

Alexander Andrejewitsch Smirnow

Das Symbol in der Lyrik Lermontows im Verhältnis zur Symbolik Goethes

Аннотация: Символические образы в лирике Лермонтова обнаруживают типологическое сходство с эстетическими постулатами Гёте и его поэтическим творчеством. Лермонтовские тексты в своих особенностях подтверждают действенность гётеанской традиции, согласно которой в символике происходит совпадение особенного и всеобщего, проявляется закон соотношения поэзии и действительности. Лермонтов продолжает традицию Гёте упрощать внешнюю сторону символических знаков, а упрощать означаемое – усиливать символическую значимость отдельных сторон образа: цвета, формы, положения в пространстве, т. е. расчленять и дробить простое на составляющие его части. Подобное распадение образа на символические элементы, уже заметное в поэтической практике Гёте эпохи Веймарского классицизма, дает возможность их предельно углубленного прочтения и определения тех закономерностей, которые проявляются в каждой клеточке образа. Когда образ превращается в текст, то возникает возможность выделить сверхтекстовое единство лермонтовских символов (как и гётеанских) в определенные типологические ряды. Схематизация означаемого в лермонтовском символе не мешала его индивидуальности и не нарушала, а поддерживала органическую связь с романтическим мировидением, в чем еще раз подтвердилась гипотеза Гёте о проявлении закона прекрасного в поэзии, о семантической заряженности каждого элемента языка поэзии.

Как и гётевскому творчеству, поэзии Лермонтова не присущи символы, занимающие позицию предиката, так как они лишь указывают на некий смысл, но не дают характеристику иного объекта. Символам обоих поэтов свойственная субъективность в их стремлении обозначить вечное в ускользающем, неотчетливый в своей многозначности и широте смысл, не поддающийся концептуализации ни в рамках пантеизма (у Гёте), ни романтизма (Лермонтов). В отличие от метафоры, лермонтовский символ не углубляет понимания реальности при всей внешней конкретной репрезентативности избранных объектов изображения, а уводит за ее пределы в сферу общих представлений о мире. В этой сфере идея не должна позволить себя «увидеть», она выражается через систему суммарных аналогий внешних объектов и в то же время она не сосредоточивается на самой себе. Именно такое понимание символа и его роли в истории европейской поэтической мысли стало доминировать после Гёте, утвердившим в теории и в

конкретном творчестве единство между изобразительными и выразительными функциями поэтической речи. Значение этого факта для творчества Лермонтова неоспоримо.

Ключевые слова: Лермонтов, Гете, поэзия, проблема символа

Abstract: The central position of symbol in the poetic philosophy of art is based on two assumptions and conditions – on the recognition of identity of nature and spirit, whose language is of divine origin, and on the presence of analogy between a human and the universe. The correspondence between dream and reality is a central problem not only for Lermontov's and Goethe's poetry, but also of European literature in general. The symbols of Russian and German poets appear in two variants. The first is equal to the semantics of the word, which appeals to poetics of the universe. The structure of symbol is not disclosed, but only implied for the reader who must be aware of all phenomena, feelings, experiences referred to the semantics of the words «earth», «sky», «star», «cup of life» in which «drink was – a dream».

The doctrine of correspondences, which viewed the external world as a system of symbols revealing the spiritual world in material form. By the romantic period, the view that nature is the visual language of God or spirit became established as one of the mainstays of poetry, but two fundamental shifts had occurred: the material and spiritual worlds were seen as merged rather than related simply as representation to the thing represented; and, as a result, the meaning of symbols became less fixed and more ambiguous. The correspondence between individual elements allows us to conclude about the uniqueness of Lermontov's and Goethe's ideas about forms of its realization. Symbol is extremely individualized, devoid of tradition. They have become a model of a new kind of romantic symbolization in European poetry of the nineteenth century. Natural phenomena become elements of their external imagery. If they «play» person, it appears somewhat sketchy in terms of psychological development, «carries» only one «idea», whether it is the desire for freedom or fight. Human appears in these texts as a complex set of feelings and emotions, and personifies an «idea».

Key words: Lermontov, Goethe, poetry, problem of symbol

Im Unterschied zur klassizistischen Orientierung auf die Allegorie stützen sich die Romantiker in unmittelbarem Zusammenhang mit ihrem neuen poetischen Ideal auf die symbolische Behandlung der künstlerischen Gestalt, indem sie Traum und Wirklichkeit einander schroff gegenüberstellen. A.N. Sokolow hat die ursprüngliche Zweiseitigkeit der romantischen Gestalt betont, die «diese oder jene Elemente der Wirklichkeit widerspiegelt und gleichzeitig zur Verkörperung von Erscheinungen der romantischen Welt wird, die von der Phantasie des Dichters geschaffen worden ist, zur Verkörperung seines Traums, seines Ideals» {A.N. Sokolow: *Istorija russkoj literatury XIX veka*. Moskwa 1960. S. 80}. Goethe unterscheidet Allegorie und Symbol auf folgende Weise: «Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, daß der Begriff im Bilde immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen sei. Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in

Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe» (WA I, 48. S. 205 f.).

Die Symbolisierung wird zur spezifischen Form der Verwirklichung der lyrischen Subjektivität in der Dichtung Lermontows und Goethes – einer besonderen Logik der Wahrnehmung der Realität, die die klassischen Verkörperungen ablöst. Der hohe Abstraktionsgrad des künstlerischen Ideals im Schaffen Lermontows und Goethes begünstigte den zunehmenden Gebrauch der symbolischen Form der Bedingtheit, die möglichst adäquat die «Gesetzmäßigkeit» der inneren Welt der Persönlichkeit neuen Typs wiedergeben sollte.

Das Arsenal symbolischer Mittel zur Widerspiegelung der Wirklichkeit ist organisch verbunden mit dem Prinzip der allgemeinen Durchgeistigung der Gegenstände und Erscheinungen der Natur. Die Grenze zwischen Natur und Verstand war von den Aufklärern aufgehoben worden (Verstand und Gefühle des Menschen sind «natürlich», aber die Natur ist «vernünftig» und empfänglich für Sinnesempfindungen), und die Romantiker setzten die Entwicklung dieser Ideen fort und führten sie bis zur Behauptung des Prinzips der «Identität», zum Gedanken von der allgemeinen Beseeltheit der gesamten Realität. Während jedoch bei den Aufklärern Verstand und Gefühl in ihren normalen Äußerungsformen nicht der Natur entgegengestellt sind, wird bei den Romantikern eine Wechselwirkung des Natürlichen und des Künstlichen keinesfalls geregelt. Der innere Hang zum Symbol war der romantischen Theorie zutiefst bewußt. Es genügt, an die Gedanken der Brüder Schlegel über die Kunst als Versinnbildlichung der Wirklichkeit und des Traums zu erinnern und an Eichendorffs Worte, daß jede echte Poesie symbolisch sei.

Wir stellen uns die Aufgabe, die Besonderheiten der Symbolhaftigkeit in der Lyrik Lermontows zu bestimmen. Die poetische Welt Lermontows durch einen symbolisch erweiterten Horizont gekennzeichnet ist.

Schon in seinen frühen Gedichten lassen sich die wesentlichen Konturen der romantischen Symbol-Poetik aufspüren. Ein Schlüssel zu ihrem Verständnis ist das Gedicht *Der Stern* (1830), das einen 1832 von dem Dichter geplanten Sammelband ausgewählter Lyrik eröffnen sollte. Die zentrale symbolische Gestalt ist ein ferner Stern, der den «Blick» des lyrischen Helden und seine «Träume» anzieht und die Elementarkraft seines seelischen Strebens erfaßt. Der einsam «glühende Stern», der sich in unerreichbarer Höhe befindet, wird in Parallele gesetzt zu dem «zärtlichen», für den Helden aber wie ein Sternenstrahl kalten und entfernten Blick der Frau, die er «dem Schicksal zum Vorwurf» geliebt hat. Der einsame lyrische Held erleidet Seelenqualen, aufgrund der unbeantworteten Liebe begreift er seine Lage als eine tragisch-hoffnungslose. Einer für ihn ursprünglich teilnahmslosen (oder insgeheim feindlichen) schicksalhaften Vorherbestimmung zum Trotz aber hört er (genauer: «sieht» er) ständig den unvergänglichen «Ruf» des Naturelements, den er als Ruf des Schicksals auffaßt, und begreift anschei-

nend seine Liebe der Hoffnung zuwider dennoch als einzig universales Prinzip, das Mensch und Welt verbindet.

Das Gedicht gestaltet ein äußerst komprimiertes und gleichzeitig allgemeines Modell der romantischen Konzeption des Verhältnisses von Ideal und Wirklichkeit, dessen Symbolik durch die rhythmisch-melodische Struktur der meditativen Romanze noch unterstützt wird. In ihr ist das sinnlich anschauliche Bild des «Sterns» durch einen umfassenden Zeicheninhalt charakterisiert, es überschreitet gleichsam die Grenzen des eigentlichen metaphorischen Gehalts und wird für das wahrnehmende Subjekt der lyrischen Betrachtung zur Offenbarung des Schicksals, das auf das höchste und räumlich aufs äußerste emporgehobene Gebiet des indifferenten und unpersönlichen Ideals hinweist, welches jedoch eine alles durchdringende Wirkung auf die Gefühlswelt des Helden hat. Indem das Symbol des «Sterns» auf unerklärliche Weise die Seele des lyrischen Ich insgesamt erfaßt, entbehrt es der eigentlichen dynamischen Impulse. Die Symbolik des «Sternprinzipals» der Natur wird geschaffen mittels eines einzelnen, individualisierten und gleichzeitig in seiner Wirkung auf das lyrische Subjekt eigentümlichen Bildes, dessen allgemeiner Inhalt unausgesprochen bleibt. Dadurch entsteht eine Atmosphäre des Geheimnisvollen, der Unvorstellbarkeit alles dessen, was sich jenseits der Grenzen des sinnlich faßbaren Objekts befindet. Das Symbol des «Sterns» ist eine Vorstellung, deren geistiger Inhalt Möglichkeiten sucht, sich im außerverbalen Material zu ergießen und durch das mitzuteilen, was in der lyrischen Person enthalten ist und sich gleichzeitig von ihr qualitativ unterscheidet. Hervorzuheben ist insbesondere, daß in dem Gedicht ein spezifisch romantisches Symbol geschaffen worden ist. Seine Sinnperspektive ist unbedingt auf die höchsten Werte des Ideals gerichtet, die jedoch «unausgesprochen» und ein bedeutsames Geheimnis bleiben. Die bestehende Welt bleibt sich niemals gleich, sie steht an jedem Punkt wertmäßig in Wechselbeziehung zu dem innerlich betrachteten Ideal.

Der besondere Charakter der Einwirkung des «Stern»-Bildes auf den Seelenzustand des Helden läßt sich mit keiner anderen Einwirkung gleichsetzen. Anscheinend ist das Ideal von einer solchen unerreichbaren Vollkommenheit, daß es keinerlei Konkretisierung zuläßt. Auch seine räumliche Entfernung schließt jede tatsächliche Motivierung von Ursachen und Folgen der Seelenqualen des lyrischen Ich aus.

Die Atmosphäre des Unausgesprochenen macht eine prinzipielle inhaltliche Funktion des Lermontowschen Symbols aus, dessen zentrale Stellung im System der romantischen Werte auf den zwei wichtigsten Voraussetzungen der neuen Kunstphilosophie beruht: auf der Identität von Natur- und Geisteserscheinungen, die in einer «Sprache» miteinander in Verbindung stehen {Vgl. Goethe: *Maximen und Reflexionen*: «Durch die Sprache entsteht gleichsam eine neue Welt, die aus Notwendigem und Zufälligem besteht. Im gemeinen Leben kommen wir mit der Sprache nothdürftig fort, weil wir nur oberflächliche Verhältnisse bezeichnen. Sobald von tiefern Verhältnissen die Rede ist, tritt sogleich eine andere Sprache

ein, die poetische» (WA II, 11. S. 167)}, und auf der direkten Analogie zwischen Mensch und Kosmos. Hier ist Goethes den Romantikern verwandter Standpunkt in Betracht zu ziehen: «Phantasie ist der Natur viel näher als die Sinnlichkeit, diese ist in der Natur, jene schwebt über ihr. Phantasie ist der Natur gewachsen, Sinnlichkeit wird von ihr beherrscht» (WA II, 6. S. 361).

Diese Voraussetzungen ermöglichen Lermontow, die unerwartetsten Analogien zu schaffen und ein neues System von Übereinstimmungen zwischen den Naturerscheinungen und der inneren Welt des Menschen zu errichten, indem er die Arbeit der schöpferischen Phantasie und Einbildungskraft entschieden konzentriert. Ein Reichtum neuer Bildlösungen entstand hauptsächlich aufgrund einer verfeinerten und detaillierten Symbolik der Natur im Prozeß unerwarteter «Annäherungen» verschiedener Bedeutungsebenen.

In der frühen Schaffensperiode Lermontows dominiert die allgemein-romantische Symbolik, ihre sinnbildlichen Parallelen sind den westeuropäischen in Form und Inhalt nahe. In den Subtext der Bildgestalt ist ein umfangreicher Komplex von Assoziationen eingeschlossen, die nicht zum Wortbestand gehören; sie schließen sich gleichsam an das Wort an, wobei sie jedesmal eine neue «semantische Aureole» bilden. So wird in den Gedichten des Typs Erde und Himmel, Himmel und Sterne die Zusammensetzung der Symbolgestalt im Text nicht enthüllt und nicht eingehend dargestellt – sie ist von vornherein bekannt und verständlich: die «Erde» ist etwas dem Hohen und Bedeutenden Entgegengesetztes, jenes ist im «Himmel» verkörpert, der seinerseits Wohnsitz des freien Lebenselements ist.

Die Beurteilung des Wechselverhältnisses von Traum und Wirklichkeit in der Symbolik der gegebenen Texte leitet sich nicht unmittelbar aus den Symbolbegriffen ab. Der Symbolgehalt der Worte «Meer», «Stern», «Wolke», «Welle» bewahrt eine Konstante, die ursprünglich gleiche semantische Füllung, die vom System der romantischen Werte bestimmt wird. Die das Symbol bildenden Elemente ordnen sich die Struktur des Gedichts unter und stützen sich auf die traditionelle Behandlung der Wirklichkeit.

Aber schon die frühe Schaffensperiode Lermontows ist durch die Suche nach neuen individuellen Ausdrucksformen im Rahmen der romantischen Symbolik gekennzeichnet. In Gedichten wie *Der Strom* (1830) und *Warum wurde ich nicht von dieser blauen Welle geboren?* (1832) vollzieht sich ein allmählicher Übergang zu neuen Möglichkeiten des Symbols, die Welt der den Menschen umgebenden Elemente hört auf, nur ein Widerschein subjektiver Empfindungen zu sein. In der Metapher «die Quelle der Leidenschaft ist in mir» enthüllt sich der objektive Sinn, der der geistigen Welt des lyrischen Ich Sachlichkeit verleiht; im Bild der «Welle» macht sich die gegenständliche Selbständigkeit bemerkbar, die gleichsam mit eigenem Bewußtsein versehen wird, verschieden vom Bewußtsein der Person. Ein noch früherer Versuch der «Vergegenständlichung» des lyrischen «Ich» war das Gedicht *Antwort* (1829).

Die höchste Leistung Lermontows in dieser Richtung wurde das Gedicht *Das Segel*, worin der Prozeß der allmählichen Ersetzung des lyrischen Helden durch

gegenständliche Bilder aufgrund eines ausgeführten Vergleichs das Stadium bildhafter Symbolisierung erreicht. Hier wird nicht nur ein bestimmtes Wechselverhältnis zwischen Traum und Wirklichkeit festgestellt, sondern es beginnt eine bis ins Detail folgerichtige, höchst raffinierte Ausarbeitung der Symbolstruktur, und ein logisch konsequenter Gedankengang über den endlosen Strom konkreter Bildmanifestationen, die mit der Idee des Traums von der Freiheit verbunden sind und hinter den gegenständlichen Bildern stehen, bereitet sich vor. Die neue Wertung des Verhältnisses von Traum und Wirklichkeit ist nicht eindeutig; sie bewahrt den ursprünglichen romantischen Subjektivismus, kann aber, indem sie nur den Sinn von Worten wie «Segel», «Ufer», «Meer», «Schiff» zugrunde legt, nicht mehr die «Eigenschaft» von Traum und Wirklichkeit bestimmen.

Lermontow wählt im gegenständlichen Bild bestimmte Elemente aus, die sich die übrigen unterwerfen, und zieht seine Schlußfolgerung über das Wesen von Traum und Wirklichkeit auf einer neuen Grundlage. Der Traum vom stürmischen Glück, ohne Ruhe und Gleichgewicht, von der Wahrheitssuche des Helden, der an dem ungeordneten Weltgebäude leidet, wird auf gegenständlichem Niveau symbolisch realisiert: Der «Träger» des Traumes, das Segel, der ausgeglichene Teil des Schiffs, verkörpert die Fähigkeit zum endlosen Vorwärtstreben, in eine unbekannte zeitliche und räumliche Ferne. Auf der Suche nach dem «stürmischen» Ozean ist das Segel durchaus nicht mit der «irdischen» Wirklichkeit verbunden, Meer und Erde erscheinen als statische, gleichmäßige, «standhaltende» Grundlagen des Lebens. Der Autor fragt sich, ob eine Verwirklichung des Traums tatsächlich möglich sei und ob er ein Traum bleibt und seine Anziehungskraft behält, wenn er realisierbar ist. In der romantischen Problematik des «Segels» ist die Möglichkeit der Verwirklichung des Traums begründet, aber sie ist unvollkommen, wie der Ozean nicht voraussagbar – sowohl «stürmisch» als auch ruhig. Diese beiden Zustände sind Formen der wahren und falschen Realisierung des Traums, darum befindet sich das Segel im Zustand ständiger Suche, ständiger Unzufriedenheit, verbunden mit dem Leiden und der Aussicht des möglichen Untergangs. Es flieht die Seelenruhe und das ausgeglichene Glück als falsche Verwirklichung seines Traumes. In den Bestrebungen des lyrischen Ich äußert sich der romantische Maximalismus, der eine Situation bis zum Stadium des Absoluten steigert, um die Empfindung der Wahrheit in reiner Form «auszusuchen» und dann nochmals, bedingt durch sich ändernde Umstände, der Uminterpretation zu unterziehen, womit er die Endlosigkeit der romantischen Suche nach dem wahren Glück bestätigt.

Eine zweite Gruppe symbolischer Gestalten bilden Gedichte wie *Im wilden Norden steht einsam* (1841, Nachdichtung von Heinrich Heines Gedicht *Ein Fichtenbaum steht einsam* aus dem *Buch der Lieder*; 1827), *Der Felsen*, *Das Blättchen*, *Wolken*, *Drei Palmen*, *Der gefangene Ritter*, in denen Lermontow bei der Wiedergabe der Wechselbeziehung von Traum und Wirklichkeit äußerst individualisierte Formen der romantischen Symbolisierung erreichte. Indem der Dichter den ursprünglichen Reichtum poetischer Verallgemeinerung vielseitig

nutzt, schafft er einen eigentümlichen Mechanismus der «Symbolschöpfung». Die Verwandlung des gegenständlichen Details in ein Bild, des Bildes in eine ganze Idee, die gleichzeitig das Allgemeine und das Besondere im lebendigen Ganzen erfaßt – dies ist der Weg der Symbolbildung. Das Wechselverhältnis einzelner Elemente der gegenständlichen Bilder gestattet dem Leser, eine Schlußfolgerung über den qualitativen Charakter von Traum und Wirklichkeit zu ziehen, und dieses Verhältnis wird jetzt nicht mehr auf der Grundlage der allen von vornherein bekannten Vorstellungen gewertet, sondern in Abhängigkeit von der subjektiven Position des Autors. Der Symbolbestand gliedert sich in den «Träger» des Traums und in den «Träger» seiner realen Grundlage. Für jeden der Pole der Subjekt-Objekt-Beziehungen ist sein eigenes System von Antithesen und Gegensätzen und eine hohe Bedeutungsintensität charakteristisch. Wenn im «Segel», obgleich nur bedingt, ein konsequenter Parallelismus von Natur- und Seelenbewegungen bewahrt ist, so setzt jetzt der Mechanismus des Übergangs von verallgemeinernder Charakteristik zu einzelnen Objekten eine Wechselwirkung von Signifikant und Signifikat voraus. Die nichttraditionelle Struktur des Symbols zwingt dazu, eine neue Logik in der Gruppierung der Details der gegenständlichen Darstellung und neue Formen von Bedeutungsperspektiven anzuwenden.

Vor allem Naturerscheinungen werden zu Komponenten der äußeren Symbolstruktur, und wenn unter ihnen ein Mensch erscheint (wie in dem Gedicht *Der gefangene Ritter*), wird er äußerst schematisch dargestellt, ohne den verwickelten Komplex von Gefühlen, Gedanken und Gemütsbewegungen. Ein solcher Mensch personifiziert die Idee des Kampfes und Freiheitsstrebens.

Die Idee des Traumes von der Seelenverwandtschaft, von der Suche nach Seelensympathien durchdringt Dichtungen wie *Der Felsen* und *Im wilden Norden steht einsam*. In dem Gedicht *Einsamkeit* (1830) brachte der Dichter die Unmöglichkeit der Vereinigung von seelenverwandten Menschen direkt zum Ausdruck:

Wie schrecklich ist's für uns, die Ketten
dieses Lebens in Einsamkeit zu schleppen.
Heiterkeit zu teilen sind alle bereit:
Niemand will an Traurigkeit teilhaben. (Bd. 1, S. 96)

Lermontow erreicht die künstlerische Ausdruckskraft nicht unmittelbar durch die Äußerung seiner Gedanken, sondern mit Hilfe gegenständlicher Details der äußeren Gestalt des Symbols: Ebenso wie die Palme ist auch die Fichte aufgrund ihrer statischen Erdgebundenheit zu ewiger Einsamkeit verurteilt: Die Plätze, wo sie wachsen, sind voneinander räumlich und qualitativ extrem entfernt (der kalte Norden, der heiße Süden). Objekt des träumerischen Strebens der Fichte ist die wunderschöne, doch traurige Palme, die sich auf einem namenlosen Felsen, «auf kahlem Gipfel» erhebt, «wo die Sonne aufgeht», d. h. wo das Erwachen aus der lähmenden Kälte des Nordens möglich wäre, die die Fichte zur Einsamkeit verurteilt. In Übereinstimmung mit dem gegenständlichen Kontrast wird der gesegnete Süden für die Fichte zur Sphäre eines vergänglichen Traums.

In *Der Felsen* wird der poetische Gedanke der *Stanzen* (1831) in extrem komprimierter Form entwickelt:

Nach Antwort auf meine Liebe
dürstete meine Seele vergeblich,
und wenn ich von Liebe singe
-sie war mein Traum.

Wie ein Meteor im abendlichen Dunkel
glänzte sie vor meinen Augen,
und die mir alles auf der Welt war,
hat mich wie alles Irdische betrogen. (B.1, S.361)

Im Bild des «alten» Felsens ist von Anfang an eine Bedeutungsskala von etwas Statischem, Unerschütterlichem, Einsamem in einem menschenleeren «wüsten» Raum gegeben. Allein schon die Tatsache einer besonderen räumlichen Höhe schließt die Möglichkeit irgendwelcher Begegnungen aus. Als Träger des Traums wird der «Felsen-Riese» genannt, was die Bedeutsamkeit des Traums unterstreicht – sogar die Großen leiden an Einsamkeit und brauchen verwandte oder einfach teilnahmsvolle Wesen (z. T. wird diese Problematik auch in der Ballade *Das Luftschiff* entwickelt). Um so verheerender ist für den Felsen der Schlag, den eine zufällige Verwirklichung des Traums durch ein leichtsinniges goldenes Wölkchen, «früh davoneilend» und «fröhlich spielend», ihm unbeabsichtigt zufügt. Diese unwiderrufliche Ausweglosigkeit und bittere Tragik wird in folgenden (hier gesperrten) Epitheta wiedergegeben:

Es blieb aber eine *feuchte* Spur in der Furche
des alten Felsens. *Einsam*
steht er, *tief* in Gedanken versunken,
und *leise* weint er in der Wüste. (B.1, S.525)

Die Enttäuschung infolge der unerwarteten Berührung von Traum und Wirklichkeit wird dadurch vertieft, daß jener seine Spur hinterläßt – und die einzige Möglichkeit der Verwirklichung des Traums ihrerseits trügerisch ist. Aber gleichzeitig wird die Hoffnung erweckt, für immer vom Glauben an eine glückliche Begegnung mit dem Traum geheilt zu sein. Die Idee des Gedichts wird durch die Summierung von Analogien in Details äußerer Gegenstände ausgedrückt, die der Bezeichnung der Haupteigenschaften des Symbols dienen. Trotz der hohen Stufe der Motivkonzentration besitzt der Bildaufbau des «Felsens» Selbständigkeit und reichen Sinngehalt, ohne sich in ein Emblem oder eine Allegorie zu verwandeln.

Auf verschiedene Weise durchdringt die Bildsymbolik auch Balladen Lermontows wie *Der sterbende Gladiator*, *Rusalka*, *Die Gaben des Terek*, *Der Streit*, *Tamara*, *Die Meerzarin*, *Das Luftschiff*, *Der gefangene Ritter*, *Drei Palmen*. Gemeinsam ist ihnen das nichtentwickelte Balladensujet, besonders bemerkbar bei den letzten zwei Gedichten.

Die Idee des gesetzmäßigen Scheiterns des Traums bei der Berührung mit der Wirklichkeit durchdringt die orientalische Allegorik der *Drei Palmen*. Die Wirklichkeit erscheint in Gestalt der unerbittlichen und unabwendbaren, Verderben bringenden Bewegung einer Karawane, die unerwartet naht, gleichsam als Antwort auf den Traum der Palmen, mit ihrer Schönheit irgendwelchen Nutzen zu bringen. Die Schönheit ist in den romantischen Vorstellungen Lermontows immer von einem tragischen Ausgang bedroht, besonders wenn sie nach Verbindung mit dem «Nutzen» trachtet. Aber auch das Leben ohne den Traum von Tätigkeit und von der Realisierung seiner Möglichkeiten ist fruchtlos: «Und von den glühenden Strahlen begannen schon auszutrocknen / die üppigen Blätter und der klingende Bach» (B.1. S. 464) Die Gesetze des Lebens treten unerbittlich verhängnisvoll auf, ihnen liegen unausweichliche Prinzipien zugrunde.

Schon im Titel des Gedichts *Der gefangene Ritter* ist das innere widerspruchsvolle Streben erhalten. Der Ritter träumt von der Freiheit, ein Traum, der ihm in der Freiheit naturgemäß fremd war. Im Gefängnis hat er nur einen Traum – von der Schlacht, wegen der er sowohl das «sündige Gebet» als auch das «Lied zum Ruhm der Geliebten» aufgibt. Der Drang nach dem freien Leben wird konkretisiert in den Bildern des blauen Himmels, der freien Vögel und in Gegenständen seiner Ausrüstung, die antithetisch neben Attribute des Kerkers gestellt werden. Die Wirklichkeit wird nicht detailliert ausgearbeitet, sie steht nur in Wechselbeziehung zu dem Gefühl des Schmerzes, der Scham und der «eilenden Zeit», die unerbittlich zum einzigen Ergebnis führt – zum Tod im Gefängnis als Verwirklichung des Traums.

Paradoxa und Ironie durchdringen die Situation dieser Ballade: Die «Rüstung» des Kerkers tritt auf als Folterwerkzeug, der Traum vom freien geistigen Streben kann seine einzige mögliche Realisierung nur im Tod haben, das Bewußtsein des Wertes der Freiheit führt zum Zustand der Unfreiheit, die «eilende Zeit» ersetzt das Schlachtroß, der erhabene Traum, die Freiheit zu erlangen, erweist sich als unreal. Das alles macht die Symbolik der Ballade ungewöhnlich kompliziert und verhindert ihre Sujetentwicklung.

In allen diesen Fällen bekräftigt Lermontow die Unmöglichkeit einer tatsächlichen Verwirklichung des Traums, seinen ewigen Gegensatz zur Wirklichkeit, was auch die eigentliche romantische Grundlage des Inhalts seiner Symbolik erklärt. Sogar wenn der Träger des Traums ein Mensch ist oder ein nicht von statischer Abgeschlossenheit betroffenes Objekt (wie z.B. ein Segel), vollzieht sich keine wahre Verkörperung des Traums, wenn auch die ewige Unrast des unbändig stolzen Geistes erhalten bleibt. Das zeugt von einem höheren Grad der Subjektivität der Symbolik: Die gegenständliche Welt kann und soll nicht in der Gestalt existieren, in der sie dem Dichter erscheint.

Es hält für prinzipiell wichtig, den romantischen Charakter der Lermontowschen Symbolik zu unterstreichen, die Motive der Einsamkeit und Verbannung chiffriert. Die kürzesten lyrischen Novellen und Balladen drücken symbolisch das Seelenleben des Dichter-Helden aus. Das sind gleichsam einzelne Abschnitte des

Seins, die für Augenblicke herausgerissen sind und sich alle in ein und demselben Bewußtsein spiegeln.

Neue Horizonte erreicht Lermontow in dem Gedicht *Geh ich allein auf den Weg*, wo das Symbol anderen Formen poetischer Verallgemeinerung nachbarlich gleichgestellt ist. Hier kehrt der Dichter wieder zur Symbolik des Gedichts *Der Stern* zurück: Vor uns ist nicht nur eine bestimmte Landschaft, sondern auch ein allgemeines Panorama der Weltanschauung, in dessen Zentrum der Mensch und kein Naturobjekt steht. Ein empirisch konkretes Signal, nur leicht gefärbt durch die symbolische Semantik, eröffnet das Gedicht und wird sogleich übertönt durch die Komprimierung der Naturgegenstände (Nacht, Wüste, Sterne, steiniger Weg), die nicht detailliert beschrieben sind, wenn man die zwei kurzen Angaben ausnimmt, daß der steinige Weg im Nebel schimmert und ein blaues Leuchten die Stille und den Schlaf der Erde bewacht. Aber allmählich erhält das Bild der Wüste einen anderen Sinn – sie ist nicht nur Menschenleere und Einsamkeit, sondern auch ein Ort, wo die Durchgeistigung des Weltalls zu empfinden ist, wenn «ein Stern mit einem Stern spricht». Die Himmel sind voller Sterne und gleichzeitig vom Geheimnis eines bevorstehenden Wunders, der Vorfreude eines Triumphes erfüllt. Der schroffe Umschwung der Tonart in der zweiten Strophe führt zu Betrachtungen des lyrischen Helden, der seine Losgelöstheit von der Schönheit und Erhabenheit der Natur erlebt, die Unmöglichkeit, die ihn von ihr trennende Grenze zu überwinden. Die Symbolik des Gedichtendes setzt die Wiederherstellung des Traums als eines glückseligen Wunschbildes von einem besonderen «natürlich-geistigen» Zustand voraus, wenn die Freude unmittelbarer Teilnahme am Leben («daß in der Brust Lebenskräfte schlummerten») und die ewige Versöhnung der ruhigen Natur («über mir, ewig grünend / neigte sich und rauschte die dunkle Eiche») sich mit einer alles durchdringenden dritten Kraft verbinden («von der Liebe sang mir eine süße Stimme»). Die Magie der Phantasie und der allgemeinen Sympathie erhebt sich über Natürliches und Menschliches, lüftet aber das Geheimnis nicht, sondern weist nur auf die verborgen wirkenden Kräfte des Weltganzen hin. Die höhere Ordnung der Seele des begeisterten Dichters und die physische Ordnung der Natur wirken in unsichtbarer Eintracht. In diesem Gedicht erreicht Lermontow den äußersten Grad der Individualisierung seiner künstlerischen Manier, in der die Symbolik das Arsenal seiner poetischen Bildhaftigkeit außerordentlich bereichert.

Das symbolische Prinzip in der russischen Literatur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, das sich fast unbemerkt in der Lyrik Puschkins ankündigte, erlangte gerade in der Dichtung Lermontows einen deutlich aktualisierten, gegenständlich-sinnlichen Charakter.

Die Spezifik des Aufbaus der Symbolgestalt in der Lyrik Lermontows ist in vielem der gemeineuropäischen Tradition verpflichtet, die in den theoretischen Betrachtungen Goethes um die Jahrhundertwende, aber auch in einigen seiner poetischen Meisterwerke deutlich formuliert worden ist. Im folgenden einige Überlegungen dazu.

Für die literaturtheoretischen Auffassungen Goethes zum Problem des Symbols sind besonders folgende Postulate und Beobachtungen charakteristisch. In seinem Brief an Schiller vom 16. August 1797 ist scharfsinnig der Gedanke ausgesprochen, daß Gegenstand der neuen Dichtung Erscheinungen werden, die «nicht ganz poetisch» sind und dennoch eine «poetische Stimmung» hervorrufen, «wodurch ein gewisser Mittelzustand hervorgebracht wird». Die Erscheinungen, die einen solchen Effekt hervorbringen, nennt Goethe «sentimental» und bemerkt zu seiner Verwunderung, «daß sie eigentlich symbolisch sind, [...] es sind eminente Fälle, die, in einer charakteristischen Mannigfaltigkeit, als Repräsentanten von vielen andern dastehen, eine gewisse Totalität in sich schließen, eine gewisse Reihe fordern, ähnliches und fremdes in meinem Geiste aufregen und so von außen wie von innen an eine gewisse Einheit und Allheit Anspruch machen» (WA IV, 12. S. 244). Schließlich war die Untersuchung jedes Gegenstandes, hinter dem sich etwas anderes verbarg, das prinzipielle philosophische Streben des Pantheisten Goethe. Die Symbolik der Erscheinung verwandelt sich in die Idee, die Idee in das Bild, so daß sie immer ohne Ende wirksam bleibt. Die Unerreichbarkeit ihres inneren Ziels, selbst wenn es in der einen oder anderen Sprache der Kunst bezeichnet ist, wird grundsätzlich eingestanden.

Selbst die Bestimmung der Dichtkunst setzt Goethe in Beziehung dazu, daß durch den Schein die Illusion einer höheren Realität entsteht und Bildlichkeit und Poesie nicht getrennt werden können. In der Bildhierarchie Goethes nimmt das Symbol die höchste Stellung ein, weil nur in ihm die Identität von Subjekt und Objekt durch ihre Unterscheidung und Vereinigung erreicht wird. Es ist für den Dichter schwer, die poetische Rede und die Gestalten der Dinge wie des Menschen in Übereinstimmung zu bringen. Die Dichtung ist berufen, die tiefen Beziehungen zwischen ihnen auszudrücken, die Goethe als Immanenz der Idee im Phänomen, als Repräsentanz des Ganzen und Allgemeinen im einzelnen Ding versteht. Und das Symbol begreift Goethe als Verwandlung der Erscheinung in die Idee und der Idee in ein Bild. Niemals hat er die Idee mit ihrem sinnlichen Äquivalent identifiziert. Der Hauptwesenszug des Symbols ist nach Goethes Auffassung seine Paradoxie und seine Ungenauigkeit. «Es ist die Sache, ohne die Sache zu sein, und doch die Sache» (WA I, 49.1. S. 142).

Diese Formulierung, die gezwungen und widersprüchlich erscheint, bezeichnet trocken, aber präzise das Paradoxon, dem der Vergleich der Idee und der Realität, des überzeitlichen Wesens und des vergänglichen Seins, der Einheit und der Vielgestaltigkeit zugrunde liegt. Dieser Gedanke kann nicht in den Grenzen der Logik entwickelt werden, weil er aus gleichbezeichneten, aber nicht zu vereinbarenden Teilen besteht, und führt mit Notwendigkeit zum Paradoxon. Das Symbol ist «ein im geistigen Spiegel zusammengezogenes Bild, und doch mit dem Gegenstand identisch» (WA I, 49.1. S. 142).

Die Idee geht nicht im Gegenstand unter, sondern spiegelt sich in ihm wider, ohne auf irgendeine Weise das Wesen des Phänomens zu begrenzen.

Neben der begrifflichen Definition der Haupteigenschaft des Symbols, dem bildlichen Hinweis auf die Idee, hat Goethe diese Problematik auch in seiner Spruchdichtung als Dialektik von Einzelem und Ganzem berührt, so z.B. in *Gott, Gemüth und Welt*:

«Willst du dich am Ganzen erquicken, / So mußt du das Ganze im Kleinsten erblicken» (WA I, 2. S. 216). Dieselbe Eigenschaft ist auch in dem Gedicht *Auf dem See* sichtbar:

Auf der Welle blinken
Tausend schwebende Sterne,
Weiche Nebel trinken
Rings die thürmende Ferne;
Morgenwind umflügelt
Die beschattete Bucht,
Und im See bespiegelt
Sich die reifende Frucht. (WA I, 1. S. 78)

Das ist in Goethes Gedicht das symbolische Bild der Wechselbeziehung von Erde und Himmel, des zentralen, auf das romantische Ideal orientierten Motivs in der Lyrik Lermontows. Auf der Ebene der konkreten Bilder – «Wasser», «Sterne», «Ferne» – begegnen wir der uns aus den Werken des russischen Dichters bekannten lyrischen Topographie der Einheit von oben und unten: Die Sterne spiegeln sich auf der Welle, die Ferne kommt infolgedessen näher, die «Ordnung» der Sternenbewegung wird durch das der Welle eigene Bewegungsprinzip zerstört. Im metaphorischen Kosmos Goethes sind die Sterne Träger eines geistigen Prinzips, aber in Verbindung mit dem Wasser, in dessen Tiefe sich ihre schaukelnden Lichter spiegeln, vermitteln sie unwiederholbar poetische individuelle Variationen.

Das Bild des Wassers erlangt eine zusätzliche Bedeutung, weil die Lebhaftigkeit der poetischen Einbildungskraft mit der Beweglichkeit des Wassers identifiziert wird. Es erhebt und trägt in sich das, was mit ihm gleichsam im Einklang lebt, und reagiert auf die geistigen Bedürfnisse und die Erfahrung des Menschen²⁴. Das Wasser und die Seele sind wechselseitig austauschbar im *Gesang der Geister über den Wassern*:

Des Menschen Seele
Gleicht dem Wasser:
Vom Himmel kommt es,
Zum Himmel steigt es,
Und wieder nieder
Zur Erde muß es,
Ewig wechselnd.
Wind ist der Welle
Lieblicher Buhler;
Wind mischt vom Grund aus
Schäumende Wogen.

Seele des Menschen,
Wie gleichst du dem Wasser!
Schicksal des Menschen,
Wie gleichst du dem Wind! (WA I, 2, S. 56 f.)

Später hat Jacob Grimm in seiner *Deutschen Grammatik* festgestellt, daß «Seele» im Gotischen eine gemeinsame Wurzel mit «Meer» hat. {Jacob Grimm: *Deutsche Grammatik*, Bd. 2, Göttingen 1826. S. 99: Gotisch *sáiv-al* (anima) habe die gleiche Wurzel wie *sáivs* (Meer).}

In Goethes Ballade *Der Fischer* verschmilzt der Himmel mit dem Grund des Sees:

Lockt dich der tiefe Himmel nicht,
Das feuchtverklärte Blau?
Lockt dich dein eigen Angesicht
Nicht her in ew'gen Tau? (WA I, 1. S. 169)

Die Goethesche Bildsymbolik ist hier durch eine höchst intensive wechselseitige Durchdringung der organischen und der vergeistigten Naturprinzipien charakterisiert. Als lyrisches Subjekt schätzt Goethe ebenso wie Lermontow seine unzertrennliche Verbindung zur Natur sehr und geht der Natur gleichsam entgegen. Das lyrische Ich wird zum Organ, das die Ganzheit der Natur im Moment der Betrachtung ihrer einheitlichen Gestalt bekräftigt. Damit wird die Konkretheit der ausgedrückten Subjekt-Objekt-Beziehung erreicht, und es erfüllt sich der Traum von der wechselseitigen Durchdringung des Inneren und Äußeren. Die organische und die beseelte Natur scheinen einander so sehr zu durchdringen, daß die Früchte sich gewissermaßen am Spiegelbild ihrer eigenen Reife ergötzen können:

Morgenwind umflügelt
Die beschattete Bucht,
Und im See bespiegelt
Sich die reifende Frucht. (WA I, 1, S. 169)

Goethes symbolisches Bild erfüllt seine Bestimmung durch das Eindringen des Lyrischen in den idealtypischen Sinn der Aussage. Die Vorstellungen Goethes von der Schöpferkraft des Bildes richten sich nicht nur auf den Prozeß der Phantasie, sondern auch auf die Entstehung einer neuen Form, die dem gegenständlich-sinnlichen Plan adäquat ist. Das Prinzip der wiederholten Spiegelungen – Kreise um Sterne und Welle, um Früchte und See – verleiht allen Einzelheiten der Darstellung eine überlogische, strukturell-strophische Ganzheit. Das lyrische Subjekt schätzt seine Verbindung zur Natur sehr, kann aber seine Begeisterung nicht ausdrücken, sondern wahrt ein tiefes Schweigen in rein kontemplativen Bildern. So wird die höchste Stufe der Objektivität in der Darstellung erreicht, unter Ausschluß einer rein nachahmenden Widerspiegelung der Natur,

bei der der Leser sich bloß an der Ähnlichkeit der Beschreibung des Naturgegenstandes und der von ihm hervorgerufenen Reihe von Eindrücken erfreuen kann. Das Ich und die Landschaft werden miteinander identifiziert, das lyrische Subjekt wird gewissermaßen zum unsichtbaren Organ der Selbstbetrachtung der ganzheitlichen Natur in einem augenblicklich entstehenden und ebenso schnell verschwindenden ganz konkreten Bild. Die Grundsituation der meisten symbolischen Gedichte Goethes und Lermontows ist die Wiederholung traditioneller Topoi, aber zugleich in unwiederholbar individuellen Variationen. Einzelne Elemente der Landschaft deuten die unsichtbare Anwesenheit einer Person an.

Goethes Sicht des Symbols gründet sich auf seine gnoseologischen Voraussetzungen: «Der Mensch kennt nur sich selbst, in sofern er die Welt kennt, die er nur in sich und sich nur in ihr gewahr wird» (WA II, 11. S. 59). «Alles was im Subject ist, ist im Object und noch etwas mehr. Alles was im Object ist, ist im Subject und noch etwas mehr» (WA II, 11. S. 59).

Das Subjekt des poetischen Schaffens spiegelt sich nicht nur in anderen Vermittlern, es identifiziert sich selbst mit allen Erscheinungsweisen der Natur, mit dem, was in ihr Veränderungen unterworfen ist, gleichzeitig aber ist es geistig strukturiert, d.h. im ganzheitlichen Sinn formiert. Das Äußere ist vom Inneren durchdrungen und nur deswegen poetisch von allgemeiner Bedeutung. Als vollkommen erweist sich eine symbolische Bildlichkeit, in der das Geistige unsichtbar im Sinnlichen, plastisch Fühlbaren durchschimmert.

Kriterium der Symbolik wird bei Goethe im Unterschied zu Lermontow immer die geheime Anwesenheit des lyrischen Ich. Die Spezifik des Poetischen hat Goethe in der Kategorie des «Besonderen» erkannt. Das Besondere ist eine letztlich poetische Kategorie, es «dient» immer als Vor- und Ebenbild des Allgemeinen: «Grundeigenschaft der lebendigen Einheit: sich zu trennen, sich zu vereinen, sich in's Allgemeine zu ergehen, im Besondern zu verharren, sich zu verwandeln, sich zu specificiren, und wie das Lebendige unter tausend Bedingungen sich darthun mag, hervorzutreten und zu verschwinden, zu sohdesciren und zu verschmelzen, zu erstarren und zu fließen, sich auszudehnen und sich zusammenzuziehn. Weil nun alle diese Wirkungen im gleichen Zeitmoment zugleich vorgehen, so kann alles und jedes zu gleicher Zeit eintreten. Entstehen und Vergehen, Schaffen und Vernichten, Geburt und Tod, Freud' und Leid, alles wirkt durch einander, in gleichem Sinn und gleichem Maße; deßwegen denn auch das Besonderste, das sich ereignet, immer als Bild und Gleichniß des Allgemeinsten auftritt» (WA II, 11. S. 129 f.)

In der Dichtung wird das Einzelne dem Allgemeinen, das Individuell-Apriorische der abstrakten Ganzheit vorgezogen gemäß dem bekannten Paradoxon:

Was ist das Allgemeine?
Der einzelne Fall.
Was ist das Besondere?
Millionen Fälle. (WA II, 11. S. 127).

Echte Symbolik ist dort vorhanden, wo das «Besondere» das Allgemeine nicht als Traum und Plan vorstellt, sondern als lebendig-anschauliche Offenbarung des Unerkannten und Unerforschten.

Die poetische Einheit des Besonderen und des Allgemeinen wird bei Lermontow wie bei Goethe auf zwei Wegen gewährleistet: durch die Teilnahme des Individuellen am gesetzmäßigen Ganzen und durch die Immanenz der Idee in der Erscheinung. Anscheinend gelang es Lermontow gerade dadurch, die künstlerische Idee und die poetische Bildlichkeit des Gedichts *Wandrer's Nachtlied. Ein gleiches* («Über allen Gipfeln [...]») in seiner berühmten Nachdichtung adäquat wiederzugeben, daß er bewußt oder unbewußt diesen Postulaten der Ästhetik Goethes folgte.

Das Prinzip der invarianten Wechselbeziehung von Mensch und Natur in der Lyrik Goethes findet bei Lermontow in der Folge eine tiefgreifende Fortsetzung. Bei beiden Dichtern tritt die Natur als ewig lebendiges, heilsames und bewahrendes, dem Menschen zugewandtes Prinzip auf. Ein solches symbolisches Naturverständnis nimmt dem Problem der Sterblichkeit des Menschen die Schärfe; die Alternative zwischen der Vereinigung oder der Zwietracht von Mensch und Natur wird in der europäischen Romantik tiefgründig und allseitig entwickelt. Bei Lermontow wird der Akzent verstärkt auf die geistige und persönliche Seite der pantheistischen «Verschmelzung» gelegt. In dem Gedicht *Geh ich allein auf den Weg* mit seiner ähnlichen Problematik verschärft sich die tragische Note infolge der Unmöglichkeit für den Helden, sich vom eigenen «Ich» zu befreien.

In seiner Nachdichtung von *Wandrer's Nachtlied* verstärkt Lermontow die Sinnbildlichkeit des Goetheschen Textes, geht aber prinzipiell in dieselbe Richtung. Das hier Vorgebrachte könnte das bei den Forschern so oft entstehende Dilemma aufheben, ob es sich bei dem Lermontowschen Text um eine Übersetzung oder um ein selbständiges Werk handle.

Goethes Symbolik ist noch ein weiteres für Lermontow wesentliches Moment eigen – die Wechselbeziehung zwischen dem Schönen und dem Schein. Ein ideell-ästhetischer Schlüssel zu ihrem Verständnis ist im neunten und zehnten Gedicht des Zyklus *Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten* enthalten:

IX.

Nun weiß man erst was Rosenknospe sei,
Jetzt da die Rosenzeit vorbei;
Ein Spätling noch am Stocke glänzt
Und ganz allein die Blumenwelt ergänzt.
Als Allerschönste bist du anerkannt,
Bist Königin des Blumenreichs genannt; Unwidersprechlich allgemeines Zeugniß,
Streitsucht verbannend, wundersam Ereigniß!
Du bist es also, bist kein bloßer Schein,
In dir trifft Schauen und Glauben überein;
Doch Forschung strebt und ringt, ermüdend nie, Nach dem Gesetz, dem Grund
Warum und Wie. (WA 1,4. S. 114).

In diesen Versen kommt ein sehr wichtiger Aspekt der Goetheschen Kunsttheorie zum Ausdruck. Die Rose partizipiert als Erscheinung an der Existenz der Idee des Schönen: In ihr ist das Unmögliche möglich, das Übersinnliche offenbart sich im Sinnlichen. Als sinnlich wahrnehmbares Objekt ist sie nicht nur ein Symbol des Schönen, auf dessen Idee sie hinweist, sondern gleichzeitig auch ein Symbol des Symbols: Indem sie eine Einheit von Erscheinung und Gedanken darüber bildet, spiegelt sich in ihr, was bildlich nicht wiederzugeben ist und seinem Wesen nach kein Bild sein kann. Daraus, daß die Rose kein unbestreitbares Charakteristikum hat, wird eine ganze Symbolik des Schönen abgeleitet. Sie ist eine sichtbare Repräsentation des Unsichtbaren, in ihr sind Wesen und Erscheinung identisch. In einem Gedicht im *Buch Suleika* des *West-östlichen Divan* wird das kategorisch ausgedrückt:

Ist's möglich, daß ich Liebchen dich kose,
Vernehme der göttlichen Stimme Schall!
Unmöglich scheint immer die Rose,
Unbegreiflich die Nachtigall. (WA I, 6, S. 148).

Das Unmögliche wird möglich durch das Wunder der symbolischen Verwandlung der sinnlichen Gestalt. Von der Einheit des Möglichen und Unmöglichen unterrichtet auch Wilhelm Meister seine Gefährten. «In der Idee leben heißt das Unmögliche behandeln, als wenn es möglich wäre», lautet ein Aphorismus Goethes. Weiter heißt es in diesem Aphorismus: «Mit dem Charakter hat es dieselbe Bewandniß: treffen beide zusammen, so entstehen Ereignisse, worüber die Welt vom Erstaunen sich Jahrtausende nicht erholen kann» (WA 1,42.2. S. 142.)

Die Rose ist ein poetischer Gegenstand, in dem sowohl das Innere als auch das Äußere als reine Ideen der Natur Ausdruck finden. Sie wurde deswegen zum Symbol der Symbole, weil durch ihre Erscheinung deutlich das Gesetz des «Warum und Wie» hervortritt, wenn man dem Schluß des zehnten Gedichts der *Chinesisch-Deutschen Jahres- und Tageszeiten* folgt. Idee und Gesetz sind für Goethe Synonyme: Die Idee ist «das, was immer zur Erscheinung kommt und daher als Gesetz aller Erscheinungen uns entgegentritt» (WA 1, 42.2. S. 256).

Die Rose ist die höchste Erscheinung des in allen Pflanzen lebendigen Naturgesetzes: Zum Schönen wird erfordert ein Gesetz das in die Erscheinung tritt. Beispiel von der Rose. In den Blüten tritt das vegetabilische Gesetz in seine höchste Erscheinung, und **«die Rose wäre nun wieder der Gipfel dieser Erscheinung. Perikarprien können noch schön sein. Die Frucht kann nie schön sein; denn da tritt das vegetabilische Gesetz in sich (in's bloße Gesetz) zurück»** (WA I, 48. S. 204).

Auch als Naturforscher hat Goethe sich keinen Augenblick vom Dichter und Ästhetiker Goethe entfernt: In allen natürlichen und menschlichen Bildungen ist ein Grundgesetz verborgen, das sich in der Erscheinung offenbart. Unter jeder beliebigen Einzelform im Typus der Pflanzen ist immer die Vielgestaltigkeit ihrer Hypostasen zu verstehen. Die Rose kann nicht nur Abbild des Gefühls sein,

in dem die Vergangenheit sich vergegenwärtigt, sie ist auch die Gestalt des vom inneren Blick erzeugten Wissens und verbindet durch ihre Bildhaftigkeit Erscheinung und Idee. Das Schöne ist nach Goethe sichtbarer Ausdruck einer Gesetzmäßigkeit: «Das Schöne ist eine Manifestation geheimer Naturgesetze, die uns ohne dessen Erscheinung ewig wären verborgen geblieben» (WA I, 48. S. 179).

Das Allgemeine, Erhabene und Unvergängliche ist ein echtes Zeichen des Symbolischen. Der Herbst ist in den *Chinesisch-Deutschen Jahres- und Tageszeiten* nicht der letzte auf die Natur geworfene Blick, sondern ein Hinweis auf das unvergängliche Gesetz des Wechsels der Jahreszeiten, auf das einzig Wahre, das in allen seinen Offenbarungen empfunden wird:

Getrost! das Unvergängliche
Es ist das ewige Gesetz
Wonach die Ros' und Lilie blüht (WA 1,4. S. 114).

Auf diese Weise sind das ästhetische System Goethes und die inneren Prinzipien seines lyrischen Schaffens von der Idee der symbolischen Verwandlung des Lebens auf der Grundlage der pantheistischen Weltanschauung durchdrungen.

Die von uns im ersten Teil dieses Aufsatzes untersuchten symbolischen Bilder in der Lyrik Lermontows zeigen eine typologische Verwandtschaft mit den ästhetischen Postulaten Goethes und mit seinem dichterischen Werk. Die Symbolik der Lermontowschen Texte bekräftigt in ihren Besonderheiten die Wirksamkeit der Goetheschen Tradition, der zufolge in der Symbolik ein Zusammenfallen des Besonderen und des Allgemeinen stattfindet und in allen Variationen von Typen das Gesetz des Wechselverhältnisses von Traum und Wirklichkeit in Erscheinung tritt. Lermontow setzt die Tradition Goethes fort, die äußere Seite der symbolischen Zeichen zu vereinfachen («einfache» Gegenstände der umliegenden Natur: ein Blättchen, ein Wölkchen usw.), aber aus der Vereinfachung des Signifikanten folgt die Verstärkung der Symbolbedeutung einzelner Seiten des Bildes – der Farbe, Form, Lage im Raum usw., d. h. das Einfache wird in seine Bestandteile zerlegt. Ein solcher – schon in der poetischen Praxis Goethes in der Epoche des Weimarer Klassizismus bemerkbarer – Zerfall der Bildgestalt in symbolische Elemente ermöglicht deren tiefgründigere Sicht und die Bestimmung der Gesetzmäßigkeiten, die in jeder Zelle der Gestalt wirken.

Das ist besonders sichtbar in den beiden nach ihrer Tonart gegensätzlichen Gedichten des Jahres 1795 *Meeres Stille* und *Glückliche Fahrt*. Wenn das Bild sich in den Text verwandelt, dann ist es möglich, die über den Text hinausgehende Einheit der Symbole in bestimmte Reihen (oder Motivgruppen) zu teilen; in unserem Fall z. B. wurde versucht, dem Problem des Wechselverhältnisses von Traum und Wirklichkeit nachzugehen. Die Schematisierung des Signifikanten im Lermontowschen Symbol hat nicht seine Individualisierung verhindert, sondern die organische Verbindung zur romantischen Weltanschauung unterstützt, worin sich noch einmal die Hypothese Goethes von der Offenbarung der Gesetzmäßigkeit

des Schönen in der Dichtung und von der semantischen Aufgeladenheit eines jeden Elements der poetischen Sprache bestätigte.

Wie dem Goetheschen Schaffen sind auch der Dichtung Lermontows Symbole wesensfremd, die die Stellung des Prädikats einnehmen, weil diese nur auf einen gewissen Sinn hinweisen, aber keine Charakteristik eines anderen Objekts geben. Für die Symbole beider Dichter ist die Subjektivität und das Streben charakteristisch, das Ewige im Vergänglichen zu bezeichnen, ein in seiner Vieldeutigkeit und Weite unbestimmter Sinn, der bei Goethe seiner pantheistischen Konzeption, bei Lermontow der romantischen Weltsicht entspricht.

Im Unterschied zur Metapher vertieft das Lermontowsche Symbol bei aller äußeren konkreten Repräsentanz ausgewählter Objekte der Darstellung nicht das Verständnis der Realität, sondern führt über ihre Grenzen hinaus in die Sphäre allgemeiner Vorstellungen von der Welt. In dieser Sphäre darf die Idee sich nicht erlauben zu «sehen», sie wird durch ein System summarischer Analogien äußerer Objekte ausgedrückt und konzentriert sich zu diesem Zeitpunkt nicht auf sich selbst.

Gerade diese Auffassung des Symbols und seiner Rolle in der Geschichte des europäischen poetischen Gedankens begann nach Goethe zu dominieren, der in der Theorie und in seinem dichterischen Schaffen die Einheit von darstellenden und Ausdrucksfunktionen der poetischen Sprache bekräftigt hat. Die Bedeutung dieses Vorgangs für das Werk Lermontows ist unbestritten.

Notes

Siglenverzeichnis

WA = Weimarer Ausgabe, / hrsg. Im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar 1887–1919.

L = *Kuenzlen K. Deutsche Übersetzer und deutsche Übersetzungen Lermontowscher Gedichte von 1841 bis zur Gegenwart*, Tübingen 1980.

References

A. Beguin: *Le rêve chez les romantiques allemands*. Paris 1937;

S. Burckhardt: *The Metaphorical Structure of Goethe's «Auf dem See»*. In: *The Germanic Review* 31 (1956).

H. G. Gadamer: *Wahrheit und Methode*. Tübingen 1960.

M. Dyck: *Goethe und Lermontow: «Wandrer's Nachtlid»: «Kein Gleiches» und doch «Ein Gleiches»*. In: *Germano-Slavica* 1(1973).

A. Fjodorow: *Lermontow i literatura ego vremeni*. Leningrad 1967.

W. Keller: *Goethes dichterische Bildlichkeit*. München 1972.

E. Loeb: *Die Symbolik des Wasserzyklus bei Goethe*. Wien 1967.

- M. Marache:** *Le Symbole dans la Pensee et l'Œuvres de Goethe*. Paris 1960.
Le Symbole, Éd. par **J.-E. Menard**. Strasbourg 1975.
- H. Schmitthener:** *Blume der Nacht. Traum und Wirklichkeit der Romantik*. München 1968.
- H. Schmitz:** *Goethes Altersdenken im problemgeschichtlichen Zusammenhang*. Bonn 1959.
- D. Statkow:** *Goethes «Wandrer's Nachtlid» und zwei slawische Umdichtungen*. In: Österreichische Osthefte 1 (1966).
- J. Weidekampff:** *Traum und Wirklichkeit in der Romantik und bei Heine*. Leipzig 1932.
- W. Weidle:** *Das Besondere und das Allgemeine*. In: Antaios 6 (1964).
- H. Wenzel:** *Das Problem des Scheins in der Ästhetik*. Köln 1958.
- N. P. Zinkin:** *Zu M. Lermontows Übersetzungen deutscher Dichter (Zedlitz, Goethe, Heine)*. In: Zeitschrift für Slawistik 3 (1957).

Сведения об авторе:
Александр Андреевич Смирнов,
докт. филол. наук
профессор кафедры истории русской литературы
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Alexander Smirnov
Doctor of Philology
Professor
Department of History of Russian Literature
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
e-mail: a41smirn@yandex.ru