

Renata von Maydell

**„VYCHOŽU ODIN JA NA DOROGU...“:
ZUM PROBLEM DER QUELLEN**

Eine der wohl wirkungsvollsten Ideen, welche die Russistik des letzten Jahrhunderts hervorgebracht hat, ist die Konzeption des semantischen Halo¹ von Versmaßen, die von den Formalisten begründet² und Kirill Taranovskij³ weiterentwickelt wurde. Dabei beschäftigte man sich u. a. damit, welche bedeutende Zahl von Variationen zum Thema „Vychožu odin ja na dorogu...“ es in der russischen Dichtung gibt, die im trochäischen Fünfheber mit weiblich-männlichen Kreuzreimen geschrieben sind.

In dem Ansatz, die Verbindung von Thematik, Versmaß und Reimstruktur zu untersuchen, schien ein erhebliches Interpretationspotential zu liegen. Bei näherer Betrachtung bietet er jedoch weniger Erklärungen, als es die Anhänger der Konzeption vom semantischen Halo gerne sähen. Verwundert kann man feststellen, dass nicht nur viele Gedichte über den Weg ohne den trochäischen Fünfheber auskommen, sondern sogar solche, die direkt auf „Vychožu odin ja na dorogu...“ Bezug nehmen:

Устали мы. И я хочу покоя,
Как Лермонтов – чтоб небо голубое,
Тянулось надо мной, и дрозд бы пел,
Зеленый дуб склонялся и шумел.
Пустыня-жизнь. Живут и молят Бога,
И счастья ждут – но есть еще дорога:
<...>

А вам-то, друг мой, вам не все ль равно,
Зеленый дуб или речное дно?
(G. Adamović)

Звезда с звездой – могучий стык,
Кремнистый путь из старой песни...
(O. Mandel'stam)

¹ Für Konsultationen zur Übersetzung des Begriffs „семантический ореол“ danke ich Sebastian Donat, für Unterstützung bei poetologischen Fragen danke ich Michail Bezrodnyj.

² Šapir 1991, Svetlikova 2005.

³ Taranovskij 1963, Taranovskij 2000, 372-403. Siehe auch Donat 2003, 262-265.

Туман... Тамань... Пустыня внемлет Богу,
 – Как далеко до завтрашнего дня!..
 И Лермонтов один выходит на дорогу,
 Серебряными шпорами звеня.
 (G. Ivanov)

Туман. Передо мной дорога,
 По ней привычно я бреду.
 От будущего я немного,
 Точнее – ничего не жду.
 Не верю в милосердьё Бога,
 Не верю, что сгорю в аду.
 (G. Ivanov)

Вершины – блеск и загляденье!
 И не отнять их у сознания,
 Как невозможно те страницы
 Вдруг взять и выдрать из издания
 И погасить в стихах зарницы
 Или Казбек завесить шторой,
 Убрать кремнистую дорогу,
 Где брел, позвякивая шпорой,
 Поручик, душу вверив Богу...
 (A. Kušner)

Diese Beispiele legen nahe, die Dichter seien weniger als die Literaturwissenschaftler von der Semantik des Versmaßes überzeugt.

Und man mag sich auch an Vladimir Vejdles Bemerkung erinnern, in „Vychožu odin ja na dorogu“ komme entgegen Taranovskijs Meinung gar kein „dynamisches Motiv des Weges“ vor: schreite doch Lermontovs lyrischer Held den Weg nicht entlang, sondern trete nur auf ihn hinaus, um dort zu verweilen und sich seinen Betrachtungen hinzugeben.⁴

Der strittigste Punkt in Taranovskijs Konstruktion scheint die Hypothese zu sein, es gäbe eine „synästhetische Verbindung zwischen der rhythmischen Bewegung des fünfhebigen Trochäus und dem Rhythmus des menschlichen Schrittes“,⁵ d. h. weil das Versmaß den menschlichen Gang abbilde, eigne er sich für Gedichte über den Weg. Michail Gasparov bezeichnete diese Behauptung als gewagt und gab der Konzeption vom semantischen Halo eine andere Begründung, eine literarhistorische, indem er auf die Tradition des strophischen trochäischen Fünfhebers in der deutschen Dichtung des letzten Viertels des 18. Jahr-

⁴ Siehe Vejdle 1980, 215 und folgende.

⁵ Taranovskij 2000, 401. Hier und im Folgenden stammen die Übersetzungen von der Verfasserin.

hunderts verwies.⁶ Angaben über diese Praktik schöpfte Gasparov aus dem Handbuch der deutschen Strophenformen von Horst Joachim Frank. Dort heißt es:

Vier trochäische Fünfheber, in den Kadenzen weiblich/männlich wechselnd und durch Kreuzreim abab (seltener nur durch den Reim xaxa) verbunden, bilden eine ausgesprochen lyrische Strophe, die sich zum Ausdruck elegischer Stimmungen, der Meditation und Klage im Zeitalter der Empfindsamkeit eingebürgert hat. Das Vorbild gab die in den 1770er Jahren rezipierte englische Mond- und Gräberpoesie mit Thomas Grays beispielender „Elegy written in a Country Church-Yard“, der Schilderung eines Dorffriedhofs mit Betrachtungen über die Vergänglichkeit alles Irdischen in dem sogenannten Maß der „elegischen Stanze“ <...>. So erschien der Vierzeiler in der deutschen Lyrik zunächst im Ton der Klage und mit Bildern des Todes: Miller „Daphnis Klagen“ (1772), Kosegarten „Klage um Lotte von Platten“ und „Tränen“, Brun „Klage“, Matthisson „An den Tod“ und „Grablied“, Novalis „Auf den Tod Zollikofers“ und „Elegie auf einem Kirchhof“, Z. Werner „Bei der Leiche meines mir ewig unvergesslichen Vaters“, Seume „Gang auf dem Kirchhofe“ und „Am Grabe meines Freundes“.⁷

Gasparov bezieht sich auf diese Angaben, aber grenzt sich von Franks Meinung zu der dominierenden Rolle von Grays Elegie ab: „... eine solch starker semantischer Einfluss des fünfhebigen Jambus auf den Trochäus ist weniger wahrscheinlich: Gray hat wahrscheinlich nur der Todesthematik geholfen, sich vom reimlosen fünfhebigen Trochäus zum strophischen zu wandeln“.⁸ Gasparov will diese Tradition auf Goethes Ballade „Klaggesang von der edlen Frauen des Asan Aga (Aus dem Morlackischen)“ (1775) zurückführen: „Goethes Übersetzung erhielt sofort die größte Bekanntheit, und unter ihrem Einfluss überschwemmte das Todes- und Trauerthema sofort den sich entwickelnden fünfhebigen Trochäus“.⁹ Diese Feststellung wirkt etwas zu kategorisch, wenn man berücksichtigt, dass Goethe den Text im nichtgereimten trochäischen Fünfheber mit weiblichen Kadenzen schrieb und der Text erst 1778 erschien (zuerst außerdem anonym), zu dieser Zeit gab es aber bereits Beispiele der „kanonischen“ Form des fünfhebigen Trochäus mit der Alternanz weiblicher und männlicher Reime.¹⁰ Und schließlich ist nicht zu übersehen, dass zwei der von Frank aufge-

⁶ Gasparov 1999, 241, 261-263.

⁷ Frank 1980, 291.

⁸ Gasparov 1999, 262.

⁹ Gasparov 1999, 261. Zur Entstehung dieser Konzeption siehe Gasparov 2006, 189, 247-248.

¹⁰ Goethes Text wird zwar in versologischen Nachschlagewerken als Beispiel für den trochäischen Fünfheber genannt (siehe z. B. Kauffmann 1897, 176; Paul, Glier 1989, 150), seine Bedeutung für eine semantische Festlegung des Versmaßes ist jedoch nicht zwingend.

fürten Titel – die Gedichte von Novalis und Seume – direkt auf den Titel von Grays Elegie Bezug nehmen.

Jedoch unabhängig davon, wie man das Problem der Herkunft dieser thematisch-metrisch-strophischen Schicht in der deutschen Lyrik löst, so ist es doch durchaus möglich, in ihr eine Grundlage für Lermontovs „Vychožu odin ja na dorogu...“ zu sehen. Gleichzeitig sollte man es sich nicht versagen, auch in der englischen Tradition der poetischen Meditationen über den Tod – selbst wenn sie im fünfhebigen Jambus geschrieben wurden – nach Vorlagen für „Vychožu odin ja na dorogu...“ zu suchen. So kann man die Betrachtungen, denen sich der einsame lyrische Held in „Vychožu odin ja na dorogu“ im Schatten eines mächtigen Baumes hingibt, und seine Reflexionen über den tödlichen Schlaf mit den „Lines written beneath an Elm in the Church-Yard of Harrow“ von Byron vergleichen:¹¹

Thou drooping Elm! beneath whose boughs I lay,
 And frequent mused the twilight hours away;
 Where, as they once were wont, my limbs recline,
 But ah! without the thoughts which then were mine.
 How do thy branches, moaning to the blast,
 Invite the bosom to recall the past,
 And seem to whisper, as the gently swell,
 „Take, while thou canst, a lingering, last farewell!“
 <...>

With this fond dream, methinks, 'twere sweet to die –
 And here it lingered, here my heart might lie;
 Here might I sleep, where all my hopes arose,
 Scene of my youth, and couch of my repose;
 For ever stretched beneath this mantling shade...

Außerdem erscheint es denkbar, dass sich Lermontov für das Thema „Tod als Schlaf“ auf ein weiteres englisches Vorbild bezog, den berühmten Monolog:

...To die: to sleep;
 No more; and by a sleep to say we end
 The heart-ache and the thousand natural shocks
 That flesh is heir to, 'tis a consummation
 Devoutly to be wish'd. To die, to sleep;
 To sleep: perchance to dream...

In das Blickfeld derer, die über „Vychožu odin ja na dorogu...“ geschrieben haben, ist dieser Monolog, so scheint es, noch nicht geraten,¹² obwohl bekannt

¹¹ Auf dieses Beispiel wies Roman Vojtechovskij (Universität Tartu) hin.

¹² Mir ist bisher nur ein Beispiel für eine Reflektion über diese Formel in Bezug auf Lermontov bekannt: „Не менее сложному чем ‚жизнь-сон‘ обдумыванию и чувствуваню под-

ist, von welcher großer Wichtigkeit für Lermontov das Werk von Shakespeare und besonders der *Hamlet* waren.¹³

Auf die Gleichklänge in „Vychožu odin ja na dorogu...“ mit dem *Hamlet*¹⁴ scheint einer jedoch aufmerksam geworden zu sein – Pasternak, der den *Hamlet* übersetzte und ein Gedicht mit dem gleichen Titel verfasste. Dieses sieht man als einen der Texte Pasternaks an, der unter dem Einfluss von „Vychožu odin ja na dorogu...“ entstand. Und tatsächlich, neben den metrischen Übereinstimmungen können Gleichklänge der Pasternakschen Formulierungen „Я вышел на...“ und „Я один“ mit dem Anfang von „Vychožu odin ja na dorogu...“ auffallen. Teilweise stimmt der Wortschatz beider Texte überein: „путь“, „жизнь“, „Бог“ („Авва Отче“), „ночь“.¹⁵

Indem Pasternak das Shakespeareische mit dem Lermontovschen verband, macht er gewissermaßen das Shakespeare-Substrat bei Lermontov deutlich.

вергается у Л[ермонтова] издревле привычное сопоставление сна и смерти. Едва надеявшись на бестревожность могильного покоя, где вспоминанье спит глубоким сном, он тут же населяет этот покой сновидениями минувшей жизни: „Так, но если я не позабуду / В этом сне любви печальный сон...“ („Стансы“, 1830–31; примечательно в этих строках живое и реальное совмещение двух стертыхся формул ‚сон любви‘ и ‚сон смерти‘). Позднее в знаменитом ‚Сне‘ именно ‚мертвый‘ сон окажется предпосылкой таинств[енного] ясновидения; характерна также атмосфера сновидения в балладе ‚Воздушный корабль‘. Здесь очевидно, какое глубокое впечатление оказал на Л[ермонтова] ход мысли шекспировского Гамлета в монологе ‚Быть или не быть‘. Но Л[ермонтов], по-своему переживая гамлетовскую тревогу о том, „какие сны приснятся в смертном сне“, создает совершенно самобытную ‚мифологию‘ посмертной живой дремы и сопутствующий ей образ вселенской колыбельной (качание волны, мерцание звезды, полет облака, звук неведомого напева)“, Rodnjanskaja 1981, 304.

¹³ Siehe z. B. Levin 1981, 622–623; Levin 1988, 162–163. Levin berücksichtigt in seiner Aufzählung von Lermontovs Hinwendungen zum *Hamlet* nicht dessen Plan, eine historische Tragödie zu schreiben, in der ein Schatten des Vaters von einer Figur auftauchen sollte (siehe: Lermontov 1957, 675). Siehe auch die Hinweise auf Reminiszenzen zum *Hamlet* bei Lermontov in den Arbeiten von Jurij Lotman (Lotman 2001, 543–545) und Andrej Nemzer (Nemzer 1989, 189).

¹⁴ Hier lässt sich hinzufügen, dass das zentrale Motiv in „Vychožu odin ja na dorogu...“ – der Traum als Anderssein – damit zusammenfällt, was Aleksandr Žolkovskij als semantische Invariante einer großen Zahl von russischen Gedichtstexten annimmt, die im Genre des „im Infinitiv Geschriebenen“ verfasst sind, deren Entwicklung in mehrfacher Hinsicht mit der Popularität von Hamlets Monolog verbunden ist (siehe z. B. Žolkovskij 2000). Was Texte betrifft, die im fünfhebigen Trochäus mit einem weiblich-männlich alternierenden Kreuzreim geschrieben sind, so kann das „Hamlet“-Substrat in Mandel'stams Gedicht „Мастерица виноватых взоров...“ von 1934 ausgemacht werden – vor allem in der Zeile „Надо смерть предупредить – уснуть“ (siehe Perelmutter 2003, 39). Hinzufügen kann man das Thema der Ertrinkenden in diesem Gedicht Mandel'stams und in der Tragödie Shakespeares.

¹⁵ Die von Konstantin Polivanov geäußerte Vermutung, in Pasternaks „Hamlet“ spiegele sich auch ein anderes Gedicht Lermontovs, „К*“ („Мы случайно сведены судьбою...“) wider, erscheint überzeugend. Es ist im gleichen Versmaß und dem gleichen Reimschema verfasst wie die beiden hier betrachteten und enthält die Zeilen „Я рожден, чтоб целый мир был зритель / Торжества или гибели моей...“ (siehe Polivanov 2006, 267.).

Was die deutschen Einflüsse betrifft, so ist die offensichtlichste Parallele – die schon Ende des 19. Jh. von dem Lermontovforscher Innoketij Boldakov entdeckt wurde¹⁶ – nicht mit der Semantik des deutschen fünfhebigen Trochäus verbunden. Boldakov stellte die motivische Entsprechung der Lermontovschen Nocturne mit dem Gedicht von Heine (aus dem *Buch der Lieder*, Die Heimkehr) heraus:

Der Tod, das ist die kühle Nacht,
Das Leben ist der schwüle Tag.
Es dunkelt schon, mich schläfert,
Der Tag hat mich müd' gemacht.

Über mein Bett erhebt sich ein Baum,
Drin singt die junge Nachtigall;
Sie singt von lauter Liebe,
Ich hör' es sogar im Traum.

Diese Beobachtung, die Übereinstimmung bei Heine und Lermontov, lässt sich noch weiter entwickeln, wenn man sich ansieht, wie Lermontov den Parallelismus der Bilder von der „jungen Nachtigall“ und dem „Baum“ transformiert. Das erste ist bedingter: Lermontov nennt die Nachtigall nicht, sondern führt sie ein nur über ihre Stimme (die ist „сладкий“) und ihr Thema (sie singt „про любовь“). Das zweite Bild wird bei Lermontov im Gegenteil konkreter: es ist nicht irgendein Baum, sondern eine Eiche. Allerdings heißt es von ihr, sie sei ewig grün, „вечно зелена“, wodurch auch dieses Bild eine Bedingtheit erhält und sich an das Bild der „всю ночь, весь день“ singenden Nachtigall angleicht. Diese Ununterbrochenheit der Handlungen, das Grünen und Singen, löst die Gegenüberstellung von Tod und Leben, von Nacht und Tag auf (oder nach Heine von Tod und Nacht auf der einen Seite und Leben und Tag auf der anderen).

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass man, wenn man die Entstehung des Gedichtes „Vychožu odin ja na dorogu...“ unmittelbar von der Entwicklung der Versmaße abhängig machen will, in Gefahr gerät, wichtige Prätexte, nur weil sie im vermeintlich falschen Versmaß geschrieben sind, nicht ausreichend zu berücksichtigen. Für die russische Literatur scheint es, dass es hier ein deutliches englisches Substrat (Shakespeare, Gray und Byron) gibt, das teilweise über die deutsche Romantik wirkte. Das Bild der Kontemplation über Tod und Schlaf unter einem Baume scheint gerade als Bild, bzw. als Pose gewirkt zu haben. Und es waren möglicherweise diese Gleichklänge, die sich aus der Partizipation an den gleichen Sinnbildern ergeben haben, die Pasternak zu einer Engführung von Shakespeare und Lermontov anregten.

¹⁶ Siehe Lermontov 1891, 405-406.

Literatur

- Donat, S. 2003. Metrum und Semantik bei Roman Jakobson, *Roman Jakobsons Gedichtanalysen: Eine Herausforderung an die Philologien*, Göttingen, 252-276.
- Frank, H.J. 1980. *Handbuch der deutschen Strophenformen*, München, Wien.
- Gasparov, M.L. 1999. *Metr i smysl: Ob odnom iz mehanizmov kul'turnoj pamjati*, M.
- 2006. „Čitat' menja podrjad nikomu ne interesno...“: Pis'ma M. L. Gasparova k Marii-Luize Bott, 1981-2004 gg., *Novoe literaturnoe obozrenie*, 77, 145-259.
- Jakisa, M., Deupmann, Ch. 2004. Die stolze Scham der Hasanaginica. Goethes Klaggesang von der edlen Frauen des Asan Aga und ihre südslavische Vorlage als Archiv kultursynkretistischer Prozesse, *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, 3-4, 379-402.
- Kauffmann, F. 1897. *Deutsche Metrik nach ihrer geschichtlichen Entwicklung*, Marburg.
- Lermontov, M.Ju. 1891. *Sočinenija: V 5 tomach*, t. 2, M.
- 1957. *Sočinenija: V 6 tomach*, t. 6, M., L.
- Levin, Ju.D. 1981. Šekspir, *Lermontovskaja ěnciklopedija*, M., 622-623.
- 1988. Šekspir i russkaja literatura XIX veka, L.
- Lotman, Ju.M. 2001. *O poětach i poězii*, SPb.
- Nemzer, A.S. 1989. „Kommentarii“, Lermontov M.Ju, *Mcyri*, M.
- Paul, O., Glier, I. 1989. *Deutsche Metrik*, Ismaning.
- Perelmuter, V. 2003. *Puškinskoe ěcho*, M., Toronto.
- Polivanov, K.M. 2006. *Pasternak i sovremenniki*, M.
- Rodnjanskaja, I.B. 1981. Motivy, *Lermontovskaja ěnciklopedija*, M.
- Šapir, M.I. 1991. „Semantičeskij oreol metra“: Termin i ponjatje: (Istoriko-stichovedčeskaja retrospekcija), *Literaturnoe obozrenie*, 12, 36-40.
- Svetlikova, I.Ju. 2005. *Istoki russkogo formalizma: Tradicija psihologizma i formal'naja škola*, M.
- Taranovskij, K. 1963. O vzaimootnošenii stichotvornogo ritma i tematiki, *American Contributions to the Fifth International Congress of Slavists, Sofia, September 1963*. The Hague, 1, 287-322.
- 2000. *O poězii i poětike*, M.
- Vejdle, V. 1980. *Ėmbriologija poězii: Vvedenie v fonosemantiku poětičeskoj reči*, Pariž.
- Žolkovskij, A. 2000. Brodskij i infinitivnoe pis'mo: (Materialy k teme), *Novoe literaturnoe obozrenie*, 45, 187-198.