damit ist aber keineswegs ein Ende der Elegie angebrochen. Das Genre verliert an Festigkeit, erliegt einer Diffusion und teilt seine thematische Energie dem ganzen poetischen System mit.

Anmerkungen

- ¹ Brief an N.A. Osipova vom November 1830 aus Boldino (XIV, 123). Alle Zitate aus Werken und Briefen Puškins nach *Polnoe sobranie sočinenij*, M./L. (AN SSSR) 1937-1959. Angegeben sind jeweils der Band (in römischen Ziffern) und die Seitenzahl (in arabischen Ziffern).
- ² Zur Hauptgattung der russischen Dichtung avancierte die Elegie allerdings nicht schon zu Anfang des Jahrhunderts, sondern erst um die Mitte der zehner Jahre. Vgl. L. Flešman, „Iz istorii elegii v puškinskuju épochu“. – In: *Učenye zapiski Latvijskogo gos. universiteta*, Bd. 106, Riga 1968, S. 24-53, hier: 30.

- ³ Vgl. die synchronische Betrachtung des Systems der poetischen Gattungen in der russischen Romantik bei S. Senderovič, *Aletejja. Elegija Puškina «Vospominanie» i problemy ego poëtiki* (= Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 8), Wien 1982, 121-138. Auf das elegische Element in den nicht-lyrischen Werken Puškins verweist Senderovič, „Puškinskaja povestvovatel'nost' v svete ego elegii“. – In: *Russian Literature* XXIV (1988), 375-388 (u. d. T. „Puškinskaja povestvovatel'nost' v svete ego elegizma“ dann in: M. i S. Sen-derovič, *Penaty. Issledovanija po russkoj poëzii*, East Lansing 1990, 82-99).
- ⁴ Vgl. I. N. Medvedeva, „Puškinskaja elegija 1820-ch gg. i «Demon»“. – In: *Puškin. Vremennik Puškinskoj komissii*, Bd. 6, M./L. 1941, S. 51-71.
- ⁵ Zit. nach: Orest Somov, *Selected Prose in Russian*, Ed. by J. Mersereau, Jr. and G. Harjan (= Michigan Slavic Materials 11), Ann Arbor 1974, S. 171-183, hier: 182.
- ⁶ V. K. Kjuchel'beker, *Sočinenija*, L. 1989, S. 436-442. Zum Inhalt des Aufsatzes und der von ihm ausgelösten Kontroverse vgl. Ju. N. Tynjanov, „Archaisty i Puškin“. – In: *Puškin i ego sovremenniki*, M. 1969, S. 23-121, hier: 95 ff.
- ⁷ „Как ты отдал элегиков в своей эпиграмме! – Тут и мне достается – да и поделом; я прежде тебя спохватился и в одной ненапечатанной пьесе говорю, что стало очень приторно «Вытье жеманное поэтов наших лет»“ (zit. nach B. V. Tomaševskij, *Puškin. Kniga vtoraja. 1824-1837*, M./L. 1961, S. 377).
- ⁸ Kursiv im Original.
- ⁹ Lidija Ginzburg (*O starom i novom*, L. 1982, S. 153-57) erwägt ein Zitat aus Jazykov; Jurij Lotman (*Roman A. S. Puškina «Evgenij Onegin». Kommentarj*, L. 1980, S. 300) sieht in den Worten eine Anspielung auf den strengen Kritiker Küchelbecker, der in seinem Aufsatz *Razbor fon-der-Borgovych perevodov russkich stichotvoreniy* die elegische Schule „eine schlaffe beschreibende Pseudo-Poesie“ («вялой описательной лже-поэзией», kursiv bei Küchelbecker) genannt hatte (Kjuchel'beker, *Putešestvie. Dnevnik. Star'i*, L. 1979, S. 492-497, hier: 493).
- ¹⁰ Unter Batjuškovs Gedicht hat Puškin die Bemerkung geschrieben: „Цель послания не довольно ясна; недостаточно то, что выполнено прекрасно“ (XII, 276). Zur Datierung der Marginalie vgl. den Kommentar: XII, 467. Zur Parallel mit der Qualifizierung von Lenskijs Stil: V. Nabokov, „Commentary and Index“. – In: Aleksandr Pushkin, *Eugene Onegin. A Novel in Verse. Translated, with a Commentary, by Vladimir Nabokov*, Princeton University Press 1990, Bd. II, Teil II, S. 31.

¹¹ B. V. Tomaševskij, „Puškin – čitatel' francuzskich poëtov“, – In: *Puškinskij sbornik pamjati S. A. Vengerova*, M./Pg. 1923, S. 210-228; A. Savčenko, „Èlegija Lenskogo i francuzskaja èlegija“, – In: *Puškin v mirovoj literature*, L. 1926, S. 64-98; N. L. Brodskij, «*Evgenij Onegin*. Roman A. S. Puškina. Posobie dlja učitelej srednej školy», M. 1950, S. 241; Nabokov, *Eugene Onegin. Commentary*, Bd. II, Teil II, S. 24-30; Lotman, *Roman A. S. Puškina «Evgenij Onegin»*. Kommentarij, S. 296-300.

¹² *Commentary*, Bd. II, Teil II, S. 27.

¹³ Vgl. K. N. Grigor'jan, *Lermontov i romantizm*, M./L. 1964, S. 249; ders., *Puškinskaja èlegija. Nacional'nye istoki, predchestvenniki, èvoljucija*, L. 1990, S. 118-121; L. G. Frizman, *Žizn' liričeskogo žanra. Russkaja èlegija ot Sumarokova do Nekrasova*, M. 1973, S. 62-76.

¹⁴ Frizman, *Žizn' liričeskogo žanra*, S. 78-81.

¹⁵ *Commentary*, Bd. II, Teil II, S. 29.

¹⁶ B. V. Tomaševskij, „Poëtičeskoe nasledie Puškina. (Lirika i poémy)“, – In: *Puškin – rodonačal'nik novoj russkoj literatury*, M./L. 1941, S. 263-334, hier: 271 (nachgedruckt in: B. V. T., *Puškin. Kniga vtoraja. 1824-1837*, M./L. 1961, S. 345-444, hier: S. 377).

¹⁷ Flejšman, „Iz istorii èlegii v puškinskuju épochu“, S. 45.

¹⁸ Frizman, *Žizn' liričeskogo žanra*, S. 62-67. Vgl. auch Grigor'jan, *Lermontov i romantizm*, S. 249; ders., *Puškinskaja èlegija*, S. 118-121.

¹⁹ *Žizn' liričeskogo žanra*, S. 76.

²⁰ Das beste Beispiel dafür sind die Novellen *Metel'* und *Baryšnja-krest'janka*.

²¹ Die Ablösung der Elegik Puškins vom Stil Žukovskis und Batjuškovs hat in Rußland wohl am differenziertesten Vsevolod Grechnëv (*Lirika Puškina. O poëtike žanrov*, Gor'kij 1985) nachgezeichnet, aber seine subtilen Beobachtungen beziehen sich in erster Linie auf die Gedichte der frühen zwanziger Jahre und lassen sich nicht weiteres auf die späte Elegik hochrechnen. – Einen knappen, aber hervorragenden Abriss der Entwicklung Puškins von der anakreontischen zur traurigen Elegie und zu deren reflexiv-meditativen Spielart hat im Westen Savelij Senderovič (*Aletejja*, S. 138-159) gegeben. Für Senderovič kommt Puškins Elegie zu ihrer höchsten und reichsten Erscheinung in der schmerzhaften Anagnorisis, wie sie der Poet in *Vospomianie* (1828) erlebt und zugleich dichtet.

²² Hervorhebung von mir – W. Sch.

²³ Vgl. L. Ja. Ginzburg, *O Lirike*, Leningrad 1974, S. 77.

- ²⁴ E. A. Baratynskij, *Polnoe sobranie stichotvorenij*, L. 1989, S. 109 f. Hervorhebung von mir – W. Sch.
- ²⁵ Vier Jahre später hat Puškin eine zweite Elegie auf den Tod Amalija Riznič geschrieben: *Dlya beregov otčizny dal'noj* (im Text datiert: 27.11.1830, Boldino). Dieses auf den ersten Blick ganz ungebrochen traurige Gedicht erscheint wie der Versuch einer Wiedergutmachung, des nachträglichen Leistens einer Trauerarbeit, die die negative Elegie von 1826 vorerthalten hatte. Indes wird die Emotionalität der späten Elegie durch die Allusivität des Textes nicht unwesentlich relativiert. Unüberhörbar ist die Anspielung auf das Gedicht von 1826: dessen Eingangszeile wird wieder aufgenommen, doch sind die entsprechenden Worte (im folgenden von mir kursiv gesetzt) nun der Verstorbenen in den Mund gelegt:

Ты говорила: «В день свиданья
Под небом вечно голубым,
В тени олив, любви лобзанья
Мы вновь, мой друг, соединим».

Die Attributierung des Himmels als *ewig blau* bringt einen leicht ironischen Ton in das Gedicht. Die zweite Allusion forciert diesen Akzent. Das Gedicht endet mit den Zeilen:

Твоя краса, твои страданья
Исчезли в урне гробовой
А с <ними> поцалуй свиданья...
Но жду его; он за тобой... (III, 257)

Der „verschwundene“, aber erwartete Kuß erinnert uns an die Novelle *Vystrel*, die einen Monat zuvor (am 14.10.1830) in Boldino abgeschlossen wurde. Der Graf gesteht nach seinem Schuß auf Sil'vio dem Gegner großzügig zu: «выстрел ваш остался за вами» (VIII, 70). Das Motiv des aufgeschobenen Schusses wird in der Novelle durch das Motto aus A. Bestužev-Marlinskijs *Večer na bivuake* verstärkt, in dem es heißt: «Я поклялся застрелить его по праву дуэли (за ним остался еще мой выстрел)» (VIII, 65). Wer die Allusion der Elegie auf die Novelle realisiert, wird nicht umhinkönnen, über die komische Korrespondenz der Schüsse und Küsse zu schmunzeln: das elegische Ich harrt des zugesagten Kisses der Geliebten so, wie der Graf auf den Schuß Sil'vios wartet.

- ²⁶ In qualitativen Verssystemen wie dem des Russischen ist der Pentameter ein sechsfüßer Daktylus mit einer – wegen des Ausfalls zweier unbetonter Silben – starken rhythmischen Kollision und Pause an der Zäsur. Vgl. die metrische Notation von *Trud*:
- 1) — v v | — v v | — || v | — v v | — v v | — v (Hexameter, 16 Silben)
 - 2) — v v | — v v | — || — v v | — v v | — (Pentameter, 14 Silben)
 - 3) — v v | — v v | — || v v | — v v | — v v | — v (Hexameter, 17 Silben)
 - 4) — v v | — v v | — || — v v | — v v | — (Pentameter, 14 Silben)

5) v v | — v v | — || v v | — v v | — v v | — v (Hexameter, 16 Silben)
 6) — v v | — v v | — || — v v | — v v | — (Pentameter, 14 Silben)

²⁷ In einer Besprechung von Batjuškov hatte Puškin noch 1827 konstatiert, daß es in Rußland fast keine „reine Elegie“ (чистая элегия; XI, 50) gebe; damit meinte er ein Gedicht im elegischen Distichon. Zu Puškins elegischen Distichen vgl. S. M. Bondi, „Puškin i russkij geksametr“. – In: S. M. B., *O Puškine. Stat'i i issledovaniya*, M. 1978, S. 310-371.

²⁸ Auf die Motivparallelen zwischen *Trud* und der *Istorija sela Gorjuchina* haben schon N. I. Černjaev („«Istorija sela Gorochino»“. – In: N. I. Č., *Kritičeskie stat'i i zametki o Puškine*, Char'kov 1900, S. 509-584, hier: 543-545) und B. V. Tomaševskij („Zametki o Puškine. 2. Belkin i Gibbon“, – In: *Puškin. Vremennik Puškinskoj komissii*, Bd. 4-5, 1939, S. 484 f.) hingewiesen. Die weitergehende Parallelle zum *Grobovčik* ist von N. N. Petrunina („Pervaja povest' Puškina [«Grobovčik»]“. – In: *Russkaja literatura*, 1983, H. 2, S. 70-89, hier: 74-76) angemerkt worden, mit freilich nicht ganz akzeptabler Interpretation für die Erzählung. Vgl. dazu W. Schmid, *Puškins Prosa in poetischer Lektüre. Die Erzählungen Belkins*, München 1991, S. 312-320.

²⁹ Vgl. dazu G. Gutsche, *The Elegies of Aleksandr Puškin*, Phil. Diss. University of Wisconsin 1972, S. 365.

³⁰ L. G. Frizman (Hg.), *Russkaja elegija XVIII - načala XX veka*, L. 1991, S. 362.

³¹ Alle Zitate aus der Kladde (*černovoj avtograf*) und der Reinschrift (*belovoj avtograf*) nach III, 860-862. Die Kursive in den Varianten, die die Veränderungen markiert, stammt von mir – W. Sch.

³² Vgl. H. Hunger, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Reinbek 1974, s.v. „Moiren“.

³³ Reue über den *utračennyj den'* findet sich auch in der einen Monat vor den *Stichi* niedergeschriebenen Boldino-Elegie:

Безумных лет угасшее веселье
 Мне тяжело, как смутное похмелье.
 Но, как вино – печаль минувших дней
 В моей душе чем старе, тем сильней.
 (III, 228)

³⁴ Jurij Tynjanov („Bezjmjannaja ljubov“ – In: Ju. N. T., *Puškin i ego sovremenniki*, Moskva 1969, S. 209-232) verweist darauf, daß die elegische Lyrik für Puškin „gleichsam zu einem Mittel wurde, sich der Wirklichkeit in ihren konkreten Zügen zu vergewissern, der Hauptweg zum Epos und Drama“ (210).

³⁵ Zur Poetisierung der Prosa und Prosaisierung der Poesie vgl. W. Schmid, „Proza i poézija v «Povestjach Belkina»“. – In: *Izvestija Akademii nauk. Serija literatury i jazyka*, Bd. 48 (1989), S. 316-327; ders., *Puškins Prosa in poetischer Lektüre*, S. 41-50.

³⁶ Vgl. dazu Senderovič, *Aletejja*, S. 154-156.

³⁷ Vgl. den Überblick bei Senderovič, *Aletejja*, S. 110-117.

³⁸ Vgl. dazu S. L. Frank, „Svetlaja pečal““. – In: S. L. F., *Étudy o Puškine*, München 1957, S. 108-127.

³⁹ Hervorhebung von mir – W. Sch.

⁴⁰ Näher dazu W. Schmid, *Puškins Prosa in poetischer Lektüre*, S. 128, 157 f. (über den *Stationaufseher*), 243 f. (über den *Schneesturm*).

⁴¹ Vgl. Grechnev, *Lirika Puškina*, S. 158.

⁴² Am Tag nach der Niederschrift (8.9.1830) der Boldino-Elegie *Bezumnych let ugashee vesel'e* (für die der Autor zeitweilig die Bezeichnung *Ja žit' choču* erwogen hat, vgl. Kommentar: III, 1212) vollendet Puškin die metapoetische und parodistisch-autobiographische Erzählung *Grobovščik*, deren Held sich nach einer Existenz in einem todesähnlichen Zustand und nach dem Abstieg in das Reich der Skelette schließlich dem Leben zuwendet.

⁴³ Bejahung des Lebens finden wir schon in der Elegie *Nadeždoj sladostnoj mladěnčeski dyša* (1823). Aber die Begründung war dort noch eine ganz andere:

Ничтожество меня за гробом ожидает...
Как, ничего! Ни мысль, ни первая любовь!
Мне страшно... И на жизнь гляжу печален вновь,
И долго жить хочу, чтоб долго образ милый
Таился и пылал в душе моей унылой.

(II, 295)

⁴⁴ Während Gutsche, *The Elegies of Aleksandr Puškin*, einen weiten Gattungs-begriff zugrundelegt und Grigor'jan, *Puškinskaja elegija*, kaum Gattungskriterien erkennen lässt, ist die Auswahl des Corpus bei Frizman, *Žizn' liričeskogo žanra*, und in der von ihm zusammengestellten Anthologie *Russkaja elegija XVIII – načala XX veka* recht restriktiv.

⁴⁵ Vgl. die Liste der 14 späten Gedichte im elegischen Distichon bei Bondi, *Puškin i russkij geksametr*, S. 347.