



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
Main Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2010

Der Dichter und die Staatsmacht: Aleksandr Puškins poetischer Dialog mit der russischen Autokratie

Peters, Jochen-Ulrich

Abstract: Up until now Pushkin's relationships with the Czar and the Russian autocracy have been analyzed and evaluated in many ways based on his letters, journalistic writings and novels. This paper, however, asks how Pushkin in his early poetry which refers to the "justification" or "advice" literature of the Enlightenment has tried to establish a poetic dialogue with the Czar and Russian aristocratic society. But the more time passed the more distance he had to this literary model. His later poetry attains a utopian dimension; at first with reference to the aesthetic autonomy of the art but later to the literary representation of a free, unregulated way of life under the structure of the Russian autocracy

DOI: <https://doi.org/10.1524/slaw.2010.0034>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-154949>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Peters, Jochen-Ulrich (2010). Der Dichter und die Staatsmacht: Aleksandr Puškins poetischer Dialog mit der russischen Autokratie. *Zeitschrift für Slawistik*, 55(4):426-444.

DOI: <https://doi.org/10.1524/slaw.2010.0034>

Jochen-Ulrich Peters

Der Dichter und die Staatsmacht: Aleksandr Puškins poetischer Dialog mit der russischen Autokratie

Summary

Up until now Pushkin's relationships with the Czar and the Russian autocracy have been analyzed and evaluated in many ways based on his letters, journalistic writings and novels. This paper, however, asks how Pushkin in his early poetry which refers to the „justification“ or „advice“ literature of the Enlightenment has tried to establish a poetic dialogue with the Czar and Russian aristocratic society. But the more time passed the more distance he had to this literary model. His later poetry attains a utopian dimension; at first with reference to the aesthetic autonomy of the art but later to the literary representation of a free, unregulated way of life under the structure of the Russian autocracy.

Keywords: 19th century Russian literature, Aleksandr Pushkin, Russian autocracy, Russian aristocratic society

Seit der Perestrojka und erst recht seit dem Ende der Sowjetunion hat sich auch die Puškin-Forschung in Russland grundlegend verändert. Auch wenn zum 200. Geburtstag des Dichters, im Mai 1999, noch einmal die früheren mythisierenden Darstellungen und Hypostasierungen aufgegriffen und mit neuen, stark nationalistisch geprägten Akzenten versehen worden sind, bemüht sich die seriöse akademische Puškin-Forschung inzwischen um eine sehr viel sachbezogenere und weniger ideologisch gefärbte Darstellung, um die jahrzehntelang vorherrschenden Vorurteile und Stereotypen zu überwinden. Dieser Neuansatz manifestiert sich am deutlichsten in den ausführlichen historischen und textkritischen Kommentaren der neuen Akademie-Ausgabe, aber auch in außerordentlich differenzierten und originellen Analysen und Interpretationen einzelner Texte. Er zeigt sich dann aber auch in der engen Kooperation russischer Puškin-Spezialisten mit ihren Kolleginnen und Kollegen in Westeuropa und in den USA, wobei vor allem Puškins historische Auffassungen und politische Überzeugungen inzwischen sehr viel unvoreingenommener dargestellt und beurteilt werden. So heisst es etwa in O. Proskurins zusammenfassendem Artikel „Pushkin and politics“, der 2006 in dem von englischen, amerikanischen und russischen Spezialisten gemeinsam verfassten „Cambridge Companion to Pushkin“ erschienen ist, über den Dichter, Publizisten und Historiographen Puškin programmatisch:

He has been variously a conservative, a liberal, a gentleman revolutionary, an ideologue of peasant revolution and a stylised Orthodox Monarchist. [...] The most important task facing researchers today is to free the image of Pushkin as a political poet and thinker from this accumulation of later, often tendentious, stylisations.¹

¹

O. PROSKURIN, Pushkin and Politics, in: The Cambridge Companion to Pushkin, hrsg. von A. KAHN, Oxford 2006, S. 105. Ein ähnliches Ziel verfolgt S. Davydov in seinem insbesondere Puškins Verhältnis zu den Dekabristen analysierenden Artikel „The Evolution of Pushkin's Political Thought“, in: The Pushkin Handbook, hrsg. von D. M. BETHEA, Madison 2005, S. 283-320.

Dieser Aufgabe ist schon Proskurin selbst, der bereits 1999 eine außerordentlich anregende und fundierte Monographie zu den intertextuellen Bezügen von Puškins Lyrik und Prosa vorgelegt hatte², in hohem Masse gerecht geworden. Denn es gelingt ihm, Puškin als einen liberalen, stark von den Staats- und Gesellschaftstheorien der französischen und russischen Aufklärung geprägten Anhänger der russischen Monarchie darzustellen, der dem unbegrenzten Machtanspruch des Zaren, aber vor allem der zaristischen Bürokratie zwar außerordentlich kritisch gegenüberstand, ohne indessen die russische Autokratie als solche jemals in Frage zu stellen. Auf diese Weise gelingt es Proskurin, ein Spannungsverhältnis beziehungsweise ein Dilemma zu beschreiben, auf das aus historischer Sicht G. Schramm bereits 1973 hingewiesen hat: dass Puškin seit dem „Boris Godunov“ zwar immer wieder Rebellen gegen die Staatsmacht geschildert habe, ohne indessen „einen Standort zu finden, von dem aus er das herrschende System tiefer in Frage stellen konnte.“³ Obgleich bereits Schramm den Begriff der „Rolle“ eingeführt hat, um Puškins niemals eindeutige, häufig ironisch gebrochene Einstellung zu solchen Rebellen wie Dubrovskij oder Pugačev zu beschreiben, kommt es ihm als Historiker dennoch in erster Linie darauf an, Puškins persönliche, starken Schwankungen unterworfenen Einstellung gegenüber dem Zaren Nikolaj I. und dessen autoritärem und repressivem Regierungsstil zu verfolgen, wie er dies bereits in seinem vorausgehenden Essay „Ein Dichter und ein Kaiser: Puškin und Nikolaj I.“ versucht hatte.⁴ Auch wenn damit Schramm überzeugend nachweisen konnte, wie sich Puškin sowohl in seinem Roman „Die Hauptmannstochter“ als auch in seinen historiographischen Arbeiten über Peter I., Katharina II. und den Rebellen Pugačev zumindest indirekt immer auch mit der restriktiven Herrschaft des Zaren Nikolaj I auseinandersetzt, wird damit das höchst komplizierte Verhältnis zwischen Literatur und Macht noch nicht hinreichend erfasst, das inzwischen H. Rothe in zwei ausführlichen Studien noch sehr viel detaillierter verfolgt und dokumentiert hat.⁵

Der Puškins Leben, aber vor allem aber auch sein literarisches Werk so nachhaltig bestimmende Konflikt zwischen dem auf seine eigene Freiheit und Unabhängigkeit insistierenden Dichter und der russischen Autokratie lässt sich indessen an Puškins Lyrik sehr viel prägnanter und differenzierter ablesen, in der dieses Spannungsverhältnis in der Form eines poetischen Dialogs auf immer wieder andere Weise thematisiert wird.⁶ Deshalb soll im folgenden durch eine den historischen und kulturellen Kontext intensiv miteinbeziehende Analyse und Kommentierung einiger besonders repräsentativer lyrischer

² O. PROSKURIN, *Poëzija Puškina, ili podvižnyj palimpsest*, M. 1999.

³ G. SCHRAMM, *Puškins politisches Dilemma*, in: *Das Vergangene und die Geschichte: Festschrift für Reinhard Wittram zum 70. Geburtstag*, hrsg. von R. VON THADDEN, G. VON PISTOHLKORS und H. WEISS, Göttingen 1973, S. 330.

⁴ G. SCHRAMM, *Ein Dichter und ein Kaiser*, in: *Russland – Deutschland – Amerika. Russia – Germany – America: Festschrift für E. Epstein zum 80. Geburtstag*, hrsg. von A. FISCHER, G. MOLTMANN und K. SCHWABE, Wiesbaden 1978, S. 42-55.

⁵ H. ROTHE, *Puškin und der Staat*, in: A. S. *Puškin und die kulturelle Identität Russlands*, hrsg. von G. RESSEL, Frankfurt am Main; Berlin 2001, S. 39-61, sowie – noch sehr viel ausführlicher – DERS., *Puškin: Schicksal des Dichters, Wandlungen seiner Dichtung*, Paderborn u. a. 2009 (Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften und der Künste. Geisteswissenschaften. Vorträge; G 422).

⁶ Zur dialogischen Struktur gerade auch lyrischer Texte vgl. den von R. LACHMANN hrsg. Sammelband „Dialogizität“ (München 1982) sowie die inzwischen auch in deutscher Übersetzung zugängliche Abhandlung von M. BACHTIN „Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit“ (Frankfurt am Main 2008).

Texte verfolgt werden, wie Puškin immer wieder die eigene poetische Freiheit gegenüber den Ansprüchen des Staates, der zaristischen Bürokratie und einem kunstfremden Publikum zu verteidigen und zu legitimieren versucht, ohne deswegen jemals die russische Autokratie als solche in Frage zu stellen, von der allein er sich eine allmähliche Modernisierung und Liberalisierung der russischen Gesellschaft und einen größeren Freiraum für die Kunst und die Literatur versprach. Dabei soll sich die Darstellung bewusst nicht auf die politische Lyrik im engeren Sinne beschränken, an der sich Puškins zwiespältiges Verhältnis zur russischen Autokratie und der sie absichernden Bürokratie am direktesten ablesen lässt. Vielmehr sollen gerade auch die in den späten 1820er Jahren entstandenen lyrischen Texte mitberücksichtigt werden, in denen der frühere Dialog mit dem Staat gleichsam aufgekündigt und die Poesie als autonome und zeitenthobene Macht apostrophiert und verherrlicht wird.

Bei einer solchen Konzentration auf die Lyrik wird sich zeigen, dass die frühen, wegen ihrer revolutionären Rhetorik und Metaphorik zunächst so radikal erscheinenden Texte in Wahrheit sehr viel stärker mit dem offiziellen Diskurs der Regierung und der aristokratischen Gesellschaft verknüpft sind als die auf die Apotheose des Dichters, der Natur und der Kunst bezogenen poetologischen Gedichte aus den späten 1820er und frühen 1830er Jahren. Erst in ihnen bekennt sich Puškin zu einer Genie- und Autonomie-Ästhetik, mit der die frühere Verbindung zwischen dem autokratischen Staat, der dessen Liberalisierung anstrebenden Adelsgesellschaft und dem nur sich selbst und der Freiheit der Kunst verpflichteten Autor ostentativ in Frage gestellt wird. Dieser Autonomieanspruch der Poesie richtet sich aber gleichzeitig und nicht weniger dezidiert gegen das Literaturverständnis eines neuen, nicht länger dem alten Adel zugehörigen Publikums, dessen kulturellen Erwartungen und Bedürfnissen Puškins zunächst von Byron, später vom deutschen Idealismus bestimmte Kunstauffassung nicht länger entsprach. So heißt es in dem 1830 entstandenen Sonett „Poëtu“ über den ausschließlich sich selbst und seiner poetischen Tätigkeit verantwortlichen Dichter:

Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный.

Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд;
Всех строже оценить умеешь ты свой труд.
Ты им доволен ли, взыскательный художник? (III, 223)⁷

Nicht allein die unbegrenzte Freiheit des Dichters, sondern auch das „interesselose Wohlgefallen“ des ästhetischen Urteils im Sinne der Ästhetik von Kant wird hier allen außerliterarischen Zwecken und Forderungen gegenübergestellt, wobei dieser hohe Anspruch an die Kunst durch die strenge Form des klassischen Sonetts auch stilistisch und kompositorisch stark hervorgehoben wird. Auf diese Weise reicht das Gedicht über eine Polemik gegen Bulgarin, Greč und die übrigen Gegner der sog. „literarischen Aristokraten“ weit hin-

⁷ Hier und im folgenden zitiert nach: A. S. PUŠKIN, *Polnoe sobranie sočinenij*, L. 1937-1949 mit der jeweiligen Angabe von Band und Seitenzahl.

aus.⁸ Indem der Dichter als ausschließlich sich selbst und seinem eigenen ästhetischen Urteil verpflichteter Zar bezeichnet wird, wird ihm eine Freiheit und Souveränität zugesprochen, die ihn weit über die Welt der Macht, des Kommerz und die zaristische Bürokratie erheben soll, um dieser die unbegrenzte Freiheit des Wahren und des Schönen entgegenzusetzen. Damit gewinnt aber bereits Puškins, stark von der Autonomie-Ästhetik des deutschen Idealismus geprägte Poesie eine weit über ihre Zeit hinausreichende Bedeutung, die Th. W. Adorno in seinem Essay „Engagement“ aus dem Jahr 1962 in folgender Weise zu beschreiben versucht hat:

Noch im sublimiertesten Kunstwerk birgt sich ein Es soll anders sein; wo es sich nur noch sich selbst gleiche, wie bei seiner reinen verwissenschaftlichten Durchkonstruktion, wäre es schon wieder im Schlechten, buchstäblich Vorkünstlerischen. Vermittelt aber ist das Moment des Wollens durch nichts anderes als durch die Gestalt des Werkes, dessen Kristallisation sich zum Gleichnis eines Anderen macht, das sein soll. Als rein gemachte, hergestellte, sind Kunstwerke, auch literarische, Anweisungen auf die Praxis, deren sie sich enthalten: die Herstellung richtigen Lebens.⁹

Nicht nur das programmatische Gedicht „Poëtu“, sondern auch die übrigen poetologischen Texte aus den späten 1820er Jahren zeigen, wie weit sich Puškin inzwischen von dem Literaturmodell des französischen und russischen Klassizismus, aber auch von seinen, dieses bereits in Frage stellenden byronistischen Gedichten und Versen entfernt hat. Wird doch in ihnen das Konzept der unbedingten Freiheit von den rebellierenden und zugleich zutiefst skeptischen Helden auf die ästhetische Autonomie der Poesie selbst übertragen, von der jetzt jeder poetische Dialog mit der Staatsmacht, aber auch mit dem ungebildeten, nicht länger der gebildeten Adelsgesellschaft angehörenden Publikum ausdrücklich verweigert wird.

Von einer solchen Hypostasierung der Poesie war der junge Puškin noch weit entfernt. Sowohl seine 1817 entstandene „Vol’nost“-Ode als auch die zwei Jahre später entstandene „Derevnja“-Elegie waren noch weitgehend dem Programm einer moralisch-politischen Aufklärungsliteratur verpflichtet, wie es von Deržavin und vor allem den Brüdern Turgenjev vertreten wurde, mit denen der soeben aus dem Lyzeum entlassene Puškin um diese Zeit besonders eng verbunden war. Gleichwohl sind beide Texte nicht nur zu ihrer Zeit, sondern auch später als kritische Pamphlete gegen die Autokratie und das Leibeigenschaftssystem betrachtet worden und deshalb erst Jahrzehnte nach Puškins Tod vollständig zunächst nur von Alexander Herzen in London, später auch in Russland publiziert worden, nachdem sie zunächst nur in einer Vielzahl von Handschriften verbreitet worden waren.

Anders als Radiščev in seiner fast zwanzig Jahre früher entstandenen „Vol’nost“-Ode, mit der sich Puškin in seiner eigenen gleichnamigen Ode bereits kritisch auseinandersetzt, propagiert Puškin indessen gerade nicht ein uneingeschränktes Naturrecht der Freiheit, von dem aus sich auch noch die Hinrichtung der ungerechten Könige rechtfertigen liess.

⁸ Zu den einschneidenden kulturellen Veränderungen und ihre Auswirkungen auf den literarischen Prozess der späten 1820er Jahre vgl.: Das „Ende der Kunstperiode“: Kulturelle Veränderungen des „literarischen Feldes“ in Russland zwischen 1825 und 1842, hrsg. von J.-U. PETERS und U. SCHMID, Bern u.a. 2007.

⁹ TH. W. ADORNO, Engagement, in: DERS., Noten zur Literatur III, Frankfurt am Main 1965, S. 134.

Ebenso wie auch in der „Derevnja“-Elegie das Leibeigenschaftssystem nur allmählich, durch eine Anordnung des Zaren selbst („по манию царя“) aufgehoben werden sollte, beschränkt sich auch die „Vol’nost“-Ode auf den eindringlichen Appell an die Herrscher, die Macht des Staates und der Regierung durch auch für den Zaren und seine Minister verbindliche Gesetze zu begrenzen, um sowohl den blutigen Terror Robespierres und den despotischen Machtmissbrauch Napoleons als auch den unkontrollierten Machtmissbrauch der Zaren in Russland in Zukunft auszuschließen. Deshalb werden, im Rahmen eines historischen Rückblicks, sowohl die Hinrichtung des französischen Königs Ludwigs XVI. als auch die heimtückische Ermordung des russischen Zaren Pauls I. entschieden verurteilt und Napoleon als „самовластительный злодей“ apostrophiert, der die Ideale der Französischen Revolution verraten habe und zu einem die ganze Welt bedrohenden Tyrannen geworden sei. Dementsprechend schließt Puškin seinen poetischen Dialog mit den Zaren bzw. den weltlichen Herrschern insgesamt mit dem folgenden emphatischen Appell ab:

И днесь учитесь, о цари:
 Ни наказанья, ни награды,
 Ни кров темниц, ни алтари
 Не верные для вас ограды.
 Склонитесь первые главой
 Под сень надежную закона,
 И станут вечной стражей трона
 Народов вольность и покой. (II, 47f.)

Vor allem diese, allerdings nicht in allen Handschriften überlieferte, Schlussstrophe zeigt, wie sehr Puškin um diese Zeit noch dem literarischen und publizistischen Diskurs des späten 18. Jahrhunderts verpflichtet war, den aus historischer Sicht C. H. Whittaker in folgender Weise charakterisiert hat:

The literature of political engagement – both justification literature, primarily written by monarchs and their entourage and directed toward members of the educated elite, and advice literature, primarily written by members of the educated elite and directed toward rulers – reaffirmed that monarchy in Russia was a necessity, and every generation discovered additional reasons for the utility and desirability of the institution. [...] Paul’s abuse of power did not shatter the belief in monarchy, but confirmed the desire for the institution to move, even if slowly, in the direction of a constitutional order.¹⁰

Vor dem Hintergrund dieses im 18. und im frühen 19. Jahrhundert dominierenden Literaturmodells ist auch noch Puškins „Vol’nost“-Ode als ein typischer Text einer solchen „advice literature“ anzusehen, obgleich gerade sie, wegen ihrer gegen die Despotie und Ungesetzlichkeit gerichteten Rhetorik wesentlich dazu beigetragen hat, dass Puškin aus der Hauptstadt des Imperiums in den Süden strafversetzt wurde. Dort genoss er allerdings zumindest in den ersten Jahren noch ein so hohes Maß an Freiheit und persönlicher Unabhängigkeit, dass er mit seinen byronistischen Verspoemen endgültig den Übergang vom

¹⁰ C. H. WHITTAKER, *Russian Monarchy: Eighteenth-Century Rulers and Writers in Political Dialogue*, Illinois 2003, S. 186 und S. 189.

Spätklassizismus zur Romantik vollziehen konnte, der sich 1820, in dem komisch-parodistischen Verspoem „Ruslan i Ljudmila“, bereits angekündigt hatte.

Puškina „Vol’nost“-Ode entspricht demgegenüber sowohl thematisch und intentional als auch gattungs- und stilgeschichtlich noch ganz der Lyrik-Tradition des 18. Jahrhunderts und lässt sich nur dann adäquat interpretieren und beurteilen, wenn man drei ihr vorausgehende Oden in die Betrachtung miteinbezieht, mit denen sich die „Vol’nost“-Ode bereits mehr oder weniger direkt auseinandersetzt.¹¹ In politisch-ideologischer Hinsicht ist zweifellos die Differenz gegenüber Radiščevs, mehr als zwanzig Jahre früher entstandener „Vol’nost“-Ode am wichtigsten. Denn in Radiščevs Ode, die Puškin nur in der verkürzten Version aus dem nur schwer zugänglichen „Putešestvie iz Peterburga v Moskvu“ kennen gelernt hatte, wird – unter dem unmittelbaren Eindruck der Französischen Revolution – die Hinrichtung der Könige in England und Frankreich ausdrücklich gerechtfertigt und der unbegrenzten Macht und Willkür der Monarchen die auf dem Naturrecht der Freiheit basierende Herrschaft des Volks konfrontiert. Demgegenüber scheint sich Puškin, der die Schreckensherrschaft Robespierres und die sich an sie anschließende Diktatur Napoleons den ursprünglichen freiheitlichen Idealen der Französischen Revolution gegenüberstellt, sehr viel stärker an Deržavins Ode „Vlastitel’jam i sud’jam“ zu orientieren, die vollständig erst 1808 publiziert werden konnte. Wie später von Puškin wird auch von Deržavin keineswegs die autokratische Herrschaft als solche in Frage gestellt, wohl aber jeder unbegrenzten despotischen weltlichen Macht das göttliche Gesetz der Gerechtigkeit konfrontiert, das weder von den Richtern noch von den weltlichen Herrschern verletzt werden dürfe. Damit stellt auch Deržavins Ode ein typisches Beispiel eben der „advice literature“ dar, wie sie von Whittaker charakterisiert wird, um die enge, wenn auch keineswegs unproblematische Beziehung zwischen dem Zarenhof und der ihn umgebenden Adelsgesellschaft zu beschreiben. Nimmt man noch Deržavins Ode „Vel’moža“ als weiteren möglichen Prätext hinzu, die durch die eher seltene zehnzeilige Odenstrophe noch direkter auf Puškina Ode vorausweist, tritt der Abstand zwischen den die Freiheit verherrlichenden Oden von Radiščev und Puškin noch deutlicher hervor. Auch der junge Puškin propagiert keineswegs die Ablösung der Autokratie durch eine Republik nach französischem Vorbild, sondern ausdrücklich nur die Begrenzung der Herrschaft des legitimen Zaren durch eine Verfassung, wie sie um diese Zeit auch von Alexander I. unter dem Einfluss seiner liberalen Berater und Minister erwogen worden war.

Durch eine sorgfältige intertextuelle Lektüre der „Vol’nost“-Ode hat inzwischen E. Ėtkind zeigen können, dass sich indessen Puškin keineswegs nur auf Deržavin und die französische und russische Literatur der Aufklärung insgesamt bezieht, sondern sich möglicherweise sehr direkt auch an Montesquieus Abhandlung „De l’ Esprit des Lois“ orientiert, die er im Lyzeum, insbesondere durch die Vermittlung seines Lehrers Kunicyn, kennen gelernt hatte.¹² So liegt der Schluss nahe, dass der junge Puškin den Zaren und die ihn umgebende Hofgesellschaft mit seiner „Vol’nost“-Ode noch einmal davon zu überzeugen versuchte, die autokratische Herrschaft durch eine Verfassung zu begrenzen, um die Frei-

¹¹ Vgl. dazu die immer noch nicht überholten, die spätere Intertextualitäts-Forschung bereits vorwegnehmenden Hinweise von B. TOMAŠEVSKIJ, Puškin: Kniga pervaja (1813-1824), M.: L. 1956, S. 152-156.

¹² E. ĖTKIND, Sojuz uma i furij: (Puškinskije mjatežniki), in: DERS., Božestvennyj glagol: Puškin, pročitanij v Rossii i vo Francii, M. 1999, S. 352-356.

heit des einzelnen Individuums gegenüber der Willkür des Staates zu schützen und zugleich die zaristische Regierung vor nicht länger zu kontrollierenden und zu begrenzenden revolutionären Erschütterungen und ihren Folgen zu bewahren.

Trotz dieser durchaus gemäßigten politischen Tendenz ist gerade Puškins „Vol’nost“-Ode sowohl am Zarenhof als auch von den späteren Teilnehmern des Dekabristenaufstands als gezielter Angriff auf die autokratische Herrschaftsform betrachtet worden. Diese einseitige Rezeption ist nicht nur auf den zunehmenden Konservatismus der Regierung während der letzten Regierungsjahre Alexanders I. und die sich demgegenüber zunehmend radikalisierenden Überzeugungen der an ihren liberalen Überzeugungen festhaltenden jüngeren Generation zurückzuführen, sondern in Puškins Ode durchaus angelegt. Die eher an Radiščev als an Deržavin erinnernde revolutionäre Rhetorik geht immer wieder über die staats- und gesetzestreue politische Doktrin weit hinaus, nach der durch „das Recht“ die bestehende Ordnung zwar liberalisiert, aber eben dadurch auch umso besser geschützt und abgesichert werden sollte. So heißt es gleich in der zweiten Strophe unter ausdrücklicher Berufung auf die „mutigen Hymnen“ eines nicht namentlich benannten Dichters, hinter dem sich vermutlich der französische Odendichter Lebrun verbirgt, mit revolutionärer Emphase:

Питомцы ветреной судьбы,
Тираны мира! Трепещите!
А вы, мужайтесь и внемлите,
Восстаньте, падшие рабы!” (II, 45)

Allerdings hat B. Tomaševskij schon früh darauf hingewiesen, dass vor allem die letzte Verszeile keineswegs als Aufruf zur Revolution missverstanden dürfe.¹³ Denn das Verb „восстать“ bezeichne im Kontext der Zeit und vor allem im urmittelbaren Zusammenhang von Puškins Ode eine eher abstrakte Ermutigung und Aufforderung, sich gegen eine despotische Herrschaft zu wehren, die nicht durch die Macht des Gesetzes begrenzt werde und insofern weder den Interessen der Zaren oder Könige noch den von ihnen regierten Staatsbürgern entspreche.

Zwar hat gerade die „Vol’nost“-Ode trotz ihrer – vor allem im Vergleich zu Radiščev durchaus gemäßigten – politischen Tendenz, den Zaren persönlich dazu veranlasst, Puškins Strafversetzung in den Süden zu verfügen, nachdem Žukovskij und Karamzin eine Verbannung nach Sibirien hatten verhindern können. Jedoch zeigt die positive Reaktion des Zaren auf Puškins „Derevnja“-Elegie aus dem Jahre 1819, dass Puškin um diese Zeit durchaus noch mit dem persönlichen Wohlwollen und Verständnis des Zaren rechnen konnte, auch wenn er in ihr die schwierigen Lebensverhältnisse der leibeigenen Bauern und Bediensteten der Gutsbesitzer ohne jede Beschönigung beschrieb. Denn er schloss seine Elegie mit einer optimistischen rhetorischen Frage an nicht näher bestimmte Freunde ab, wenn er seine Hoffnung auf eine baldige Aufhebung des Leibeigenschaftssystems in folgender Weise zum Ausdruck brachte:

Увижу ль, о друзья! Народ неугнетенный
И рабство, падшее по манию царя,
И над отечеством Свободы просвещенной
Взойдет ли наконец прекрасная заря?” (II, 91)

¹³ TOMAŠEVSKIJ, wie Anm. 11, S. 170f.

Wie bereits in der „Vol’nost“-Ode scheint sich Puškin auch hier wieder an die liberalen, dem Geist der Aufklärung verpflichteten Repräsentanten des Adels und des Zarenhofs zu wenden und zumindest in diesem Falle durchaus auf Verständnis und Zustimmung gestoßen zu sein. Lässt ihm doch der Zar persönlich durch Puškina Jugendfreund P. Ja. Čaadaev mitteilen: „Remerciez Pouchkine des nobles sentiments qui inspirent ses vers.“¹⁴

Die positive Reaktion des Zaren änderte indessen nichts daran, dass die auf die Schilderung der Leibeigenschaft bezogenen Passagen der „Derevnja“-Elegie in Russland erst drei Jahre vor der offiziellen Aufhebung der Leibeigenschaft, im Jahre 1858, veröffentlicht werden konnten. Denn die zaristische Zensur reagierte auf die intensive, an das Mitgefühl des Lesers appellierende Darstellung des Elends der Landbevölkerung sehr viel restriktiver als der von ihr persönlich berührte Zar, der in seinen frühen Regierungsjahren selbst eine allmähliche Erleichterung oder sogar Beendigung des Leibeigenschaftssystems durchaus erwogen hatte.

Wie eng vor allem der junge Puškin nach dem Ende seiner Lyzeumszeit mit dem Zarenhof und dem liberal gesinnten russischen Adel verbunden war, zeigt aber fast noch deutlicher die Widmung der „Vol’nost“-Ode an die Fürstin E. A. Golicyna, in deren Salon Puškin regelmäßig verkehrte und die er auch persönlich außerordentlich verehrt zu haben scheint:

Простой воспитанник Природы,
Так я, бывало, воспевал
Мечту прекрасную Свободы
И ею сладостно дышал.
Но вас я вижу, вам внимаю,
И что же?.. слабый человек!..
Свободу потеряв навек,
Неволю сердцем обожаю. (II, 56)

Zweifellos sollte man das heiter-ironische Wortspiel mit dem „wundervollen Traum der Freiheit“ und der „Unfreiheit des Herzens“ nicht als ernsthafte Absage an die emphatische Verherrlichung der Freiheit und der sie garantierenden und gleichzeitig begrenzenden Gesetze werten. Aber gerade die der „Vol’nost“-Ode hinzugefügte Widmungsstrophe zeigt noch einmal, wie eng vor allem der junge Puškin mit der Kultur der russischen Adelsgesellschaft und dem Zarenhof verbunden war. Die gleichzeitige Stilisierung des poetischen Subjekts zu einem „простой воспитанник свободы“ zeigt indessen, wie konsequent sich der Schüler und Verehrer von Žukovskij gleichzeitig dagegen wandte, seine Poesie so ausschließlich in den Dienst der moralisch-politischen Aufklärung zu stellen wie dies zunächst schon die liberal gesinnten Brüder Turgenev, später auch seine dekabristischen Freunde wie Raevskij, Ryleev oder Kjučel’beker von ihm erwarteten. Dass sich Puškin schon in den frühen 1820er Jahren immer stärker von diesem, von ihm inzwischen als anachronistisch oder zumindest einseitig empfundenen Modell einer auf die Liberalisierung des russischen Autokratie bezogenen Dichtung entfernte, hat eine Vielzahl von Gründen. Die intensive Beschäftigung mit der Lyrik und Versepiik von Byron, die Ermahnungen des Zarenhofs und des Historikers Karamzin, sich nicht länger zu aktuellen politischen Fragen zu äußern, das isolierte Leben ohne die gleichgesinnten Freunde fern von

¹⁴ Zitiert nach dem Kommentar der neuen Akademie-Ausgabe in: A. S. PUŠKIN, Polnoe sobranie sočinenij v dvadcati tomach, SPb. 2004, S. 597.

Petersburg, vor allem aber die tiefe Enttäuschung über die erfolglosen Aufstände in Italien, Spanien und vor allem in Griechenland führen zu einem weit reichenden Paradigmawechsel, der sich am direktesten an zwei poetischen Sendschreiben an den Jugendfreund V. F. Raevskij aus dem Jahr 1822 ablesen lässt.

Im ersten verweist Puškin darauf, dass sich seine bisherigen literarischen Leistungen und Erfolge weder auf seine frühen gesellschaftskritischen Gedichte noch auf seine von vielen Mitgliedern der Adelsgesellschaft geschätzten Liebesgedichte reduzieren lasse, da sie sich in Wahrheit der „[с]амолюбивых дум отрада“ oder aber den „мечтанья суетного сна“ verdankten (II, 260), die jede einseitige Fixierung der Poesie auf bestimmte Themen oder Zielsetzungen ausschlossen. Das zweite, noch sehr viel ausführlichere Sendschreiben schildert in der Form einer intensiven Selbstreflexion die Erfahrung einer tiefen Krise, die gleichzeitig mit der erzwungenen Trennung von den Petersburger Freunden und der mit ihr verbundenen Isolation des Dichters gegenüber seinen früheren, ihm vertrauten Lesern begründet wird. Damit kündigt sich aber bereits in den beiden Sendschreiben an Raevskij und erst recht in dem 1823 entstandenen „Demon“-Gedicht der Übergang zu einer stark von Byron beeinflussten romantischen Ästhetik und Poetik an, innerhalb derer die individuelle Freiheit und die schöpferische Phantasie des Dichters nicht länger mehr auf die ihn umgebende soziale und politische Realität bezogen wird. Stattdessen stilisiert sich das lyrische Ich zu einem nur sich selbst verantwortlichen, desillusionierten poetischen Subjekt, das jede intensivere Beziehung zu der ihm fremd gewordenen Welt, nicht nur zu der ihm vertrauten Adelsgesellschaft, verloren hat. Am deutlichsten lässt sich dieser Abschied von dem früheren, dem französischen und russischen Klassizismus und dem Ideal einer moralisch-politischen Aufklärung verpflichteten Literaturmodell an dem folgenden Gedicht ablesen, das sich wie ein später selbstkritischer Kommentar zu der eigenen, sechs Jahre früher entstandenen „Vol’nost“-Ode und zugleich als eine ausdrückliche Distanzierung von dem früheren poetischen Dialog mit dem Zarenhof und der russischen Adelsgesellschaft lesen lässt:

Свободы сеятель пустынный,
Я вышел рано, до звезды;
Рукою чистой и безвинной
В порабощенные бразды
Бросал живительное семя –
Но потерял я только время,
Благие мысли и труды...

Паситесь, мирные народы!
Вас не разбудит чести клич.
К чему стадам дары свободы?
Их должно резать или стричь.
Наследство их из рода в роды
Ярмо с гремящими да бич. (II, 302)

Schon die Tatsache, dass das Gedicht eine sich sehr stark am Bibeltext orientierende parodistische Verarbeitung eines Gleichnisses aus dem Lukas-Evangelium darstellt, macht es erforderlich, bei seiner Deutung kategorial zwischen dem in ihm dargestellten Helden und dem Autor zu unterscheiden, wie dies M. Bachtin exemplarisch in einer Analyse eines

späten Liebesgedichts von Puškin vorgeführt hat.¹⁵ Gleichwohl lässt sich das Gedicht als ein poetisches, selbstkritisch auf die eigene literarische Praxis bezogenes Manifest lesen. Denn mit dem Begriff der Freiheit (свобода) und dem zusätzlichen Hinweis auf die „благие мысли и труды“ werden zwei zentrale Leitmotive aufgerufen, die die „Vol'nost“-Ode und das „Derevnja“-Gedicht bestimmt und den Zaren zu seiner erstaunlich positiven Reaktion veranlasst hatten. Jetzt wird der selbst erhobene Anspruch, auch durch die Poesie das Bewusstsein bzw. das Empfinden des Lesers zu beeinflussen oder sogar zu verändern, dagegen grundsätzlich in Frage gestellt. Alle Versuche, den Völkern durch das poetische Wort zu ihrer Befreiung zu verhelfen, werden als pure Illusion zurückgewiesen und satirisch verspottet. Dabei geht diese Skepsis über die unmittelbare Enttäuschung über die erfolglosen Revolten und Befreiungsbewegungen in Italien, Spanien und vor allem Griechenland, mit denen sich Puškin gerade während seines Aufenthalts in Odessa stark identifiziert hatte, weit hinaus. Denn in der zweiten Strophe betont das poetische Subjekt ausdrücklich, dass sich die nur ihre Ruhe wünschenden Völker, die ebenso sarkastisch wie ironisch mit Herdentieren verglichen werden, sich schon seit Generationen bereitwillig unter das Joch und die Knute gebeugt hätten. Damit kündigt sich aber bereits an dieser parodistischen Bearbeitung des Lukas-Evangeliums auch Puškins frühe Skepsis gegenüber den literarischen Auffassungen und Überzeugungen seiner dekabristischen Freunde an. Während diese gerade auch von der Lyrik eine möglichst eindringliche und eindeutige Darstellung einer nationalen und politischen Utopie verlangten und sich dabei häufig auf die in der Stadtrepublik Novgorod im Mittelalter geltenden Freiheitsrechte bezogen, verteidigt Puškin nicht nur gegenüber der zaristischen Regierung, sondern auch gegenüber seinen engsten Freunden hartnäckig die individuelle Freiheit des Dichters und die Autonomie der Kunst. Als ihn etwa Žukovskij nach dem eigentlichen Ziel der „Cygany“, seines letzten byronistischen Poems, fragt, beschränkt er sich auf die ebenso lakonische wie dezidierte Feststellung: „Das Ziel der Poesie ist die Poesie.“¹⁶ Und auf Ryleevs politisch engagierte Lyrik reagierte Puškin in demselben Brief mit der ironischen Feststellung, dass dessen Gedankenlyrik zwar durchaus ehrenwerte Ziele verfolge, aber immer am Ziel vorbeischieße.

Puškins Weigerung, die Freiheit und Unabhängigkeit des Dichters durch die Fixierung der Poesie auf bestimmte politische Ziele und Aufgaben einschränken oder sogar preiszugeben, führt indessen noch nicht sofort zu einer staats- und gesellschaftsfernen Autonomieästhetik. Während seiner zweijährigen Verbannung in Michajlovskoe beschäftigt er sich vielmehr gleichzeitig mit dem Koran und dem Alten Testament und verfasst 1826 mit dem „Prorok“ ein weiteres poetisches Manifest, in dem die Skepsis gegenüber der Macht und Wirkung der Poesie stark zurückgenommen, wenn nicht regelrecht negiert wird. Im unmittelbaren Rekurs auf den Bericht des Jesaja über seine Berufung zum Propheten wird in ihm die schmerzhafteste Transformation des schwachen und sündhaften Menschen in einen ausschließlich dem göttlichen Befehl gehorsamen Dichter geschildert. In einer subtilen Analyse des „Prorok“-Gedichts hat Valerij Brjusov schon in den frühen 1920er Jahren zeigen können, wie konsequent Puškin zwischen dem göttlich inspirierten Dichter und

¹⁵ M. BACHTIN, Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit, Frankfurt am Main, S. 38-58.

¹⁶ PUŠKIN, wie Anm. 14, Bd. 13, S. 167.

dem „gewöhnlichen Sterblichen“ unterscheidet¹⁷, der sich, wie der Prophet Jesaja, in der „düsteren Wüste“ dahinschleppt und sich erst nach einem gewaltsamen Eingriff des Engels Seraphim der Stimme des Gottes Zebaoth öffnet, die ihm den folgenden, nur schwer zu erfüllenden Auftrag erteilt:

Восстань, пророк, и виждь, и внемли.
Исполнишь волею моею,
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей. (III, 31)

Der hohe majestätische Stil und die starke Anlehnung an den Bibel-Text lässt eine direkte Parallelisierung zwischen dem ebenfalls in der Isolation von Michajlovskoe lebenden Puškin und dem ihm überraschend die Aufhebung seiner Verbannung verkündenden Zaren Nikolaj I, die L. Arinštejn zu begründen versucht hat¹⁸, kaum zu. Wenn Puškin die Reinschrift des „Prorok“ bewusst auf den 8. September datierte, an dem er von dem eben erst gekrönten Zaren zu einer ausführlichen Unterredung empfangen worden war, wollte er damit vermutlich vielmehr gerade die Unabhängigkeit des göttlich inspirierten Dichters gegenüber dem Zaren unterstreichen, der sich ihm als persönlicher Zensor angeboten hatte, ohne ihm deshalb die erhoffte künstlerische Freiheit einzuräumen. Dass der Dichter der Romantik, wie der biblische Prophet, dazu befähigt sein sollte, das Wort Gottes zu verkünden, hatten Puškins Freunde aus dem Lyzeum, Del’vig und Kjučel’beker, schon früher in ihren Oden und Sonetten darzustellen und zu begründen versucht. Jedoch betont Puškin sehr viel stärker als diese den unterschiedlichen Status des Dichters vor und nach der göttlichen Berufung und beurteilt deshalb auch die welt- und bewusstseinsverändernde Wirkung der göttlich inspirierten Poesie sehr viel skeptischer als diese. Ob der Dichter mit dem Wort „die Herzen der Menschen entzünden“ kann, bleibt im „Prorok“ ausdrücklich offen, da nur der Dichter, nicht aber die ihn umgebende Welt und die in ihr lebenden „gewöhnlichen Sterblichen“ diesem Prozess der Reinigung und Verwandlung ausgesetzt sind. Aber auch der Autor Puškin selbst hat sich nach der ausführlichen Unterredung mit dem fast gleichaltrigen Zaren und der von ihm veranlassten Aufhebung der Verbannung durchaus taktisch verhalten, da er von dem Machtwechsel zunächst durchaus eine positive Entwicklung des russischen Staates und der russischen Gesellschaft erwartete. Zwar distanziert er sich ausdrücklich nicht von seinen am Dekabristen-Aufstand beteiligten Freunden, wohl aber von deren politischen Zielen und erst recht deren gewaltsamen Aktionen. Denn nach dem intensiven Gespräch mit dem Zaren hat Puškin offenbar eine allmähliche Liberalisierung der autokratischen Herrschaft und vor allem eine kontinuierliche Verbesserung seiner persönlichen Lebensbedingungen und seiner literarischen Möglichkeiten durchaus für möglich gehalten. Aber auch der Zar, der sich nach den Todesurteilen gegen fünf Teilnehmer des Dekabristenaufstands und den harten Urteilen gegen viele andere, ebenfalls dem hohen Adel angehörende Dekabristen durch das Gespräch mit dem bekannten und angesehenen Dichter als liberaler Herrscher darzustellen versuchte, hat von der Befreiung Puškins aus der Verbannung durchaus profitiert. Denn Puškin scheut sich nicht, sein intimes persönliches Gespräch mit dem Zaren in einem der literarischen Öffentlich-

¹⁷ V. BRJUSOV, Prorok: Analiz stichotvorenija, zitiert nach: DERS., Sobranie sočinenij v semi tomach, Bd. 7, M. 1975, S. 178-196.

¹⁸ L. ARINŠTEJN, Puškin: Nepričesannaja biografija. (Izdanie 4-e, dopolnennoe), M. 2007, S. 108-113.

keit zugänglichen poetischen Dialog fortzuführen und auf diese Weise seine Loyalität und Hoffnung auf den neuen Zaren Nikolaj I. zum Ausdruck zu bringen. Nur drei Monate nach der persönlichen Begegnung mit dem Zaren verfasst Puškin im Dezember 1826 unter dem neutralen Titel „Stansy“ eine feierliche Ode, die – anders als seine frühen politischen Oden, Elegien und Satiren – nur ein Jahr später in der Zeitschrift „Moskovskij vestnik“ publiziert werden konnte.

Auch wenn sich die „Stansy“ gattungs- und stilgeschichtlich noch sehr direkt an die panegyrische Odendichtung des 18. und frühen 19. Jahrhunderts anschließen, reichen sie über ein unkritisches Herrscherlob auf den neuen Zaren weit hinaus. Denn bereits in der ersten Zeile ist ausdrücklich nur von der keineswegs gesicherten „Hoffnung auf das Gute“ die Rede, die das poetische Subjekt „ohne Angst“ in die Zukunft schauen lasse, womit von vornherein die spätere, mit Zuversicht erwartete Herrschaft des neuen Zaren nur als eine mögliche, in keiner Weise garantierte Perspektive erscheint. Überdies kommt es Puškin darauf an, Nikolaj I. an den von diesem wie von ihm selbst in gleicher Weise verehrten Peter den Grossen zu erinnern, ohne ihn deshalb mit diesem auf eine Stufe zu stellen. Vielmehr werden, wiederum im Sinne der „advice literature“ des 18. Jahrhunderts, vorbildhafte Attribute des absolutistischen Herrschers wie die Wahrheitsliebe, die intensive Tätigkeit für den Staat und seine Bewohner und das Interesse an einer weiteren Verbreitung von Bildung und allgemeiner Aufklärung hervorgehoben, an denen sich auch der neue Zar orientieren sollte. Die wichtigste Zielsetzung des Gedichts bestand indessen zweifellos darin, Nikolaj I. an die Großmütigkeit Peters des Grossen zu erinnern und ihm ein ähnlich großzügiges Verhalten gegenüber den nach Sibirien verbannten Dekabristen nahe zu legen. Denn Puškin schließt seinen poetischen Dialog mit dem Zaren mit der folgenden Schlussstrophe ab, die zu seinem späteren „Arion“-Gedicht und zu seinem sehr persönlichen Sendschreiben an die Freunde „Vo glubine sibirskich rud“ passt, aber zwangsläufig sehr viel vorsichtiger und diplomatischer formuliert ist:

Семейным сходством будь же горд;
 Во всем будь прашуру подобен:
 Как он неутомим и тверд,
 И памятью, как он, незлобен. (III, 40)

Dieser direkte Appell an die Milde und Großmut des aufgeklärten Herrschers ist indessen Puškin von seinen Freunden so sehr verübelt worden, dass er sich in dem Gedicht „Druz'jam“ gegen die Vorwürfe des Opportunismus und der Schmeichelei verteidigen zu müssen glaubte. Dabei beschränkt er sich ausdrücklich nicht darauf, noch einmal die Aufhebung der eigenen Verbannung durch die persönliche Entscheidung des Zaren positiv hervorzuheben und erneut eine mögliche Begnadigung der dekabristischen Freunde zur Sprache zu bringen. Vielmehr skizziert er in den letzten drei Strophen ein noch ausführlicheres Porträt eines aufgeklärten absolutistischen Herrschers, der das Volk nicht verachte und schon deshalb weder auf Sklaven oder Schmeichler angewiesen sei, weil er das russische Imperium in Kriegs- und Friedenszeiten ebenso mutig wie ehrenhaft regiere. Die Reaktion des Zaren auf dieses zweite, zumindest indirekt ebenfalls an ihn und seine Großmut gerichtete Gedicht entspricht der Reaktion seines Bruders Alexander I. auf Puškins „Derevnja“-Elegie. Er lässt Puškin durch den Innenminister Benckendorff ausrichten, dass er das Gedicht zwar persönlich durchaus wohlwollend aufgenommen habe, aber einer

Publikation dennoch nicht zustimmen könne. Vermutlich erklärt sich diese zwiespältige Reaktion des Zaren daraus, dass er die ausdrückliche Empfehlung, den Idealen der Aufklärung zu folgen und gleichzeitig das Schicksal der nach Sibirien verbannten Dekabristen zu erleichtern, nicht öffentlich propagiert sehen wollte. Hatte er doch Puškin bereits nach der Lektüre der von ihm selbst in Auftrag gegebenen Schrift „O narodnom obrazovanii“ von Benckendorff mitteilen lassen:

Seine Kaiserliche Hoheit hat zu bemerken geruht, dass Ihr Prinzip, wonach Bildung und Genie als Grundlage der moralischen Vervollkommnung dienen sollen, eine für die öffentliche Sicherheit gefährliche Lehre ist, die Sie selbst an den Rand des Abgrunds gebracht und eine große Zahl junger Leute hineingestürzt hat. Sittlichkeit, vorbildliche Ergebenheit und Dienstfeifer verdienen es, einer unerfahrenen, unmoralischen und nutzlosen Aufklärung vorgezogen zu werden. Dies sind die Fundamente einer wohlgeordneten Erziehung.¹⁹

Die unmissverständliche, mit einem drohenden Unterton versehene Antwort des Zaren auf die von ihm selbst bei Puškins Denkschrift „Über die Volksbildung“ zeigt, dass und warum auch mit dem neuen Zaren ein freier und gleichberechtigter Dialog nicht gelingen konnte. Puškins Konzept einer moralischen, politischen und ästhetischen Bildung und Erziehung des russischen Adels, von dem er sich eine zwar langsame, aber gleichwohl kontinuierliche Liberalisierung der russischen Autokratie versprach, war mit dem auf strikten Gehorsam und vorbildliche Pflichterfüllung ausgerichteten Denken des Zaren und vor allem seiner Minister und Berater innerhalb der sog. „Dritten Abteilung“ nicht zu vereinbaren.²⁰ So ist es kaum erstaunlich, dass Puškin erst in den 1830er Jahren seinen poetischen Dialog mit dem Zaren fortzusetzen versucht, nachdem er wieder in den Staatsdienst eingetreten war, um eine Monographie über Peter den Grossen zu beginnen und eine historische Darstellung über den Pugačev-Aufstand zu verfassen. In dem Gedicht „Geroj“ aus dem Jahr 1830 rühmt er, wenn auch nur in indirekter Form, den Mut des Zaren, die an der Pest erkrankten Patienten persönlich in einem Lazarett in Moskau aufgesucht zu haben, auch wenn er das Gedicht bewusst anonym erscheinen lässt, um sich nicht noch einmal dem Vorwurf des Opportunismus und der Schmeichelei auszusetzen. Und in dem Gedicht „Pir Petra Pervogo“ (1835) hebt er noch einmal die vorbildliche Bereitschaft Peters des Grossen hervor, sich auch mit seinen früheren Kriegsgegnern zu versöhnen, um Nikolaj I. ein weiteres Mal an eine Begnadigung der nach Sibirien verbannten Freunde zu erinnern, ohne mit diesem Appell allerdings den erhofften Erfolg zu haben.

Wenn Puškin demgegenüber in den späten 1820er Jahren zunächst auf eine Fortsetzung seines Dialogs mit dem Zaren und dem Zarenhof verzichtet und sich zumindest als Lyriker nicht länger zu politischen Tagesfragen äußert, so hat diese Zurückhaltung zweifellos auch mit der Krise der russischen Adelskultur zu tun.²¹ Nachdem viele literarische Salons nach der Niederschlagung des Dekabristenaufstands nicht länger existierten, verschärfte sich die polemische Auseinandersetzung mit den sog. „literarischen Aristokraten“, die in den

¹⁹ Zitiert nach R.-D. KEIL, Puschkin: Ein Dichterleben. Biographie, Frankfurt am Main 1999, S. 258.

²⁰ Vgl. dazu die detaillierte Darstellung von S. MONAS, *The Third Section: Police and Society in Russia under Nicholas I.*, Cambridge (Mass.) 1961.

²¹ Vgl. dazu insbesondere die gründliche literatursoziologische Analyse von W. M. TODD III, *Fiction and Society in the Age of Pushkin: Ideology, Institutions, and Narrative*, Cambridge (Mass.) 1986.

Angriffen der staats- und regierungstreuen Journalisten Bulgarin, Greč und Sen'kovskij auf Puškin und die Herausgeber und Mitarbeiter der neu gegründeten „Literaturnaja gazeta“ 1829 und 1830 ihren Höhepunkt erreichte.²² In dieser außerordentlich schwierigen Situation schließt sich Puškin einer aus jungen Dichtern und Literaturkritikern bestehenden Gruppe an, die sowohl auf den in der Verbannung in Michajlovskoe entstandenen „Boris Godunov“ als auch auf das programmatische „Prorok“-Gedicht außerordentlich positiv reagiert hatten.

Auch wenn sich die sog. „Ljubomudry“ unmittelbar vor dem Dekabristenaufstand als literarische Vereinigung bereits aufgelöst hatten, konnten sie dennoch mit dem „Moskovskij vestnik“ eine neue Zeitschrift gründen, in der Puškin sein erstes, 1827 entstandenes, ganz direkt an der romantischen Kunstphilosophie von Friedrich Schelling orientiertes „Poët“-Gedicht veröffentlicht. Ähnlich wie in dem ihm vorausgehenden „Prorok“ wird auch in ihm noch einmal die Kluft zwischen dem in die Alltagswelt verstrickten „gewöhnlichen Sterblichen“ und dem göttlich inspirierten Dichter hervorgehoben, auch wenn sich Puškin jetzt nicht länger auf den christlichen Gott, sondern auf Apoll und die griechische Mythologie insgesamt bezieht. Allerdings fällt auf, dass der Dichter nicht länger mehr den Anspruch erhebt, mit seinem prophetischen Wort „die Herzen der Menschen zu entzünden“ und ihnen auf diese Weise eine metaphysische Welt der Wahrheit und höheren Gerechtigkeit zu eröffnen. Stattdessen wird jetzt die Kluft zwischen dem durch das göttliche Wort zu neuem Leben erweckten, mit einem Adler verglichenen Dichter und der ihn umgebenden Welt sehr viel schärfer artikuliert, wenn es abschließend heißt:

Тоскует он в забавах мира,
 Людской чуждается молвы,
 К ногам народного кумира
 Не клонит гордой головы;
 Бежит он, дикой и суровый,
 И звуков и смятенья полн,
 На берега пустынных волн,
 В широкошумные дубровы... (III, 65)

Damit kündigt sich bereits in diesem 1827 entstandenen Gedicht, in dem die Kluft zwischen dem Staat beziehungsweise der Gesellschaft und der freien Natur und dem Dichter noch relativ abstrakt geschildert wird, ein Konflikt an, den Puškin ein Jahr später, in dem Streitgedicht „Poët i tolpa“ noch sehr viel schärfer und zielgerichteter artikulieren wird. Zwar wird auch hier noch einmal die Autonomie der Poesie und die Distanz des romantischen Dichters gegenüber der ihn umgebenden Welt beschworen, wenn es abschließend heißt:

Не для житейского волнения,
 Не для корысти, не для битв,

²²

Vgl. dazu das Kapitel „Zwischen Buchmarkt und Zensur“ in: K. STAEDTKE, Ästhetisches Denken in Russland: Kultursituation und Literaturkritik, Berlin; Weimar 1978, S. 92-145, sowie die materialreichen kultursoziologischen Studien von A. I. REJBLAT, *Kak Puškin vyšel v genii: Istoriko-sociologičeskie očerki o knižnoj kul'ture Puškinskoj epochi*, M. 2001.

Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв. (III, 142)

Jedoch lässt sich auch aus diesem Gedicht nicht ein vorbehaltloses Bekenntnis Puškins zur „reinen Kunst“ ableiten, wie dies vor allem Geršenzon versucht hat.²³ Denn in den der „stumpfen Menge“ zugeordneten Passagen werden jetzt sehr viel detaillierter, wenn auch mit deutlicher kritischer Distanz auch die Einwände gegen die Autonomie der Kunst vorgebracht. Die kunstfremde Menge fragt jetzt ebenso stereotyp wie inquisitorisch nach dem Ziel, dem unmittelbaren Nutzen und der direkten didaktischen Bedeutung der Poesie, obwohl auch sie noch den Dichter ebenfalls als ein „vom Himmel auserwähltes Wesen“ („избранник небес“) betrachtet. Mit dem Gedicht „Poët i tolpa“ reagiert Puškin noch einmal ganz direkt auf die zunehmende Polemik gegen die „literarischen Aristokraten“ durch Journalisten wie Bulgarin oder Greč. Diese vertraten aber gleichzeitig die Bedürfnisse eines neuen, nicht länger dem alten Adel, sondern vornehmlich der Beamtenschaft angehörenden, wenig gebildeten Publikums und die Interessen der Staatsmacht, wie sie der Zar selbst bereits wenige Jahre vorher bereits in seiner Kritik an Puškins Denkschrift „Über die Volksbildung“ so unmissverständlich zum Ausdruck gebracht hatte. Aber auch Puškin selbst hat sich nur kurzzeitig, in seinen direkt auf den Dichter und die Poesie bezogenen Gedichten, mit der für ihn zu abstrakten und weltfernen Autonomie-Ästhetik Schellings und der russischen Schellingianer identifiziert, auch wenn er ausdrücklich zwischen dem vom Dichter frei gewählten und zum Ausdruck gebrachten Ideal und den ihm von der Regierung oder den Journalisten aufgedrängten moralisch-didaktischen Zielen und Aufgaben unterschied. Deshalb wird von ihm 1836 in dem Gedicht „Iz Pindemonti“ nicht länger mehr nur die Kunst, sondern auch die persönliche Freiheit des Individuums und die Schönheit der Natur der bestehenden Welt mit ihren Zwängen und Einschränkungen konfrontiert, wenn sowohl die Abhängigkeit vom Zaren als auch die Abhängigkeit vom Volk als Einschränkung bzw. Zumutung empfunden und entschieden zurückgewiesen wird:

Иные, лучшие, мне дороги права;
Иная, лучшая потребна мне свобода:
Зависеть от царя, зависеть от народа –
Не все ли нам равно? Бог с ними.

Никому

Отчета не давать, себе лишь самому
Служить и угождать; для власти, для ливреи
Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи;
По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам,
И пред созданиями искусств и вдохновенья
Трепеща радостно в восторгах умиленья
– Вот счастье! вот права... (III, 420)

Auch wenn Puškin das sehr persönlich formulierte Gedicht „Iz Pindemonti“ aus Rücksicht auf die Zensurbehörde als eine Übersetzung aus dem Italienischen ausgegeben hat, wird in ihm die polemische Auseinandersetzung mit der Staatsmacht bzw. den ihre Interessen ver-

²³ M. O. GERŠENZON, Mudrost' Puškina, M. 1919.

trehenden Journalisten nicht länger fortgesetzt. Allen abstrakten und inzwischen als illusorisch empfundenen Hoffnungen auf eine vom Staat und der Regierung garantierte Verbesserung der Rechtsordnung, die noch in der frühen „Vol’nost“-Ode so emphatisch zum Ausdruck gebracht worden waren, werden jetzt kategorisch zurückgewiesen. Ihnen wird das Glück und gleichzeitig das unveräußerliche Recht des auf seine Unabhängigkeit bedachten Adligen und Dichters gegenübergestellt, sich in die Welt der Natur, der Kunst und der Poesie zurückzuziehen, um sich dem Zarenhof, den Auseinandersetzungen mit der zaristischen Bürokratie und gleichzeitig der Kritik der der wahren Kunst und Literatur feindlich gegenüberstehenden Journalisten zu entziehen. Ästhetisch gesehen kommt diese Distanzierung auch von der eigenen politisch orientierten Lyrik darin zum Ausdruck, dass den „tönenden Rechten“ („громкие права“) aus der ersten Verszeile erst in der letzten Zeile des Gedichts „das Glück und die Rechte“ des nur sich selbst und dem eigenen Leben verantwortlichen Individuums gegenübergestellt werden und durch die Interpunktion zusätzlich noch der Fragmentcharakter des Textes unterstrichen wird. Der frühere Dialog mit der Staatsmacht und der kunstfeindlichen Menge wird damit ausdrücklich aufgekündigt und durch ein stark an Rousseau, Žukovskij und an der deutschen Romantik orientiertes Bekenntnis zu einer ausschließlich selbstbestimmten Lebensform ersetzt, die den Zwängen des Zarenhofs mit seinen Livreen und seinen Ritualen als Ideal konfrontiert wird. Damit hat sich die frühere, auf die Kunst und vor allem auf die Poesie bezogene Autonomieästhetik zu einer nicht weniger utopischen Hoffnung auf ein authentisches und unabhängiges Leben erweitert, wie sie Puškin schon zwei Jahre früher, in dem an seine Frau gerichteten Gedicht „Pora, moj drug, pora!“ noch sehr viel persönlicher und emphatischer zum Ausdruck gebracht hatte.

Der genauen Datierung der Reinschrift lässt sich entnehmen, dass Puškin nur einen Monat später, am 21. August 1836, sein programmatisches Gedicht „Ja pamjatnik sebe vozdvig nerukotvornyj“ abgeschlossen hat, das ebenfalls erst nach seinem Tod und auch dann noch mit starken, von der Rücksicht auf die Zensurbehörde bedingten Veränderungen publiziert werden konnte. Es hat eine Fülle von sich stark widersprechenden Kommentaren und Interpretationen ausgelöst, von denen hier nur zwei etwas ausführlicher dargestellt werden können, um diesen einen eigenen Deutungsversuch gegenüberzustellen, durch den noch einmal der Dialog zwischen Literatur und Macht und gleichzeitig die Kluft zwischen dem zeitgenössischen Publikum und den späteren Lesern in den Mittelpunkt gerückt werden soll.

In einer außerordentlich differenzierten und perspektivenreichen rhetorischen und gleichzeitig intertextuell orientierten Analyse hat R. Lachmann überzeugend dargelegt, welches hohe Maß an Sinnkomplexion und Sinndifferenz Puškina, gleichzeitig auf Horaz und Deržavin, aber auch auf eigene poetische Texte rekurrierende Ode aufweist, womit sie sich jeder vereindeutigenden Lektüre hartnäckig widersetze. Auf diese Weise konnte sie zeigen, dass bereits die eher ungewöhnliche Wortverbindung „Александрійский столп“ in der ersten Strophe gleichzeitig auf die Alexandersäule vor dem Winterpalais, den Leuchtturm in Alexandria und die Bibliothek in Alexandria verweist und kommt deshalb zu der folgenden Schlussfolgerung:

Die Bibliothek von Alexandria, das ist das verbrannte Gedächtnis der alten Welt, dem die Gedächtnisarbit – das ‚monumentum‘ – der neuen gegenübergestellt wird: die Zerstörung der Zeichen – die Setzung von Zeichen und ihre Speicherung. Dies

aber impliziert im Kontext des Gedichts, dass die neuen Zeichen ein neues Alexandria, die neue Bibliothek herstellen, die die Leser der Zukunft im alphabetisierten Reich der Russen lesen werden. Diese Analogie ist durch den für die kulturelle Identität Russlands wesentlichen Mythos vom hellenischen Erbe motiviert.²⁴

Oder sie konnte deutlich machen, wie – bereits in der ersten Zeile – durch das ebenfalls eher ungewöhnliche Adjektiv „нерукотворный“ die byzantinisch-orthodoxe Kultur evokiert wird, die durch den gleichzeitigen direkten Rekurs auf Horaz von vornherein mit der Kultur der römischen Antike verknüpft wird. Weniger überzeugend als dieser auf den Synkretismus der Kultur bezogene Deutungsansatz scheint mir demgegenüber die These, dass durch die Verbindung des „памятник“ mit dem Adjektiv „нерукотворный“ auch die mit ihm dadurch mit einer religiösen Dimension versehene Dichtung ihre abbildende Funktion verliere: „Das Gedächtnis-Denkmal (Horaz – Lomonosov – Deržavin – Puškin) ist nicht Abbild, es meint sich selbst – die Löschung des Ikonischen in der Ikone – es ist nicht von Menschenhand geschaffen, sondern von der Kultur.“²⁵ Betont doch Puškin schon in der ersten Strophe ausdrücklich, wie sich seine Dichtung gerade wegen ihres göttlichen Ursprungs weit über die Alexandersäule als einem Symbol der weltlichen Macht erhebe und verweist in der vierten Strophe noch einmal darauf, dass er in einem „grausamen Jahrhundert“ die Freiheit besungen habe. Damit wird die abbildende und vor allem die identitätsbildende Funktion der Dichtung als eines „nicht von Menschenhand geschaffenen Denkmals“ gerade nicht in Frage gestellt, sondern vorausgesetzt und in besonderer Weise akzentuiert. Ist es doch die göttlich inspirierte Poesie, die sich gegenüber der der Zeit unterworfenen Staatsmacht behaupten und auf diese Weise den ebenfalls an Zeit und Raum gebundenen Dichter überdauern soll. Damit ist aber das die eigene poetische Leistung noch einmal gegenüber den zeitgenössischen Kritikern so emphatisch verteidigende und legitimierende „Pamjatnik“-Gedicht sehr viel mehr als ein „neues Gedächtnis“ und geht über die „Vernetzung der Kulturen“, so wichtig diese ist, weit hinaus²⁶. Es ist zumindest auch, wenn nicht sogar in erster Linie, die Selbstreflexion und Selbstrechtfertigung eines nicht länger anerkannten Dichters, der wenige Monate vor seinem Tod noch einmal gleichzeitig die aktuelle und die zeitübergreifende Bedeutung und Wirkung seines zwar göttlich inspirierten, aber deshalb keineswegs von „der Kultur“, sondern von ihm selbst geschaffenen Werks zu begründen versucht.

Insofern hat R. D. Keil in seiner intensiven, ebenfalls bereits die Prätexte ausführlich miteinbeziehenden, aber stärker auf Puškins Ode selbst bezogenen Interpretation mit Recht darauf hingewiesen, dass im „Pamjatnik“-Gedicht die unterschiedlichen „Variationen des e i n e n Themas von der Unsterblichkeit der Dichtung“²⁷ im Mittelpunkt ständen, das in einer Art zyklischen Struktur auf immer wieder andere Weise dargelegt und entwickelt werde. Umso erstaunlicher und problematischer ist es, wenn sich Keil trotz dieses, auf die überzeitliche Dimension und Wirkung der Poesie bezogenen, Ausgangspunkts am

²⁴ R. LACHMANN, Intertextualität als Gedächtnishandlung: Puškins Horaz-Transposition, in: DIES., Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne, Frankfurt am Main 1990, S. 327.

²⁵ Ebenda, S. 330.

²⁶ Ebenda, S. 338.

²⁷ R. D. KEIL, Zur Deutung von Puškins „Pamjatnik“, in: Die Welt der Slaven 6 (1961), S. 191.

Ende für eine in sich kohärente christliche Deutung des Gedichts entscheidet, wenn er postuliert:

Nur in der religiösen Sphäre konnte und wollte Puškin die Spannungen aufheben, die sein Leben als Dichter bewegten, die Problematik von Dichter und Menge, die Problematik von Macht und Menschlichkeit, die Problematik von Stolz und Demut: all das ist eingebettet und aufgehoben (d. h. geborgen und gelöst) im Thema der Unsterblichkeit, des ewigen Lebens.²⁸

Sobald man, wie bereits M. P. Alekseev in seiner Monographie²⁹, den historischen und kulturellen Kontext des Gedichts hinreichend berücksichtigt, wird man wohl eher die göttlich inspirierte, aber erst in späteren Zeiten von der Nachwelt hinreichend verstandene und anerkannte Dichtung mit ihrem ästhetischen, ethisch-moralischen und politischen Anspruch als das die fünf Strophen miteinander verklammernde Thema ansehen. Wendet sich doch der Dichter in der letzten Strophe noch einmal ebenso nachdrücklich wie polemisch gegen die böswilligen und gleichzeitig inkompetenten Literaturkritiker, die ihm die verdiente Anerkennung seines in der Gegenwart vornehmlich nur von einem sehr begrenzten Publikum verstandenen und geschätzten Werks verweigert hätten, um diesen entgegenzuhalten:

Веленью Божию, о муза, будь послушна,
Обиды не страшась, не требуя венца,
Хвалу и клевету приемли равнодушно,
И не оспаривай глупца. (III, 424)

Gleichzeitig wendet sich aber Puškin an die Nachwelt, wenn er in der dritten Strophe die spätere Verbreitung und Anerkennung seines Werks im gesamten russischen Imperium prophezeit und sich mit seinem göttlich inspirierten, aber eben doch von ihm selbst geschaffenen Werk über die eigene Zeit erhebt und hinwegsetzt:

Слух обо мне пройдет по всей Руси великой
И назовет меня всяк сущий в ней язык,
И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой
Тунгуз, и друг степей калмык. (III,424)

Diese stolze Gewissheit, in späteren Zeiten nicht länger mehr nur von den Dichtern und dem begrenzten Kreis der gebildeten Adelsgesellschaft, sondern auch von den übrigen Bewohnern des russischen Vielvölkerstaats akzeptiert und verehrt zu werden, wird im „Pamjatnik“-Gedicht auf sehr unterschiedliche Weise begründet. Auf der einen Seite greift Puškin noch einmal gleichzeitig auf den antiken Dichtermuthos, das christlich begründete Prophetentum und die Inspirationslehre der romantischen Schöpfungs- und Genieästhetik zurück, wenn er den Dichter dem „göttlichen Auftrag“ unterstellt und sein Werk deshalb als „памятник нерукотворный“ bezeichnet, das sich als autonomes literarisches Faktum über die Welt der Macht und des Kommerz erheben soll. Gleichzeitig begründet der Dichter seinen späteren Ruhm aber ebenso entschieden damit, in einem „grausamen Zeitalter“ die Freiheit besungen zu haben und sich für die Gnade gegenüber den „Gefallenen“ einge-

²⁸ Ebenda, S. 218.

²⁹ M. P. ALEKSEEV, „Ja pamjatnik sebe vzdvig nerukotvornyj“: Problemy ego izučenija, L. 1967.

setzt zu haben, mit denen zweifellos in erster Linie die dekabristischen Freunde gemeint waren, die Puškin mit seinen an den Zaren gerichteten Versen direkt, mit dem an sie selbst adressierten Sendschreiben „Vo glubine sibirskich rud“ aus dem Jahr 1827 zumindest indirekt zu unterstützen versucht hatte. Damit wird aber nicht nur, wie bereits von Horaz, die Unsterblichkeit der Dichtung behauptet. Der Poesie wird gleichzeitig die Fähigkeit zugesprochen, zumindest in späteren Zeiten sowohl als ethisch-moralische und politische Instanz als auch in ihrem weit über die eigene Zeit hinausreichenden ästhetischen Anspruch verstanden und von einem sehr viel breiteren Publikum anerkannt und geliebt zu werden. Damit scheint aber Puškin eine Überzeugung vorwegzunehmen, die Osip Mandel'stam 1913, in seinem Essay „O sobesednike“ in folgender Weise zum Ausdruck gebracht hat:

Es gibt keine Lyrik ohne Dialog. [...] Auch wenn einzelne Gedichte (in Form einer Botschaft oder einer Widmung) an konkrete Personen gerichtet sein können, so wendet sich doch die Poesie als Ganzes an den mehr oder minder fernen Adressaten, an dessen Existenz der Dichter nicht zweifeln kann, ohne an sich selbst zu zweifeln. Mit Metaphysik hat das nichts zu tun. Einzig eine Realität kann eine andere Realität zum Leben erwecken.³⁰

Die intensive, höchst kontroverse Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte von Puškins literarischem Werk hat diese Einsicht von Mandel'stam in vollem Umfang bestätigt und scheint von Puškin, vor allem in seinem „Pamjatnik“-Gedicht, aber auch in seinen an den autonomen Dichter adressierten poetologischen Gedichten aus den späten 1820er Jahren erstaunlich früh und klarsichtig antizipiert worden zu sein.

Prof. Dr. Jochen-Ulrich Peters, Universität Zürich, Slavisches Seminar, Plattenstr.43, 8032 Zürich, Schweiz (jupeters@slav.uzh.ch)

³⁰ Zitiert nach: O. Mandelstam, Über den Gesprächspartner: Gesammelte Essays I: 1913-1924. Aus dem Russischen übertragen und herausgegeben von R. Dutli, Zürich 1991, S.14f.