

Christian Zehnder

Wer spricht hinter und zwischen den Gedichten?

Zur Poetologie des ›lyrischen Helden‹ und der ›literarischen Persönlichkeit‹ von Tynjanov bis Ginzburg

Die Figur des ›lyrischen Helden‹ gehört zu den weniger bekannten Prägungen des russischen Formalismus. International hat der Begriff über die Slavistik hinaus kaum Verbreitung gefunden,¹ in der sowjetischen/russischen Literaturwissenschaft wird er zwar bis heute breit verwendet,² jedoch oft stark simplifiziert und unter Ausblendung seines ursprünglichen kritischen Impetus³, wenn nicht gar unspezifisch-inflationär. Jurij Tynjanov hatte den Begriff in den 1920er Jahren in literatursoziologischer Absicht entworfen, um das Phänomen des schon zu Lebzeiten mythisch überhöhten Symbolisten Aleksandr Blok (1880–1921) beschreiben zu können. »Blok«, schrieb Tynjanov (1977a [1921], 118) in einem Sammelband aus Anlass von Bloks Tod, »ist das größte lyrische Thema von Blok«.⁴ Dieses »Bild« [obraz], diese geradezu manische Selbstporträtierung beziehungsweise in »Vers-Novellen« (Tynjanov 1977a [1921], 119) gegossene Maskierung (als Harlekin, Pierrot, Hamlet), bezeichnet Tynjanov als ›lyrischen Helden [liričeskij geroj]‹.⁴ Seine Diagnose – mitten in der anhaltenden Trauer um den Dichter – lautete: Die lesende Öffentlichkeit hat sich immer schon in erster Linie für Bloks lyrischen Helden und nicht so sehr für seine Gedichte als Wortkunstwerke inte-

1 Für Darstellungen in der westlichen Slavistik vgl. Hansen-Löve 1978, 416–419, Tschöpl 1988, Depretto 1998, Götz 2000, Herlth 2003 und Götz 2009. – Wertvolle Hinweise verdanke ich Johanna Renate Döring, Jens Herlth und Ilja Kujuk.

2 Lidija Ginzburg (1989, 291), die in den 1960er Jahren viel zur Renaissance des Konzepts beigetragen hatte, bezeichnet es später einmal als »überaus ermüdend«. Repräsentativ für eine quasi transhistorische Verwendung des Begriffs in der heutigen russischen Philologie ist Razumovskaja 2015.

3 Publiziert zunächst unter dem Titel »Blok i Gejne« [Blok und Heine] (Tynjanov 1921), später als »Blok« auszugsweise in *Archaisty i novatory* [Archaisten und Neuerer, 1929] wiederabgedruckt (Tynjanov 1977b). – Alle Übersetzungen stammen im Folgenden von mir, Ch. Z.

4 Es sei hier lediglich ein Beispiel genannt, das kurze Gedicht »Ja – Gamlet. Cholodeet krov' ...« [Ich bin Hamlet. Das Blut erkaltet ..., 1914]: »Ich bin Hamlet. Das Blut erkaltet, / Wenn Hinterlist die Netze webt, / Und im Herzen die erste Liebe / Noch lebt – zur Einzigen auf Erden. // Weit hinweg trug [mich] die Kälte des Lebens, / Und ich, der Prinz, sterbe im Heimatland, / Von vergifteter Klinge durchdrungen.« (Blok 1997, 61)

ressiert. Zugleich gilt die ritualhafte Kommemorierung nicht dem Menschen Blok (den die wenigsten Zeitgenossen näher gekannt zu haben scheinen), sondern seinem von den Lesern biografisch verstandenen, zu mythischem Leben erweckten Selbstbild.

1 Der ›lyrische Held‹. Annäherung an ein dynamisches Konzept

Für Vladimir Vejdle (1895–1979), ein später nach Frankreich emigrierter Hermeneutiker, sprechen aus Tynjanovs Diagnose die »Selbstgerechtigkeit des theoretischen Menschen« (1990 [1923], 48) und ein Mangel an einfacher menschlicher Anteilnahme. Vejdle übersieht dabei etwas Entscheidendes: den Umstand, dass Tynjanov die angezeigte Trauer nicht einfach pietätlos verweigert. Indem Tynjanov die Möglichkeit einer unverfälschten Trauer um Blok zur Disposition stellt, beklagt er seinerseits zwar ohne Pathos, aber durchaus mit einiger Melancholie einen doppelten Verlust: das Hinwegsehen über Bloks konkrete Gedichte auf der einen, die Diskursivierung des Menschen Blok auf der anderen Seite. Offener angesprochen wird dies von Boris Ėjchenbaum, Tynjanovs formalistischem Mitstreiter, in seinem Beitrag zu demselben Sammelband von 1921. Während Tynjanov grundsätzlich den Aspekt einer mythenbildenden literarischen Kultur thematisiert, bezieht sich Ėjchenbaums Analyse unmittelbar polemisch auf Bloks Lebenskunst:

Blok führte uns von der echten Kunst weg, ohne uns zum echten Leben hinzuführen. Er wurde für uns zu einem tragischen Schauspieler, der sich selbst spielt. Anstelle einer echten (und natürlich unmöglichen) Verschmelzung von Leben und Kunst trat eine fürchterliche, das Leben ebenso wie die Kunst zerstörende szenische Illusion. Den Dichter sowohl wie den Menschen hörten wir auf zu sehen. (Ėjchenbaum 1927 [1921], 267)

Obwohl bei Ėjchenbaum ein anti-symbolistischer Furor, ja das Zugrabetragen der ›alten‹ Kunst im Vordergrund steht, ist die Diagnose eine ähnliche wie bei Tynjanov: Die »szenische Illusion« erscheint als ein *Drittes* zwischen Leben und Kunst, als ein substanzloses Konstrukt, das man vielleicht auch auf den Begriff des ›Simulacrum‹ bringen könnte. So negativ ist Tynjanovs ›lyrischer Held‹ freilich nicht konzipiert. Denn dieser ist zunächst einfach eine poetologische Instanz, die von einer »emotionalen Intonation« des Verses (Tynjanov 1977a [1921], 120) begünstigt, ja überhaupt erst ermöglicht wird. Darüber hinaus ist bei Tynjanov auch das Potential für eine positive Bewertung der imaginären Interaktion zwischen Autor und Leser gegeben, die bei Ėjchenbaum ausgeschlossen scheint.

Man sieht, dass das Diktum von Lidija Ginzburg (1902–1990), der wohl bekanntesten Schülerin der Formalisten, wonach es unmöglich sei, »Lyrik von Ethik abzutrennen« (Ginzburg 1974 [1964], 9), hier auch für das Sprechen *über* Lyrik gilt. Und tatsächlich war es Ginzburg, die den »lyrischen Helden« Anfang der 1960er Jahre wieder im Sinne Tynjanovs als in mehrerlei Hinsicht relationalen Begriff verwendete – als einen Begriff, der die Verflechtung von Wortkunst und Ethik weder »strukturalistisch« bestreitet, noch dogmatisch postuliert und dadurch vernebelt (wie in weiten Teilen die sowjetische Ästhetik), sondern sie dynamisch auffasst. Nur schon eine Skizze der Begriffsgenese wirft aber auch ein Problem auf: Liefert der »lyrische Held« wirklich eine Antwort auf die Frage, wer im Gedicht *spricht*? Oder ist Donald Wesling (1992, 98) letztlich Recht zu geben, wenn er in einem Beitrag zum »sprechenden Subjekt« in der russischen Lyrik nach 1917 Tynjanovs Konzept mit keinem Wort erwähnt und stattdessen festhält: »In Formalism [...] there is no room for a conception of a speaking subject, despite the fact that in their work the Formalists did study the speech orientation of various poetic genres [...].« Was immer der Grund für die überraschende Ausblendung des »lyrischen Helden« an dieser Stelle sein mag, ein markanter Aspekt macht sie auch nachvollziehbar: die Vorstellung von einem »Helden«, der zwar zweifellos ein Subjekt ist, in manchen Fällen aber nicht so sehr ein sprechendes, als vielmehr ein theatralisch sich zeigendes beziehungsweise verbergendes, also ein inszeniertes Bild. Mit dem »lyrischen Helden« verbindet sich also sowohl eine phonische als auch eine visuelle Vorstellung.⁵ Und es hat sicher bis zu einem gewissen Grade mit einem verkürzend (post-)strukturalistischen Verständnis zu tun, wenn Wesling das lebhafte Interesse des russischen Formalismus am Prosodisch-Stimmhaften unterschlägt.⁶ Doch selbst wenn man dieses Interesse zugibt – man denke etwa an den emphatischen Bezug zur Oralität in den formalistischen Studien zum *skaz* –, ist das, was der »lyrische Held« darstellt, *im* Gedicht lokalisierbar? Ist nicht Tynjanovs Problemstellung wesentlich so kontextuell, dass eine zweifelsfreie Identifikation der jeweiligen Sprechinstanz hier gar nicht erreicht werden kann? Diese Fragen sollen im Folgenden diskutiert werden im Blick auf

5 Lidija Ginzburg (1974 [1963], 162) schreibt: »Der echte lyrische Held ist meistens visuell vorstellbar. [...] Tynjanov spricht von der Bedeutung von Bloks Porträts. Die Leser wussten vom schweren Blick der dunklen Augen Lermontovs, von Majakovskjs Wuchs und Stimme.« Boris Pasternak kritisiert (2003 [1931], 226) – durchaus in der Linie Tynjanovs – das »schaubühnenhafte [zreliščnoe] Verständnis der Biographie« im Werk von Majakovskij. Vgl. dazu auch Depretto 1998, 172. Pasternak konzipierte den Dichter mit Rilke grundlegend anders als »Name[n] unzähliger Dinge« (Rilke über Rodin, 1903). Vgl. dazu Nilsson 1978 [1959], 64.

6 Vgl. dazu etwa Aage Hansen-Löves (1992) Diskussion von Renate Lachmanns dominant schriftbezogenem Verständnis der modernen russischen Literaturtheorie.

die Figur der ›Präsenz‹ des Dichters, auf die (bisher wenig untersuchten) personalistischen Implikationen der formalistischen Poetologie, auf post-formalistische Akzentverschiebungen und schließlich auf die eigentümliche Vorstellung einer sekundären Echtheit des ›lyrischen Helden‹.

2 Formalistischer ›Phonozentrismus‹

Die Frage nach einem Sprecher – ob sie nun vom Lesepublikum oder von der Kritik an die Lyrik getragen wird – überschreitet nach den Beschreibungen Tynjanovs und Ejchenbaums die Grenzen des geschriebenen Einzelgedichts immer schon. Selbst ein die Stimmhaftigkeit neutralisierender Begriff wie jener vom ›Adressanten‹, verstanden als »Markierung eines pragmatischen Ausgangspunktes des lyrischen Sprachzeichengebildes« (Rüdiger Zymner⁷), würde daran wohl nichts entscheidend ändern. Denn die Frage zieht letztlich unvermeidlich eine weitere nach sich: nach einem ›Hinter-dem-Gedicht‹, also nach dem ›Gesprochensein‹ beziehungsweise nach der ›Aufgegebenheit‹ des Gedichts, wenn man im Bild der Adressierung bleiben will. Bei Dichtern wie Aleksandr Blok, aber auch Vladimir Majakovskij oder Anna Achmatova, »die während des Schreibens in den Spiegel schauen« (Ginzburg 1989, 291), ist diese Ausrichtung des Gedichts auf Personalität ›hinter‹ ihm nur umso mehr der Fall. Hier liegt die fundamentale Einsicht von Tynjanovs Essay. »Die emotionalen Fäden«, schreibt er, »die unmittelbar von Bloks Dichtung ausgehen, streben dazu zusammenzulaufen, Fleisch anzunehmen, und führen zur menschlichen Person hinter ihr [...]« (1977a [1921], 123, Hervorhebung im Original)⁸ Die »Fäden«, zunächst Ausläufer der Metapher des Text-Webens, greifen in etwas Plastisch-Persönliches aus. Tynjanov hält sich mit einer Wertung dieses von ihm so pointiert benannten Phänomens zurück; anders als Vejtle (1990 [1923], 48) schreibt, suggeriert er damit jedenfalls nicht abfällig ein »konventionell-romantisches Phantom [prizrak]«. Er stellt freilich auch nicht die Frage nach einer möglichen ›Faktualität‹⁹ des Sprechers. Denn eine trenn-

⁷ Definitionsvorschläge in Zymner 2019.

⁸ Das Wort ›Lico‹, das hier mit ›Person‹ übersetzt wurde, bezeichnet im Russischen in erster Linie das menschliche Gesicht; Person meint es eher im juristischen Sinne. Erstere Bedeutung ist in der Rede von ›Person‹ also im Folgenden immer mitzubedenken. Gleichwohl wird um der klareren Anschließbarkeit an die Diskussion der Persönlichkeit [ličnost'] willen der Übersetzung ›Person‹ der Vorzug gegeben. Hier kann außerdem auf die – nicht gesicherte – Etymologie des ›Durchklingens‹ [per-sonare] durch eine Maske verwiesen werden.

⁹ Vgl. dazu z. B. Zymner 2009, 12.

scharfe Unterscheidung von textinterner Subjekt-Markierung und extratextuellem empirischem Autor ist genau das, was sich in der postromantischen literarischen Kultur, die Tynjanov untersucht, als unrealistisch erweist. Es geht ihm vielmehr, mit einer Formulierung von Christine Gölz (2000, 44–45), um eine Vorstellung, die »durch die Realisierung der im Text angelegten mythogenen Strukturen« entsteht.

Interessanterweise bleibt Tynjanov gerade in dieser scheinbar untypischen Offenheit für das Imaginäre, für die nicht textuell fixierte und fixierbare Seite des literarischen Prozesses strenger Formalist, indem er die Rede-Einstellung ins Zentrum rückt, die einen solchen imaginären Bezug erst evozieren kann (die »emotionale Intonation«, die »emotionalen Fäden« etc.).¹⁰ In einer Vorlesung soll er – den Erinnerungen des Schriftstellers und Kritikers Veniamin Kaverin (1973, 78) zufolge – einmal beschrieben haben (hier im Kontext der Prosatheorie), wie die »Intonation sich mit einer Geste verbindet, die Geste aber eine Person heraufbeschwört«. Ähnliches gilt für Boris Ėjchenbaum. In einem Entwurf zu einer Rede über Osip Mandel'stam (Ėjchenbaum 1987 [1933], 447) heißt es, Lyrik benötige für eine machtvolle Intonation die »Empfindung einer inneren Biographie und einer damit verbundenen Erregung«. Etwas Entscheidendes bleibt gerade in dieser Bemerkung Ėjchenbaums in der Schwebe: Sollen die »Erregungen« im »lyrischen Helden« entstehen – oder im Leser? Ėjchenbaum mag dies in seiner Rede ausgeführt haben. Die Unschärfe zeigt aber auch exemplarisch, dass die Grenzen im poetologischen Diskurs der Formalisten nicht abschließend gezogen sind und immer wieder verfließen können.

Jens Herlth (2003, 54–55) vergleicht den »lyrischen Helden« mit Paul de Mans rhetorischer Lektürefigur der *prosopopeia*, der es um die (stimmliche) Vergegenwärtigung eines abwesenden Sprechers geht. Herlth schreibt: »Nicht zufällig entwirft Tynjanov den »lyrischen Helden« anlässlich des Todes von Aleksandr Blok. Wie die *prosopopeia* will [...] auch Tynjanovs Terminus beschreiben, wie die Texte Bloks gerade in der Abwesenheit des Autors die Illusion einer Präsenz erzeugen.« (Herlth 2003, 55) Der lyrische Held werde, ganz im Sinne der *prosopopeia*, zum totalisierenden »Monument« des auf die Gedichte projizierten abwesenden Autors. Angesichts dieser von Herlth plausibel beschriebenen Nähe zwischen Tynjanov und de Man stellt sich wiederum die Frage, wie weit die Kompatibilität von russischem Formalismus und französischer/amerikanischer Dekonstruktion reicht. Einerseits gilt Tynjanovs Hauptinteresse tatsächlich dem »Signifikantenmaterial«.

¹⁰ Den eher erwartbaren Aspekt der Problematik erfasst Nikolaj Plotnikov (2012, 27), wenn er von der »Verwandlung der Persönlichkeit in eine Sprachkonstruktion durch die Formalisten« spricht.

Andererseits verfolgt er in seinen Arbeiten keine Programmatik, ein »Privileg der Präsenz« (Derrida 1974 [1967], 31) zu entlarven und gegen den Strich zu lesen, wie sie für de Mans rhetorische Lektürepraxis kennzeichnend ist. Durch ihren Akzent auf der stimmlichen Intonation – selbst wenn es sich wie in der *skaz*-Theorie um eine schriftlich konstruierte handelt – bleiben die russischen Formalisten »post-strukturalistisch« betrachtet in einem wesentlichen Punkt phonozentristisch.

3 Die Rekurrenz der ›Persönlichkeit‹

Zentral in Tynjanovs Zugang ist die literarhistorische Bedingtheit des ›lyrischen Helden‹ beziehungsweise der partiell synonymen, allerdings noch stärker literatursoziologisch gefassten (nicht auf Lyrik beschränkten) ›literarischen Persönlichkeit‹ [literaturnaja ličnost'].¹¹ Die literarische Persönlichkeit, schrieb Tynjanov (1977c [1924], 259), sei »nicht so etwas wie ein geschlossener Raum, in dem etwas Bestimmtes vorläge, sie ist eher eine gebrochene Linie, die von der literarischen Epoche gebrochen und zurechtgebogen wird«. Mit der sperrigen Figur der »gebrochenen Linie« depersonalisiert Tynjanov die »Autor-Individualität« (Tynjanov 1977c [1924], 259) zweifellos in hohem Maße. Und gleichwohl behält er die Rede von der ›Persönlichkeit‹ bei, vielleicht etwa so wie bei Blaise Pascal das »denkende Schilfrohr« – ebenfalls ein Bild für die Person – gerade aus der Brüchigkeit seine Würde zieht.

Der Glaube an das Werk als »tatsächliche[n] Ausdruck der Künstlerpersönlichkeit« (Mukařovský 1977 [1935], 69), die »exploitation of literature as an index to personality« (Abrams 1953, 23), kurz, das Credo der Expressivität in der romantischen sowie neoromantisch-symbolistischen Ästhetik wird von Tynjanov also nicht einfach durchgestrichen. Eher wird es in einen Reflexionsmodus der »Zwischenzeit« [promežutok] umgewandelt – der Zeit nach dem Ende der ›alten‹ (vorrevolutionären) Kunst und des Wartens auf eine ›neue‹. Das ist noch deutlicher in den *Aperçus* zu Sergej Esenin, jenem Dichter, der sich in seiner Lyrik wie kein anderer als authentisch-bäuerlichen Sohn Russlands und zugleich als großstädtischen Flegel, als Bohémien der Revolution stilisiert hat. Tynjanov beschreibt Esenins spätest-romantische Attitüde der Selbstexpression mit unverhohlenem Spott, während er das wenige Jahre zuvor an Blok entwickelte Lektüremodell

¹¹ Hansen-Löve (1978, 418) weist auf die Doppeldeutigkeit des formalistischen Persönlichkeits-Begriffs hin: Tynjanov verwendet ›Persönlichkeit‹ sowohl zur Bezeichnung der ökonomisch-sozialen Stellung des Schriftstellers im literarischen Feld wie auch für das von ihm kursierende mythisierte Bild.

exakt beibehält. Er setzt nun allerdings für den ›lyrischen Helden‹ konsequent die ›literarische Persönlichkeit‹ ein:

Die literarische, die Vers-Persönlichkeit Esenins hat sich bis an den Rand der Illusion aufgeblasen. Der Leser verhält sich zu seinen Versen wie zu Dokumenten, wie zu einem Brief, den er von Esenin per Post erhalten hat. Das ist natürlich stark und wichtig. Aber es ist auch gefährlich. Es kann zum Auseinanderfall kommen, zur Auftrennung – die literarische Persönlichkeit [kann] aus den Versen herausfallen, und außerhalb ihrer weiterleben müssen; und die verlassenen Verse werden sich arm ausnehmen. Esenins literarische Persönlichkeit [...] ist zutiefst literarisch, seine Persönlichkeit geradezu eine Lehnübersetzung; zuweilen scheint es, dass dies ein ausgesprochen schematisierter, verschlechterter Blok ist, ein parodierter Puškin; noch von einem Hündelchen am Dorfeingang wird Esenin à la Byron angebellt. (Tynjanov 1977b [1924], 171)¹²

Mit der extensiven Verwendung von ›Persönlichkeit‹ legt Tynjanov den Finger auf den wunden Punkt. Denn gerade das zentrale Merkmal des russischen Personalitätsdiskurses seit Vissarion Belinskij (1811–1848) und Michail Bakunin, nämlich *schöpferische Unverwechselbarkeit* (vgl. Plotnikov 2012, 26), lässt Esenins ›lyrischer Held‹ vermissen. Nach Tynjanovs Beschreibung trieft er geradezu vor Epigonalität. Die anti-romantische Botschaft würde damit lauten: Das Insistieren auf der Unverwechselbarkeit wird selbst zum Klischee. Und doch ist auch hier eine Einschränkung zu machen. Tynjanov kann den illusionär-persönlichen »Dokumenten« Esenins (das heißt seinen Gedichten) auch etwas abgewinnen. Aus der Bemerkung »Das ist natürlich stark und wichtig« spricht neben dem offensichtlichen Sarkasmus eine ernstgemeinte Sorge: dass, wie Ėjchenbaum (1987 [1933], 447) diese Stelle paraphrasiert, Esenins Ich sich als zu »schmal« erweise, »wie per Post aufgegebene Briefe« – genau in dem Maße, wie sich dahinter ein romantisch-konventionelles »Phantom« abzeichnet (hier ist Vejdles Ausdruck angebracht). Kritisiert wird in diesem Sinne nicht Esenins Anspruch, persönlich in seine Gedichte einzugehen – das ist »stark und wichtig« –, sondern eher im Gegenteil: die nicht-vollständige Ausführung dieses Projekts, die nicht zu Ende geführte Transformation der Persönlichkeit in ein Vers-Faktum. Jedes Gedicht bleibt so im Grunde vom Gegenwert seines Absenders Esenin abhängig, statt diesen, einmal von ihm ›persönlich‹ aufgeladen, quasi obsolet zu machen. Etwas sehr Ähnliches meint rund zehn Jahre später Mukařovský (1977 [1935], 82), wenn er betont, nicht grundsätzlich die Idee der Selbstmitteilung anzugreifen,

¹² Bei diesem Bellen handelt es sich um ein Zitat aus Esenins Gedicht »Vozvraščenie na rodinu« [Rückkehr in die Heimat, 1924]. Die Strophe lautet: »Die Nachbarn kamen dazu ... / Eine Frau mit Kind. / Niemand kennt mich mehr. / A la Byron bellte unser Hündelchen / Mich an zum Gruß am Dorfeingang.« (Esenin 1961, 162)

sondern lediglich die epigonal-romantische Vorstellung, dass sich die Künstlerpersönlichkeit im Werk »passiv«, das heißt automatisch qua Inspiration mitteilen würde. Beiden, Tynjanov und Mukařovský, schwebt demgegenüber eine aktive, am literarischen »Material« sich ausprägende Transformation des Biographischen vor.

4 Sowjetische Akzentverschiebung und Polemik

Die Metapher der »Breite« wurde in der Folge zu einem stehenden, vielleicht dem entscheidenden Attribut des »lyrischen Helden«, und immer verband sie sich mit der Leser-Imagination. Grigorij Gukovskij (1902–1950), neben Lidija Ginzburg einer der namhaften Schüler der Formalisten, schreibt (1965, 139) über den »lyrischen Helden« des Präromantikers Vasilij Žukovskij (1783–1852): »[Sein] Bild entsteht gewissermaßen zwischen den Gedichten, indem es sie umarmt, indem es sich über sie emporhebt; es ist nicht im Gedicht eingeschlossen, sondern muss in es hineingetragen werden durch die Leserwahrnehmung.« Nach Irina Rodnjanskaja (1981, 259) ist der lyrische Held (des Hochromantikers Michail Lermontov) eine *offene* Größe, die erst »von der Hörerschaft zu Ende erschaffen« werde. Seit ungefähr der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts dann verlangte der lyrische Held, so Leonid Dolgopolo (1977, 112), »mehr Raum für seine Verkörperung, als ein einzelnes, für sich genommenes Gedicht bieten konnte.«

Der »lyrische Held« verlässt demnach seit der Romantik das Einzelgedicht und wird zum »umarmenden« Faktor in der Zyklisierung von Gedichten. »Durchgängige Details«, unter Umständen bloß minimale Marker, werden zu »Trägern der allgemeinen Bedeutung« (Korman 1964, 93). Ginzburg (1974 [1964], 155) fasst diesen zentralen Punkt in einem oft zitierten Satz zusammen: »In echter Lyrik ist die Persönlichkeit des Dichters immer präsent, doch von einem lyrischen Helden zu sprechen ist nur dann sinnvoll, wenn sie mit stabilen biographischen und handlungsrelevanten Zügen ausgestattet wird.«

Man könnte also sagen: Das affirmative Potential in Bezug auf die imaginäre Dichter-Präsenz, wie es in den Äußerungen Tynjanovs und Ejchenbaums anklingt, wurde von den im offiziellen Wissenschaftssystem der Sowjetunion funktionierenden Philologen ganz ausgeschöpft. Als flankierendes formanalytisches und zugleich quasi rezeptionsästhetisches Moment kam das Kriterium der Zyklisierung dazu (das die unsystematisch vorgehenden Formalisten kaum ausgearbeitet hatten). Anders gesagt: Der lyrische Held wurde akademisiert. Dabei trat die ursprüngliche literatursoziologische Innovation – und Provokation – zurück hinter die aufgewertete, co-kreative Rolle des Lesers.

Was aber war in der Zeit des Stalinismus mit dem Konzept geschehen? Für die sowjetische Philologie der späten 1940er Jahre hatte der ›lyrische Held‹ offensichtlich eine gewisse Attraktivität – und zwar auf Grund seiner selten bemerkten oxymoralen Struktur: Losgelöst von der formalistischen Herkunft, konnte er ahistorisch dafür verwendet werden, dem Subjekt der (intimen) Lyrik in Analogie zum Helden der sozialistischen Prosa-Epen Charakterzüge und eine ›typische‹ Postur zuzuschreiben (vgl. Tschöpl 1988, 24). Dominant in der führenden Literaturpresse wurde indes eine ablehnende Haltung gegenüber dem Terminus, da er, so das entscheidende Argument, eine Vermittlungsinstanz einführe und der Unmittelbarkeit lyrischen Sprechens zuwiderlaufe. Wie sich 1953/54 abzeichnete, bedeutete diese nachgerade dekretierte Identifikation des Sprechers mit dem Autor aber keineswegs individuellen ›Selbstaussdruck‹ [samovyraženie], sondern vielmehr: ›unverfälschte‹ Verstimmung eines bereits typisierten kollektiven Erlebens (vgl. Tschöpl 1988, 25–26). Die Poetologie und der polemisch diskutierte ›lyrische Held‹ im Besonderen wurde so zur Projektionsfläche jener zentralen Denkfigur der sowjetischen Anthropologie, wonach sich erst im sozialistischen Kollektiv die ›Persönlichkeit‹ ganz entfalten könne.¹³

Konsequenterweise unterzog der Literaturkritiker Vadim Nazarenko (1953, 166, 172) das Konzept des ›lyrischen Helden‹ einer doppelten Kritik: Einerseits werde hier etwas Unauthentisch-Sekundärem das Wort geredet. Andererseits verweise die Idee eines Spiels mit Ich-Masken auf eine subjektivistische Dekadenz-Ästhetik. Die ›allseitig entwickelte Persönlichkeit‹ des reifen Sozialismus bleibe dabei außen vor. Diese Argumentation hält sich auch in einer moderaten Verteidigung des Konzepts durch den für seine Arbeiten zu Blok bekannten Dmitrij Maksimov (1954, 3): Zwar wagt Maksimov die Identität zwischen lyrischem Sprecher und Autor zu bestreiten, gleichwohl sei der lyrische Held »direkt und unmittelbar [...] Selbstbildnis« des Autors. Die oben angesprochene ›Breite‹ des lyrischen Helden erscheint so als spezifisch sozialistische Sättigung durch Kollektivität.

Gegen Ende der Tauwetterperiode wurde eine relativ freie Positionierung zu Tynjanovs Konzept möglich; 1964 erschienen Ginzburgs *O lirike* [Über Lyrik] und Kormans *Lirika Nekrasova* [Nekrasovs Lyrik], philologische Arbeiten von hoher Qualität, kurz zuvor aber auch eine journalistische Polemik (Tomaševskij 1963, 3)¹⁴

¹³ Zum Persönlichkeitsdiskurs in der Wissenschaftskultur der späten Sowjetunion vgl. zuletzt Zwahlen 2015.

¹⁴ Es handelt sich dabei nicht um den bekannten Formalisten Boris Tomaševskij, der in einer Studie über das Verhältnis zwischen Literatur und Biographie (1923, 9) sehr ähnlich argumentiert hatte wie Tynjanov: »Die Blok-Legende [blokovskaja legenda] ist eine unvermeidliche Begleiterin seiner Dichtung.«

auf der Frontseite der *Literaturnaja gazeta* [Literaturzeitung], in der der lyrische Held nicht zum ersten Mal in der Geschichte des Begriffs als »Phantom« bezeichnet wird. Eher in der konservativ-kulturkritischen Linie der Kritik Vejdles (1923) liegt die Diskussion des ›lyrischen Helden‹ in den Aufzeichnungen *Vtoraja kniga* [Das zweite Buch, 1972] von Nadežda Mandel'stam, Osip Mandel'stams Witwe. Ihren ausgesprochen dogmatischen Ausführungen ist freilich eine nicht geringe Prägung durch die sowjetische Literaturästhetik deutlich anzumerken. So stehen sie mit Tomaševskij (1963, 3) Fazit, wonach der Ansatz des lyrischen Helden die »Verbindung zwischen Dichter und Leben zerstört«, in voller Übereinstimmung. Dass Osip Mandel'stam in den 1920er Jahren zu den wenigen gehört hatte, die Tynjanovs Beitrag zum Phänomen Blok ausdrücklich positiv bewerteten, entgeht der Memoiristin dabei (Depretto 1998, 167). Oder sie blendet den nicht ins Bild passenden Umstand bewusst aus. Hinsichtlich der Gedichte Mandel'stams könne von »Helden« auch nicht im Entferntesten die Rede sein (N. Mandel'stam 1978 [1972], 371); er habe nie anders als in seinem eigenen Namen, das heißt unmittelbar aus seiner eigenen »Persönlichkeit« heraus geschrieben. Das entspricht wiederum exakt der neo-romantischen Vorstellung, die Mukařovský als passiven Selbstausdruck der Künstlerpersönlichkeit bezeichnete. Nadežda Mandel'stam geht aber noch weiter. Sie stellt dem Konzept des ›lyrischen Helden‹ nicht bloß ein »normales Wachstum der Dichterpersönlichkeit« (1978 [1972], 367) entgegen. Sie deutet Tynjanovs Ansatz vielmehr grundsätzlich um. Seine »Theorie« (N. Mandel'stam 1978 [1972], 366) stehe als nicht-marxistische nur scheinbar quer zum Mainstream der revolutionären Epoche, in Wirklichkeit sei sie höchster Ausdruck derselben. Tynjanov verfolge eine Konzeptualisierung der Möglichkeit, »die eigene Biographie neu auszurichten« (N. Mandel'stam 1978 [1972], 367), sie an die sich wandelnden politischen Umstände anzupassen, anders gesagt: mit Hilfe von Maskierungen opportunistisch Mimikry zu betreiben. Nadežda Mandel'stam liest das Konzept also nicht literaturwissenschaftlich, sondern gerade ursprünglich biographistisch. In der zentralen Passage ihrer Polemik schreibt sie:

Grundlage ist die tiefe Überzeugung von der Nicht-Endgültigkeit aller Überzeugungen, von der Abwesenheit jedwelchen Glaubens sowie die Unfähigkeit eines Menschen zu Wachstum, Vertiefung und Bewahrung der Haltung, zu der ihn das Leben gebracht hat. [...] Diese Theorie konnte nur in einer Zeit des Zerfalls der Persönlichkeit entstehen, als es ungleich viel einfacher war, Brüche und Nahtstellen aufzudecken, als an die Einheit des Menschen zu glauben über die Spanne seines ganzen Lebens. (N. Mandel'stam 1978 [1972], 369–370)

Die »Brüche und Nahtstellen« sind zweifellos eine Reminiszenz an Tynjanovs Ausdruck von der literarischen Persönlichkeit als »gebrochener Linie«. Man könnte sogar in der ganzen Darstellung Nadežda Mandel'stams eine Realisierung dieser

Metapher sehen, die in der Tat schon bei Tynjanov eine politische Dimension zu haben scheint. Doch bleibt dem Dichter nach Tynjanov gerade keine freie Wahlmöglichkeit in Bezug auf seine »Masken«, wie Nadežda Mandel'stam insinuiert. Denn er unterliegt einer weitgehend unausweichlichen Determination durch das, was Tynjanov »literarische Evolution« nannte.¹⁵ Die Polemik der Memoiristin ist insofern ein denkbar drastischer Beleg dafür, dass Poetologie kein innerästhetischer Bereich ist. Genau dies hatte Tynjanov in aller Klarheit erkannt. Allerdings hatte er versucht, die machtvolle Tendenz einer »Expansion der Literatur in den Alltag [byt]« (Tynjanov 1977d [1928], 279) wiederum als Teil der literaturgeschichtlichen Eigengesetzlichkeit zu verstehen. (Die Funktionsweise des »lyrischen Helden« beziehungsweise der »literarischen Persönlichkeit« ist in diesem Sinne auch nicht deckungsgleich mit Stephen Greenblatts Figur des stets ganz bewusst unternommenen »Self-fashioning«.) Nadežda Mandel'stams pauschaler Einspruch setzt an dieser Stelle an und postuliert gegen den literarhistorischen Determinismus der Formalisten die absolute innere Ungebrochenheit einer jeden echten Dichterpersönlichkeit – in erster Linie jener Osip Mandel'stams, der 1938 im Gulag ermordet worden war.

5 Zwischen »Einheit der Persönlichkeit« und Doppelgängerei

Die sowjetische Auseinandersetzung mit dem »lyrischen Helden« veranschlagt das Leserbedürfnis nach einer glaubwürdigen Person »hinter« dem Text ausgesprochen hoch und gewinnt darin ihre Signatur (vgl. Tschöpl 1988, 34). Diese Instanz hat zuallererst die Funktion, *Einheit* zu stiften, das Werk integral zu machen. Nadežda Mandel'stams Insistieren auf der »Einheit des Menschen« (und damit des Dichters) ist kein literaturtheoretisches. Der »Einheits«-Diskurs hat aber auch eine formalere Seite, zumal in Form der (narratologischen) Theorie vom »Autorbild« [obraz avtora]. Viktor Vinogradov (1971, 118) definiert diesen Begriff als »konzentrierte Verkörperung der Werk-Essenz, welche das gesamte System der Redestrukturen vereinheitlicht«. Scharf zu trennen sind die beiden Aspekte – Philosophie der Persönlichkeit einerseits, Theorie der Werkeinheit andererseits – oft nicht.

¹⁵ Zum deterministischen Denken des russischen Formalismus (hier vor allem Ejchenbaums) vgl. Dmitriev 2008, 426. Interessanterweise kommt die Position von der »Gemachtheit« der Biographie – und nicht in erster Linie der Texte –, wie Nadežda Mandel'stam sie Tynjanov zuschreibt, dem Post-Formalismus Lidija Ginzburgs näher. Vgl. Dmitriev 2008 430, 434/435.

Ginzburg (1974 [1964], 159) spricht von der »Einheit des Autorbewusstseins«, von dessen *summarischem* Charakter als Bedingung für das Hervortreten eines lyrischen Helden. Mit Vissarion Belinskij, dem für die sowjetische Literaturästhetik schulbildenden Kritiker, nimmt sie an, dass Lermontov das Verdienst zukomme, das Prinzip der »absoluten Einheit der Lebensauffassung« und der »Einheit der Persönlichkeit« in die russische Lyrik eingeführt zu haben.¹⁶ Gukovskij (1965, 135) setzt diesen Moment bei gleichbleibender Terminologie zwei Generationen früher an, beim Präromantiker Vasilij Žukovskij: »Die Einheit des lyrischen Helden im Werk Žukovskijs zog die Einheit des Stils, des Tons, des allgemeinen Charakters seines Werks nach sich. Sowohl diese wie jene Einheit war eine Neuheit in der russischen Literatur und ein bedeutsames intellektuelles Ereignis in ihr.« Für Gukovskij ist das Entscheidende an dem Vorgang die Sprengung der »Genre-Schemata« der klassizistischen Poetik: Die nun überall quasi durchscheinende Persönlichkeit verbinde die einzelnen Gedichte zu einem einheitlichen Text, der keine formkonventionellen Unterteilungen mehr enthalte.

Offensichtlich dient der lyrische Held hier jeweils als konkretisierender Faktor der in abstrakter Terminologie postulierten Werkeinheit. Zugleich scheinen die mimisch-gestischen Aspekte des lyrischen Helden, die ihn erst zu einer »Persönlichkeit« machen, bis zu einem gewissen Grad unkontrollierbar – und mit dem statischen Einheitsprinzip jedenfalls in einer gewissen Spannung.¹⁷ Hier ist es hilfreich, die Figur des »Doppelgängers« [dvojniki] in den Blick zu nehmen. Ginzburg (1974 [1964], 161) spricht vom »lyrischen Doppelgänger«, dessen »lebendige Persönlichkeit« an die Stelle des empirisch-biographischen Dichters trete. Die uneinholbare »Fülle« der letzteren werde ersetzt durch den »idealen Gehalt« des lyrischen Helden. Kurz: Der lyrische Held soll die Werk-»Einheit« verkörpern und *zugleich* ein Moment des Unverwechselbaren, ja des Unberechenbaren in das Gedicht tragen. Dies ist nach Ginzburg (1974 [1964], 162) genau die Innovation, die Lermontov ins Werk setzte: Nachdem Gavril Deržavin (1743–1816), der große Dichter des ausgehenden achtzehnten und beginnenden neunzehnten Jahrhunderts, das »Autorbild« erstmals an der »Konkretheit« der eigenen Biographie ausgerichtet und so das rhetorische Subjekt der Gattungspoetik, besonders der Ode, gesprengt hatte, komme es bei Lermontov zu einer neuerlichen Abstraktion

¹⁶ Efim Etkind (1992, 21) macht in der Dichter-»Persönlichkeit« des späten Lermontov freilich »bis zu zehn Hypostasen« aus, was der Rede von einem letztlich doch einheitlichen »Autorbild« (Etkind 1992, 33) interessanterweise keinen Abbruch tut.

¹⁷ Eine gewisse Verwandtschaft mit dem kontroversen Konzept des »implied author« (Wayne C. Booth) und seinem Verhältnis zum Erzähler ist evident. Sie kann hier allerdings nicht entwickelt werden.

und Idealisierung. Deržavins lyrisches Subjekt ist damit nach Ginzburg noch kein ›lyrischer Held‹ – erst die dämonische ›Persönlichkeit‹ im byronistischen Frühwerk Lermontovs wird es sein. Bei Gukovskij, von dem Ginzburg die Konzeptualisierung Deržavins als erstem autobiographischen Dichter Russlands (vgl. Klein 2008, 259) übernimmt, sind die Dinge etwas fließender. Er schreibt:

Es geht natürlich nicht darum, ob Deržavin, der echte biographische Deržavin im Leben, jenem imaginierten ›Dichter‹ ähnlich war, aus dessen [erster] Person seine Gedichte verfasst sind, bezeichnet mit diesem Namen; es kann auch sein, dass er seinem lyrischen Helden in Wirklichkeit gar nicht ähnlich sah. (Gukovskij 1939, 415)

Weiter spricht Gukovskij (1939, 415) von einer »Illusion von Realität«, die durch die »Einheit« des Namens Deržavin symbolisiert werde. Im Unterschied zu Ejchenbaum etwa, der in Bloks lyrischem Sprechen eine alle Konturen verwischende, simulakrenhafte »szenische Illusion« gesehen hatte, hat sein Schüler Gukovskij eine bemerkenswert positive Auffassung von der autobiographischen »Illusion«. Im Zusammenhang mit Vasilij Žukovskij geht er (1965, 143–144) noch einen Schritt weiter und verteidigt explizit den biographistischen Trugschluss (das Werk als Schlüssel für das Leben eines Dichters zu begreifen): Sogar ein skrupulöser Philologe wie Aleksandr Veselovskij (1838–1906) habe sich Žukovskijs »Werk-Illusion« hingegeben. Während Veselovskij meinte, Žukovskijs Biographie zu rekonstruieren, spannt er in Wirklichkeit die Legende von dessen lyrischem Helden fort, was zu einem »inadäquaten Porträt des Menschen Žukovskij« geführt habe. Doch, hält Gukovskij fest, »das Gespür des großen Gelehrten hatte ihn nicht betrogen«. Erst *dank* dem biographistischen Trugschluss sei es Veselovskij gelungen, Žukovskijs »poetischen Roman« zu rekonstruieren, das heißt, mit Gukovskijs oben bereits zitiertem Ausdruck: *zwischen den Gedichten* zu lesen.

Im Diskurs über den ›lyrischen Helden‹ zeichnet sich damit eine Art dritter Position ab: Zwar wird der »Doppelgänger« stets unmittelbar vom »Autor-Dichter« (Rodnjanskaja 1981, 259) abgeleitet – anders hätte ja auch die referentielle Rede vom Doppelgänger keinen Sinn –, doch zugleich scheint den lyrischen Helden in manchen Beschreibungen eine Aura des Originellen zu umgeben, die dem empirischen Autor abgeht. Es mag sich jeweils um die »Konstruktion eines pseudobiographischen Autors« (Zoljan 1988, 28) handeln, das Moment des ›pseudo-‹ enthält aber offenbar auch etwas geradezu Befreiendes. Noch anders: Ein ›Hinter-dem-Text‹ muss das Gedicht beglaubigen, und gleichwohl wird die eigentliche Originalität erst dem an dieser Autorisierung partizipierenden Doppelgänger zugeschrieben. Gölz (2000, 51–52) bringt dies (im Zusammenhang mit der ›lyrischen Heldin‹ Anna Achmatovas) auf den Ausdruck einer »geglückten Fälschung«. Man könnte das noch einmal zuspitzen: Der Doppelgänger ist *echter als das Original*. Eine solche optimistische, teilweise wieder mythologisierende

Volte erscheint von Tynjanovs und Ėjchenbaums Standpunkt Anfang der 1920er Jahre her zweifellos als Überraschung, womöglich gar als Rückfall. Jedenfalls ist sie nicht selbstverständlich.

6 Schluss

Der ›lyrische Held‹ wurde aus Anlass von Aleksandr Bloks Tod entworfen – am Übergang zwischen Literatursoziologie und Lyriktheorie, zwischen Kritik am Personaltätsdiskurs und einer subtilen Fortschreibung desselben. Schon bei Tynjanov changiert der Begriff zwischen Oralität und Visualität; er beschreibt zugleich einen pathetischen Orator und ein sich maskierendes bewegtes »Bild«. Der Begriff reflektiert die Selbstdarstellung des (neo-)romantischen Dichters stets mit, indem er das Gedicht selbst als Medium der Mythenbildung auffasst. So ist er zwar zunächst streng textanalytisch und insofern ›klassisch‹ formalistisch, allerdings sind schon Tynjanov und Ėjchenbaum durchaus auch der Ansicht, dass die Frage nach dem Redesubjekt im Grunde unweigerlich die Frage nach einer schwer fassbaren Präsenz ›hinter‹ dem Gedicht und ›zwischen‹ den (zyklisierten) Gedichten mit sich ziehe. In der sowjetischen Philologie ausgehöhlt, mehrfach reaktualisiert und neu besetzt, später von der westlichen Slavistik historisiert, ermöglicht der ›lyrische Held‹ noch heute ein grundsätzliches, nicht-reduktionistisches Gespräch über Lyrik und ihre Subjektivität – auch wenn die Zeiten des ›Glaubens‹ an die Poesie, aus denen er stammt, längst vergangen scheinen.

Literaturverzeichnis

- Abrams, Meyer H. *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford: Oxford Univ. Press, 1953.
- Blok, Aleksandr. *Polnoe sobranie sočinenij*. Hg. A. L. Grišunin. Bd. 3. Moskva: Nauka, 1997.
- Depretto, Catherine. »Héros lyrique et personnalité littéraire chez Tynjanov«. *Revue des études slaves* 70.1 (1998): 163–174.
- Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de minuit, 1974.
- Dmitriev, Aleksandr. »›Schnittstellen und Übergänge‹. Gesellschaft, Geschichte und Persönlichkeit im russischen Formalismus«. *Diskurse der Personalität. Die Begriffsgeschichte der ›Person‹ aus deutscher und russischer Perspektive*. Hg. Alexander Haardt und Nikolaj Plotnikov. München: Wilhelm Fink, 2008. 421–437.
- Dolgopopolov, Leonid. »Ot ›liričeskogo geroja‹ k stichotvornomu sborniku«. Dolgopopolov, Leonid. *Na rubeže vekov. O russkoj literature konca XIX–načala XX veka*. Leningrad: Sovetskij pisatel', 1977. 96–122.

- Ėjchenbaum, Boris. »Sud'ba Bloka«. Ėjchenbaum, Boris. *Literatura. Teorija. Kritika. Polemika*. Leningrad: Priboj, 1927. 265–277.
- Ėjchenbaum, Boris. »Konspekt reči o Mandel'stame«. Ėjchenbaum, Boris. *O literature. Raboty raznyh let*. Moskva: Sovetskij pisatel', 1987. 446–449.
- Esenin, Sergej. *Sobranie sočinenij*. Hg. G. I. Vladykin. Bd. 2. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, 1961.
- Etkind, Efim. »Liričeskaja ličnost' Lermontova (Dialektika duši v lirike)«. *Mikhail Lermontov, 1814–1989*. Hg. Efim Etkind. Northfield, VT: The Russian School of Norwich Univ., 1992. 11–38.
- Ginzburg, Lidija. *O lirike*. 2. Aufl. Leningrad: Sovetskij pisatel', 1974.
- Ginzburg, Lidija. *Čelovek za pis'mennym stolom. Ėsse. Iz vospominanij. Četyre povestvovanija*. Leningrad: Sovetskij pisatel', 1989.
- Gölz, Christine. »Vom Ich des Textes zur lyrischen Heldenin«. Christine Gölz. *Anna Achmatova – Spiegelungen und Spekulationen*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2000. 30–52.
- Gölz, Christine. »Boris Korman: Zur Autor-Theorie (Ausgewählt, übersetzt und kommentiert von Christine Gölz)«. *Russische Proto-Narratologie. Texte in kommentierten Übersetzungen*. Hg. Wolf Schmid. Berlin: de Gruyter, 2009. 256–257.
- Gukovskij, Grigorij A. »Deržavin«. Gukovskij, Grigorij A. *Russkaja literatura XVIII veka. Učebnik dlja vysšich učebnyh zavedenij*. Moskva: Gosudarstvennoe učebno-pedagogičeskoe izdatel'stvo Narkompros RSFSR, 1939. 389–424.
- Gukovskij, Grigorij A. *Puškin i russkie romantiki*. Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1965.
- Hansen-Löve, Aage A. *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1978.
- Hansen-Löve, Aage A. »Rezension zu Renate Lachmann. Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne (Frankfurt a. M. 1990)«. *Wiener Slawistischer Almanach* 29 (1992): 291–330.
- Herlth, Jens. »Die Poetik der Dichterfigur«. Jens Herlth. *Ein Sänger gebrochener Linien. Iosif Brodskijs poetische Selbstschöpfung*. Köln: Böhlau, 2004. 48–66.
- Kaverin, Veniamin. »Teatr tenej«. Kaverin, Veniamin. *Sobesednik. Vospominanija i portrety*. Moskva: Sovetskij pisatel', 1973. 75–80.
- Klein, Joachim. »Deržavin«. Klein, Joachim. *Russische Literatur im 18. Jahrhundert*. Köln: Böhlau, 2008. 252–275.
- Korman, Boris O. *Lirika Nekrasova*. Voronež: Voronežskij universitet, 1964.
- Maksimov, Dmitrij. »O liričeskom geroe«. *Literaturnaja gazeta* 15. Mai (1954): 3.
- Mandel'stam, Nadežda. »Literaturoveden'e«. Nadežda Mandel'stam. *Vtoraja kniga*. Paris: YMCA-Press, 1978. 366–371.
- Mukařovský, Jan. »Die Persönlichkeit in der Kunst«. Jan Mukařovský. *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik*. Übersetzt von Herbert Grönebaum und Gisela Riff. Frankfurt a. M.: Ullstein, 1977. 66–83.
- Nazarenko, Vadim A. »O tak nazываемom liričeskom geroe«. *Zvezda* 10 (1953): 164–172.
- Nilsson, Nils Ake. »Life as Ecstasy and Sacrifice: Two Poems by Boris Pasternak«. *Pasternak. A Collection of Critical Essays*. Hg. Victor Erlich. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1978. 51–67.
- Pasternak, Boris. »Ochran'naja gramota«. Pasternak, Boris. *Polnoe sobranie sočinenij s priloženijami v odnadcati tomach*. Hg. D. V. Tevekeljan. Bd. 3. Moskva: Slovo, 2003. 148–238.

- Plotnikov, Nikolaj. »Person ist eine Monade mit Fenstern«. Umriss einer Begriffsgeschichte der »Person« in Rußland«. *Gesicht statt Maske. Philosophie der Person in Rußland*. Hg. Nikolaj Plotnikov und Alexander Haardt. Berlin: Lit, 2012. 9–47.
- Razumovskaja, Elena A. *Liričeskij geroj i poëtičeskaja tradicija v novejšej otečestvennoj poëzii*. Kand.-Diss. Saratov 2015.
- Rodnjanskaja, Irina B. »Liričeskij geroj«. *Lermontovskaja énciklopedija*. Hg. V. A. Manujlov. Moskva: Izdatel'stvo »Sovetskaja énciklopedija«, 1981. 258–262.
- Tomaševskij, Boris V. »Literatura i biografija«. *Kniga i revolucija* 4.28 (1923): 6–9.
- Tomasevskij, Boris. »Prizrak v literaturovedenii«. *Literaturnaja gazeta* 1. Juni (1963): 1, 3.
- Tschöpl, Carin. »Lyrischer Held und lyrisches Ich«. Carin Tschöpl. *Die sowjetische Lyrik-Diskussion. Ol'ga Berggol'c' Leningrader Blockadendichtung als Paradigma*. München: Wilhelm Fink, 1988. 23–54.
- Tynjanov, Jurij. »Blok i Gejne«. *Ob Aleksandre Bloke*. [s. ed.] Peterburg: Kartonnij domik, 1921. 237–264.
- Tynjanov, Jurij. »Blok«. Tynjanov, Jurij. *Poëtika. Istorija literatury. Kino*. Hg. V. A. Kaverin und A. S. Mjasnikov. Moskva: Nauka, 1977a. 118–123.
- Tynjanov, Jurij. »Promežutok«. Tynjanov, Jurij. *Poëtika. Istorija literatury. Kino*. Hg. V. A. Kaverin und A. S. Mjasnikov. Moskva: Nauka, 1977b. 168–195.
- Tynjanov, Jurij. »Literaturnyj fakt«. Tynjanov, Jurij. *Poëtika. Istorija literatury. Kino*. Hg. V. A. Kaverin und A. S. Mjasnikov. Moskva: Nauka, 1977c. 255–270.
- Tynjanov, Jurij. »O literaturnoj évolucii«. Jurij, *Poëtika. Istorija literatury. Kino*. Hg. V. A. Kaverin und A. S. Mjasnikov. Moskva: Nauka, 1977d. 270–281.
- Vejdle, Vladimir. »O Bloke«. *Naše nasledie* 6 (1990): 48–49.
- Vinogradov, Viktor V. »Problema obraza avtora v chudožestvennoj literature«. Vinogradov, Viktor V. *O teorii chudožestvennoj reči*. Moskva: Vysšaja škola, 1971. 105–211.
- Wesling, Donald. »The Speaking Subject in Russian Poetry and Poetics Since 1917«. *New Literary History* 23 (1992): 93–112.
- Zoljan, Suren T. »Ja« poëtičeskogo teksta: semantika i paradigmatica (k probleme liričeskogo geroja)«. *Tynjanovskij sbornik. Tret'i Tynjanovskie čtenija*. Hg. M. O. Čudakova. Riga: Zinatne, 1988. 24–28.
- Zwahlen, Regula M. »The Lack of Moral Autonomy in the Russian Concept of Personality: A Case of Continuity across the Pre-Revolutionary, Soviet and Post-Soviet Periods?« *State, Religion and Church* 2.1 (2015): 19–43.
- Zymner, Rüdiger. *Lyrik. Umriss und Begriff*. Paderborn: Mentis, 2009.
- Zymner, Rüdiger. »Begriffe der Lyrikologie. Einige Vorschläge«. Im vorliegenden Band, 2019, S. 25–50.