

Matthias Freise

Metapoetik in Michail Lermontovs Gedicht *Est' reči...*

I. Metapoetik

Künstlerische Texte verweisen im Unterschied zu nichtkünstlerischen Texten nicht lediglich auf die Welt, sondern oft auch auf sich selbst. Diese Qualität künstlerischer Texte wird mit unterschiedlichen Begriffen beschrieben. In der Tradition Roman Jakobsons¹ wird sie häufig mit der allgemeinen „poetischen Funktion“ künstlerischer Texte identifiziert. So gesehen wäre sie ein obligatorischer Aspekt dieser Texte, durch den sie nachgerade definiert wären. Enger ist der Selbstverweis künstlerischer Texte gefaßt, wo er als Selbstreferenz bezeichnet wird, noch enger, wo von autothematischer oder poetologischer Dichtung gesprochen wird. Im Folgenden soll den unterschiedlichen Begriffsbildungen nicht einfach eine weitere hinzugefügt werden. Vielmehr soll mit Hilfe einer Systematik des Phänomens versucht werden, einem Oberbegriff – Metapoetik – die in den unterschiedlichen Benennungen und Beschreibungen zum Ausdruck kommenden Aspekte unterzuordnen und in ihrer Extension und gegenseitigen Beziehung zu klären. Die Vorsilbe „Meta“ verweist in diesem Begriff zunächst einmal lediglich darauf, daß es sich um ein Phänomen zweiter Ordnung, um ein Reflexionsphänomen handelt. Die Beziehung zwischen den unterschiedlichen Aspekten und damit auch zwischen den unterschiedlichen Unterbegriffen dieses „Meta“ wurde bislang nicht untersucht, und demzufolge gibt es auch keine Systematisierung von Eigenart und Möglichkeiten dieses besonderen Verweizens künstlerischer Texte. Im Folgenden soll zunächst der Versuch einer solchen Systematisierung unternommen werden und dann an einem Beispiel, dem 1840 entstandenen Gedicht *Est' reči...* von Michail Lermontov², eine Analyse und Deutung der unterschiedlichen Aspekte dieser Dimension künstlerischer Texte gerade auch in ihrer Beziehung untereinander vorgelegt werden. Der Begriff Metapoetik sei darum hier zunächst definiert als zusammenfassende Bezeichnung für den Bezug literarischer Texte sowohl auf ihren kulturellen Kontext als auch auf sich selbst, auf den obligatorischen wie den fakultativen Selbstverweis.

1 Jakobson 1960.

2 Lermontov 1948, Bd. 1, S. 49–50. Originaltext und Nachdichtung von Ulrike Katja Freise siehe Textanhang.

Wo es Beschreibungsversuche gibt, wird zunächst meist zwischen expliziter oder ausdrücklicher und impliziter oder verdeckter Metapoetik unterschieden.³ Diese Unterscheidung hängt jedoch von veränderlichen Faktoren ab. Das zeigt das folgende Beispiel. Ist die Bezeichnung des Dichters als Sänger explizit oder implizit metapoetisch? Das hängt davon ab, ob wir diese Bezeichnung metaphorisch nennen können, was im Falle der antiken (Homer) oder mittelalterlichen (Troubadour) Dichtung nicht korrekt wäre – diese Dichter waren de facto tatsächlich Sänger. In anderen Epochen ist dieselbe Bezeichnung dagegen metaphorisch und damit implizit bzw. verdeckt metapoetisch. Auch die Konventionalisierung von Symbolen und die Lexikalisierung von Metaphern führt häufig dazu, daß wir im Unklaren sind, ob es sich noch um implizite oder schon um explizite Metapoetik handelt. So zeigt sich, daß dieses Kriterium lediglich beschreibender Art ist, so daß seine Dichotomie letztlich keinen Erkenntnisgewinn zu liefern vermag.

Einen Erkenntnisgewinn liefern nur Unterscheidungen, die auf weitere Unterschiede jenseits ihrer selbst verweisen, die also systematischer Art sind. Hinsichtlich der Metapoetik leistet dies vor allem die Orientierung an den Idealtypen von Frageweisen an den Text, d.h. an den grundsätzlichen Analyse- und Kontextierungsmöglichkeiten, die wir in Bezug auf einen Text haben. Diese vier Frageweisen habe ich an anderer Stelle ausführlich erörtert.⁴ Hier seien sie nur rekapituliert: Erstens das (kontextierende) historische Fragen, das nach dem mit dem Text kausal vernetzten sozialen, politischen, psychischen oder natürlichen Kontext fragt, zweitens das (analytische) technische Fragen, das nach der inneren Konstruktion des Textes fragt sowie nach dem Repertoire an Verfahren, die in ihm eingesetzt werden. Als drittes ist das (ebenfalls analytische) ästhetische bzw. philosophische Fragen zu nennen, das nach der immanenten, durch Deutung zu erschließenden Sinn-Teleologie des Textes fragt. Die vierte (wiederum kontextierende) Frageweise ist schließlich das kulturelle Fragen, das die Rolle des Textes bei der Formung und Veränderung der zeichenhaften menschlichen Welt, d.h. der Kultur spielt. Metapoetik ist nun eine Dimension des Textes, in der dieser sich reflektierend auf sich selbst bezieht. Nach den oben genannten Frageweisen kann man darum auch die Metapoetik klassifizieren, in der der Text diese Fragen auf sich selbst anwendet – die analytischen in der Form der Selbstreferenz und der Selbstanalyse, die kontextierenden in der Form der kulturellen und historischen Kontextierung. Auf dieser Grundlage kann man an der metapoetischen Dimension von Kunstwerken entsprechend vier Varianten der Meta-

3 Etwa bei Müller-Zettelmann 2000; Pott 2004 klassifiziert nach der Komponente des „Selbst“ in der poetologischen Reflexion: einerseits das „Nachdenken über poetologische Fragen und Lehren im allgemeinen“, andererseits die „Selbstbespiegelung“, das „Besinnen auf die eigenen poetologischen Grundlagen“ (S. 11). Das Problem dieser Klassifikation ist ihre geringe heuristische Relevanz. Die Frage nach dem Dichter und seinem Ich wäre relevant, aber nicht metapoetisch, die Frage nach der von „ihm“ gewählten Methode wäre metapoetisch, aber ihre Abgrenzung gegen die „objektive“ Frage nach der Funktionsweise einer Methode ist irrelevant.

4 Vgl. Freise 2006.

poetik unterscheiden. Diese Varianten schließen sich nicht gegenseitig aus. Sie können simultan gegeben sein.

1. In der historischen Metapoetik situiert der Künstler sich und/oder seinen Text in einer sozialen, ökonomischen, politischen oder psychologischen Situation. Auch die subjektiven physiologischen Bedingungen des Schreibens und die Rezeptionsbedingungen gehören hierher, nicht aber die objektiven technischen Bedingungen der künstlerischen Produktion. Diese gehören bereits zur

2. technischen Metapoetik, die die Einhaltung oder Brechung stilistischer Traditionen, die Verwendung eines standardisierten oder neuen Repertoires, die Verwendbarkeit oder das Umfunktionieren von künstlerischen Verfahren und die Gormtheit des Textes überhaupt zum Gegenstand hat.

3. In der ästhetisch-philosophischen Metapoetik geht es auch, aber nicht nur um Fragen der philosophischen Ästhetik. Kunst als menschliche Aktivität, ihre Notwendigkeit oder Überflüssigkeit, ihr Spiel-Charakter oder ihre metaphysische Begründung stehen hier zur Debatte, aber auch die Fragen nach der Sinnbildung und nach der Inspiration, sofern sie nicht psychologisch, sondern metaphysisch aufgefaßt wird, gehören hierher.

4. In der kulturellen Metapoetik wird die Frage nach der Epocheneinordnung des Kunstwerks zentral. Die Auseinandersetzung mit Prätexten ist nicht mehr nur technisch, sondern bereits kulturell, wenn die unterschiedlichen Verfahren bzw. die unterschiedlichen Funktionen von Verfahren mit unterschiedlichen Weltentwürfen, Dominanzsetzungen und Axiologien in Verbindung gebracht werden. Sie ist nicht mehr ästhetisch-philosophisch, sondern bereits kulturell, wenn die Sinnbildung und Begründung der Kunst im diachronen Zusammenhang gesehen werden, also als Verlust von Sinn oder als Suche nach Sinn unter veränderten kulturellen Bedingungen wie etwa im Chandos-Brief Hugo von Hofmannsthal. Die Auseinandersetzung mit Prätexten ist nicht mehr nur historisch sondern bereits kulturell, wenn die Bedingungen, unter denen die Kunst operiert, als ein Epochenzusammenhang begriffen werden, dem die historischen Bedingungen genauso unterworfen sind wie die künstlerischen, wenn also dem Text im Verhältnis zu seinem Kontext nicht lediglich eine passive, sondern eine aktiv formende Rolle zugestanden wird.

Zusätzlich zu den grundsätzlichen Unterschieden zwischen den Gegenstandsbereichen des Fragens ist innerhalb der Metapoetik noch eine zweite systematische Unterscheidung angezeigt. Sie ergibt sich daraus, daß jedes Kunstwerk eine thematische und eine strukturelle Dimension hat. Die thematische Dimension beruht auf dem Referenzbezug der sprachlichen Zeichen, von dem sich innerweltliche Gegenstände, Situationen und Handlungen sowie ihre Beziehungen ableiten lassen. Die strukturelle Dimension gründet in der Textualität, d.h. der Verknüpfung der Sprachzeichen selbst untereinander durch sprachliche und sonstige literarische Verfahren. Aus ihr ergibt sich ein zweites Netzwerk, das in einem Spannungsverhältnis zu den thematischen Verkettungen steht.

Die Metapoetik kann nun, unabhängig in welche Fragerichtungen sie sich bewegt, auf der thematischen und/oder auf der strukturellen Ebene zu finden sein. Auf

welchen Ebenen mit Metapoetik zu rechnen ist, hängt auch von Dominantsetzungen in unterschiedlichen Epochen ab. „Realistische“ Epochen betonen den Referenzbezug der Zeichen, hier ist insbesondere mit thematischer Metapoetik zu rechnen. In Epochen, in denen die Differenz des Ästhetischen von der Welt, auf die die Zeichen verweisen, betont wird, in denen also die Eigengesetzlichkeit des Zeichenmaterials betont wird wie etwa in der Avantgarde, ist eher mit struktureller Metapoetik zu rechnen. Dann gibt es Epochen, die zwischen der Zeichenwelt und der Referenzwelt eine unauflösbare Einheit postulieren, wie etwa die Romantik. Hier ist ein durchgehender Parallelismus zwischen in gleichem Umfang manifesten strukturellen und thematischen Anteilen von Metapoetik zu rechnen. Schließlich gibt es Epochen, die von der Trennung und Inkompatibilität von Zeichen- und Referenzwelt ausgehen. Hier ist ebenfalls sowohl mit struktureller als auch mit thematischer Metapoetik zu rechnen, allerdings häufig in gegenläufiger Funktion und Zielrichtung, so daß hier erhebliche Interferenzerscheinungen zu beobachten sind. Eine solche Epoche ist z.B. der Symbolismus. Analog zu den Präferenzen für strukturelle und/oder thematische Metapoetik verändern sich die Rezeptionshaltungen. So wird in „realistischen“ Epochen in der Literatur aller Epochen v.a. nach thematischer Metapoetik gesucht, in zeichenorientierten Epochen nach struktureller Metapoetik. In Epochen, die produktionsästhetisch ein Zugleich von thematischer und struktureller Metapoetik bevorzugen, wird dagegen auch rezeptionsästhetisch sowohl auf thematischer wie auf struktureller Seite nach Metapoetik gesucht. Worin unterscheiden sich nun thematische und strukturelle Metapoetik?

a) In der thematischen Metapoetik werden das Kunstwerk, seine Produktion und Rezeption, seine Möglichkeit und Unmöglichkeit, seine Form und seine Gestaltungsmittel zum Thema gemacht. Ob dies unmittelbar durch Benennung der Probleme oder mittelbar über eine metaphorische oder symbolische Verschlüsselung geschieht, ist insofern von Belang, als durch die Verschlüsselung unter Umständen einen Anteil struktureller Metapoetik in die thematische hineinspielt, denn das Verfahren der Verschlüsselung beeinflußt den thematischen Gehalt. Wenn ich den Dichter als „Nachtigall“ anspreche, habe ich auch thematisch eine andere Stoßrichtung, als wenn ich ihn als „Hund“ verschlüssele. Das bedeutet jedoch nicht, daß das Gegenüber von „thematisch“ und „strukturell“ mit dem von „explizit“ und „implizit“ gleichzusetzen ist. Es gibt implizit thematische (besonders im Realismus, s.u.) und es gibt explizit strukturelle Metapoetik (Fiktionsbruch, Entblößung des Verfahrens, besonders in der Avantgarde, ebenfalls s.u.). Aufgrund der thematischen Rückwirkung der Verschlüsselung ist verschlüsselte Metapoetik ein bevorzugtes Verfahren in denjenigen Epochen, die eine simultane Funktionalisierung sowohl der thematischen als auch der strukturellen Dimension des Kunstwerkes für die Metapoetik anstreben, also z.B. für Romantik und Symbolismus. In der thematischen Metapoetik ist die Kunst immer auch als ein Teil der Referenzwirklichkeit aufgefaßt, darum hat sie immer einen Anteil historischer Fragerichtung. Prinzipiell aber kann

die thematische Metapoetik alle Fragerichtungen umfassen, weil alles zum Thema gemacht werden kann, und dasselbe gilt für die strukturelle Metapoetik.

b) In der strukturellen Metapoetik verweist die Form auf sich selbst als Konstruktion. Diese Form der Metapoetik wird häufig mit der autonomen poetischen Funktion des Zeichens identifiziert. Doch nur aus der Perspektive der Avantgarde ist die strukturelle Metapoetik mit dem Worum-Willen des Kunstwerks schlechthin zu identifizieren. Der Selbstverweis ist dann obligatorische Qualität künstlerischer Texte, da solche Texte nach Jakobson durch die poetische Funktion definiert sind. Es ist jedoch nicht unproblematisch, die obligatorische Konstruktivität künstlerischer Texte als einen generellen Selbstverweis des künstlerischen Zeichens zu beschreiben. Soll dieser Selbstverweis nicht lediglich tautologisch sein (ein Zeichen ist ein Zeichen), dann muß er einen Aspekt des Zeichens gegen einen anderen auspielen. Das könnte er zum Beispiel, wenn er eine Intransparenz der Zeichenmaterie postulierte, wenn er die Zeichenmaterie auf Kosten der Zeichenbedeutung und der Referenz profilieren würde. Diese Sichtweise kann tatsächlich für alle künstlerischen Texte gelten, wenn in ihnen die Intransparenz der Zeichenmaterie auf Kosten der Zeichenreferenz als Vehikel einer neuen, ganz anderen Form von Sinnbildung – ihrer Vernetzung in ein Äquivalenzgefüge – erscheint. Von diesem grundsätzlichen Meta, dem „Sekundären“ sekundärer modellierender Systeme nach Lotman, muß ein regelrechter Selbstverweis des Zeichens jedoch unterschieden werden, da die poetische Funktion über dieses Selbst immer hinausweist. Das heißt – in poetischer Funktion verweisen die Zeichen auf ihre Einbindung in eine Verweisstruktur und damit genauso wenig nur auf sich selbst wie in referentieller Funktion.

In der strukturellen Metapoetik im eigentlichen, weil engeren Sinn verweist die Form selbst auf das Gemachtsein, die Tradition, die Gattung, die Sinnbildung, die Rezeption usw., sie ist also ein möglicher Verweisbereich der Sinnbildung durch die poetische Funktion unter anderen. Strukturelle Metapoetik findet also nicht thematisch, sondern durch die Form ihren Ausdruck. So ist die realisierte Metapher zugleich ein strukturell metapoetischer Kommentar zur Funktion und Rezeption dieser oder überhaupt jeder Metapher, ein entblößtes Verfahren kommentiert dieses Verfahren usw. Die häufige Vermengung und Verwechslung von poetischer Funktion und struktureller Metapoetik rührt daher, daß der Russische Formalismus zunächst nur diese spezielle Form der Formsemantik beschrieben und anerkannt hat. Damit hatten also die Russischen Formalisten zwar kein epochenunabhängiges Kriterium für die Funktion von Kunstwerken gefunden, so doch eines, das immer auch eine Rolle spielte und in der Epoche der Avantgarde die Ästhetik dominierte. Epochen tendieren dazu, ihre Kriterien für die Funktion von Kunstwerken zu verabsolutieren.

Die Reformen thematischer und struktureller Metapoetik zeichnen sich durch Klarheit und Eindeutigkeit aus und werden darum für die technische und historische Metapoetik bevorzugt. So bezieht sich reine strukturelle Metapoetik, wie sie die Avantgarde bevorzugt, überwiegend auf technische Fragen. Die rein thematische Metapoetik, derer sich vorzugsweise der Realismus bedient hat, hat ihren Schwerpunkt dementsprechend in der historischen Metapoetik. Die strukturell-thematischen

Mischformen sind dagegen besonders für das metapoetische Aufgreifen philosophisch-ästhetischer und kultureller Fragerichtung geeignet, weil sie durch die metapoetische Doppelcodierung die ambivalenten Formen dieser Fragerichtungen besser erfassen können.

Diesen Unterschied kann man auf die von Watzlawick, Beavin und Jackson beschriebenen zwei Grundtypen menschlicher Kommunikation zurückführen, die digitale (logische) und die analoge (assoziative) Kommunikationsform.⁵ Nach Watzlawick, Beavin und Jackson operiert digitale Kommunikation mit Namen, d.h. mit arbiträren Zuweisungen. Sie liefert die elementaren logischen Operatoren des Denkens. Die analoge Kommunikation verwendet dagegen Analogien. Diese erlauben keine eindeutigen Festlegungen, weil analoger Kommunikation wie z.B. Mimik und Gestik die Syntax fehlt. Weil sie zudem keinen Operator für die Negation hat, sind ihre Aussagen unaufhebbar ambivalent, zweideutig. Die genannten Psychologen weisen darauf hin, daß digitale Kommunikation das entscheidende Instrument der Wissensübermittlung und -aufbewahrung ist, im Bereich menschlicher Beziehung ist sie jedoch weitgehend bedeutungslos. Hier funktioniert nur die analoge Kommunikation. Das gilt, so füge ich hinzu, nicht nur für individuelle Beziehungen, sondern zugleich auch für das kollektive Beziehungsphänomen „Kultur“. Technisches und historisches Fragen operiert digital, es isoliert die Form bzw. das Thema und kommt in Bezug darauf zu eindeutigen Ergebnissen, die aber ohne kulturelle oder ästhetische Relevanz sind. Ästhetisches und kulturelles Fragen operiert dagegen analog. Hier sind keine eindeutigen oder streng logischen Antworten zu erwarten, doch wenn Beziehungsphänomene nur auf diese Weise zu erfassen ist und der ästhetische und kulturelle Aspekt von Welterfahrung ein Beziehungsphänomen ist, dann gibt es hier zu analogem Fragen keine Alternative. Reinformen der Metapoetik sind darum dann zu erwarten, wenn technische und historische Fragen im Vordergrund stehen. Dies ist, wie bereits angedeutet, vor allem in Epochen wie dem Realismus und der Avantgarde der Fall. Metapoetische Mischformen begegnen uns in Epochen, in denen ästhetisches und kulturelles Fragen im Vordergrund steht, also im Symbolismus und in der Romantik. In der Romantik ist also, anders als etwa in der Avantgarde, das Thema nicht nur Vorwand für die Struktur und den in ihr codierten Sinn. Eine nur strukturelle Metapoetik ist aus diesem Grund unwahrscheinlich. Es ist in der Romantik aber auch kein unaufhebbarer Gegensatz zwischen thematischer und struktureller Metapoetik zu erwarten. Vielmehr ist hier mit einem durchgängigen Parallelismus zwischen Thema und Struktur zu rechnen. Diese These soll nun anhand der Analyse eines Gedichtes von Michail Lermontov überprüft werden.

⁵ Watzlawick, Beavin, Jackson 1968.

II. Metapoetik bei Lermontov

Ein bedeutender Anteil der Gedichte Lermontovs weist eine metapoetische Thematik auf. *Poët; Smert' poëta; Ne ver' sebe; Pamjati Odoevskogo; Kak často, pestroju toľpoju okružen; Žurnalist, čitatel' i pisatel'*, um nur die Gedichte mit metapoetischer Thematik ab 1837 zu nennen. Man könnte nun durch eine strukturanalytisch gesteuerte Deutung zeigen, daß in diesen Fällen thematischer Metapoetik die Auswertung nur der thematischen Aussage lediglich Klischees zu Tage fördert – eben jene Klischees, deren Montage zum Zwecke gesteigerter Emotionalität Boris Ėjchenbaum als das wesentliche Konstruktionsprinzip bei Lermontov ansieht⁶, oder aber daß eine solche thematische Auswertung überhaupt ins Leere geht wie im Falle von *Ne ver' sebe*, wo der Adressat der thematischen Aussage ihren Paradoxien hilflos ausgeliefert ist.⁷ Reizvoller ist es jedoch, die Wirkungsweise und die Botschaft der strukturell thematisch gemischten Metapoetik bei Lermontov aufzuzeigen. Dies will ich exemplarisch an dem Gedicht *Est' reči...* von 1839–1840 tun. In diesem Gedicht ist die metapoetische Dimension recht deutlich, obwohl sie weitgehend metaphorisch und metonymisch verschlüsselt ist. *Est' reči...* wird mancher darum noch zur expliziten Metapoetik zählen, doch die „Rede“, von der hier die Rede ist, ist streng thematisch betrachtet natürlich keine literarische Rede. Schon Lev Pumpjanskij hat allerdings in „*Stichovaja reč' Lermontova*“⁸ vermutet („*byt' možet*“), daß die thematisch hier auf die Rede einer Frau bezogenen Verse zugleich „eine Art Selbstcharakteristik“ von Lermontovs dichterischer Rede darstellen. S.V. Lominadze nennt „*Est' reči...*“ „*avtoportretno*“.⁹ Als was sehen nun Pumpjanskij und Lominadze Lermontovs Dichtung in *Est' reči...* metapoetisch charakterisiert? Pumpjanskij bestimmt als ihr wesentliches Merkmal die „unüberwindliche Kraft der emotionalen Ladung“. Damit sieht er die Charakteristik, die Ėjchenbaum der Lermontovschen Dichtung gibt, in *Est' reči...* durch den Autor selbst bestätigt. Auch noch nach Walter N. Vickery bringt *Est' reči...* zum Ausdruck, daß die Dichtung „strong emotional reactions, irrespective of meaning“¹⁰ produziert. Allerdings unterläuft Vickery ein aufschlussreicher Lapsus. Er spricht von „sounds“, während im Gedicht ausdrücklich nicht von *zvuki*, sondern von *reči*, also von menschlicher Rede ausgegangen wird. Ausdrücklich ist die Rede von *reči* hier deshalb, weil das Gedicht in der Album-Version unter dem Titel *K** tatsächlich noch mit den Worten *Est' zvuki* begonnen hatte. Lermontov hat also dieses Wort für die publizierte Fassung gezielt ausgewechselt. Von *reč'* kann man nun aber nicht, wie von *zvuk*, die konkrete Semantik abstrahieren. Lermontov reduziert seine Dichtung in der publizierten Fassung des Gedichtes also nicht auf suggestive Klangmusik.

6 Ėjchenbaum 1924.

7 Vgl. dazu Freise 1995.

8 Pumpjanskij 1941, hier: S. 399.

9 Lominadze 1970, S. 124; auch in Lominadze 1985.

10 Vickery 2001, S. 195.

Nach Lominadze charakterisiert Lermontov seine Poetik in *Est' reči...* als „aus Flamme und Licht geborenes Wort“. Flamme und Licht gehen, so Lominadze, als reine sinnliche Phänomene den konkreten Erscheinungen voraus, und genauso „gegeben wie Licht“ ist die dichterische Rede. So versucht Lominadze auch eine in der Tat irritierende Katachrese in dem Gedicht aufzulösen. Wie kann, so fragt er, ein aus Flamme und Licht geborenes Wort „dunkel“ sein? Seine Antwort entspricht denen Pumpjanskijs und Vickerys – „ein aus Flamme und Licht geborenes Wort ist Klang“. ¹¹ Die Bedeutung ist dunkel, der Klang leuchtet hell. Wobei allerdings die Frage offen bleibt – Lominadze stellt sie, beantwortet sie aber nicht – warum die Bedeutung der in *Est' reči...* thematisierten Rede dunkel genannt werde, während doch auch die Bedeutungsseite von Lermontovs dichterischer Rede „glasklar“ sei.

Es soll gegen die Deutungsversuche Lominadzés, Pumpjanskijs und Vickerys, die eine Reihe von Fragen offen lassen, eine Deutung versucht werden, die von der folgenden These ausgeht: *reč'* meint in diesem Gedicht Lermontovs ausdrücklich mehr als nur Klang, und *volnen'je* ist entsprechend hier mehr als nur emotionale Aufladung. Das Wort *volnen'ja* ist zwar ein Schlüsselwort des Gedichtes, doch es ist in ein semantisches Netz eingebunden, in dem das emotionale Aufwühlen durchaus nicht als die einzige oder wesentliche Funktion poetischer Rede erscheint. In der unmittelbaren Nachbarschaft des Wortes wird dieses semantische Netz durch Reim, Klangäquivalenz und rhetorische Mittel wie z.B. die doppelte Verneinung geknüpft. Im weiteren Kontext des ganzen Gedichtes wird das entsprechende Netz durch die implizit dialogische Struktur des Gedichts geknüpft, in der das lyrische Subjekt sowohl Zuhörer als auch Sprecher ist.

Est' reči... hat eine implizite, dabei aber nicht weniger klare metapoetische Aussage und entsprechend dem romantischen Parallelismus von Thema und Struktur auch eine klare poetische Struktur. So zeigt Lermontovs metapoetische Dichtung in besonderem Maße, wie weit seine Dichtung insgesamt über die von Boris Ėjchenbaum postulierte Anhäufung romantischer Reizwörter hinausgeht. Das alles will ich nun durch eine detaillierte Analyse erst der Klangäquivalenzen und dann der Dialogstruktur demonstrieren.

III. Analyse und Deutung der strukturellen Metapoetik in *Est' reči...*

Den Reim *značen'e* – *volnen'ja* faßt L.G. Frizman ¹² als Gegensatzpaar auf. Lexikalische Bedeutung werde hier negiert, an ihre Stelle trete der emotionale Impuls, der, so Frizman, über die Klänge, die *zvuki* transportiert wird. Zu Recht weist Frizman hier auf die metapoetische Bedeutung der semantischen Korrelation von *značen'e* und *zvuki* hin. Diese Korrelation wird übrigens durch die Alliteration und die positionelle Äquivalenz der Wörter jeweils am Ende des ersten Verses einer

¹¹ Iz plamja i sveta roždennoe slovo est' zvuk; Lominadze 1970, S. 125, 128, 130.

¹² Frizman 1971.

Strophe formal gestützt. Ihre Deutung durch Frizman kann jedoch nicht überzeugen. Zwischen „lexikalischer Bedeutung“ und „emotionalem Impuls“ läßt sich nur mit Hilfe einer stillschweigenden metonymischen Verschiebung ein Gegensatz konstruieren. Streng genommen besteht der Gegensatz nur zwischen der lexikalischen und der lautlichen Seite der Sprache. Seine metapoetische Deutung ergibt demzufolge zunächst einmal nur, daß für die Dichtung die lexikalischen Bedeutungen nichtig sind (*značen'e...ničtožno*), während die lautliche Seite der Sprache für sie eine Fülle bereitstellt (*polny ich zvuki*). Frizmans These, diese Fülle sei rein „emotionaler“ Natur, wird durch das Gedicht selbst widerlegt, denn ich hoffe im weiteren unter anderem zeigen zu können, wie Assonanzen, Alliterationen und andere lautliche Äquivalenzen hier eine erkennbare strukturelle Semantik und also nicht bloß Emotionen herstellen. Auf diese Weise erklären sich poetische Struktur und metapoetische Aussage des Gedichtes gegenseitig, und genau dies ist bei metapoetischer Dichtung der Romantik ja der Regelfall.

Gegen Frizmans These spricht schon die doppelte Verneinung „ne [...] bez volnen'ja.“ Sie verweist darauf, daß die emotionale Erschütterung hier nicht der eigentliche Zweck der Rede ist. Es handelt sich vielmehr um den unwillkürlichen Effekt einer Rede beim Adressaten. Der eigentliche Inhalt dieser Rede, der an die Stelle der lexikalischen Bedeutung tritt, kommt erst in der zweiten Strophe zur Sprache, und zwar in der Form mehrerer Paradoxien. Die erste liegt in der Feststellung, die Klänge, *zvuki*, seien „voller Wahnsinn“, „*polny bezumstvom*“, wobei das Wort *bezumstvo* eine Leere oder Abwesenheit von *um* bezeichnet, die die lexikalische Übersetzung durch das Wort *Wahnsinn* nicht zum Ausdruck bringt. Die Klänge sind hier also mit Leere angefüllt. Man könnte dieses Paradoxon als unfreiwilliges Produkt einer emotionalen Kombinatorik abtun, wenn man *bezumstvom* nur als Verstärker zu „voll von Wünschen“, *polny želan'ja*, ansieht. Doch abgesehen davon, daß bei einem literarischen Text analog zur Unschuldsumutung vor Gericht die Sinnvermutung vor der Vermutung von zufälligen und unfreiwilligen Effekten der Wortkombinatorik zu stehen hat, zeigt spätestens die zweite, sich unmittelbar anschließende Paradoxie, daß wir es definitiv mit einem absichtsvollen Verfahren zu tun haben. Diese zweite Paradoxie wird durch das anaphorische *v nich* akzentuiert: in den Klängen können, anders als in der lexikalischen Bedeutung, gegensätzliche Situationen und Emotionen enthalten sein – sowohl die Tränen des Abschieds als auch das Beben des Wiedersehens bzw. Stelldicheins. Hier werden nicht nur einfach mehrere verschiedene Möglichkeiten aufgezählt, denn diese Klang-„Inhalte“ sind aufeinander bezogen, indem sie auf gegensätzliche, einander ausschließende Situationen verweisen. Schließlich ist als eine weitere Paradoxie die Katachrese aufzulösen, die Lominadze irritiert hat. Dichterische Rede ist zugleich aus Licht geboren und dunkel, weil sie erstens in ihrer Semantik zutiefst ambivalent ist. Zweitens ist sie aufgrund dieser Ambivalenz einerseits für das auf Widerspruchsfreiheit beruhende diskursive Denken unverständlich und beleuchtet andererseits die Wirklichkeit mit dem hellsten Licht, indem sie deren Äquivalenzstruktur sichtbar macht. Wie überdeutlich hier auf Ambivalenz und

Äquivalenz als tragende Strukturmerkmale verwiesen wird, zeigt die rhythmisch-metrische Struktur des Gedichts. Nicht nur verweist der Amphibrach auf Äquivalenz, es gibt sogar, ähnlich wie in antithetisch aufgebauter Barocklyrik, eine symmetrische Zäsur nach der dritten Silbe, d.h. nach dem ersten Versfuß, die nur an zwei Stellen durchbrochen wird: in *Vnimat' nevozmožno*, wobei hier die Vorsilbe *ne* fast noch als eigenes Lexem anzusprechen ist, und in *rožděnnoe slovo*. Diese weitgehende Spiegelsymmetrie realisiert kompositionell die explizite und implizite, die thematische und strukturelle Semantik des Gedichtes. Sie realisiert auch, und hier muß ich dem zweiten Teil der Analyse vorgreifen, die dialogische Struktur dieses Gedichtes und von Dichtung überhaupt, indem sie den Dia-logos von Ruf und Antwort in den Dia-logos zweier Halbverse abbildet.

Als Zwischenergebnis der Auswertung struktureller Metapoetik durch die Analyse des unmittelbaren lautlichen und semantischen Kontextes von *volnen'ja* halten wir fest: poetische Rede zeichnet sich durch Paradoxie und Widersprüchlichkeit aus, die „Aufwühlung“ erfolgt nicht durch emotionale Aufladung, sondern durch die poetische Kontrafaktor zur thematischen Bedeutung (des *značen'e*). Das Verhältnis zwischen thematischer und struktureller Metapoetik erscheint somit selbst als Paradoxon: indem die strukturelle Metapoetik die thematische unterläuft, bestätigt sie sie.

Gehen wir weiter. Die anaphorisch hergestellte Äquivalenz zwischen den Wörtern *vnimat'* und *volnen'ja* verweist auf das Aufmerken, die Aufmerksamkeit als Voraussetzung für das *volnen'e*. Auch hier zeigt sich: Es geht nicht um emotionale Aufladung, der man sich nicht entziehen kann, die den Rezipienten überfällt, sondern um Qualitäten poetischer Rede, die sich nur dem Aufmerkenden erschließt. Darum offenbart sich das Lyrische Ich im weiteren Verlauf des Gedichtes auch als derjenige, der diese Rede wahrzunehmen (*uslyšav*) und zu erkennen (*uznaju*, auch hier wie bei *vnimat'* und *volnen'e* und übrigens auch bei *zvuki* und *bezumstvom* [zvu – zu...v] eine lautliche Verkettung kausal-pragmatisch aufeinander bezogener Wörter) vermag. Doch zur dialogischen Struktur des Gedichtes später. Zunächst sei zur poetischen Kontrafaktor zu *značenie* noch festgehalten, daß sie auch auf der lautlichen Ebene erfolgt. Da nämlich die Zusammengehörigkeit von *reč'* und *značen'e* auch lautlich durch die č - e - Kombination suggeriert wird, fällt auf, daß diese Kombination im weiteren Verlauf des Gedichtes nicht nur sorgsam vermieden wird, sondern auch durch andere hoch frequente Lautkombinationen verdrängt wird (Auf die Bedeutung der Rückkehr des eč in der letzten Strophe komme ich noch zu sprechen). An die Stelle der hellen, scharfen Klarheit von *reč'* und *značen'e* tritt zum einen die dunkle o-Färbung (betontes o in *temno*, *nictožno*, *nevozmožno*, *polny* und *slězy*), zum anderen die Beschränkung auf stimmhafte Konsonanten (z, l, ž und besonders die mn-Kombinationen, die in erster Linie die Versanfänge der ersten Strophe vernetzen: teMNo, NoiM, vNiMat'. Das letzte Wort der ersten Strophe erscheint so als deren lautliche Quintessenz: NEVOZMOŽNO nimmt alle stimmhaften Konsonanten und das O in sich auf.

Vor dem Hintergrund der Negation von Bedeutung ist auch die Beziehung zwischen *temno* und *ničtožno* in der Halbzeile *temno il' ničtožno* interessant. Handelt es sich um ein inklusives oder um ein exklusives Oder? Thematisch betrachtet sicherlich ein inklusives, d.h. was dunkel ist, das ist bedeutungsmäßig auch nichtig. Strukturell betrachtet jedoch greift *ničtožno* das *nč* von *značen'e* auf. Das heißt: bin ich im Vernehmen dieser Rede auf *značen'e*, auf Bedeutung orientiert, dann erscheint sie mir nichtig, lasse ich mich dagegen von ihr beunruhigen, dann erscheint sie mir als „dunkel“, d.h. als wenn auch unklar so doch bedeutungsvoll. In diesem Fall ist das *il'* als exklusives Oder aufzufassen.

Es gilt nun, die Paradoxien der zweiten Strophe aufzulösen, denn die Widersprüchlichkeit romantischer poetischer Rede müßte im Unterschied zu den Oxymora der Avantgarde immer auflösbar sein. Im ersten Fall liegt die Auflösung im positionellen Chiasmus zweier Wörter, die nicht syntaktisch, sondern lautlich und semantisch aufeinander bezogen sind: *poLny* und *želan'ja* sowie *ZVuki* und *beZUmstVom* gehen jeweils lautlich eine Äquivalenz ein und damit steht gegen das oben erwähnte syntaktische Paradoxon, daß dichterische Rede voller Leere sei, die Suggestion, daß sich die Fülle hier dem Begehren verdankt, daß das Begehren sich also eine Fülle erschafft, während die rein klangliche Seite der Rede, ihre *zvučnost'*, ohne jene *želan'ja* eben doch nur eine Leere oder Abwesenheit ist. Ähnlich, aber doch etwas anders ist das zweite Paradoxon aufzulösen. Lautlich besteht, vor allem vor dem Hintergrund der Anapher *v nich...*, die Suggestion einer Alliteration von *slezy* und *svidan'ja*, so daß auch hier ein lautlicher Chiasmus anzunehmen wäre. Zugleich aber gibt es die Assonanz *sLeZy raZLuki*, die die syntaktische Zuordnung stützt. Semantisch folgt daraus, daß die beiden Metonymien „Tränen der Trennung“ und „Beben des Wiedersehens“ austauschbar sind und damit auch die Zuordnung der Gefühle austauschbar ist. Tränen sind selbst schon ambivalent, Beben ist selbst schon ambivalent, sie müssen nicht erst ambivalent gemacht werden. Und *razluka* und *svidan'e* bilden eine Korrelation, sie schließen sich nicht aus, sondern es gibt nur beides oder keins von beiden. Die Auflösung der Paradoxie liegt also in der tiefen Analogie oder Zusammengehörigkeit der beteiligten Begriffe.

IV. Analyse und Deutung der thematischen Metapoetik

Den weiteren Kontext des Schlüsselwortes *volnen'ja* und damit zugleich die Möglichkeit seiner Interpretation jenseits bloßer Emotionalität bildet, so hatte ich angekündigt, die dialogische Struktur des Gedichtes. In ihr ist das lyrische Subjekt unmittelbar thematisch nur Zuhörer, als Subjekt der lyrischen Rede sowie durch die metapoetische Dimension des Gedichtes ist es jedoch zugleich Sprecher. Diese komplexe Dialogizität unterliegt zudem noch von Strophe zu Strophe einer signifikanten Entwicklung.

Zunächst ist hier eine Gradation lyrischer Subjektivität zu beobachten. Ihr Ausgangspunkt ist das Extrem absolut unbeteiligter Deskription, wie sie das Wort *est'*

zum Ausdruck bringt, mit dem das Gedicht so fulminant einsetzt.¹³ Unbeteiligte Deskription signalisiert auch das ja auch grammatikalisch unpersönliche Wort *nevožno*, mit dem diese Strophe endet. Von diesen „unpersönlichen“ Wörtern eingeklammert finden sich indes schon hier mit dem Wort *volnen'e* erste Spuren einer implizierten Subjektivität. Aber auch die zweite und dritte Strophe wahren explizit noch die Position der unbeteiligten Beschreibung. Ihre implizit personale und damit subjektive Überformung erfahren diese Strophen durch das erlebnisbezogene *kak* sowie durch die impliziten Wertungen, die in den Wörtern *šum* und *plamja* mitschwingen, wenn wir in der Tradition Puškins *šum* als Gegenteil poetischer Rede, als Lebensäußerung des Pöbels und *plamja* als Flamme der Inspiration für den Genius verstehen.

Der eigentliche Dialog beginnt am Ende der ersten Strophe mit dem Wort *vni-mat'*, das metapoetisch auf die Notwendigkeit einer Rezeption auch des Redesubjekts und nicht nur der denotativen Bedeutung verweist. Eine solche Rezeption dokumentiert erstmals die zweite Strophe, in der beispielhaft in der lautlich-klanglichen Dimension der Rede expressive Anteile jenseits des Denotats decodiert werden. Interessant ist an diesen Anteilen, daß sie alle zeitliche Horizonte haben, also nicht nur, wie man meinen könnte, aktuelle „Zustände“ des ausgedrückten Subjekts dokumentieren. Die Wünsche richten sich in die Zukunft, die Tränen verweisen auf Gewesenes, das Beben wiederum auf Erwartetes. Dieser Reichtum der expressiven Redeanteile ist bereits eine poetische Qualität der Rede, da er über ihren Situationsbezug, mithin über ihren kommunikativen Zweck bereits hinausreicht.

Damit ist auch das Rätsel der dritten Strophe aufgeklärt, warum denn eine derart „übertolle“ Rede, also eine poetische Rede, im Kontext des Alltags keine Antwort erhoffen kann. Die alltägliche Rede „in der Welt“ reicht nicht über die Gegenwart hinaus, denn sie ist auf die jeweilige aktuelle Situation der Sprecher und Hörer bezogen. Darum ist ihr die poetische Rede, die mit ihren Zeithorizonten stets über das aktuelle und gegenwärtige Geschehen hinausweist, unverständlich, sie kann auf sie nicht reagieren. Zugleich wird aber mit der Zeile *ne vstretit otveta* zum ersten Mal in dem Gedicht darauf verwiesen, daß diese besondere, also die dichterische Rede, obwohl sie nicht im alltäglichen Sinne kommunikativ ist, dennoch einer Antwort bedarf, ja sie ersehnt. Zugleich tritt hier, in der Mitte des Gedichts, ein Aspekt von *šum* und *plamja* auf, der über die traditionellen Wertungen dieser Begriffe hinausweist. Hier, an der Nahtstelle zwischen Kommunikationslosigkeit und Kommunikation, zwischen uneigentlicher und eigentlicher Rede, wie Heidegger sagen würde, wird aus dem Gegensatz auch ein funktionaler Zusammenhang, wenn wir die syntaktisch ambivalente Zeile *Sred' šuma mirskogo* nicht nur auf *ne vstretit otveta*, sondern auch auf *roždennoe slovo* beziehen. Dann lesen wir: nicht nur umgeben von

13 Auch für Lominadze 1970, S. 125, ist dieser Anfang ein Paukenschlag. Auch ihn interpretiert er aber im Horizont von „zvuk“ (und eben nicht von *reč'*): Der Klang ist „gegeben wie das Licht“.

Lärm, sondern *aus dem Lärm*, aus dem Chaos alltäglicher Rede, dem Schmelztiegel der Zeiten und Situationen, entspringt die Flamme dichterischer Rede.

Ab hier nun tritt das lyrische Ich explizit als Rezipient solcher Rede in Erscheinung. Gerade hier zeigt sich, daß das *volnen'e* nicht auf einen emotionalen Impuls reduziert werden kann, denn das lyrische Ich reagiert auf das Hören (*uslyšav*) dieser Rede nicht mit Erregung, sondern mit Erkenntnis (*uznaju*) – was durch die Alliteration, die diese beiden Wörter bilden, noch unterstrichen wird – und mit antwortender Rede, wodurch also jetzt der Dialog hergestellt ist, als der dichterische Rede hier konzipiert ist.

Wir wissen nun zwar, daß dieser Dialog nicht „alltäglich“ ist, wir kennen aber noch nicht seine eigene, seine andere Dialogizität. Sie erschließt sich aus den Situationen, in denen diese besondere Rede das lyrische Subjekt erreicht. Oberflächlich betrachtet verweist „Im Tempel, betend“ und „in der Schlacht, kämpfend“ zunächst einmal auf wichtige, erhabene Tätigkeiten. Diese Tätigkeiten für ein dichterisches Antworten auf die vernommene „andere“ Rede sofort abzubrechen, verleiht solchen Antworten eine besondere, hyperbolisch überhöhte Erhabenheit. Doch die beiden Situationen haben noch eine andere, spezifischere Funktion. Das Gebet und der Kampf sind nämlich ihrerseits besondere Formen des Dialogs bzw. der intersubjektiven Begegnung und damit im Unterschied zum alltäglichen Gerede, dem „šum“, eine echte Konkurrenz für das dichterische Wort.¹⁴ Immerhin waren diese Tätigkeiten ja würdig, daß das lyrische Ich sie ausübte, bevor es der Ruf erteilte, aufgrund dessen es dann allerdings doch alles stehen und liegen ließ.

Das Gebet ist als Dialog mit Gott eigentlich die höchste, die absolute Dimension des Dialogs. Bei Lermontov allerdings tritt es nicht nur in diesem Gedicht, sondern auch in *Molitva*, das in dieser Hinsicht mit *Est' reči*... verwandt ist¹⁵, hinter die zwischenmenschliche Beziehung zurück.¹⁶ Der Kampf, und zwar der Kampf auf Leben und Tod, die zweite Tätigkeit, mit der sich das lyrische Ich abgibt, erscheint philosophisch betrachtet von Heraklit bis zu Hegel (und noch bei den Existen-

14 Lominadze 1970, S. 125, sieht diesen Unterschied nicht und spricht von zwei gleichbedeutenden Akten der Ablehnung des „mirskoj šum“.

15 So bittet das lyrische Ich in *Molitva* (Ja, mater' božija, nyne z molitvoju) ausdrücklich „ne o spasenii, ne pered bitvoju“, sondern (za) „devu nevinnuju“. Zwar heißt das Gedicht *Molitva*, doch die kommunikative Funktion des Gebets ist hier genauso eingeschränkt wie in *Est' reči*..., denn *spasenie* und *bitva* bilden hier dasselbe Paar wie *bitva* und *molitva* in *Est' reči*..., und die *nevinnaja deva* spielt hier dieselbe Rolle wie dort der Absender der *reči*.

16 Für Lominadze 1970, S. 131, verweist das Nichtbeenden des Gebets gar auf eine Abkehr von Gott bzw. von der Identifikation des Absoluten mit Gott. Daran ist nichts antireligiöses, und so stellt Lominadze treffend fest, daß sich in der hier thematisierten *reč'*, das Irdische und das Transzendente vereinigen. Leider ist diese Feststellung allein zu abstrakt und bedarf einer Erläuterung, die ich hoffe im weiteren zu geben, indem ich die hier thematisierte Rede als nicht pragmatische, sondern wesentlich dialogische und genau aufgrund dieses Merkmals auf die Transzendenz des anderen Subjekts bezogene poetische Rede beschreibe.

zialisten¹⁷) als die Möglichkeit schlechthin einer existenziellen Begegnung mit dem Anderen.¹⁸

Lermontovs metapoetisches Credo besteht nun darin, daß das dichterische Wort nicht nur dem Gerede der Masse (*tolpa*), sondern auch der „dialogischen“ Konkurrenz von Gebet und Kampf überlegen ist. Wodurch? Das verrät die Struktur der letzten beiden Strophen, insbesondere verraten es die Äquivalenzen zwischen den Reimwörtern. Der Reim *sred boja – ego ja* scheint isoliert betrachtet auf die existenzielle Begegnung im Kampf zu verweisen. Die Pointe des Reims besteht darin, daß das *ego ja*, das der Reimstruktur nach eigentlich das auf den Punkt bringt, was in der Schlacht passiert (ich ihn oder eben er mich), sich syntaktisch gar nicht auf meinen Gegner bezieht, sondern mich von ihm weg ruft. Der Reim *gde ja ni budu – uznaju povsjudu* benennt nun einen ersten Vorteil des poetischen Wortes. Während das Gebet und die Schlacht an Orte gebunden sind, Orte des Kultes und Orte des Kampfes, wo man eben sein muß, um zu begegnen, ist das dichterische Wort überall. Es kann überall vernommen werden, weil sein Sinn anders als jene situationsunabhängig ist. Situationsunabhängig ist dieser Sinn, weil er nicht über sein (immer situationsgebundenes) Thema, sondern über seine Struktur und damit ohne Bezug auf eine zugehörige konkrete Situation, ohne die pragmatische Dimension der Rede zu erschließen ist.

Doch selbst unter Einrechnung einer adäquaten Pragmatik von Kampf und Gebet ist ihnen die dichterische Rede hinsichtlich der dialogischen Kraft des Begegnens überlegen; das demonstriert die letzte Strophe. Denn auch am Ort des Kultes ist das Gebet zwar existenziell, es ist aber kein existenzieller *Dialog*, es ist kein Antworten. Darum zieht das lyrische Ich das dichterische Antworten dem monologischen sich Richten auf die Transzendenz im Gebet vor. Den Vorzug dichterischer Rede vor der „Begegnung“ in der Schlacht demonstriert das letzte Reimpaar *otveču – navstreču. Brošus' ja emu navstreču* erscheint zunächst gerade als das, was man in Bezug auf den Feind in der Schlacht macht: sich auf den Feind werfen (*brošitsja na vruga*, vgl. *sred boja – ego ja*). Hier wird nicht nur erneut die Pointe, daß mich die *reč'* nicht auf den Feind wirft, sondern gerade von ihm weg ruft, sondern darüber hinaus der entscheidende Unterschied ausgesprochen: nicht *na vruga*, sondern *navstreču*, nicht *auf* den Feind, sondern jemandem *entgegen*, wobei das deutsche Äquivalent von *navstreču* die implizite und etymologische Semantik

17 Zuletzt Piotr Hoffin 1983.

18 Zwar dichtet Puškin in *Poët i tolpa*: „...ne dlja korysti, ne dlja bitv / my roždeny dlja vdochnoven'ja / dlja zvukov sladkich i molitv“. Doch bei Puškin, an der Grenze zwischen Klassizismus und Romantik, ist die Hierarchie zwischen Alltag und höherer Sphäre, zwischen Masse und Dichter noch klar definiert. Diese Hierarchie geht im Verlauf der Romantik zugunsten einer horizontalen Differenzierung von dialogischen und monologischen Redeformen, von echter Begegnung und bloßem Rollenspiel verloren. Darum muß Lermontov die poetische Rede neu rechtfertigen.

dieses Wortes nicht wiedergeben kann.¹⁹ Der Unterschied zwischen *na vraga* und *navstreču* besteht darin, daß die existenzielle Konfrontation im Kampf kein Dialog war, weil sie kein wirkliches Begegnen war. Hier gab es zwar anders als im Gebet ein echtes, ein reales Gegenüber, aber *na vstreču*, zur Begegnung, bedarf es der Antwort, d.h. man muß sich auf das, was man vernimmt, einlassen, damit das, was man seinerseits von sich gibt, eine wirkliche Antwort ist. Dazu reicht es nicht, den Lärm der Menge hinter oder unter sich zu lassen, und es reicht auch nicht, sich im Zweikampf Auge in Auge gegenüberzustehen. Es bedarf einer dialogischen Begegnung, die man aber nicht erzwingen (*boj*) kann und die man vergeblich erfleht (*molitva*). Man muß auf sie warten, denn sie kann einem nur geschenkt werden, und wenn man den Ruf vernimmt, muß man alles stehen und liegen lassen. *Navstreču*, das dem Anderen Entgegenstürmen, ist damit als letztes Wort zugleich die endgültige Überwindung des unbeteiligten Betrachtens, das durch das erste Wort zum Ausdruck kam. Dichtung schickt uns auf die lange Reise von *est'* zu *navstreču*, vom unbeteiligten Zuschauen zum totalen Dialog.

Lermontovs Gedicht ist somit nicht nur ein Musterbeispiel für romantische Metapoetik, d.h. für einen Parallelismus – bei allen Unterschieden der Funktionsweise – zwischen struktureller und thematischer Metapoetik. Es ist darüber hinaus als Plädoyer für das Verständnis dichterischer Rede als Beziehungskommunikation auch der besondere Fall einer Meta-Metapoetik, also einer Reflexion über das Verhältnis zwischen digitaler und analoger Kommunikation in Mischformen der Metapoetik. Ein solch hohes Reflexionsniveau wird in diesem Gedicht auch dadurch erreicht, daß es alle vier grundlegenden metapoetischen Frageweisen, die historische (Rezeptionsbedingungen poetischer Rede), die technische (Klang (*zvuk*) und Bedeutung (*značenie*), die philosophische (Krieg und Gebet als defiziente Formen der Dialogizität) und die kulturelle Metapoetik (Auseinandersetzung mit Puškins „vertikaler“ Rechtfertigung der poetischen Rede, die nicht mehr ausreicht) umfaßt und darüber hinaus – als poetischer Text der Romantik – eine Mischform aus sich gegenseitig stützender struktureller und thematischer Metapoetik darstellt.

Textanhang: M. Ju. Lermontov

Есть речи – значенье
Темно иль ничтожно! –
Но им без волненья
Внимать невозможно.

Es gibt Reden – die Bedeutung
Ist nichtig, nicht klar,
doch ohne Erregung
doch ohne Erregung

19 Die deutsche Übersetzung der lexikalischen Bedeutung des zu Grunde liegenden Wortes *vstreča* „Begegnung“ enthält immer noch den Gegner, während *s' rěsti*, die altkirchenslavische Vorform des russischen Worts, das zutiefst dialogische griechische Wort *hypantao* (entgegengehen, erwidern) übersetzt.

Как полны их звуки
 Безумством желанья!
 В них слезы разлуки,
 В них трепет свиданья.

Не встретит ответа
 Среди шума мирского
 Из пламя и света
 рожденное слово;

Но в храме, среди боя
 И где я ни буду,
 Услышав, его я
 Узнаю повсюду.

Не кончив молитвы,
 на звук тот отвечу,
 И брошусь из битвы
 Ему я навстречу.

Ein wahnsinn'ges Sehnen
 Erfüllt ihre Klänge,
 Abschiedstränen,
 Hoffnungsgesänge.

Man antwortet nicht,
 nur Lärm trifft die Ohren.
 Aus Feuer und Licht
 Wird das Wort geboren.

Ob Messe, ob Schlacht,
 wo ich auch bin,
 lausch ich bedacht,
 erkenne ich ihn:

Das Gebet ist verkrampft.
 Der Klang kann bewegen.
 Ich stürm aus dem Kampf
 Nur ihm entgegen.

(*Nachdichtung von Ulrike Katja Freise*)

Literaturverzeichnis

- Ėjchenbaum, B.: Lermontov. Opyt istoriko-literaturnoj ocenki. Leningrad 1924.
- Freise, M.: „Ne ver' sebe – a komu že verit'“? (Oratorskaja lirika Lermontova), in: *Russian Literature* 38/3, 1 October 1995, S. 259–272.
- Vier Weisen, nach dem Text zu Fragen, in: V. Bockholt, M. Freise, W. Lehfeldt, P. Meyer (Hg.): *Finis coronat opus*. Festschrift für Walter Kroll zum 65. Geburtstag. Göttingen 2006, S. 71–83.
- Frizman, L.G.: Stichotvorenije Lermontova "Est' reči – značen'e. In: *Naučnye Doklady Vysšej Školy. Filologičeskie Nauki* 1971, 4, S. 27–37.
- Hoffman, P.: *The human self and the life and death struggle*. Gainesville 1983.
- Jakobson, R.: *Linguistics and poetics*, in: T.A. Sebeok (Hg.): *Style in Language*. Cambridge (Mass.) 1960, 350–377.
- Lermontov, M.: *Polnoe sobranie sočinenij*. Leningrad 1941, Bd. 1, S. 49–50.
- Lominadze, S.V.: "Ne končiv molity...", in: *Voprosy literatury* 1970, 1.
- *Poētičeskij mir Lermontova*. Moskva 1985.
- Müller-Zettelmann, E.: *Lyrik und Metalyrik*. Heidelberg 2000.
- Pott, S.: *Poetiken. Poetologische Lyrik, Poetik und Ästhetik von Novalis bis Rilke*. Berlin 2004.
- Pumpjanskij, L.: *Stichovaja reč' Lermontova*, in: *Literaturnoe Nasledstvo*, 43–44 ("Lermontov 1"), Moskva 1941, S. 389–424.
- Vickery, Walter N.: *M. Ju. Lermontov. His Life and Work*. München 2001.
- Watzlawick, P., Beavin, J., Jackson, B.: *Pragmatics of human communication. A Study of international patterns, pathologies and patterns*. London 1968.