Wolf Schmid

Puškins Prosa in poetischer Lektüre Die Erzählungen Belkins

VORBEMERKUNG

Im vorliegenden Buch wird der Versuch unternommen, die *Erzählungen Belkins* auf eine Weise zu lesen, die *poetisch* genannt werden soll. Der Begriff unterstellt, daß an dem narrativen Prosawerk genuin poetische Verfahren teilhaben, die rekonstruieren muß, wer die in ihm dargestellte Welt verstehen will. In poetischer Lektüre, das ist die Ausgangshypothese des Buchs, bietet sich die jeweils erzählte Geschichte in neuen, überraschenden Ansichten dar, ja sie zeigt erst poetisch wahrgenommen ihre ganze Prosaik, die die Prosa der menschlichen Psyche ist.

Die Poetisierung der Narration, das Zusammenspiel poetischer und prosaischer Verfahren und die theoretischen Probleme einer poetischen Lektüre narrativer Prosa werden im ersten Teil dargelegt. Der zweite Teil ist der Analyse der fünf Erzählungen gewidmet.

Um zu verdeutlichen, wie sich die poetische Faktur und ihr Sinnpotential in der Textgenese durchsetzt, berücksichtigt die Analyse systematisch auch die Handschriftenvarianten.

In das Buch sind die wichtigsten Ergebnisse meiner Aufsätze zu Puškins Prosa eingegangen. (Es handelt sich um die in der Bibliographie genannten Arbeiten 1981, 1982a, 1982b, 1983, 1984b, 1984f, 1987c, 1988, 1989a, 1989b.) Die Gesamtdarstellung der *Erzählungen Belkins* erforderte jedoch einen umfassenderen systematischen Ansatz, weitere Berücksichtigung von Prätexten und vor allem eine erneute analytische Bemühung. Und so sind auch der *Stationsvorsteher* und der *Schuß*, Werke, zu denen ich bereits Interpretationen vorgelegt habe, aufs neue und wesentlich eingehender untersucht worden. Das bedingte eine erhebliche Erweiterung der Analysegesichtspunkte, manche Revision im Detail und eine Differenzierung der Argumentation. Auch wo auf Ergebnisse früherer Arbeiten zurückgegriffen werden konnte, ist der Text durchweg neu formuliert worden.

Im theoretischen wie im analytischen Teil gehe ich auf die Kritik ein, die zu Prämisse, Methode oder Resultat meiner früheren Analysen (insbesondere der Arbeit von 1981) bereits veröffentlicht wurde. Die Auseinandersetzung mit den Kritikern hilft das hermeneutische Problem zu entwickeln, das Puškins Prosa aufwirft.

Alle Zitate aus Puškin Werken und Briefen folgen der Ausgabe Puškin 1937-1959. Angegeben wird jeweils nur der Band (in römischen Ziffern) und die Seitenzahl (in arabischen Ziffern). Aus der Prosa und ihren Varianten wird, nur mit Angabe der Seitenzahl, nach dem Band VIII zitiert. Wenn sich mehrere Zitate hintereinander auf dieselbe Seite beziehen, wird diese in der Regel nur beim ersten Mal genannt.

Das Buch richtet sich auch an Leser, die nicht Russisch verstehen. Deshalb sind alle russischen Zitate und Werktitel von einer deutschen Übersetzung begleitet, die den russischen Wortlaut möglichst getreu wiedergeben soll. Falls nicht anders angemerkt, stammt die Übersetzung von mir.

*

Der Abschluß des Buchs wurde ermöglicht durch eine einjährige Freistellung von der Lehre im Rahmen des Allgemeinen Forschungspools der Universität Hamburg.

Für Hilfe beim Korrekturlesen danke ich Almut Dambacher, Matthias Freise und Christine Gölz.

Das Buch ist meiner Frau Irina gewidmet, der auch mein Dank für Informationen, Hinweise und Korrekturvorschläge gilt.

Hamburg, im September 1990

W. Sch.

INHALTSVERZEICHNIS

EK211	ER TEIL; POESIE UND PROSA	
I. PU	ŠKINS "EINFACHHEIT"	
2. 3.	"Gedanken" als der Gegenstand künstlerischer Prosa Puškins neue Prosapoetik in der Geschichte ihrer Rezeption Einfachheit als hohe Selektivität der Geschichte	16 26
4.	Psychologie in absentia	31
II. DI	IE VERMISCHUNG DER ELEMENTE	
2.	Poetische und prosaische Lektüre	41
	TRUKTUREN DES ERZÄHLTEXTES	15
	Die Perspektivität	51
1.	a. Der "Autor" Belkin und der "Herausgeber" A.P.b. Erzähler und Personen	51
2.	Narrative und konstruktive Logik der Geschichte	
	OETISCHE VERFAHREN IN PROSAISCHER ARRATION	
1.	Die intra-textuelle Äquivalenz	75
2.	Die Allusion auf fremde Texte	83
3.	Die Realisierung und Entfaltung von Sprichwörtern,	
	Redensarten und semantischen Figuren	96
ZWEI	TER TEIL: DIE ANALYSEN	
I. DE	TR STATIONSAUFSEHER	
1.	Soziale und psychologische Sinnlinien	103
2.	Der hochwohlgeborene Wolf, das verirrte Schäfchen und der	
	blinde Aufseher – Sujetformeln und Äquivalenzen	
3.	Die inter-textuellen Allusionen	
	a. Der arme Aufseher und <i>Die arme Liza</i>	121
	b. Puškin und Karlhof – Zwei Stationsaufseher und die	120
	Neigung des Herzens	
	d. Das Schaf und die Drachme bleiben verloren	
	e Der gute Hirte als Dieh und Räuher	142 143

f. Die Schuld der Sehenden	146
g. Der untröstliche Vater und	
ein sich tröstender Ehemann	147
h. Der russische Samson	149
i. Die Reiterin auf der Sessellehne - Redensarten,	
Äquivalenzen und Balzacs Physiologie du mariage	152
j. Polyphonie und Harmonie der Allusionen	158
4. Die Kleidung und das Geld	160
5. Der Prolog	163
II. DER SCHUSS	
1. Sil'vios Rache und das Rätsel der Novelle	171
Äquivalenzen – die vier Episoden	
a. Dynamik und Statik der Charaktere	
b. Das erlebende Ich und die Duellanten	
c. Teufelsbilder	
3. Sil'vio und seine literarischen Prototypen	
a. Baratynskijs bekehrter Byronist	
b. Bestuževs verhinderter Rächer	
und der geheimnisvolle Ungar	194
c. Denis Davydovs trinkfester Husar	
d. Apfelschuß und Birnenschuß	
e. Zwei "wahre Geschichten" von moralischen	
Meisterschützen	200
f. Victor Hugos furchtbarer Herzog de Silva	201
g. Lord Byron	202
4. Die verweigerten Schüsse – Ähnlichkeiten und	
ein Kontrast	205
5. Der Fliegenmörder	208
6. Auf wen zielt Puškin?	212
8. Sil'vio und das ,Kellerloch'	217
III. DER SCHNEESTURM	
1. Der Wechsel der Sujets	221
a. Die mißlungene Entführung – eine Kontrafaktur	1
zu Bestužev und Karamzin	221
b. Die Träume – Psychologie und Prophezeiung	
c. Der sterbende Bräutigam bei Bürger, Žukovskij, Irving	_
und Puškin	228
2 Die Konstanz der Parömien	233

3. Strafendes und belohnendes Schicksal	238
a. Der pedantische Entführer	239
b. Der windige Sturm-Mann	244
c. Die grausame Strategin der Liebe	248
IV. EXKURS	
Zur Entfaltung der Parömien in der Hauptmannstochter	260
V. FRÄULEIN BÄUERIN	
Die Vaudeville-Novelle	271
2. Der Adelige und die Schöne aus dem Volke	
a. Vier Sujetschablonen	
b. Die Maske bei Marivaux und Puškin	
3. Die Aufhebung der Gegensätze	283
a. Streit und Versöhnung der Väter – Repliken auf Scott und	
Shakespeare	283
b. Das braunhäutige Fräulein und Bogdanovičs	
geschwärztes "Seelchen"	290
VI. DER SARGMACHER	
1. Das ins Absurde verkehrte Paradox	295
a. Vom Sterben leben	295
b. Verleih und Reparatur von Särgen	299
c. Die unsensiblen Totengräber bei Shakespeare	
und Scott	304
d. Die lebenden Toten und die schöne Schuld –	207
zwei realisierte Sprichwörter	
Tod und Auferstehung a. Von der Freudlosigkeit zur Freude	
b. Das Haus als Sarg	
c. Der fröhliche und der verstimmte Sargmacher	
d. Jurko – ein Moskauer Hermes	
e. Bei der Arbeit und im Reich der Skelette	
f. Das neue Leben	
SCHLUSSBEMERKUNGEN	339
LITERATURVERZEICHNIS	
REGISTER DER AUTOREN UND WERKE	

Erster Teil POESIE UND PROSA

I. PUŠKINS "EINFACHHEIT"

1. "Gedanken" als der Gegenstand künstlerischer Prosa

In den *Povesti pokojnogo Ivana Petroviča Belkina* ("Erzählungen des seligen Ivan Petrovič Belkin", 1830), seinem ersten abgeschlossenen Prosawerk, gab Aleksandr Puškin Muster jener "Genauigkeit" (точность), "Kürze" (краткость) und "edlen Einfachheit" (благородная простота), die er der russischen Prosa als Remedium gegen den vorherrschenden Rhetorismus verordnet hatte¹. Die neuen Ideale propagierten nicht lediglich eine Reform des Stils, die Überwindung der "Weitschweifigkeit" (растянутость), "Schwülstigkeit" (напыщенность), "Unklarheit" (сбивчивость), "Dunkelheit" (темнота), den Abbau der Periphrastik und Metaphorik, die Puškin an der russischen Prosa seiner Zeit beklagte², sondern betrafen auch die Thematik:

Genauigkeit und Kürze [точность и краткость], das sind die ersten Tugenden der Prosa [достоинства прозы]. Sie fordert Gedanken und nochmals Gedanken [мыслей и мыслей]\; ohne diese sind glänzende Ausdrücke zu nichts nutze. Verse sind eine andere Sache [...] (XI, 19)³

Vgl. bes. die literaturkritischen Fragmente *O proze* ("Über die Prosa", 1822; XI, 18 f.) und *O poėtičeskom sloge* ("Über den poetischen Stil", 1828; XI, 73).

Vgl. *O poėtičeskom sloge* (über die "Schwülstigkeit" der russischen Prosa), die *Randbemerkungen zu Petr Vjazemskijs Abhandlung «O žizni i sočinenijach V.A. Ozerova»* (XII, 213-242, hier bes.: 218, 242, über die "Unklarheit" von Vjazemskijs Ausdruck), die 1830 erschienene Besprechung von Nikolaj Polevojs *Istorija russkogo naroda* ("Geschichte des russischen Volkes", XI, 119-124, hier: 120, 122, über Polevojs "Unklarheit" und "Dunkelheit") und den Brief an I.V. Kireevskij vom 4.2. 1832 (XV, 9 f., über die "Weitschweifigkeit" eines Aufsatzes E.A. Baratynskijs).

In diesen vielzitierten Worten aus dem Fragment *O proze* finden wir einen Reflex der Stillehre N.F. Košanskijs, der zwischen 1811 und 1814 Puškins Lehrer am Lyzeum in Carskoe Selo war und dann auf der Grundlage seiner Vorlesungen eine in der Zeit äußerst populäre "Allgemeine" und "Spezielle" Rhetorik verfaßte (vgl. Michajlova 1978, 65 f., und Petrunina 1987, 6-8). Im Schulheft A.M. Gorčakovs, eines Lyzeumskameraden Puškins, findet sich folgender Auszug aus Košanskijs Vorlesungsmanuskript: "Der Stil hat zwei Tugenden, das sind Klarheit [ясность] und Schmuck [украшение]. [...] Der Schmuck verdunkelt die Klarheit des Stils; folglich muß der Schmuck durch die Klarheit begrenzt werden." – "Die erste Tugend des Stils ist die Klarheit [...] Die Klarheit wird auf vier Weisen beachtet: 1. durch eine sichere Kenntnis des Gegenstandes, 2. durch eine innere Verbindung der Gedanken, 3. durch eine natürliche Folge der Wörter, 4. durch Genauigkeit [точность] der Wörter und Ausdrücke" (zit. nach Petrunina 1989, 316 f., 323). Auch Puškins funktionale Unterscheidung zwischen Vers und Prosa ist von Košanskijs Lehre vorgeprägt. Puškin assoziiert die Poesie mit "Inspiration" (вдохновение, so etwa XI, 54; XIII, 310, 334),

Was meinte Puškin mit den "Gedanken", die er immer wieder als das spezifische Material der künstlerischen Prosa hervorhob? Er dachte kaum an die Reflexionen eines räsonierenden Autors und wohl auch nicht an eine im Werk enthaltene abstrakte Idee. Man weiß, wie fremd ihm jede philosophische Dichtung war und wie abfällig er sich über die im deutschen Geiste philosophierenden Poeten seiner Zeit äußerte⁴. Indem er für die Prosa "Gedanken" forderte, wollte er wohl die Prosaschriftsteller seiner Zeit darauf hinweisen, daß ihre Sorge nicht dem schönen Ausdruck, sondern dem Ausgedrückten selbst zu gelten habe. Die "Gedanken" stehen hier also für das Bezeichnete, den Referenten der sprachlichen Äußerung. Die Prosa wird somit bestimmt als eine dichterische Gattung, in der das Interesse am dargestellten Gegenstand überwiegt, deren Aufgabe in der Gestaltung der thematischen Ebene besteht.

Puškins Äußerung vom Jahre 1822 ist bereits als Kampfansage an die in seiner Zeit dominierende poetische Prosa zu verstehen. Seit Anfang des Jahrzehnts war von russischen Schriftstellern immer häufiger die Klage zu hören, daß in der heimischen Prosa die Logik und Klarheit des Ausgedrückten der Schmückung des Ausdrucks geopfert werde. So schreibt 1823 Aleksandr Bestužev-Marlinskij: "Der Stil der Prosa fordert Kenntnis nicht nur der Grammatik der Sprache, sondern auch der Grammatik des Verstandes [грамматика разума]" (1981, II, 390). Puškin selbst klagt 1827: "Bei uns gebraucht man die Prosa wie Verskunst [стихотворство]: nicht aus der Notwendigkeit des Lebens heraus, nicht um des Ausdrucks eines notwendigen Gedankens willen, sondern einzig und allein, um die Formen

[&]quot;Einbildungskraft" (воображение, XI, 34) und "Erfindung" (вымысел, VI, 408; XI, 175; XV, 197), während er die "klare, genaue Sprache der Prosa" (ясный точный язык прозы) zur "Sprache der Gedanken" (язык мыслей) erklärt (XIII, 187). In seiner *Speziellen Rhetorik* definiert Košanskij: "Die Poesie wirkt auf die Einbildungskraft [воображение] und die Gefühle [чувства], die prosaische Redekunst auf den Verstand [разум] und den Willen [воля]" (*Častnaja Retorika*, 3. Aufl., SPb. 1836 [1. Aufl. 1832], S. 2). Wie später bei Puškin avanciert schon in Košanskijs *Allgemeiner Rhetorik* zum höchsten Wert der "künstlerischen Prosa" (изящная проза) die "Einfachheit": "Jedes überflüssige Wort ist in der [künstlerischen] Prosa eine Last für den Leser [бремя для читателя]." – "Die Einfachheit des Erzählens besteht in der Кürze, der Klarheit und der Wahrscheinlichkeit [Простота рассказа состоит в краткости, ясности и правдоподобии]" (*Obščaja Retorika*, 3. Aufl. SPb. 1834 [1. Aufl. 1829], S. 39, 53, zit. nach Petrunina [1987, 7] und Michajlova [1978, 65]). Mit diesen Ideen war Puškin seit seinem zwölften Lebensjahr vertraut.

Vgl. den Brief an Del'vig vom 2.3.1827: "Du machst mir Vorwürfe wegen des Moskauer Boten [d.h. wegen Puškins Mitarbeit am Organ der "Gesellschaft für Weisheitsliebe" – W.Sch.] und wegen der deutschen Metaphysik. Gott sieht, wie ich sie [die deutsche Metaphysik] hasse und verachte" (XIII, 320).

angenehm herauszukehren [токмо для приятного проявления форм]" (XI, 60). Und ein Jahr später notiert er: "Nicht nur, daß wir noch nicht daran gedacht haben, den poetischen Stil der edlen Einfachheit [благородная простота] anzunähern, sogar der Prosa bemühen wir uns Aufgeblasenheit [напыщенность] zu geben" (XI, 73). In einer Variante dieser Stelle heißt es: "Der Reiz der nackten Einfachheit [прелесть нагой простоты] ist für uns noch so unverständlich, daß wir sogar in der Prosa abgenutzten Ausschmückungen [обветшалые украшения] nachjagen" (XI, 344).

Mit seinem hochentwickelten Sinn für die je eigene Wirkdisposition von Vers und Prosa hatte Puškin auch erkannt, daß der Schriftsteller, der der Prosaerzählung künstlerischen Rang verleihen wollte, sich nicht mit der Reinigung der Sprache von rhetorischem Schmuck begnügen konnte, sondern eine ganz neue Gewichtung der schöpferischen Operationen vornehmen mußte. In der neuen Hierarchie der Verfahren sollte an oberster Stelle die Bearbeitung der thematischen Ebene stehen. Die künstlerische Energie, die im Benennungsakt durch die Vereinfachung der Beziehung zwischen nomina und res eingespart werden konnte, war gleichsam umzuleiten auf die sorgfältigere Gestaltung der res selbst⁵. Logik und Plausibilität der erzählten Geschichte waren für Puškin – so können wir seinen Ruf nach "Gedanken" interpretieren – die "ersten Tugenden" der künstlerischen Prosa.

Seine Grundsätze hat Puškin in den *Erzählungen Belkins* eindrucksvoll verwirklicht⁶. Er hat überdies einen Zusammenhang zwischen den formalen und inhaltlichen "Tugenden" der Prosa hergestellt. "Genauigkeit", "Kürze" und "Einfachheit" sind nämlich die Bedingungen für den Reichtum an "Gedanken", den wir in dem Zyklus finden. Das ist nicht nur so zu verstehen, daß der stilistisch vereinfachte und im Sachbezug präzisierte Ausdruck den erzählten Gegenstand deutlicher hervortreten läßt. Das Gesagte gilt vielmehr auch in einem grundsätzlicheren Sinn: die drei Tugenden bringen die "Wahrheit des Lebens", die die Prosa nach der Über-

In Puškins Äußerungen über die Prosa setzt sich immer deutlicher die Überzeugung durch, daß die Vereinfachung des Ausdrucks der Authentizität des Gegenstands, der "Wahrheit des Lebens" (истина жизни, XI, 175) diene, die das erste Ziel der Gattung sei. Man vgl. hierzu den Brief an V.A. Durov vom 16. Juni 1835: "Was den Stil betrifft, so gilt: je einfacher, desto besser. Die Hauptsache ist die Wahrheit [истина], die Aufrichtigkeit [искренность]. Der Gegenstand ist an sich so interessant, daß er keinerlei Ausschmückungen [украшения] erfordert. Sie würden ihm nur schaden" (XVI, 35).

Puškin selbst sah seine Stilideale in dem Zyklus offensichtlich vollständig realisiert. Einmal befragt, wer dieser Belkin sei, soll er geantwortet haben: "Wer das auch sein mag, jedenfalls muß man Erzählungen genau so schreiben: einfach, kurz und klar [просто, коротко и ясно]" (Miller 1902, 234).

zeugung Puškin darzustellen hat, allererst hervor. Denn "Genauigkeit", "Kürze" und "Einfachheit" sind hier nicht nur Tugenden des Stils, sie zeigen sich nicht nur in der äußersten Reduktion des verbalen Ausdrucks, sie machen sich vielmehr auch am narrativen Material selbst geltend: als Reduktion der erzählten Geschichte auf wenige äußere Ereignisse und als Aussparung jeglicher expliziten psychologischen und weltanschaulichen Motivik. Diese radikale Beschränkung der Geschichte auf ein nacktes Gerüst äußerer Handlungen gibt den Novellen freilich das Aussehen anspruchsloser Werklein anekdotischen Inhalts. Als solche sind sie auch von den meisten Zeitgenossen Puškins rezipiert worden.

Bevor wir weiter nach dem problematischen Zusammenhang zwischen dem Reichtum der "Gedanken" und der "Einfachheit" der erzählten Geschichte fragen, wollen wir einige repräsentative Urteile der Literaturkritik über die *Erzählungen Belkins* betrachten. Denn die Eigenart von Puškins Einfachheit läßt sich in gewissem Maße bereits an ihrer Rezeption ablesen.

2. Puškins neue Prosapoetik in der Geschichte ihrer Rezeption

Das erste Prosawerk des Poeten⁷ stieß bei den russischen Kritikern nicht nur der dreißiger Jahre, sondern auch der folgenden Jahrzehnte fast durchweg auf Unverständnis und Ablehnung⁸. Aus der Perspektive des Jahres 1846 konnte Nikolaj Gogol' bereits feststellen, daß Puškin die Prosa so sehr "vereinfacht" habe (упростил), daß man in seinen ersten Erzählungen "keinerlei Wert gefunden" habe (не нашли никакого достоинства)⁹.

Vor den *Erzählungen Belkins* sind 1828 und 1830 lediglich Abschnitte aus dem Romanfragment *Arap Petra Velikogo* ("Der Mohr Peters des Großen") erschienen.

Dies erklärt, warum die Prosa in der gesamten Puškin-Kritik des 19. Jahrhunderts eine verschwindend geringe Rolle spielte. In Zelinskijs (1888) mehr als 1600 Seiten umfassender Sammlung literaturkritischer Äußerungen zu Puškin entfallen auf die Prosa nicht mehr als 15 Seiten. Die wissenschaftliche Erforschung des Zyklus wie der gesamten Prosa entwickelte sich im 20. Jahrhundert nur zögernd. Vgl. dazu den kritischen Forschungsbericht Jakubovičs (1936), der allerdings, dem Geist der Zeit entsprechend, die Verdienste formalistischer Studien ungerecht schmälert.

Ууbrannye mesta iz perepiski s druz'jami ("Ausgewählte Stellen aus dem Briefwechsel mit Freunden"), Teil XXXI, in: Gogol' 1937-1952, VIII, 369-409, hier: 384. Gogol' selbst hatte in seinem Essay Neskol'ko slov o Puškine ("Einige Worte über Puškin", 1834), in dem er den Dichterfreund gegen die seit Beginn des Jahrzehnts laut werdende Kritik verteidigte, ein oft zitiertes Lob des Puškinschen Lakonismus formuliert: "Der Worte gibt es nur wenige [слов немного], aber sie sind so genau, daß sie alles bezeichnen [обозначают все]. In jedem Wort ist ein endloser Raum [В каждом слове бездна пространства]" (Gogol' 1937-1962, VIII, 55). Dieser Preis

Scharfe Kritik erntete der Zyklus auf den Seiten der einflußreichen offiziösen Tageszeitung *Severnaja pčela* ("Die nördliche Biene"), die der in seiner Zeit populäre Prosaschriftsteller und konservative Kritiker Faddej Bulgarin herausgab. Allgemeiner Tenor der Rezensionen, die vermutlich alle aus der Feder des Herausgebers stammten, war bei allem Lob der Unterhaltsamkeit die Klage über den Mangel an Gehalt.

Die Erzählungen Belkins waren Ende Oktober 1831 ohne offene Nennung des Namens ihres Autors erschienen. Am 10. November druckte Bulgarins Blatt¹⁰ eine erste, anonyme Besprechung, die bereits eine negative Wertung anklingen ließ, indem sie von der Reaktion der Leser berichtete. Die Erzählungen Belkins enthielten sechs "Anekdoten, ungewöhnliche Begebenheiten, seltsame Vorfälle" (анекдоты, приключения, странные случаи), die meisterhaft erzählt seien, "schnell, lebendig, feurig, fesselnd" (быстро, живо, пламенно, пленительно). Die Leser beklagten sich allerdings darüber, daß ihr "Inhalt allzu einfach" sei (содержание слишком просто) und daß man sich nach der Lektüre frage: "War das alles?" (только то?).

Unverhohlen kritische Töne schlagen dann die mit den Initialen Bulgarins gezeichneten Ausführungen vom 18. Dezember 1831 an¹¹:

"Haben Sie die Erzählungen des Ivan Petrovič Belkin gelesen? Lesen Sie sie: das ist ein chef-d'œuvre, die Vollkommenheit, ein prächtiges Werk, ein Wunder!" Das sagten mir [...] einige Schriftsteller. Ich habe [das Werk] an einem Abend durchgelesen und fand weder ein Wunder noch Vollkommenheit, kein chef-d'œuvre, sondern ein paar Anekdötchen (von denen einige lange bekannt sind), sehr angenehm erzählt, in richtiger Sprache und in einem an vielen Stellen außerordentlich lebendigen Stil. [...] Für das Herz ist in diesen Erzählungen sehr wenig, und ich glaube, daß keine einzige empfindsame Dame auch nur ein halbes Tränchen vergossen hat. Aber alles zusammen ist sehr nett, wenngleich diese Erzählungen noch nicht den Grad der Begabung erkennen lassen, denn in ihnen fehlt die Hauptsache – die Erfindung [вымысел]. Angenehm zu erzählen und flüssig zu schreiben [приятно рассказывать и писать гладко] ist von Amts wegen, ex professo, jeder verpflichtet, der Anspruch auf den Titel eines Schriftstellers erhebt, denn das ist das Einmaleins der Literatur. Aber Erfindungsgabe, ein Ziel, eine Philosophie zu haben ist schon etwas anderes! Eine Grundidee [основная идея] gibt es in den Erzählungen des Ivan Petrovič

der Einfachheit bezog sich damals freilich auf die Poesie (zu deren nedoskazannost' vgl. auch Blagoj 1977). Die Erzählungen Belkins werden in dem Essay nicht erwähnt. Auch in den Ausgewählten Stellen lobt Gogol' als "meisterhafte Proben von Romanen" lediglich Kapitanskaja dočka ("Die Hauptmannstochter"), Istorija sela Gorjuchino ("Die Geschichte des Dorfes Gorjuchino"), den Mohr Peters des Großen und Dubrovskij.

¹⁰ Severnaja pčela, 1831, Nr. 255.

Severnaja pčela, 1831, Nr. 288. Hervorhebung im Original.

Belkin nicht. Man liest sie genau so, wie man ein Konfekt ißt, und danach ist alles vergessen. Dagegen ergreifen die Erzählungen Balzacs zum Beispiel das Herz [хватают за сердце] und versetzen die ganze Gedankenkraft in Bewegung [приводят в движение всю мыслящую силу].

Mit einem ähnlichen Urteil schloß die ausführliche Besprechung der zweiten Auflage des Novellenbands¹²:

In keiner einzigen der Erzählungen Belkins gibt es eine Idee. Man liest – es ist nett, glatt, flüssig [мило, гладко, плавно]; man liest zu Ende – und alles ist wieder vergessen, im Gedächtnis ist außer den Begebenheiten [приключения] nichts haftengeblieben. Die Erzählungen Belkins lesen sich leicht, denn sie zwingen nicht zum Denken.

Man könnte Bulgarins Polemik als nicht repräsentative Abrechnung eines persönlichen und literarischen Gegners abtun. Denn der Herausgeber der *Severnaja pčela* befand sich nicht nur in publizistischer Fehde mit dem von ihm denunzierten Dichter und Förderer der als Konkurrenz gefürchteten *Literaturnaja gazeta* ("Literaturzeitung"), sondern erhob nach dem überwältigenden kommerziellen Erfolg seines Romans *Ivan Vyžigin* (1829) auch Anspruch auf den Ruhm des führenden russischen Prosaikers. Ein Blick auf die Rezensionen von Kritikern anderer literarischer und politischer Lager zeigt indes eine erstaunliche Übereinstimmung mit Bulgarins Verrissen.

Die Extension der Puškinschen Einfachheit auf alle Werkebenen bemerkte – mit negativer Wertung – der anonyme Kritiker im *Moskovskij telegraf*¹³. Der Verfasser habe wohl erproben wollen, ob man die Aufmerksamkeit des Lesers durch Erzählungen fesseln könne, in denen es weder in den "Einzelheiten des Erzählens" (подробности рассказа) noch im Stil irgendwelche "figürlichen Ausschmückungen" (фигурные украшения) gebe und denen jegliche "Romanhaftigkeit im Inhalt" (романизм в содержании) fehle. Herr Belkin habe offensichtlich Washington Irving пасhgeeifert, der ohne rhetorische Figuren, "zufällige Ereignisse" (нечаянности) und "Flitterwerk" (блестки) ausgekommen sei. Auf diesem Fehlen "inhaltlichen und stilistischen Rauschgoldes" (шумиха содержания и слога) beruhe die hohe, die "ungekünstelte Kunst" (безыскуственное искусство). Aber diese vermeintliche Einfachheit sei in Wirklichkeit die Kraft einer gewaltigen Begabung, von der die *Erzählungen Belkins* so weit

Severnaja pčela, 1834, Nr. 192 vom 27. August. Der Artikel ist gezeichnet mit "R.M.", was nach Masanov (1956-1960, IV, 11, s.v. "R.M.") sowohl Bulgarin als auch V.M. Stroev bedeuten kann.

¹³ Jg. 1831, T. 42, Nr. 22, S. 254-256. Nach Trubačev (1889, 275) ist der Verfasser Nikolaj Polevoj.

entfernt seien wie *Evgenij Onegin* von *Don Juan*. Während der *Stations-aufseher* an einzelnen Stellen immerhin die Kenntnis des menschlichen Herzens zeige und der *Sargmacher* ein ergötzlicher Scherz sei, enthielten die übrigen Erzählungen nicht die geringste Wahrscheinlichkeit (вероятность), weder die der Poesie noch die des Romans: "Das sind Farcen, ohne jede Gnade in das Korsett der Einfachheit gepreßt" (фарсы, затянутые в корсете простоты, без всякого милосердия).

Nicht viel wohlwollender äußerte sich über den Gehalt des Zyklus der Dekabrist Wilhelm Küchelbecker, der Puškin seit den Lyzeumstagen in enger Freundschaft verbunden war. Zwar vermerkte er noch 1833 in seinem Tagebuch des sibirischen Exils, die *Erzählungen Belkins* hätten ihn von ganzem Herzen lachen lassen¹⁴ und er wünsche, daß ihr Autor einmal erführe, daß die Werke seiner spielerischen Einbildungskraft zuweilen die Melancholie seines unglücklichen Freundes zerstreuten¹⁵. In einem Brief des Jahres 1839 jedoch bezeichnete er die Belkinerzählungen mit Ausnahme des *Stationsaufsehers* und der "vergnüglichen Erzählung" (забавная сказка) *Der Sargmacher* recht harsch als "Unsinn und Puškins nicht würdig" (вздор и недостойны Пушкина)¹⁶.

Sogar die Äußerungen Vissarion Belinskijs, des Literaturpapstes der dreißiger und vierziger Jahre und Begründers der sozial-utilitaristischen Literaturbetrachtung, stimmen auf überraschende Weise mit der Kritik Bulgarins, seines politischen Antipoden, überein.

Die affektive Wirkung der Novellen würdigt auch die sonst recht kritische Rezension des Anonymus im gemäßigt progressiven *Teleskop*, vielleicht des Herausgebers, N.I. Nadeždin, der auch mit Puškin in literarischer Fehde lag: Obwohl Herr Belkin, ähnlich wie Herr Bulgarin, ganz leidenschaftslos erzähle und nicht den geringsten Anteil an seinen Helden nehme, entdecke er doch vieles am menschlichen Herzen und verstehe es, die Leser gelegentlich "in Spannung zu versetzen" (взволновать, возбуждать) und ihre "Neugier zu kitzeln" (щекотать любопытство). Wenn man seine Erzählungen lese, gerate man mal ins Nachdenken (задумаешься), und mal lache man auf (рассмеешься), und diese Bewegungen seien um so angenehmer, als ihre Gründe immer unerwartet, aber natürlich seien (Jg. 1831, T. 6, Nr. 21, S. 118-125, hier: S. 118).

¹⁵ Kjuchel'beker 1979, 250, Eintragung vom 20.5.

Zit. nach Koroleva/Rak 1979, 637. – In der sowjetischen Forschung wird Küchelbeckers Reaktion häufig zu positiv gedeutet, so etwa bei L.S. Sidjakov (1960, 194). Denn man konstatiert gern eine besondere Resonanz der Erzählungen Belkins bei den Dekabristen und beruft sich dabei auf das tatsächlich unzweideutig positive Urteil der Fürstin Marija Volkonskaja, die ihrem verbannten Mann nach Sibirien gefolgt war: "Les contes de Pouschkin (sic!) soit-disant (sic!) Belkin font événement ici, rien n'est plus gracieux, plus harmonieux que cette prose, tout est tableau. Il a ouvert une nouvelle carrière à nos littérateurs" (zit. nach Sultan-Šach 1956, 266 f.).

1835, in der Besprechung der ein Jahr zuvor erschienen *Erzählungen, herausgegeben von Aleksandr Puškin*¹⁷, räumte Belinskij zwar ein, daß die Erzählungen "unterhaltsam" (занимательны) seien, daß man sie nicht ohne "Vergnügen" (удовольствие) lesen könne, was er auf den "anmutigen Stil" (прелестный слог) und die "Kunst des Erzählens (conter)" (искусство рассказывать [conter]) zurückführte, erkannte sie aber nicht als "Kunstwerke" (художественные создания) an, sondern nur als "Geschichtehen und Histörchen" (сказки и побасенки)¹⁸. Wären sie Produkte Bulgarins, könnte man den Autor als Genie betrachten, aber als Werke Puškins: "Herbst, Herbst, kalter, regnerischer Herbst nach dem wunderschönen, prächtigen, duftenden Frühling" (осень, осень, холодная, дождливая осень после прекрасной, роскошной, благоуханной весны)¹⁹.

Eine Äußerung desselben Jahres, in der er Puškin nicht unter den besten zeitgenössischen Erzählern nannte, erläutert Belinskij damit, daß dieser den "Kreis seiner künstlerischen Tätigkeit [художническая деятельность] bereits geschlossen" habe (I, 284).

Wenn Belinskij im Jahr 1838, offensichtlich unter dem Einfluß von Puškins tragischem Tod, seine frühere Ablehnung der Prosa, vor allem der *Hauptmannstochter*, auch abmilderte (II, 348), so befand er 1840 wieder, die *Erzählungen Belkins* gehörten ausschließlich zum Bereich der "Belletristik" (беллетристика), und das hieß für Belinskij und seine Zeit: nicht zum Bereich der Kunst (IV, 198).

Der Kritiker, der in andern Fällen seine Meinung durchaus revidierte, blieb in der Folgezeit bei seinem negativen Urteil über den Gehalt des Belkin-Zyklus. Noch 1846 nannte er die Novellen "der Begabung und des Namens Puškins unwürdig". Sie seien den Erzählungen Karamzins gleichzustellen; während diese allerdings für ihre Zeit eine große Bedeutung gehabt hätten, seien Puškins Erzählungen "unter dem Niveau ihrer Zeit" (ниже своего времени) gewesen (VII, 577).

Der Band enthielt neben den Belkin-Erzählungen "Zwei Kapitel aus dem historischen Roman" (d.i. aus dem *Mohr Peters des Großen*) und die *Pikovaja dama* ("Pik Dame", 1833).

Neben der neueren, sich erst allmählich durchsetzenden Bedeutung "Märchen" hat *skazka* als Gattungsbezeichnung im ersten Drittel des 19, Jahrhunderts auch noch die ältere Bedeutung von "(erfundener) Erzählung" (vgl. Dal' 1863-1866, s.v. "skazyvat" und den *Slovar' jazyka Puškina*, s.v. "skazka") und ist dann durchaus synonym mit *povest*'. Zum Bedeutungswandel der epischen Gattungsbezeichnungen im 18. und 19. Jahrhundert vgl. Brang 1960, 36-52.

Belinskij 1953-1959, I, 139 f.; nach dieser Ausgabe (mit Angabe nur des Bandes und der Seite) auch alle weiteren Zitate aus Belinskijs Kritiken.

Das Verdikt aus der Feder des Ahnherrn der sogenannten revolutionärdemokratischen Literaturkritik der fünfziger und sechziger Jahre sollte auf die weitere Rezeption der *Erzählungen Belkins* durch progressiv gestimmte Leser und Kritiker eine ausgesprochen fatale Wirkung haben.

Aber auch die konservative Kritik hielt lange am Vorwurf der Gehaltlosigkeit fest. Noch 1856 verwarf Michail Katkov in seinem langen Aufsatz *Puškins Werke*²⁰ die *Erzählungen Belkins* als "zum größten Teil welk und farblos" (вялы и бессцветны), als "einfache Erzählungen" (простые рассказы), die sich nicht einmal durch "äußere Unterhaltsamkeit" (внешняя занимательность) auszeichneten. Katkovs Kritik, die zunächst nur bekannte Klagen zu wiederholen scheint, ist durchaus einer näheren Betrachtung wert, führt sie doch direkter als die bislang angeführten Rezeptionszeugnisse zum Kern der Puškinschen Einfachheit. Die aufschlußreichste Äußerung findet sich im Abschnitt über die *Pik Dame*. Hier gelangt der Kritiker zu einem für uns heute unverständlichen, für die Puškin-Rezeption der Zeit indes höchst charakteristischen Urteil. Das Sujet der Novelle, die zwar über dem Belkin-Zyklus stehe, aber auch nicht von besonderem Wert sei, hätte – so räsoniert Katkov – viel gewonnen, wenn der Autor es in Versform gestaltet hätte:

Nur in der rhythmisch gegliederten Rede [мерная речь] konnte unser Künstler die lebendigsten Besonderheiten des Gefühls schöpferisch ausdrücken; nur mitgerissen von der rhythmischen Bewegung des Wortes drückte sich sein Gedanke [мысль] offen aus, nur im Vers befreite er sich von einer gewissen Verschämtheit [стыдливость], von einer gewissen Gedrängtheit [сжатось] und Kälte [холодность]. (155)

"Verschämtheit", "Gedrängtheit" und "Kälte", gleichsam die negativ interpretierten Tugenden Einfachheit, Kürze und Klarheit, sind es also, die Katkov für Puškins Mißerfolg in dem ihm fremden Genre verantwortlich macht. Die drei Mängel haben wir mit einer kompositionellen Schwäche in Verbindung zu bringen, die Katkov in allen narrativen Werken Puškins ausmacht, poetischen wie prosaischen: dem Zerfall der Werke in "einzelne Situationen" ohne "konsequente Entwicklung":

Entweder das Ganze zerfällt in Episoden, und das Erzählen dient nur als Faden, auf dem eine prächtige Folge von Bildern, Skizzen, Gestalten, lyrischen Stellen aufgereiht ist. [...] Oder der Dichter bleibt, obwohl er ein Ganzes beabsichtigt hat, beim Anfang oder bei irgendeinem Abschnitt der beabsichtigten Erzählung stehen [...] (154)

²⁰ Sočinenija Puškina, im folgenden zit. nach Zelinskij (Hg.) 1888, VII, 105-175.

Die Tendenz zur Episodik ohne konsequente Ausführung eines Handlungsplans beobachtet Katkov auch an der *Hauptmannstochter*. Obwohl der Kritiker den Roman als "strahlende Ausnahme" von Puškins Erzählprosa apostrophiert, findet er hier dieselben in der Begabung des Dichters begründeten Schwächen. Der Roman sei reich an schönen Einzelheiten, bilde aber kein "bestimmtes und fest organisiertes Ganzes":

Man kann nicht umhin, in der Erzählweise eben jene Trockenheit [сухость] zu bemerken, unter der alle Prosaversuche Puškins leiden. Die Darstellungen sind entweder zu detailliert [мелки] oder zu summarisch, zu allgemein. (157)

Die "Trockenheit" ist, wie der Nachsatz verdeutlicht, weniger eine Erscheinung des Stils als der erzählten Geschichte. Wir erkennen in Katkovs Äußerung einen ersten Hinweis auf die wechselnde Dichte der thematischen Motive, die, gemessen an ihrer narrativen Relevanz, zu sehr gerafft ("zu summarisch") oder zu gedehnt ("zu detailliert") dargeboten werden. Der Zusammenhang läßt uns die beklagte "Verschämtheit", "Gedrängtheit" und "Kälte" des Erzählens als die Beschränkung der Geschichte auf nackte äußere Handlung interpretieren, als Raffung, der vor allem die inneren Motive, die Emotionen und Charakterzüge zum Opfer fallen. Und der Klage über die mangelnde Konsequenz der Handlungsentwicklung können wir entnehmen, daß Katkov nicht verstand, warum Puškin nach extremer Raffung langer Passagen einzelne Episoden mit vielen, minuziös beschriebenen Details ausstatten konnte.

In der Rezeptionsgeschichte der *Erzählungen Belkins* hat sich freilich ein ganz anderes Urteil über ihren Wert herausgebildet. Man erkannte, daß die fünf Novellen in ihrem kargen thematischen Material eine überaus große Bedeutungsenergie konzentrieren, daß jedes einzelne narrative Element, und sei es ein noch so unscheinbares Detail, mit einer bislang nicht gekannten semantischen Potenz ausgestattet ist. In dem Maße, wie die Vereinigung von Einfachheit mit hoher Sinnkomplexität erfahrbar wurde, fand der Novellenzyklus Anerkennung als das erste Meisterwerk der russischen Erzählprosa.

Eine für diesen Prozeß höchst charakteristische und überdies für die Eigenart der Puškinschen Einfachheit symptomatische Revision einer früheren Wertung findet sich in den Urteilen Lev Tolstojs.

1853 notierte der literarische Debütant, der *Detstvo* ("Kindheit") veröffentlicht hatte und an *Otročestvo* ("Knabenjahre") arbeitete, in seinem Tagebuch folgendes, höchst aufschlußreiches Urteil:

Ich habe die Hauptmannstochter gelesen und muß – o weh! – gestehen, daß die Prosa Puškins jetzt schon veraltet [стара] ist, nicht im Stil, sondern in der Dar-

bietungsweise [манера изложения]. Jetzt ersetzt zu Recht in der neuen Richtung das Interesse an den Einzelheiten des Gefühls [подробности чувства] das Interesse an den Ereignissen [события] selbst. Die Erzählungen Puškins sind irgendwie nackt [Повести Пушкина голы как-то].²¹

Während seiner Schulversuche in Jasnaja Poljana mußte Tolstoj Anfang der sechziger Jahre die Erfahrung machen, daß die Schüler den *Sargmacher* nicht nacherzählen konnten und ihn als langweilig empfanden. Er verzichtete dann ganz auf Puškin, dessen Erzählungen ihm – wie er in seinem Bericht notiert – "früher, in vorläufiger Einschätzung, in höchstem Maße richtig gebaut, einfach [самыми правильно построенными, простыми] erschienen waren". Die Schüler irritierte unter anderm die *nedoskazannost*', um den Begriff Tolstojs zu gebrauchen, d.h. der Mangel an expliziter Ausführung aller Motive²².

Als sich Tolstoj aber im März 1873 nach längerer Enthaltung von der schönen Literatur unversehens zu einem neuen Roman, der späteren *Anna Karenina*, entschloß, diente ihm nach dem Zeugnis seiner Frau eine zufällig gefundene Ausgabe der *Erzählungen Belkins* als Quelle der Inspiration, und er begann "unter dem Einfluß Puškins" – wie Sof'ja Andreevna versichert – den Roman zu schreiben²³. Nicht nur bezeichnete er Puškin, nachdem er in dem Band aufs Geratewohl gelesen hatte, als seinen Vater, bei dem er vieles lerne und in dessen Schule man gehen müsse²⁴, einem andern Bericht zufolge pries er den ersten Absatz des Fragments *Gosti s"ežalis' na daču* ("Die Gäste kamen beim Landhaus zusammen") als Muster einer Einführung *medias in res*: "Wie herrlich! So muß man schreiben. Puškin kommt direkt zur Sache [приступает прямо к делу]"²⁵. Und in einem Brief vom 30. März 1873 gesteht er, daß er "mit Begeisterung" die *Erzählungen Belkins* gelesen habe, zum siebenten Mal in seinem Leben. Ein Schriftsteller müsse diesen Schatz unermüdlich studieren²⁶.

Wenige Tage später wiederholt er in einem weiteren Brief²⁷ seinen Eindruck vom Belkin-Zyklus und die Empfehlung an alle Schriftsteller, die

Eintragung vom 1. November (L.N. Tolstoj 1936-1964, XLVI, 187 f.).

²² Bericht von Nov./Dez. 1862 (L.N.Tolstoj 1936-1964, VIII, 29-125, hier: 59).

²³ Tolstaja 1978, I, 500 f.

²⁴ Tolstaja 1978, I, 500.

F.I. Bulgakov, *Graf L.N. Tolstoj i kritika ego proizvedenij, russkaja i inostrannaja*, 3. Aufl., SPb. 1899, S. 86; zit. nach Ėjchenbaum 1937, 89. Siehe bei Ėjchenbaum auch interessante Thesen zur "historischen Verwandtschaft" der beiden Prosaiker und Hinweise auf Puškins Spuren in der Entstehungsgeschichte des Romans. Vgl. dazu auch Gudzij 1939, 577 f.

²⁶ L.N. Tolstoj 1936-1964, LXII, 18 f.

²⁷ Vom 9. oder 10. 4. 1873, L.N. Tolstoj 1936-1964, LXII, 22.

Erzählungen "zu studieren und zu studieren" (изучать и изучать)²⁸. Weshalb dieses Studium wichtig sei? In der Dichtung, deren "Bereich" (область) unendlich wie das Leben sei, seien gleichwohl "alle Gegenstände von Ewigkeit her nach einer gewissen Hierarchie angeordnet" (все предметы поэзии предвечно распределены по известной иерархии). Puškin habe die "harmonische Richtigkeit der Verteilung der Gegenstände zur Vollkommenheit gebracht" (гармоническая правильность распределения предметов доведена до совершенства):

Ich weiß, das kann man nicht analysieren, aber das fühlt man und eignet man sich an. Die Lektüre begabter, aber nicht harmonischer Schriftsteller (dasselbe gilt für Musik und Malerei) reizt und spornt scheinbar zur Arbeit an, aber das ist ein Irrtum. Die Lektüre Homers und Puškins aber verengt den Bereich (сжимает область), und wenn sie zur Arbeit anregt, dann ist das kein Irrtum.

Diese in die Philosophie der Kunst vordringende Aussage wurde zwar oft zitiert, hat indes noch keine überzeugende Deutung gefunden. Es wird weiter unten zu überlegen sein, wie man die rätselhafte Rede von der "Verengung des Bereichs" zu verstehen hat und was den so bezeichneten Vorgang mit der "Verteilung der Gegenstände" verbindet. Vorerst sei nur angemerkt, daß Tolstojs Aussage im Zusammenhang mit dem berühmten, nicht weniger häufig zitierten Brief an Nikolaj Strachov vom 23. und 26.4.1876 gesehen werden kann, demzufolge der Sinn von *Anna Karenina* – "das was ich mit dem Roman auszudrücken beabsichtigte" – nicht in einzelnen "Gedanken" (мысли) selbst, sondern in ihren "Verkettungen" (сцепления) zu finden ist²⁹.

Noch im hohen Alter erklärte Tolstoj Puškins Prosa, insbesondere den Belkinzyklus ("Wie ist das alles schön, die Erzählungen Belkins") und *Pik Dame* ("Das ist ein chef d'œuvre") zum Besten aus Puškins dichterischem Schaffen³0. Und seine letzte Äußerung über Puškin, getan am 1.10.1910, nach der Lektüre der *Metel*" ("Der Schneesturm"), erkannte den Novellen jene Qualitäten zu, die ihr Autor fast 90 Jahre zuvor als Ideale der Prosa proklamiert hatte: "Das Wichtigste ist bei ihm die Einfachheit [προστοτα] und

In seinen Erinnerungen berichtet Sergej Tolstoj, daß ihm der Vater in seiner Jugend, d.i. in den siebziger Jahren, unter den Werken Puškins vor allem die *Erzählungen Belkins* zur Lektüre empfohlen habe. An Puškins Prosa habe der Vater "die Sprache, den Stil und die Form hoch geschätzt" (S.L.Tolstoj 1928, 216).

²⁹ L.N. Tolstoj 1936-1964, LXII, 268 f. (vgl. dazu Schmid 1977, 22-24).

Vgl. die Aufzeichnungen N.N. Gusevs (1973, 176) vom 8.6.1908 und A.B. Gol'denvejzers (1959, 221) vom 5.7.1908.

Gedrängtheit [сжатость] des Erzählens. Es gibt nie etwas Überflüssiges [никогда ничего лишнего]"³¹.

Auch im Ausland hat der Prosaiker Puškin erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Geltung erlangt. Vl. Nejštadts Statistik der Übersetzungen³² zeigt, daß bis zum Tode des Dichters die Prosa an ihnen einen auffällig geringen Anteil hatte³³. Bis 1837 waren in Übersetzung lediglich Abschnitte aus dem *Mohr Peters des Großen* (Frankreich 1833), ferner *Der Schuß* (Frankreich 1834) und *Kirdžali* (Deutschland 1835) erschienen³⁴. In der Gesamtstatistik der Übersetzungen bis 1932 ändert sich das Bild beträchtlich³⁵, was freilich nicht allein für die zunehmende Wertschätzung der Prosa spricht, sondern sicher auch mit ihrer leichteren Übersetzbarkeit zu erklären ist.

In westlichen Würdigungen Puškins wird bis weit über die Mitte des Jahrhunderts die Prosa, wenn überhaupt, nur beiläufig erwähnt. So geht Karl August Varnhagen von Ense in seinem großen Puškin-Aufsatz von 1838, in dem er am Ausdruck des Dichters die "schnelle Kürze", das "frische, gedrängte Bild" lobt, mit keinem Wort auf die Prosa ein³⁶.

Prosper Mérimée, der eigens Russisch gelernt hatte, um Puškin im Original zu lesen, pries zwar in seinem Überblick *Alexandre Pouchkine* (1868) die "concision" und "simplicité" der *Cygany* ("Die Zigeuner", 1824)³⁷. Aber

Überliefert von Gol'denvejzer 1922-1923, II, 305.

³² Nejštadt 1938, 243-247.

Nejštadt (1938, 235) erklärt das – zu einfach – mit den Intrigen Bulgarins, der, auf dem Gebiet der Prosa keine Konkurrenz duldend, Einfluß auf die Übersetzungstätigkeit im Ausland genommen habe.

Bezeichnenderweise enthielten die ersten Gesammelten Werke in deutscher Sprache (Puschkin 1840) keine Prosa (vgl. Nejštadt 1938, 236).

Nach Nejštadts Statistik haben von allen nicht-lyrischen Werken Puškins die meisten Übersetzungen (Ü) und Ausgaben (A) folgende gefunden: in Deutschland: *Pik Dame* (12 Ü, 16 A), *Die Hauptmannstochter* (12 Ü, 14 A), *Dubrovskij* (12 Ü, 13 A) und vier der fünf Belkin-Novellen (je 10-11 Ü, 10-13 A). In Frankreich folgen auf den Spitzenreiter *Bachčisarajskij fontan* ("Die Fontäne von Bachčisaraj") (13 Ü, 16 A) der *Schneesturm* (11 Ü, 19 A) und der *Schuβ* (10 Ü, 17 A); erstaunlich ist der nur 17. Rang des *Stationsaufsehers* (3 Ü, 8 A). In der Tschechoslowakei nehmen die 5 Belkin-Novellen, bei größter Beliebtheit von *Fräulein Bäuerin* (11 Ü, 11 A), sowie *Pik Dame* und die *Hauptmannstochter* die vorderen Plätze ein. In England ist die Rolle der Prosa ähnlich, und nur in Italien wird die Statistik von *Boris Godunov* und *Evgenij Onegin* angeführt (wobei Angaben für die *Erzählungen Belkins* fehlen).

Varnhagen van Ense 1838, 601 f. Die Prosa war freilich in der dreibändigen Ausgabe, SPb. 1838, die der Anlaß des Aufsatzes war, auch nicht enthalten.

^{37 &}quot;Je ne connais pas d'ouvrage plus *tendu*, si l'on peut se servir de cette expression comme d'un éloge; pas un vers, pas un mot ne s'en pourrait retrancher; chacun a sa place, chacun a sa destination, et cependant en apparence tout cela est simple, naturel,

für die gesamte Prosa des von ihm bewunderten Russen fand er, der immerhin die *Pik Dame* (1849, 1852) und den *Schuß* (1856) übersetzt hatte, nur die lapidare Bemerkung: "On a de Pouchkine quelques ouvrages en prose, des nouvelles, dont plusieurs sont charmantes, comme *la Fille du Capitaine* et *la Dame de Pique*"³⁸.

Im Frankreich der romantischen Epoche wurde die Einfachheit der Puškinschen Prosa als wenig zeitgemäß empfunden. Das zeigt auch eine Stelle in Mérimées Brief an A. S. Sobolevskij vom 31.8.1849. Zu der von ihm übersetzten *Pik Dame* schreibt der Novellist: "Je trouve que la phrase de P. est toute française, j'entends française du XVIII^e siècle car on n'écrit plus simplement aujourd'hui"³⁹. In seinen eigenen Novellen freilich strebte Mérimée eben jene Klarheit, Kürze und Einfachheit an, als deren Muster uns heute die *Erzählungen Belkins* gelten⁴⁰.

3. Einfachheit als hohe Selektivität der Geschichte

Nicht also die Einfachheit des Ausdrucks, sondern die der erzählten Geschichte, ihre "Nacktheit", "Verschämtheit" und "Trockenheit", rief bei den zeitgenössischen Lesern den Eindruck des Mangels hervor. In diesem Mangel aber verbirgt sich eben jener Reichtum an "Gedanken", den spätere Leser in den *Erzählungen Belkins* erkannten. Den paradoxen Zusammenhang von Einfachheit und Sinnfülle wollen wir mit Hilfe der narratologischen Begriffe *Geschehen* und *Geschichte* zu klären versuchen.

Das Geschehen sei verstanden als das in Raum und Zeit unbegrenzte, nach allen Seiten hin offene und nach innen unendlich fein zerkleinerbare, in allen Eigenschaften konkretisierte Kontinuum von Situationen, Personen und Handlungen, das im Erzählwerk impliziert ist. Die Geschichte ist das Resultat einer Auswahl aus dem Geschehen. Sie konstituiert sich durch zwei

et l'art ne se révèle pas que par l'absence complète de tout ornement inutile. [...] Simplicité de la fable, choix habile des détails, merveilleuse sobriété de l'exécution. Il est impossible de donner en français une idée de la concision de ses vers." Zit. nach Kirnoze (Hg.) 1987, 408 f. (Hervorhebung im Original).

³⁸ Kirnoze (Hg.) 1987, 411.

³⁹ Kirnoze (Hg.) 1987, 422. Vgl. dazu Nilsson 1987.

Mérimées Version der *Pik Dame* und des *Schusses* zeigt allerdings eine nicht unbedeutende Verschiebung der Poetik: die im allgemeinen genaue Übersetzung erweitert Puškins karge Beschreibung durch spezifizierende Angaben und läßt anderseits unscheinbare Details weg, die bei Puškin der indirekten psychologischen Charakterisierung dienten. Vgl. dazu Barsch 1983. Einen Stilvergleich unternimmt auch Čičerin 1974.

Selektionsoperationen, die die Unendlichkeit des Geschehens in eine begrenzte, sinnhafte Gestalt überführen: durch die Auswahl von bestimmten Geschehensmomenten (Situationen, Personen, Handlungen) und die Auswahl von bestimmten Qualitäten aus der unendlichen Menge der Eigenschaften, die jedem gewählten Moment im Geschehen eignen⁴¹.

Puškins narrative Kürze und Einfachheit können wir nun als hohe Selektivität der Geschichte in bezug auf das ihr zugrundeliegende Geschehen erklären. Von den Momenten des zu erzählenden Geschehens sind immer nur sehr wenige und diese mit minimaler Konkretisation für die erzählte Geschichte ausgewählt worden. Die gewählten Momente und Qualitäten haben, um Gogol's Metapher für Puškins lakonische Poesie aufzugreifen, so viel "Raum" um sich, daß die Sinnlinie, die durch das Geschehen gelegt wurde, um die zur jeweiligen Geschichte gehörenden Momente zu markieren⁴², gar keinen stetigen und kontinuierlichen Verlauf zu nehmen scheint.

Selektion ist ein notwendiger Akt des Erzählens. Wie Roman Ingarden dargelegt hat, muß die "gegenständliche Schicht" eines literarischen Werkes aufgrund der "unendlichen Mannigfaltigkeit der Bestimmtheiten" der darzustellenden Gegenstände zahllose "Lücken" und "Unbestimmtheitsstellen" enthalten⁴³. "Unbestimmtheit" ist also an sich noch kein Kunstgriff, sondern Begleiterscheinung jeder sprachlichen Darstellung. Die notwendige Lückenhaftigkeit der Geschichte macht sich freilich im allgemeinen kaum bemerkbar. Die Unbestimmtheitsstellen treten nämlich in den meisten Fällen an Geschehensmomenten oder Eigenschaften auf, die nicht von der durch das Geschehen gelegten Sinnlinie berührt werden und folglich gar nicht Motive der erzählten Geschichte sind. Wer solche nicht-gewählten Momente und Qualitäten, die für die Geschichte irrelevant sind, dennoch bewußt konkretisiert und ausmalt, erbringt eine Rezeptionsleistung, die nicht nur überflüssig ist, sondern auch vom Aufspüren der Sinnlinie, von der Rekonstruktion der Wahlentscheidungen ablenkt. Eine Geschichte als

Zu der Opposition, angewandt auf die historiographische Erfassung des unendlichen Weltgeschehens, vgl. Simmel 1916. Daran anknüpfend und auf die Weltmodellierung im Erzählwerk beziehend: Stierle 1971. Zu der hier gegebenen Definition vgl. ausführlicher Schmid 1982a, 1984a, 1984b, 1984c, 1989c.

Der Begriff der "Sinnlinie" knüpft an Georg Simmels *ideelle Linie* an, die wir durch die unendlich zerkleinerbaren Elemente eines Ausschnitts aus dem Weltgeschehen "hindurchlegen" müssen, um zu einer historiographischen "Einheit" wie etwa dem "Siebenjährigen Krieg" zu gelangen (Simmel 1916, 165).

⁴³ Ingarden 1931, § 38, 261-270; 1968, § 11, 49-55.

sinnhaftes Ganzes zu erfassen heißt aber die Logik ihrer Selektivität zu erschließen.

Die Selektivität der Erzählungen Belkins ist von besonderer Art. Zum einen ist sie außergewöhnlich hoch. Nicht nur wird das Geschehen großer Zeiträume zwischen einzelnen Episoden bestenfalls mit einem Verweis auf inzwischen vergangene Jahre übersprungen, auch in den ausgeführten Episoden sind nur wenige Momente und Eigenschaften explizit dargestellt. Die dynamische, schnelle Narration läßt der retardierenden Deskription nur geringen Raum⁴⁴. Mit seiner "Punktier"-Technik kann Puškin auf den wenigen Seiten des Schusses oder des Stationsaufsehers Lebensgeschichten erzählen. Nicht von ungefähr hat man die Belkin-Novellen immer wieder mit extrem verdichteten Romanen verglichen⁴⁵ und den gedrängten Prosastil des Dichters anderseits aus seinen Plänen und Programmen herzuleiten versucht⁴⁶.

Zum zweiten aber ist die Selektivität durchaus fluktuierend, und ihr Schwanken scheint mit der Relevanz der Motive nicht im Einklang zu stehen. Während wichtige Geschehensmomente unbezeichnet bleiben, werden Details, die man zunächst für nebensächlich halten muß, konkret ausgestaltet. So sind zum Beispiel die vier Bilder zum Gleichnis vom verlorenen Sohn, die die Stube des Stationsaufsehers schmücken, ausführlich beschrieben, die inneren Motive des Titelhelden dagegen in aller Unbestimmtheit belassen.

Zum Aufbau der "Welt" in Puškins Prosa vgl. jetzt Čudakov 1981, der folgende Prinzipien für die Konstitution der Gegenstände in Puškins Welt und analog auch der Ereignisse und der Syntax beschreibt: "Aufzählbarkeit" (исчислимость), "Einzigkeit" (единичность), "Vereinzeltheit" (отдельностность) und als wichtigstes "Gleichdimensionalität" (равномасштабность).

⁴⁵ Vgl. etwa Unbegaun 1947, XV.

So Jurij Tynjanov 1929, 283-288. Die Pläne und Programme benennen, wie Tynjanov vorführt, lediglich "Stützpunkte" (опорные пункты), zwischen denen "freie Stellen" (свободные места) für die "Entfaltung des Materials" (развертывание материала) gelassen sind. Viktor Vinogradov (1941, 522-524) bringt dagegen das "Prinzip des schnellen und gedrängten Nennens und Aufzählens der hauptsächlichen oder charakteristischen Gegenstände und Ereignisse", das er bei Puškin vorwalten sieht, mit der Chronistik und mit einfachen Alltagserzählungen in Verbindung. Weder die eine noch die andere Erklärung ist unter genetischer oder typologischer Hinsicht ganz überzeugend. In den Vorentwürfen sind die vereinzelten charakteristischen Details, bei denen das sonst gedrängte Erzählen immer wieder verweilt, in der Regel noch nicht enthalten, und den von Vinogradov erwähnten Gattungen fehlt jene mehrfache, nicht nur temporale und nicht nur kausale Verkettung der ausgewählten Episoden und Details, die – wie zu zeigen sein wird – in Puškins Prosa die mangelnde Weltfülle strukturell kompensiert.

Solch unmotiviert wirkender Wechsel zwischen Raffung und Dehnung⁴⁷ hat schon die Kritiker des 19. Jahrhunderts irritiert, was etwa Katkovs Klage über die einmal "zu detaillierte", ein anderes Mal "zu summarische" Darstellung belegt⁴⁸.

Am sensibelsten freilich reagierte die Epoche der entstehenden Bewußtseinskunst auf die mangelnde Konkretisation des Seelenlebens. Darauf verweisen die Ablehnung der "nackten" Erzählungen durch den jungen Tolstoj und Katkovs Vorwurf der "Trockenheit" und "Kälte". Tatsächlich sind in den fünf Novellen sogar die zentralen Handlungsmotivationen der Helden unbestimmt. Warum schießt Sil'vio nicht auf den Grafen? Warum verliert Maša, die jungfräuliche Witwe, die so lange Vladimir nachzutrauern scheint, ihre ganze Kälte, sobald Burmin, der unerkannte Gatte, auftaucht? Ist es nur Zufall oder Fügung der Vorsehung, daß sich die ineinander verlieben, die, ohne es zu wissen, bereits miteinander verheiratet sind? Warum lädt der Sargmacher zu seinem Einzugsfest die "orthodoxen Toten" ein, und warum läßt er, aus dem Cauchemar erwacht, erfreut die Töchter zum Tee rufen? Warum schließlich macht Aleksej der gelehrigen Akulina einen Heiratsantrag, obwohl er sich doch der unüberbrückbaren sozialen Kluft bewußt sein muß, die zwischen ihm, dem Gutsbesitzerssohn, und dem armen Bauernmädchen besteht?

Zu solchen Fragen, die auf die Beweggründe der Personen und damit auf die Kausalität ihrer Geschichte abzielen, provoziert auch die, wie es zunächst scheinen mag, am wenigsten rätselhafte der fünf Novellen, nämlich der *Stationsaufseher*. Warum hat Dunja auf der ganzen Fahrt von der Poststation in die Stadt geweint, obwohl sie, wie der Postillion bezeugt, allem Anschein nach aus freien Stücken mitgefahren ist? Warum folgt Samson Vyrin nicht seinem biblischen Vorbild und bleibt nicht, wie der Vater des Gleichnisses, zu Hause, auf die Rückkehr der "verlorenen Tochter" vertrauend? Und warum gibt der beharrliche Retter mit einem Mal alle Versuche auf, sein "verirrtes Schäfchen" nach Hause zurückzuführen? Und schließlich – warum trinkt er sich zu Tode? Die Novelle, die lediglich bekannte Sujets zu kombinieren scheint, suggeriert zwar bestimmte Motivationen. Doch ent-

Raffung und Dehnung sind nichts anderes als hohe bzw. niedrige Selektivität der Geschichte in bezug auf ihr Geschehen. "Raffen" heißt: eine Handlung in wenigen Qualitäten konkretisieren oder sie gar nur mit einem Begriff bezeichnen, "dehnen": viele ihrer Eigenschaften explizieren.

⁴⁸ Bezeichnenderweise bemängelte schon R.M. (Bulgarin?) in der *Severnaja pčela* (1834, Nr. 192) am *Stationsaufseher*, der – nach Meinung des Kritikers – einzigen "nicht in die Länge gezogenen" Novelle des Zyklus, daß die Beschreibung der Station und der Aufseher "auch sehr uninteressant [незанимательно]" sei.

stammen diese durchweg dem Repertoire konventioneller Deutungsmuster, was allerdings für viele Interpreten auch noch unserer Tage ihre Attraktivität nicht mindert. Die Motive, die der Held, der Erzähler und auch der Autor anbieten, der eine, um vor sich und der Welt seine wahren Beweggründe zu verbergen, der andere, um sich die tragische Geschichte zu erklären, und der Autor, um konventionelle Wirklichkeitsdeutungen spielerisch *ad absurdum* zu führen, diese Motive erweisen sich letztlich als nicht fähig, das erzählte Geschehen schlüssig zu begründen. Sollte Vyrin etwa wirklich am Kummer über das unausweichliche Unglück seiner Tochter zugrunde gegangen sein?

Die Lücken der Geschichte treten also gerade an Motiven höchster narrativer Relevanz auf. Das bedeutet aber, daß die Geschichte als sinnhaftes Ganzes nur *in absentia* besteht oder – anders ausgedrückt – daß Geschehensmomente, die nicht gewählt wurden, zu integralen, ja integrierenden, das Ganze erst herstellenden Teilen der Geschichte werden. Der Leser ist aufgerufen, die vom Autor vorgenommene Negation von Geschehensmomenten aufzuheben und Nicht-Gewähltes zu rekonstruieren, das paradoxerweise zur Geschichte gehört, insofern es empfindliche Lücken in ihrer Sinnlinie schließt⁴⁹.

Die aufzuhebende Negation ist für die neuere Erzählprosa geradezu konstitutiv geworden. In dem Maße, wie die Literatur ihre Helden mit einer komplexen, mehrschichtigen Psyche ausstattet und die Geschichte personalisiert, d.h. vom Standpunkt der erzählten Person darbietet, werden die Bewußtseinshandlungen, die die Tat- und auch die Sprachhandlungen motivieren, zum Problem. Die Momente des Bewußtseins, die der Erzähler explizit beschreibt, sind oft nicht mehr imstande, die Tat und das Wort plausibel zu motivieren. Der Leser muß dann die Handlungsmotivation

Es lassen sich zumindest drei Modi des Nicht-Wählens unterscheiden, 1. die endgültige, aber unausdrückliche Auslassung von Geschehensmomenten, 2. die ausdrückliche Abweisung suggerierter Geschehensmomente und 3. die aufzuhebende Negation. Im ersten Modus hinterläßt die Nicht-Wahl in der Geschichte Unbestimmtheitsstellen, die nicht ausgefüllt werden sollen, da ihre Geschehensäquivalente nicht auf der Sinnlinie liegen (dazu gehört zum Beispiel die Kindheit Vyrins oder Minskijs, nicht aber die Dunjas; denn die mitzudenkende Kindheit prägt die Halbwaise, die früh lernen muß, mit Männern umzugehen, für ihr Verhalten in der Geschichte). Die zweite Form der Negation (die im *Stationsaufseher* etwa die zahlreichen Anspielungen auf fremde Geschichten und Sinngestalten aus der literarischen Tradition fordern), appelliert dazu, angedeutete Verbindungslinien zwischen Motiven *nicht* auszuziehen, sondern als Fragmente der Sinnlinie *fremder* Geschichten zu identifizieren. Der dritte Modus, die aufzuhebende Negation (die im *Stationsaufseher* die inneren Motive des Vaters und auch Dunjas, weniger aber die Minskijs betrifft), setzt für die Sinnerfüllung der Geschichte die Konkretisierung des unbestimmt Gelassenen voraus.

selbst erschließen, indem er über die Geschichte hinaus auf bestimmte nichtgewählte, vom Autor und Erzähler verborgene oder ihnen gar nicht
zugängliche Momente des psychischen Geschehens zurückfragt. In der
russischen Literatur markiert Puškins Novellenzyklus den Beginn eines
Erzählens, das die Aktivierung von Nicht-Gewähltem als fundamentale
Leistung der rezeptiven Sinnkonstitution fordert.

4. Psychologie in absentia

Man könnte einwenden, die Erzählungen Belkins eröffneten noch keine Bewußtseinskunst, sondern realisierten einen älteren, anekdotischen Geschichtentypus, in dem das bloße Ereignis dominiert, der unerwartete Umschlag des Glücks, die unerhörte Begebenheit, das verwickelte Quiproquo. Das Ereignis hat in diesem archaischen Genre, dessen Agenten und Patienten eher Typen als Individuen sind, eine nur schwach entwikkelte Innendimension. Seine seelische Motivierung und Wirkung bleiben im Zustand rudimentärer Undifferenziertheit. Die Bewußtseinshandlungen sind auf typische Aktionen und Reaktionen reduziert. Die Leerstellen der Seele auszufüllen wäre bei diesem Erzähltypus ein inadäquates Unterfangen, denn das psychische Geschehen ist nur in jenen wenigen Momenten für die Geschichte relevant, die ausgewählt und explizit benannt sind.

Verträte Puškin diesen vorpsychologischen Erzähltypus, so fiele er noch hinter die sentimentalistische und romantische Poetik zurück. Deren Erzählung hatte sich ja nicht nur um die Artikulation des menschlichen Bewußtseins bemüht und auch schon erste Voraussetzungen für ihren verbalen Ausdruck geschaffen, sondern auch bereits die narrative Ereignishaftigkeit an die Prozesse des Innenlebens, das Schwanken des Herzens gebunden. So war schon in Nikolaj Karamzins Novelle *Bednaja Liza* ("Die arme Liza", 1792), einem der Prätexte des *Stationsaufsehers*, das tragische Ende der Titelheldin mit der emotionalen Unbeständigkeit ihres adeligen Verführers motiviert, und Bestužev-Marlinskij hatte in seinem *Večer na bivuake* ("Ein Abend im Feldnachtlager", 1822), der eines der beiden Mottos für den *Schuβ* abgibt, die erzählte Wende zum Unglück mit der trügerischen Laune des Herzens begründet.

Der oben formulierte Einwand könnte sich allerdings auf die Zeitgenossen berufen, die, in der Erwartung explizierten Seelenlebens, die *Erzählungen Belkins* als apsychologische, lediglich von äußeren "Begebenheiten" erzählende "Anekdötchen", "Geschichtchen" und "Histörchen" aufgenommen haben. Ja, der Autor selbst scheint sich als Gewährsmann anzubieten,

wenn er seine Novellen mehrfach *skazki* ("Märchen" oder "kurze Erzählungen") nennt⁵⁰ und einmal sogar "contes à dormir debout"⁵¹. Aber das sind natürlich scherzhafte Bezeichnungen, die die erwartete Kritik, sie bereits ironisch akzentuierend, vorwegnehmen. In Wirklichkeit zeigen die fünf Novellen einen wesentlich jüngeren Stand der Mentalitätsgeschichte und literarischen Entwicklung als die typisierende, rein anekdotische Kurzerzählung. Sie *repräsentieren* das vorpsychologische Erzählen nicht nur nicht mehr, sondern *benutzen* es, indem sie es durch intertextuelle Anspielungen vergegenwärtigen, als Mittel für die psychologische Konstitution individueller Helden. Wie im weiteren dargelegt wird, dienen die apsychologischen Prätexte, auf die etwa die Novelle vom Stationsaufseher anspielt, paradoxerweise dazu, dem Verhalten des Titelhelden psychologisches Relief zu geben.

Der Zugang zur Innenwelt wird somit auf ganz andere Weise gesucht als in der sentimentalistischen und romantischen Erzählung. Dort machte man die Regungen des Herzens und die Zustände der Seele entweder im authentischen Wort eines kompetenten Erzählers oder im unmittelbaren Bekenntnis des Protagonisten explizit namhaft. Bei Puškin, der im *Stationsaufseher* und im *Schuß* seiner intertextualistischen Stil- und Ideologiekritik auch die sentimentalistische und romantische Seelenexplikation unterzieht, wird die Darstellung der Psyche problematisch. Der Erzähler ist nicht mehr kompetent genug, um über das Innere seiner Personen Auskunft zu geben, und die Version, die die Helden selbst von ihren Beweggründen zu vermitteln suchen, erweist sich als unzuverlässig. In dieser Authentizitätskrise der fiktiven Instanzen sieht sich der Leser an den Autor verwiesen. Dessen Wort aber ist die gesamte künstlerische Konstruktion. Sie wiederum enthält psychische Motive nur in der Implikation.

Wie sorgfältig Puškin die Psychologie des *Stationsaufsehers* in der expliziten Geschichte ausgespart hat, erhellt aus einer Variante in der Handschrift. Sie bezieht sich auf die erste Petersburger Begegnung zwischen Vyrin und Minskij. Der Vater hat bei dem Entführer vorgesprochen, ihn um die Rückgabe seiner Tochter gebeten und findet sich, nachdem ihm der junge Mann Geld zugesteckt hat, unversehens auf der Straße wieder. Darauf folgte ursprünglich ein Satz, der in zwei grammatischen Varianten konzipiert war und in der Er-Form, die für den Bericht Vyrins schließlich gewählt wurde, wie folgt lautete:

⁵⁰ Briefe an P.A. Pletnev vom 22.7.1831 (XIV, 197 f.), 3.8.1831 (XIV, 206) und aus der Zeit um den 15.8.1831 (XIV, 209).

⁵¹ Brief an P.A. Osipova aus der Zeit um den 8.-9.1.1832 (XV, 1).

Долго думал он, думал и наконец сознался в душе, что мол. «одой» чел. «овек» прав. (652 f.)

Lange überlegte er, überlegte und gestand sich schließlich in seinem Innersten ein, daß der junge Mann recht hatte.

Der vor die Tür gesetzte Vater gibt also dem Entführer recht. Minskij aber hat sich nicht nur zu seiner Schuld bekannt und Vyrin um Verzeihung gebeten, sondern auch versichert, er werde Dunja nie verlassen, ja sein Ehrenwort darauf gegeben, daß sie glücklich sein werde; er hat den Vater schließlich gefragt, wozu er die Tochter brauche, und ihm vorgehalten, sie liebe ihn, Minskij, und sei ihren früheren Lebensverhältnissen entfremdet, weder er, der Vater, noch sie selbst würden je vergessen können, was geschehen sei.

Puškin strich dann den oben zitierten Satz in seinen beiden Varianten und machte am Textrand ein Einfügezeichen. Die Lücke füllte er erst, nachdem er den *Stationsaufseher* und auch die zweite Redaktion des Vorworts zum ganzen Zyklus abgeschlossen hatte. Unter den Text des Vorworts schrieb er, mit ausdrücklichem Verweis auf die in der Erzählung entstandene Lücke, jene berühmte Szene mit den Geldscheinen, die wir aus der Druckfassung (103) kennen⁵²: Vyrin steht lange regungslos auf der Straße und bemerkt schließlich in seinem Ärmelumschlag zusammengefaltetes Papier. Er nimmt es heraus und blättert einige zerknitterte Fünf- und Zehnrubelscheine auf. Ihm treten Tränen in die Augen, "Tränen der Empörung!" (слезы негодования). Er knüllt die Papierchen zusammen, wirft sie zu Boden, tritt mit dem Absatz darauf herum und geht weiter. Nach ein paar Schritten bleibt er stehen, überlegt und kehrt um, doch die Scheine sind nicht mehr da.

Die eindeutige Benennung eines Gedankenschlusses ist durch eine vieldeutige Episode ersetzt worden. Die Szene veranschaulicht einen inneren Kampf Vyrins, zeigt auch den Sieg einer Überlegung über ein Gefühl, läßt jedoch keine sicheren Rückschlüsse auf den Inhalt der Gedanken und Beweggründe zu. Ist Vyrins Rückkehr das szenische Äquivalent des Eingeständnisses in der ursprünglichen Version? Will Vyrin also das Geld wieder

Die Szene ist nach bisheriger Auffassung einen Tag nach dem ursprünglichen Abschluß der Erzählung am 13. September 1830 aufs Papier gebracht worden. Dafür gibt es folgendes Indiz: der Einschub ist mit derselben Tinte geschrieben wie die Korrektur des Datums unter dem Text des *Stationsaufsehers* vom 13. auf den 14. September (vgl. den Kommentar, 660, Anm. 1). Die Möglichkeit eines andern Motivs für die Umdatierung und einer späteren Entstehung der eingeschobenen Szene (nicht vor Anfang November) erwägt Petrunina 1985, 45.

aufheben, weil er einsieht, daß Minskij recht hat? Oder illustriert die Szene nur, daß er seinen Stolz verloren und sich selbst aufgegeben hat?

Die Emotion, die Vyrin Tränen in die Augen treibt, ist mit der "Empörung", als welche sie der Text auffällig emphatisch identifiziert, möglicherweise nicht ganz zuverlässig benannt. Wir haben nämlich die Perspektive zu beachten. Die Szene ist Teil von Vyrins Erzählung, die in ihren mittleren Passagen in der Form des erlebten Berichts wiedergegeben ist. Vyrins Erzählung wird nicht nur von der Subjektsphäre des sentimentalen Reiseschriftstellers überlagert, der als Erzähler fungiert, sondern erfährt auch noch eine Bearbeitung durch eine übergeordnete allwissende und allgegenwärtige Erzählinstanz. Die doppelte Neutralisierung von Vyrins Subjektivität läßt diesen Mittelteil wie eine objektive Narration aussehen. In diesem an Textinterferenzen reichen Abschnitt ist der perspektivische Status des emphatischen Nachsatzes "Tränen der Empörung!" kaum entscheiden. Er kann die authentische Qualifizierung sein, die die objektive Erzählinstanz der Emotion gibt, oder der Interpretation des subjektiven, begrenzten sentimentalen Erzählers entstammen, der den Helden gleichsam von einem Außensichtstandort beobachtet, oder aber auch den Wertungshorizont des Helden selbst repräsentieren, und zwar den Horizont weniger des erlebenden als des – mit einer gewissen Tendenz – erzählenden Helden.

Der Vergleich der beiden Fassungen zeigt nicht nur, wie konsequent Puškin es vermieden hat, die inneren Motive seines Helden explizit, eindeutig und authentisch darzustellen, sondern auch, daß er, gleichsam als Kompensation für das Ausgesparte, Signale einer grundsätzlichen psychologischen Motiviertheit gesetzt hat, die zum Ausfüllen der Lücken auffordern. Wer einigermaßen plausibel die Frage beantworten will, warum sich Vyrin zu Tode trinkt, muß zuvor zumindest darauf aufmerksam geworden sein, daß die besprochene Szene eine Reihe von Beweggründen offenläßt, die der Konkretisierung bedürfen: Waren es wirklich Tränen der Empörung, die Vyrin in die Augen getreten sind? Wenn dem so sein sollte, was hat ihn empört? Welche Überlegung hat ihn umgestimmt? Wer sich aber *gegen* das angebotene Motiv der Empörung entscheidet, wird noch mehr Mühe haben, zu rekonstruieren, was in dem Vater vorgegangen sein mag.

Die meisten Interpretation leiden darunter, daß sie die thematische Konsistenz der expliziten Geschichte überschätzen und mit unreflektierten Konjekturen die nicht identifizierten Lücken schließen. Daß sich dann die Sinnerwartung auf das schönste durch den gefundenen Sinn bestätigt sieht, braucht nicht zu verwundern. Schon wer sich anschickt, die Geschichten

nachzuerzählen, ist immer wieder versucht, das Unbestimmte zu konkretisieren und dabei lediglich die eigene Sinnvorgabe einzulösen.

Gleichwohl verließ sich Puškin auf seinen Leser. Zur Entdeckung des Menschen als eines psychischen Wesens, die sich in der Literatur seiner Zeit vollzog, hat er vor allem dadurch beigetragen, daß er, skeptisch gegenüber der ausdrücklichen Darstellung und direkten Benennung, die komplexen Psychogramme seiner Helden aus der gesamten Konstruktion des Werks extrapolieren ließ. So kann man die *Erzählungen Belkins* mit einem gewissen Recht als den Beginn der russischen Bewußtseinskunst bezeichnen, als Kunst freilich der Psychologie *in absentia*.

II. DIE VERMISCHUNG DER ELEMENTE

1. Poetische und prosaische Lektüre

Die lückenhafte Geschichte durch die abwesende Psychologie so zu ergänzen, daß sich die gewählten und die zu rekonstruierenden Motive zu einer Sinngestalt zusammenschließen, kann kaum mit freier Assoziation gelingen. Zu sehr wird diese unter den Einfluß der literarischen Konvention geraten, die, der Geschichte durch doppelsinnige Anspielungen eingeschrieben, überaus verlockende Sinnangebote macht. Zu groß wird die Versuchung sein, den von den fiktiven Instanzen nahegelegten Motivationen aus dem literarischen Repertoire zu folgen und dann jene fremden Sinnlinien lediglich auszuziehen, deren Ansätze dem Text eingezeichnet sind. Auch die Orientierung an der Logik der explizit erzählten Ereignisse wird nicht wesentlich weiter helfen. Sie führt ehe in die Irre - eine vom Autor vorbereitete Irre. Denn was in den Novellen an Handlung konkretisiert ist, scheint den konventionellen Mustern zu folgen und legt ein Ausfüllen der Lücken in Analogie zu den in den literarischen Vorbildern benutzten Handlungsmotivationen nahe. Auch noch die jüngste Rezeption der Erzählungen Belkins enthält genügend Zeugnisse für die Suggestivität der fremden Sinngestalten, die die explizite Geschichte mit mehr oder weniger offenkundiger Ironie jeweils anbietet.

Wenn die abwesende Psychologie tatsächlich in der künstlerischen Konstruktion impliziert ist, wie wir angenommen haben, dann kann sie auch nur durch eine Re-Konstruktion der künstlerischen Verfahren expliziert und in die Präsenz der Geschichte überführt werden.

Zur vollständigen Geschichte, zur Explikation ihrer Motivationen führt also, das ist die methodische Prämisse dieses Buches, eine re-konstruierende Lektüre. Die Verfahren, die sie als die konstruktiven zu erfassen hat, sind im Falle der *Erzählungen Belkins* allerdings eher solche, die für die Hemisphäre der *Poesie* konstitutiv sind. Deshalb muß die rekonstruierende Lektüre eine *poetische* sein.

Puškins Prosa läßt sich auf zwei sehr unterschiedliche Weisen lesen, prosaisch und poetisch. *Prosaisch lesen* heißt: so lesen, wie Prosa, genauer: narrative, ereignishafte Prosa, zu lesen zwingt, nämlich schnell, dem mitreißenden Strom des Erzählens folgend, ganz auf das narrative Ziel, die Auflösung des Knotens, das *dénouement*, gerichtet. *Poetisch lesen* heißt dagegen: so lesen, wie Poesie gelesen werden will, d.h. bewußt langsam, beim einzelnen Motiv verweilend, den Klang seines verbalen Ausdrucks

wahrnehmend, die Bedeutung der Wörter auf mehreren Ebenen realisierend, das übertragen gemeinte Wortmotiv nicht nur figürlich, sondern auch im buchstäblichen Sinne verstehend und umgekehrt: dem im eigentlichen Sinne Gemeinten versuchsweise auch eine uneigentliche Bedeutung gebend. In der poetischen Lektüre bewegen wir uns nicht nur linear durch den Text, vom Anfang zum Ende, sondern gehen auch immer wieder zurück, ja wir bewegen uns in ihm ,räumlich', d.h. durchqueren ihn, den wir uns als simultan gegebenes Bild oder als dreidimensionalen Raum vorstellen, in verschiedenen Richtungen, geleitet jeweils von der Assoziation, die die auffällige Wiederkehr thematischer oder formaler Merkmale weckt. Im Vorwärts- und Rückwärtsgehen sind wir versucht, Sinnbrücken zwischen Motiven herzustellen, wenn jene ihr Thema oder ihre Form ähnlich macht oder in eine markierte Opposition bringt. Und schließlich versenken wir uns in poetischer Lektüre, von einzelnen Motiven gegen den mitreißenden Strom der narrativen Spannung festgehalten, immer wieder in die Tiefe der Prätexte, um Korrespondenzen nachzugehen und um schließlich zu jenen Motiven zurückzukehren, die den Abstieg in die Textvergangenheit ausgelöst haben.

Um die adäquate Weise, Puškin zu lesen, hat es in den zwanziger Jahren eine Polemik gegeben, die auch noch für uns aufschlußreich ist.

Michail Geršenzon, der philosophische Hermeneutiker aus dem Umkreis des russischen Symbolismus, hatte in seinem kleinen Aufsatz Das Lesen Puškins (1923) für das Verstehen des Autors ein "langsames Lesen" (медленное чтение) gefordert, ähnlich dem "чтение по складам", dem buchstabierenden, silbischen Lesen, das die Kinder früher gelernt hätten. Der gegenwärtige Leser, der sich nicht mehr wie ein müßiger Fußgänger, sondern wie ein eiliger Radfahrer durch den Text bewege, sehe die Wörter nicht mehr, weil er sie nicht mehr anschaue . Ihren "weisen und schönen Leib" verschmähend, begnüge er sich mit ihren "Schatten", die er gedankenlos zu einem "luftigen Sinn" verbinde. Besonders die Poeten erforderten, daß man sie "zu Fuß" lese. Unter allen russischen Schriftstellern aber müsse man Puškin am langsamsten lesen, denn seine kurzen Verszeilen seien das Gehaltvollste von allem, was russische Dichtung hervorgebracht

Zur "räumlichen" Wahrnehmung poetischer Texte vgl. Joseph Franks (1945) Konzept der "spatial form", behandelt auch in Smitten/Daghistany (Hgg.) 1981, vgl. dazu Schmid 1985.

In seiner Studie zum *Sehen des Dichters* hatte Geršenzon (1919, 18) die Kunstkritik mit der "Kunst des langsamen Lesens" gleichgesetzt und diese definiert als die "Kunst, durch den Zauber der Form hindurch das Sehen des Künstlers zu sehen".

habe. Auch in schwer zugängliche und unbekannte Stellen, die noch kein menschlicher Fuß betreten habe, nicht wegen ihrer Dunkelheit, sondern wegen der allgemeinen Angewohnheit, "flüchtig" (ποβερχαμ) zu lesen, dringe jener vor, der es wage, zu Fuß zu gehen.

Gegen Geršenzons Forderung hat dann auf das heftigste Boris Tomaševskij (1925) polemisiert, der Systematiker an der Peripherie der Formalen Schule. Sein Hauptargument lautet: die künstlerische Rede hat ihr eigenes "ästhetisches Tempo"; dessen Beschleunigung oder Verzögerung zerstört ihr "Konstruktionsprinzip" (конструктивный принцип). Das langsame Lesen löse die Wörter aus ihrem Kontext, der alle "parasitären Assoziationen" abschneide, und mache sie für beliebige, subjektive Bedeutungszuweisungen verfügbar. Es sei deshalb auch nicht weiter verwunderlich, daß das langsame Lesen immer zu einem "rührenden Seelengleichklang" mit dem Autor führe. Jedes Werk, so argumentiert Tomaševskij weiter, enthalte eine Menge von "Verpackungsmaterial" (упаковочный материал), das, bei normalem Lesen nicht mit Bedeutung versehen, im langsamen Lesen, ob man wolle oder nicht, eine gar nicht intendierte Sinnbelastung erfahre. Dies führe zu einer "Überbewertung von Wörtern, einer Überfrachtung von Bedeutungen". Ein arger Schaden, den Geršenzons "langsames Lesen" anrichte, sei die "Herstellung fiktiver Korrelationen zwischen äußerlich ähnlichen Elementen" eines Werks. Die "falsche Korrelation" aber sei das Ergebnis der "willkürlichen Annäherung nach sekundären Merkmalen". Das langsame Lesen sündige gerade durch die Überbewertung alles Sekundären.

Nicht Geršenzons noch sehr tentative Forderung selbst und auch nicht die in manchem berechtigte Kritik an seiner gelegentlich recht willkürlichen Zuweisung symbolischer Bedeutungen soll uns hier interessieren. Die beiden Konzeptionen sind vorgestellt worden, um einerseits unsere 'poetische Lektüre' durch Abgrenzung von Geršenzons 'langsamem Lesen' näher zu charakterisieren, und anderseits, um gegen Tomaševskijs Bestehen auf der einen und einzigen adäquaten Leseweise für Puškins Prosa die grundsätzliche Zulässigkeit von sowohl prosaischer wie poetischer Lektüre zu verteidigen.

Geršenzon begründet sein 'langsames Lesen' nur sehr allgemein, mit jenem Gedanken, den die Formalisten "Wiedererweckung", "Deautomatisierung" oder "Verfremdung" der Wörter genannt haben, und leitet die Notwendigkeit dieser besonderen Lektüre nicht etwa von spezifischen Verfahren des Textes selbst ab. Die Zuweisung symbolischen Sinns bleibt bei ihm einseitig dem Ingenium des Interpreten überlassen und braucht sich

offensichtlich nicht mehr vor dem Text und seinen Appellstrukturen zu legitimieren. Unsere poetische Lektüre dagegen wird nicht als idealer Modus des Lesens von Prosa überhaupt postuliert, sie ist hier nur als jene spezifische Leseweise eingeführt worden, die Puškins Prosa fordert, eine Prosa, in der poetische Verfahren eine zwar nicht konstitutive, aber immerhin konstruktive Rolle spielen. Die Konkretisation der Geschichte, die in poetischer Lektüre möglich wird, ist vom Text nicht einfach vorgegeben, etwa als eine in seiner Konstruktion verborgene Botschaft, die nur noch adäquat entziffert zu werden brauchte, kann aber auch nicht nur aus freier Assoziation hervorgehen. Sie hat sich vielmehr hinsichtlich jener poetischen Strukturierungen zu rechtfertigen, die der Interpret im Text ausmacht.

Tomaševskij ist insofern Recht zu geben, als Puškins Prosa tatsächlich auf schnelles Lesen angelegt ist. Ihre ungewöhnliche Dynamik verdankt die Narration der hohen Selektivität der expliziten Geschichte. Diese Selektivität, die sich, wenn man das Gewählte ansieht, als Einfachheit darbietet, gibt sich freilich dem, der sich der zu rekonstruierenden und abzuweisenden Motivationen bewußt geworden ist, eher als Bedingung Puškinscher *Komplexität* zu erkennen. Deshalb rechtfertigt diese Selektivität nicht nur das schnelle, prosaische Lesen, sondern im Hinblick auf das in der Geschichte unbestimmt Gelassene, Ungeklärte, Unentschiedene in mindestens gleichem Maße die langsame, poetische Lektüre.

Poetisches Lesen wird also vom Text nicht lediglich zugelassen, sondern geradezu gefordert. Es entspricht der poetischen Konstruktion, die das als narrative Prosa konstituierte Werk zutiefst prägt. Keineswegs willkürliche Wahrnehmung, die dem Text Gewalt antut und sein "Verpakkungsmaterial" auf illegitime Weise aufwertet, respektiert gerade die poetische Lektüre das "Konstruktionsprinzip", das Tomaševskij durch langsames Lesen mißachtet sieht.

Ist Puškins "nackte" Prosa überhaupt, so müssen wir jetzt auch fragen, in solches bedeutungsloses und auch gar nicht auf Semantisierung angelegtes Material verpackt, das, im poetischen Lesen ungebührlich in den Vordergrund geschoben, "parasitäre Assoziationen" auslöst und letztlich zu verfehlter Sinngebung führt? Die Handschriften, die zu fast jedem Satz des endgültigen Textes zwei, oft aber auch drei und mehr Varianten haben, zeigen, wie sorgfältig Puškin die schon in der ersten Fassung strenge Auswahl der Motive weiter verdichtet hat. Die Streichung von Details und Epitheta ist nur ein Teil dieses Prozesses. Die endgültig gewählten Motive werden so ausgestaltet und benannt, daß sich das ohnehin schon dichte Netz der formalen und thematischen Verknüpfungen noch enger zusammenzieht,

daß die Geschichte ein Höchstmaß an sozialer Charakteristik und – bei konsequenter Eliminierung aller expliziten Darstellung des Innenlebens – an psychologischer Plausibilität erreicht .

Man wird einwenden, daß auch in den hochselektiven Erzählungen nicht alles gleich wichtig sein kann. Gewiß, jedoch ist die "Harmonie der Gegenstände", von der Tolstoj sprach, in Puškins Prosa zu solcher "Vollkommenheit" gebracht, daß buchstäblich jedes Detail, jede Qualifizierung, die die strenge Prüfung durch den Autor bestanden haben und in die endgültige Geschichte eingegangen sind, unsere volle Aufmerksamkeit verdienen. Mit "Verpackungsmaterial" oder Stellen, an denen die Aufmerksamkeit auch nur ein wenig nachlassen dürfte, sollte man in dieser extrem verdichteten Prosa nicht rechnen.

In den *Erzählungen Belkins* beobachten wir nun ein Paradox. Während die *prosaische* Lektüre dazu tendiert, den fehlenden Motiven eine "poetische" Füllung zu geben, gelangt die *poetische* Leseweise zu einer unerwartet "prosaischen" Geschichte.

Die ambivalenten Begriffe erfordern eine Erklärung. Das prosaische Lesen, durchaus legitim und im Einklang mit dem hohen narrativen Tempo, ist versucht, jenen Konkretisationsangeboten zu folgen, die in den Anspielungen auf die literarische Konvention enthalten sind. Die Konvention aber, sei es die sentimentalistische oder die romantische, hatte die Welt, auch das tragische Leiden und Scheitern der Helden, idealisiert, stilisiert und poetisch verklärt. "Poetisch" in diesem Sinne sind viele der Explikationen, die der *Schuß* und der *Stationsaufseher* erfahren haben.

Der zu einfachen, weil von einer vorgängigen Idee regierten konventionell-poetischen Modellierung der Welt stellt Puškin die vielseitige Prosa des Lebens entgegen. Die Prosa des Lebens, vor allem die verborgene Prosa der Psyche scheint freilich erst dann auf, wenn die traditionelle Ereignisgestalt, die die konventionell scheinenden Motive suggerieren, fragwürdig wird. Dazu bedarf es des poetischen Lesens, das die Textdaten, die der Geschichte wie die des Diskurses, auf neue, allem prosaischem Usus widersprechende Weise in Beziehungen setzt und die in zeitlicher Sukzession gegebenen ,räumlich' vergegenwärtigt. Hinter den vordergründigen Ähnlichkeiten, die Puškins Figuren mit sentimentalistischen und romantischen Helden verbinden, tun sich bei genauerem Hinsehen Kontraste auf, die, verknüpft mit andern Sinnangeboten des poetischen Lesens, zu überraschenden Hypothesen über die ausgesparten Handlungsmotivationen füh-

Zur Herausarbeitung der sozialen und psychologischen Stimmigkeit in den Varianten vgl. am Beispiel des *Stationsaufsehers* Vinogradov 1949.

ren. So ist das Paradox zu verstehen, daß die poetische Lektüre prosaischen Sinn erschließt.

2. Prosaisierung der Poesie

Wie aber ist die Forderung poetischer Lektüre, die sich auf die Konstruktion des Textes beruft, mit Puškins Kritik der poetischen Prosa zu vereinbaren? Hatte der Dichter Poesie und Prosa nicht immer wieder als einander antinomisch ausschließende Elemente charakterisiert und ihren Gegensatz nicht mit dem von "Welle und Stein" (волна и камень), "Eis und Flamme" (лед и пламень, VI, 37) verglichen? Die Prosa als Gattung nichtgebundener Rede sollte sich, so hatten wir Puškins Ruf nach "Gedanken" interpretiert, auf den Gegenstand und nicht auf den Ausdruck konzentrieren. Das sicherte ihr Authentizität. Während Puškin in seinen direkten und indirekten Gegenüberstellungen von Poesie und Prosa erstere "Inspiration" (вдохновение), "Einbildungskraft" (воображение) "Erfindung" (вымысел) verbindet, assoziiert er letztere, die er "streng" (суровая), "bescheiden" (смиренная), "verachtet" (презренная) oder "kaltblütig" (хладнокровная) nennt, mit der "Wahrheit des Lebens"

Puškins Äußerungen, die seinen Weg zur neuen Gattung begleiten, stellen zudem einen inneren Zusammenhang zwischen den primären und sekundären Bedeutungen von *Prosa* her. Der Prosa als der nicht-verssprachlichen Hemisphäre der Literatur ordnet Puškin zunehmend deutlicher die Prosa im Sinne des Prosaischen zu, das bei ihm Kategorie sowohl der dargestellten Welt als auch ihres sprachlichen Ausdrucks ist — wobei er

Zu den zahlreichen Varianten der Opposition vgl. Sidjakov 1970.

XI, 54; XIII, 310, 334.

XI, 34.

VI, 408; XI, 175; XV, 197.

VI, 135.

VI, 57; VIII, 131.

VI, 578; XI, 67; XIII, 310.

XIII, 243.

Vgl. die Worte aus dem Essay über Alfred de Musset (1830): "die Poesie ist Erfindung und hat nichts mit der prosaischen Wahrheit des Lebens gemeinsam" (поэзия вымысел и ничего с прозаической истиной жизни общего не имеет, XI, 175).

Zur ersten Bedeutung vgl. etwa den Brief an V.I. Tumanskij von 1825: "Ich fürchte, daß die Prosa deines Lebens [проза жизни] die Poesie der Seele besiegt" (XIII, 206) oder *Table-Talk*, wo Deržavins Frage nach dem Abort "prosaisch" (прозаичес-

zwischen der Prosa des Lebens und dem stilistischen Prosaismus eine enge Wechselwirkung sieht .

Die metapoetischen Aussagen des Poeten lassen nun erwarten, daß seinen Übergang zur Prosa eine Prosaisierung auf allen Ebenen des Werks begleitet, daß eine in allem poetische Poesie von einer in jeder Hinsicht prosaischen Prosa abgelöst wird. Die Wirklichkeit der Texte sieht jedoch weit komplizierter aus.

Wir müssen uns zunächst vergegenwärtigen, daß eine gewisse Prosaisierung bereits in der narrativen und dramatischen Poesie der zwanziger Jahre stattgefunden hat. Nicht von ungefähr konstatierte die zeitgenössische Kritik: "Viele Verse sind bei ihm nicht Verse, sondern Prosa, die durch den Reim Schärfe erhält [проза, заостренная рифмою]".

Ganz offensichtlich ist die Prosaisierung im *Onegin* , dessen fiktiver Autor einräumt:

И в поэтический бокал Воды я много подмешал (VI, 200)¹⁷

Und in den poetischen Pokal / habe ich viel Wasser hinzugemischt

Aber auch in *Boris Godunov* (1825) und in den scherzhaften metapoetischen Poemen *Graf Nulin* (1825) und *Domik v Kolomne* ("Das Häuschen in Kolomna", 1830) ist die Prosaisierung unverkennbar. Es mag genügen, ihre wichtigsten Erscheinungsformen zu nennen.

кий вопрос) genannt wird (XII, 158), zur zweiten *Graf Nulin*: "in verachteter Prosa sprechend" (презренной прозой говоря, V, 3).

Vgl. etwa die Digression im *Onegin* (Kap. III, Str. 13 f.), in der der fiktive Autor ironisch mit dem Gedanken spielt, zum Roman des 18. Jahrhunderts zurückzukehren: das Alltägliche, Prosaische des Dargestellten – "die Geschichten einer russischen Familie" (преданья русского семейства), "die einfachen Reden" (простые речи) – wird hier mit dem 'einfachen Nacherzählen' (просто перескажу), d.h.mit der Prosaik der Darbietung, in eine innere Beziehung gebracht. Natürlich dachte Puškin nicht im Ernst daran, einen Familienroman in der sentimentalistischen Tradition zu schreiben. (Zum Kontrast zwischen der hier skizzierten idyllischen Handlung und der "wahren Lebenstragödie" des Versromans vgl. Lotman 1980, 215 f.) Der Romantypus, den der Versdichter spielerisch in Erwägung zog, hatte auch nichts mit jenem gemein, den der Prosaiker dann in der *Hauptmannstochter* realisierte (dies gegen Debreczeny 1983, 24).

Galateja, 1830, Teil 13, Nr. 14 (zit. nach Vinogradov 1941, 518).

Vgl. Jurij Tynjanovs (1921-1922, 68) Wort von der "Verknüpfung [сопряжение] der Prosa mit der Poesie".

Die Handschriftenvariante hat «Я много *прозы* подмешал» ("habe ich viel *Prosa* hinzugemischt", VI, 489, Hervorhebung von mir, W.Sch.).

Da ist zunächst die Wahl romanhafter (Onegin) und novellistischer, teilweise ankedotischer Geschichten (Graf Nulin, Das Häuschen in Kolomna) und die Einführung eines Systems ideologisch wie stilistisch differenzierter Standpunkte. Eine solche Perspektivierung beobachten wir etwa in Boris Godunov, wo sich auf der Grundlage des poetischen Textes ein Konflikt sprachlicher Weltanschauungen entwickelt, an dem dann auch die in Prosa ausgedrückten Stimmen teilhaben. Strukturbestimmend aber wird die Perspektivierung in Puškins Versroman . Ein weiteres Moment ist die Prosaisierung des Sprachstils, die wir in allen bereits erwähnten Werken . Wenn der Prosaismus mit betont poetischer Phraseologie zusammenstößt, wie das oft im Onegin geschieht, haben wir mit jener "Vielsprachigkeit" (многоязычие) zu tun, die Michail Bachtin zu den Merkmalen rechnet, die die Prosa vor der Poesie auszeichnet Prosaisierung der Poesie trägt auch die Aufhebung der Kongruenz zwischen den Einheiten des Verses und der Syntax bei, ein Verfahren, das in die Verssprache die Intonation und den Rhythmus prosaischer Rede einführt. Die syntaktische Prosaisierung zeigt sich einerseits im Reichtum Enjambements, wie zum Beispiel im fünffüßigen Jambus des Häuschens in *Kolomna*, den man, wie angemerkt wurde , hinsichtlich des Rhythmus fast wie Prosa lesen kann, und anderseits in der Glättung der strophischen Grenzen, die wir häufig im Onegin beobachten . Als wichtigste thematische Erscheinungsform ist schließlich die Einführung prosaischer Details zu nennen, die sich in Graf Nulin und im Häuschen in Kolomna sogar zu prosaisch-alltäglichen Mikrokosmen verdichten.

Diese und ähnliche Verfahren heben freilich den poetischen Charakter der Texte keineswegs auf, sondern aktualisieren ihn eher. Wann immer man konstatiert hat, daß Puškins narrative Poesie in Prosa, ja in realistische Prosa einmünde, hat man übersehen, daß die Prosaisierung durch die verssprachliche, poetische Struktur des Ganzen gezügelt und ausgeglichen wird. Der Narrativität des Romans oder der Novelle steht die poetische Isolierung der Deskriptionen und Digressionen entgegen. Die der thematischen Schicht zugewandte Aufmerksamkeit wird durch die poetische Organisation

Vgl. Lotman 1966, 1975.

Zu der seit Mitte der zwanziger Jahre zunehmenden Prosaisierung in Puškins poetischer Sprache vgl. Vinogradov 1941, 249.

Vgl. Bachtins (1940) Analyse des dialogisierten Systems der Sprachen im *Onegin*. Zur "Vielsprachigkeit" im *Onegin* vgl. auch Bočarov 1974a, 26-104. (Zu den Arbeiten Tynjanovs, Bachtins, Lotmans und Bočarovs s. Clayton 1980.)

Vgl. z.B. Semjonow 1965, 69-72.

Vgl. Vinokur 1941.

abgelenkt, die alle Ansätze zur Sujetbildung dem Ausdruck unterordnet Perspektivierung und "Dialogizität" werden gedämpft durch den grundsätzlich aperspektivischen und "einstimmigen" poetischen Text, der alle in ihm dargestellten Sprachhaltungen letztlich zu Komponenten des Ausdrucks umfunktioniert. Die rhythmische Prosaisierung des Verses wird durch ein Gegengewicht ausbalanciert: je mehr sich der Vers der Prosasyntax nähert, desto prägnanter wird die strophische Komposition des Werks. Ein sehr deutliches Beispiel dafür ist Das Häuschen in Kolomna. Während die Syntax des Poems die Grenzen des Verses bereits zu sprengen scheint, gehorcht die Komposition des Ganzen dem strengen Schema der Oktaven. Alle diese Gegenwirkungen stabilisieren den poetischen Charakter des Ganzen. In diesem Sinne hat man Puškins Wort vom "teuflischen Unterschied" zwischen einem Roman und einem Roman in Versen und auch Jurij Tynjanovs These von der "Deformierung des Romans durch den Vers" verstehen. Insofern braucht man in der Prosaisierung der Poesie keineswegs eine Annäherung an realistische Prosa zu sehen

Die in der Puškinforschung beliebte These eines fließenden Übergangs von einer immer prosaischer werdenden Poesie zur reinen Prosa beschreibt weder die Genese der Prosa zutreffend, noch wird sie dem Charakter der späten Versepik gerecht . Was letztere betrifft, so scheint es angemessener, die Prosaisierung der Poesie als Ausbalancierung des poetischen Elements durch das ihm entgegengesetzte zu betrachten. Ein Gleichgewicht wird

Vgl. dazu Tynjanovs (1921-1922, 55) Beobachtung, daß sich Poesie und Prosa nicht so sehr durch die "Ausrichtung" (установка) auf den Klang oder die Semantik unterscheiden als vielmehr durch die wechselseitige "Deformierung" (деформация) der beiden Ebenen: "Die Deformierung des Klangs durch die Rolle der Bedeutung ist das Konstruktionsprinzip der Prosa, die Deformierung der Bedeutung durch die Rolle des Klangs das Konstruktionsprinzip der Poesie".

Brief an Vjazemskij vom 4.11.1823 (XIII, 73).

Tynjanov 1921-1922, 75.

Es ist auch zu fragen, ob man tatsächlich, Ejchenbaum (1923, 44) folgend, "mit Sicherheit behaupten kann, daß Puškins Prosa [...] sich durch besondere Merkmale auszeichnen mußte, die sie einerseits scharf von den spezifischen Eigenschaften der Verssprache abgrenzten und die anderseits in Verbindung standen mit der Deformierung letzterer, die man in *Graf Nulin*, *Evgenij Onegin* und im *Häuschen in Kolomna* beobachtet".

Dieser Topos wird auch von Ejchenbaum gestützt, der in den oben zitierten Worten den Vers der drei Werke als deformierte und nicht, wie Tynjanov, als deformierende Komponente bezeichnet. Schon 1921 hat Ejchenbaum die Puškinsche Prosa von den sujetorientierten Versepen hergeleitet und, obwohl er den grundsätzlichen Unterschied zwischen den Gattungen betonte, der Prosasyntax eine Gliederung in die "articula" der antiken Rhetorik mit mathematischen Verhältnissen unterstellt, "ein Erbe der Verssprache" (1921, 168), wie er meinte.

natürlich nicht erreicht. Puškin war sich des unaufhebbaren Gegensatzes zwischen den beiden Hemisphären der Literatur zu bewußt, um ein Äquilibrium der Elemente Vers und Prosa überhaupt anzustreben. Wichtig war die Bedrohung der Poesie durch das feindliche Prinzip, eine Verfremdung, die die Spürbarkeit der Gattung auffrischte, eine Negation, die die Komplexität des Werks steigerte und seinen Sinngehalt potenzierte.

3. Poetisierung der Prosa

Analoge Wirkungen zeitigte das Eindringen poetischer Verfahren in die Prosa. Solche Poetisierung beschränkt sich nicht auf den Belkin-Zyklus, sondern ist auch in der übrigen narrativen Prosa zu finden, besonders in der *Pik Dame* und in der *Hauptmannstochter*, Werken, deren poetische Züge bereits Gegenstand der Forschung waren. Wir wollen zwei jüngere Arbeiten betrachten, um sie auf ihren Begriff des Poetischen zu befragen.

Von Sergej Davydov (1983, 1989) stammen Aufsätze über die Paronomasie in Puškins Prosa. In kritischer Abgrenzung von allen Versuchen, der Prosa des Poeten rhythmische, metrische oder strophische Strukturen zu unterlegen, findet Davydov in der *Alliteration* das einzige poetische Verfahren, das Puškins Prosa mit der Poesie teilen durfte. Die Klangverfahren *überlebten* nicht nur den Übergang zur Prosa, sie sollten sich in der neuen Umgebung sogar einer unerwarteten *Entwicklung* erfreuen, so lautet Davydovs Ausgangsthese. Nachdem er im *Stationsaufseher*, im *Schneesturm* und vor allem in der *Hauptmannstochter* und im *Schuß* zahllose Klangfiguren gefunden hat, denen er einen anagrammatischen Charakter zuschreibt, kommt Davydov zu dem Schluß, daß Puškin in seiner Prosa nicht so sehr die rein ornamentale Alliteration ("sound for sound's sake") pflege, die noch in der Poesie dominiert habe, sondern bewußt daran arbeite, Klang, Bedeutung und Thema zu verbinden.

Wenn man von der problematischen Annahme rein ornamentaler Klangfiguren in Puškins Poesie absieht, eröffnet Davydovs Ansatz interessante Perspektiven. Aber er zeigt auch das Dilemma, in das jede einfache Analogisierung der beiden literarischen Hemisphären gerät. Es besteht nicht so sehr darin, daß viele der von Davydov gefundenen anagrammatischen Figuren kaum wahrnehmbar sind, als vielmehr darin, daß die Bedingung für die Möglichkeit der Wahrnehmung poetischer Euphonie in der Prosa nicht erörtert wird. Ebensowenig wie der Held des Versromans der Held

desselben Romans in Prosaversion ist , hat die euphonische Wiederholung in der Prosa denselben Status wie in der Poesie. Auch wenn sich immer wieder Beispiele für Paronomasie finden, kann man nicht behaupten, daß das Verfahren für Puškins Prosa typisch oder gar dominierend sei. Die Poetisierung vollzieht sich hier am *geringsten* und nicht, wie Davydov unterstellt, *ausschließlich* auf der Ebene der Euphonie. Puškin und Belyj, die Davydov durch die Klanginstrumentierung verbunden sieht, repräsentieren in Wirklichkeit die beiden entgegengesetzten Pole poetisierter Prosa.

Auf andere Weise nähert sich dem Problem der Poesie in der Prosa Paul Debreczeny (1983). Puškin – so die differenzierte These – kapitulierte nicht vor einer ornamentalen Schreibweise, sondern führte lediglich einige poetische Elemente in eine im übrigen nüchterne, objektive Erzählweise ein. Diese poetischen Elemente findet Debreczeny in der Symbolik. An der Pik Dame zeigt er ein "System der Symbole", geheime Echos und Assoziationen, eine Technik, die er mit jener in Stendhals Roman Le Rouge et le Noir vergleicht. Die unter der Oberfläche verborgene Symbolik, verbunden mit der direkten Explizitheit der Prosa, war nach Debreczenys Auffassung das beste Medium für das psychologische Porträt, das Puškin zu zeichnen suchte. Dazu mußte der beginnende Prosaiker allerdings seine frühere Vorstellung von der Antithese zwischen Poesie und Prosa aufgeben und zu jenen poetischen Verfahren zurückkehren, die er in den Prosaversuchen bereits hinter sich gelassen hatte: "The prose writer working on The Queen of Spades had clearly not shut the poet out; he even took a sip from his poetic goblet" (229). Im Belkin-Zyklus hatten nach Debreczenys Auffassung die begrenzten Erzählerfiguren die Entfaltung symbolischer Sinnkomplexität verhindert. Erst in der Pik Dame gelang Puškin mit der Einführung eines allwissenden Erzählers jene Synthese von Poesie und Prosa, die die erzählende Literatur zur führenden Gattung im 19. Jahrhundert machen sollte.

Debreczenys insgesamt äußerst anregende These fordert freilich in mehrfacher Hinsicht zum Widerspruch heraus. Es ist zunächst zu bezweifeln, daß wir das Poetische an Puškins Prosa in einer Symbolik zu suchen haben. Allerdings richtet sich Debreczeny in seiner Analyse auch weniger

Tynjanov 1921-1922, 56.

Der erste Teil des Satzes nimmt eine Metapher Vjazemskijs auf, der aus Anlaß der nicht-fiktionalen *Istorija Pugačeva* ("Die Geschichte Pugačevs", 1834) feststellte, der Prosaiker habe sich in den Mauern seiner Prosa so eingeschlossen, daß der Poet nicht einmal einen flüchtigen Blick auf ihn habe werfen können (zit. bei Debreczeny, 211); der zweite Teil spielt auf *Onegins Reise* (VI, 200) an.

auf Symbolisches im eigentlichen Sinne des Wortes als auf textinterne Verweisungszusammenhänge. Und so liegt das Weiterführende seines Ansatzes in der Entdeckung werkimmanenter Korrespondenzen zwischen den symbolisch aufgefaßten Motiven, im Hinweis auf das "System" jener Phänomene, die er "Symbole" nennt. In dieser Hinsicht aber, in der Bildung intratextueller Anspielungen, stehen die Erzählungen Belkins der Pik Dame nicht im geringsten nach. Die perspektivische Organisation der Belkin-Novellen stellt der Entfaltung poetisch-allusiver Sinnpotentiale keinerlei Hindernis entgegen, denn die Sinndimension des Werks fällt nicht mit dem Horizont der fiktiven Instanzen, der Personen, der Erzähler und des "Autors" Belkin, zusammen. Der poetische Sinn bildet sich zwar am Material der dargestellten Welt und der in ihr präsentierten Personen- und Erzählertexte, konstituiert sich aber erst auf einer höheren, nicht mehr fiktiven Ebene, nämlich jener des abstrakten Autors, der weder mit dem fiktiven "Autor" Belkin noch mit dem "Herausgeber A.P." identisch ist. Die poetische Struktur überlagert die perspektivierte Narration, bringt an ihr neue, den fiktiven Instanzen nicht zugängliche Beziehungen zum Vorschein und hält so Sinngebungen bereit, die den Horizont der erzählten und auch der dargestellten Welt weit übersteigen.

Debreczeny, der eine "symbolische" Vertiefung in den Belkin-Novellen durch den Perspektivismus verhindert sieht, deutet die Einführung "imaginärer" Erzähler anderseits als ein "assumption of roles" und wertet das Durchspielen von Rollen und Masken, wie es für Puškins Lyrik charakteristisch war, als Rückfall in poetische Weltdarstellung: "Pushkin eventually reverted to the assumption of roles. This meant giving up some of his original principles of prose and retreating, in a way, toward poetry" (63).

Die Perspektivierung in den *Erzählungen Belkins*, die sich von allem poetischen Rollen- und Maskenspiel und den imaginativen Metamorphosen eines lyrischen Ich kategorial unterscheidet, hat man wohl doch eher als Merkmal der Prosaisierung als der Poetisierung zu bewerten. Sie bedeutet nicht Rückfall in schon überwundene Prinzipien einer poetisch-imaginativen Weltdarbietung, sondern einen Schritt hin zur Entwicklung jener neuen fiktionalen Prosanarration, die für die Erzählkunst des 19. Jahrhunderts maßgeblich werden sollte. Das Problem ist nur, daß – wie noch zu erörtern sein wird – Puškins Zyklus die neue prosaische Struktur mit ihrer stilistischen und ideologischen Perspektivik lediglich zeichenhaft andeutet, keineswegs aber so konsequent durchhält wie dann der realistische Roman. Wenn man will, kann man in der Zügelung des nur zeichenhaft präsentierten Perspektivismus, in der Relativierung der Ausdrucksfunktion und in der

Einklammerung charakterologischer Rückbezüglichkeit, die wir in den *Erzählungen Belkins* beobachten, einen Einbruch des poetischen Aperspektivismus in die prosaische Narration sehen.

Was haben wir unter dem Poetischen, das sich in Puškins Prosa realisiert, überhaupt zu verstehen? Natürlich kann es sich nicht um Verssprachliches handeln. Die Identifizierung von Versstrukturen hat für Puškins Prosa, so oft sie versucht worden ist, wenig Überzeugendes ergeben. Aber auch die schwülstige Periphrastik, die schönrednerische Bildlichkeit, die angespannte Rhetorik oder irgendeine andere jener poetischen Oberflächenerscheinungen, um derentwillen Puškin die Prosa der Zeitgenossen als "poetisch" verworfen hatte, kam für die eigene Produktion natürlich nicht in Betracht. Weder kehrte Puškin zu überwundenen poetischen Ausdrucksmitteln zurück, noch brauchte er seine früheren Forderungen an die Prosa zu revozieren, wie Debreczeny unterstellt, der eine allmähliche, von künstlerischen Fehlschlägen ausgelöste Abwendung des praktizierenden Prosaikers vom ursprünglichen Prosa-Ideal des Poeten konstatiert tische widerstreitet keinem der Prinzipien, die Puškin in den zwanziger Jahren formuliert hat, weder der "Einfachheit" noch der "Kürze" noch gar der "Klarheit". Und auch die Herabsetzung der Prosa, die in seinen künstlerischen und kritischen Arbeiten der zwanziger Jahre so oft begegnet war, bedurfte nicht der geringsten Korrektur, denn sie drückte nicht Puškins eigene Bewertung aus, sondern reproduzierte lediglich ironisch die traditionelle Einschätzung der Gattung.

Das Poetische liegt bei Puškin in so elementarer Form vor, ist so tief in die Konstruktion der Prosawerke eingegangen, daß Puškin selbst, der auf Erscheinungen des Ausdrucks oder die gesamte Stilisierung der Welt abzielte, wenn er vom "Poetischen" sprach, den Begriff schwerlich als der eigenen Prosa angemessen empfunden hätte.

Unter dem Poetischen wollen wir das konstitutive Prinzip verstehen, das jener Hemisphäre der literarischen Welt zugrundeliegt, die die Symbolisten und nach ihnen die Formalisten als "Wortkunst" (словесное искусство) bezeichnet haben. In jüngster Zeit hat Aage A. Hansen-Löve der "Wortkunst" das aus dem Denken der Formalisten rekonstruierte Antonym "Erzählkunst" entgegengesetzt und eine fruchtbare Dichotomie entwickelt , die als fundamentale Opposition weit besser als die traditionellen Oberflächenpaare wie *Vers* vs. *Prosa* oder *Lyrik* vs. *Epik* geeignet erscheint, die beiden Hemisphären der literarischen Welt zu bezeichnen. Die

Hansen-Löve 1982, bes. 231 f., Anm. 24; 1983, bes. 302; 1984, bes. 16-19.

^{1983, 21-24, 298} f.

Wortkunst ist keineswegs an den Vers oder gar an die Lyrik gebunden, sondern tritt durchaus auch in Prosagattungen auf, wie es umgekehrt auch verssprachliche Erzählkunst gibt. Insofern ist die Dichotomie *Wortkunst* vs. *Erzählkunst* nicht nur vom Inhalt, sondern auch vom Umfang der Begriffe her nicht ganz deckungsgleich mit *Poesie* vs. *Prosa*. Mit Wortkunst haben wir überall dort zu tun, wo – gemäß Roman Jakobsons berühmter Definition der "poetischen Funktion" (1960) – das Prinzip des Paradigmas, nämlich die Äquivalenz, sich auch im Syntagma geltend macht und dessen kausaltemporale Sukzessivität überlagert. Während sich in der aperspektivischen Wortkunst die archaische, mythisch-unbewußte Imagination entfaltet, ist dem perspektivierten und stilistisch aufgefächerten Diskurs der Erzählkunst die neuzeitliche Fiktion zugeordnet, die das bewußte Denken eines reflektierenden Ich voraussetzt.

Die Interferenz von Wortkunst und Erzählkunst führt zu einer Potenzierung des Sinns. Wenn poetische Verfahren die Narration konstruktiv überformen, dann bereichern sich die Bedeutungsmöglichkeiten an der wechselseitigen Determinierung und Relativierung der Hemisphären. Einerseits machen die poetischen Verknüpfungen, die das narrative Substrat wie mit einem Netz überziehen, an den erzählten Situationen, Personen und Handlungen neue Aspekte und Beziehungen sichtbar, anderseits wird das archaische, imaginative Denken der Wortkunst, wo es sich einem fiktionalnarrativen Zusammenhang integriert, notwendig einer perspektivischen Verkürzung und psychologischen Motivierung unterworfen. Die assoziative Bereicherung erzählkünstlerischer Sinngebung und die fiktionale Einbettung des Wortkünstlerischen bieten hochkomplexe Möglichkeiten indirekter Darstellung des Menschen und seiner Innenwelt. Diese Möglichkeiten nutzt vor allem die hybride Prosa der Moderne, die Wortkunst, mythisches Denken und Unterbewußtes als urverwandte, isomorphe, gleichermaßen arationale, assoziative, paradigmatisierende Medien der Welterfassung betrachtet.

Von den modernistischen Formen der Hybridisierung ist Puškins Prosa natürlich noch weit entfernt. Gleichwohl haben an ihr, die den sujetbildenden Texttypus vertritt und erzählkünstlerisch konstituiert ist, wortkünstlerische Verfahren weitreichenden konstruktiven Anteil. Drei Verfahren sind vor allem zu nennen. Das erste ist die Bildung *intra*-textueller Äquivalenzen und Paradigmen. Das zweite die Fokussierung und Dekontextierung einzelner Motive durch die Allusion auf fremde Texte und die Aktivierung *inter*-textueller Äquivalenz. Und das dritte Verfahren läßt sich beschreiben als die Realisierung und Ausfaltung phraseologischer Wen-

dungen, semantischer Figuren (wie Metapher, Antithese oder Paradox) und volkstümlicher Redeklischees (Sprichwörter, Redensarten) zu größeren Sujeteinheiten oder ganzen Geschichten.

III. STRUKTUREN DES ERZÄHLTEXTES

1. Die Perspektivität

Bevor wir die drei poetischen Verfahren näher in Augenschein nehmen und nach ihrer Integration in den prosaisch-narrativen Zusammenhang der *Erzählungen Belkins* fragen, ist zu klären, welche Rolle in dem Werk die *Perspektivität* spielt.

Als Prismen für die Erfassung und Wiedergabe der Geschehensmomente sind im Vorwort Instanzen dreier Ebenen fingiert:

- 1. der "Herausgeber", der sein Vorwort mit "A.P." zeichnet,
- 2. der "Autor" Ivan Petrovič Belkin, den der nicht namentlich genannte Gutsbesitzer von Nenaradovo, sein älterer Freund und Nachbar, in dem im Vorwort zitierten Brief vorstellt,
- 3. die vier Personen, "von denen" Belkin seine Geschichten "gehört" hat und die der Herausgeber in einer Fußnote seines Vorworts mit ihrem "Rang oder Stand" (чин или звание) und ihren Initialen nennt: der Titularrat A.G.N. (*Der Stationsaufseher*), der Oberstleutnant I.L.P. (*Der Schuß*), der Handlungsgehilfe B.V. (*Der Sargmacher*) und das Fräulein K.I.T. (*Der Schneesturm* und *Fräulein Bäuerin*).

In den Novellen selbst sind weitere Instanzen als Träger der Perspektive fingiert, nämlich die wahrnehmenden, denkenden und sprechenden Personen, von denen einige – Sil'vio und der Graf, Samson Vyrin, Burmin und Nastja – als sekundäre Narratoren, Erzähler von Binnengeschichten, auftreten.

Wir haben nun zu untersuchen, wie die Fiktion mehrfach gestaffelter Perspektivität, die, wenn sekundäre Erzähler dritte Personen zu Wort kommen lassen, nicht weniger als fünf Ebenen prismatischer Brechung vorsieht, in den Texten selbst realisiert ist.

a. Der "Autor" Belkin und der "Herausgeber" A.P.

Über die prismatische Relevanz des "Autors" Belkin und die tatsächliche Reichweite seiner ideologischen und sprachlichen Perspektive gibt es in der Forschung bislang keine auch nur annähernd einhellige Meinung. In der lange anhaltenden und noch keineswegs abgeschlossenen Kontroverse kann

man zwei Lager ausmachen¹. Anhänger der Pro-Belkin-Fraktion, deren erster Exponent Apollon Grigor'ev war und der dann als wichtigste Repräsentanten Polivanov, Ovsjaniko-Kulikovskij, Lerner, Jakubovič, Bachtin, Vinogradov und aus jüngster Zeit Debreczeny sowie Chalizev und Šešunova zuzurechnen sind, halten den fiktiven Autor für den zentralen Fokus des gesamten Werks: "Alles, wovon in den Erzählungen die Rede ist, ist so erzählt, wie es Belkin erzählen mußte [...], alles ist durch die Seele Belkins gegangen und wird von seinem Blickpunkt aus betrachtet"².

Vinogradov, der den vermeintlichen Spuren des fingierten Autors in den einzelnen Erzählungen die wohl ausführlichste Untersuchung gewidmet³ und damit die weitere Forschung stark beeinflußt hat, postuliert Belkin als das sich durch alle Erzählerperspektivierungen durchhaltende Subjekt prosaischer Weltdarbietung. So ist es Belkin, auf den die "realistische Zeichnung" im sonst "sentimental-romantischen Sujetgewebe" des Schneesturms und des Fräulein Bäuerin bezogen werden muß⁴. Damit spricht Vinogradov der Belkin-Figur einen erzählerähnlichen Status zu, scheidet ihn zumindest von jener abstrakten, nicht fiktiven und auch nicht in einzelnen Teilen des Werks repräsentierten, sondern die werkimmanente Autorintention verkörpernden Instanz, die er *obraz avtora* ("Autorbild") nennt⁵. Anderseits aber – und hier ist ein gewisser Widerspruch nicht zu übersehen – verschwimmt dem Forscher die Belkin-Figur, die er wie ein "algebraisches Zeichen" vor das gesamte Werk gestellt sieht, mit eben dem "Autorbild". Denn Belkin "manifestiert sich", wie Vinogradov zu den beiden Ich-Erzählungen (dem Schuß und dem Stationsaufseher) ausführt, auch in der "Auswahl des Erzählers", in den "Verfahren seiner Charakterisierung", in der "Bewertung seiner Persönlichkeit", in der "Beleuchtung seiner Position" und vor allem in der "Wiedergabe seines Stils" (569 f.)

Nicht nur gegen Grigor'evs "Mythos von Belkin" als dem "einfachen, gesunden Verstand und gesunden Gefühl, sanftmütig und bescheiden", der

¹ Vgl. die Übersichten bei Meijer (1968, 109-134), Sazonova (1976, 3-5), und Bočarov (1974a, 127-157).

² D.N. Ovsjaniko-Kulikovskij, zit. nach Vinogradov 1941, 536.

³ 1941, 536-581.

⁴ Diese Erklärungsfigur taucht immer wieder auf. Vgl. aus jüngerer Zeit Bel'kind (1974, 125), der die "für den gesamten Zyklus gemeinsamen Züge der Konkretheit, des Lakonismus und der Einfachheit" dem "begabten" Belkin zuschreibt.

Das "Autorbild" konstituiert sich, wie Vinogradov zu Beginn seiner Belkin-Paragraphen definiert, "aus den komplexen stilistischen Beziehungen zwischen dem "Herausgeber", dem Autor [d.i. Belkin], seinem Biographen – dem Freund des Autors – und den Erzählern" (536).

⁶ Gippius 1937, 39.

Verkörperung des "sanften" russischen Menschen⁷, nicht nur gegen die "Belkin-Legende"⁸, die sich in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, zumindest in konservativen Kreisen, außerordentlicher Popularität erfreute, sondern auch gegen die These von Belkins zentraler prismatischer Funktion hat sich seit langem Widerspruch erhoben. Programmatisch wurde die im Titel von Černjaevs (1900a) Kritik formulierte Frage "Gibt es etwas Belkinsches in den *Erzählungen Belkins?*". Verneint haben diese Frage dann – mit freilich unterschiedlicher Argumentation – auch Iskoz (Dolinin), Borozdin, Oksman, Gippius, Ljubovič und Stepanov. Stellvertretend für sie sei Julij Ajchenval'd (1916, 145 f.) mit seiner lapidaren Feststellung angeführt, daß es keine innere und notwendige Verbindung zwischen den Erzählungen und der Persönlichkeit Belkins gebe und daß das Herausgeber-Vorwort eine Erzählung für sich bilde.

Einen bedenkenswerten Vorschlag, der zwischen den beiden Parteien vermittelt, hat Jan M. Meijer (1968) unterbreitet. Danach begründet Belkin keine eigene, dritte Ebene zwischen den fiktiven Erzählern der Geschichten und dem Herausgeber A.P., wie sie Vinogradov unterstellte. Einerseits ist Belkin, für Meijer Held der "sechsten Erzählung", mehr Objekt der Stilisierung als selbst "stilbildende Instanz" (style-forming entity). Darin ist er nach Meijers Ansicht durchaus den Erzählern vergleichbar, die als Träger historischer Ausdrucksweisen vor allem für die Stilisierung wichtig werden. Anderseits aber zeigt er "einige Züge" der "Autorfigur" ("author figure", damit meint Meijer den abstrakten Autor, Vinogradovs "Autorbild"), freilich in "übertriebener Form". Somit ist Belkin ebenso sehr eine "Person" (character) wie eine "Autorfigur", tatsächlich ist er erstere in der "Verkleidung" letzterer: "In the sixth story Puškin turned his gaze on himself. In it he looked at the author in the same way he had looked at outward reality in the other stories" (134).

An Meijer anküpfend und wie er eine Synthese anstrebend, macht Sergej Bočarov (1974a, 127-157) die "Zwiespältigkeit" (двойственность), die "reiche Unbestimmtheit" (богатая неопределенность) Belkins, die nicht der "Bestimmtheit eines Urteils" geopfert werden dürfe, zum Ausgangspunkt seines Vorschlags. Sowohl "Scheinbild" (призрак) wie "Person" (лицо), sei Belkin – so konzediert Bočarov der Anti-Partei – eine Mystifikation, ein literarisches Spiel, das gleichwohl – und nun pflichtet er der

⁷ Zu Grigor'evs Belkin-Deutung, wie er sie in seinem Aufsatz *Über die russische Lite- ratur seit Puškins Tod* (1859) und in weiteren Arbeiten entwickelt hat, vgl. die Darstellung von Sandomirskaja 1966, 68-70.

⁸ Borozdin 1914, 60.

Pro-Partei bei – für die Erzählungen als einem Ganzen innere Notwendigkeit habe und ihnen nicht äußerlich bleibe (132). Belkin hat, wie Bočarov weiter ausführt, im ganzen Zyklus keine Stimme, hinterläßt in den Erzählungen keine identifizierbare Spur und führt deshalb auch nicht zu einer "Brechung der Autorintention" (преломление авторского замысла), die Bachtin (1963, 256) für das nach seiner Meinung "zweistimmige" Wort des "Erzählers Belkin" postuliert hat. Gleichwohl erkennt Bočarov diesem "fiktiven Autor" eine kompositionelle Bedeutung zu, und zwar eine solche, die der *Unbestimmtheit* entspricht, in der ihn die alle Eigenschaften neutralisierende Beschreibung seines Freundes beläßt: Belkin ist die "personifizierte Prosa" (олицетворенная проза), ein "Medium", "vermittels dessen Puškin verwandtschaftliche Beziehungen mit der prosaischen Welt seiner Erzählungen aufgenommen hat [роднился]" (144), Zeichen der Einheit der Erzählungen, "Zeichen des Ganzen" (147).

Zu der immer noch kontrovers diskutierten Frage nach der prismatischen Funktion und perspektivischen Reichweite Belkins seien hier acht Thesen aufgestellt:

1. Mit der Fingierung der Belkin-Figur hat Puškin, selbst wenn das Vorwort erst nachträglich geschrieben worden ist – wie neuerdings wieder erwogen wird⁹ –, tatsächlich ein Prisma geschaffen, das eine einheitliche Sinnintention der fünf Novellen suggeriert und ihre Wahrnehmung vereinheitlicht (nicht aber schon "die Richtung des Textverständnisses vorherbestimmt", wie Vinogradov [1941, 538] meinte). Somit wird eine Lektüre

Die Entstehungsgeschichte des Vorworts ist noch immer nicht eindeutig geklärt und wird es vermutlich auch nie sein. Die 1964 von Tomaševskij (im Kommentar zu Puškin 1962-1966, Bd. VI) aufgestellte Chronologie, die seither als die wahrscheinlichste akzeptiert wurde, ist kürzlich von Petrunina (1985) mit textologischen und paläographischen Argumenten erschüttert worden. In jedem Fall unterscheiden wir jene drei Redaktionen, die in der großen Akademieausgabe abgedruckt sind. Die erste Redaktion (581-583), der unvollendete Entwurf des Briefes mit Mitteilungen über den Autor eines Manuskripts, scheint schon im Herbst 1829 (Petrunina: vor dem 2. Oktober) entstanden zu sein. (Daß mit dem erwähnten Manuskript die späteren Erzählungen Belkins gemeint waren und daß der Entwurf als ihre Einleitung konzipiert wurde, hält Petrunina für eine rein hypothetische Annahme.) Die zweite Redaktion (583-591), die der Druckfassung bereits recht nahe steht, ist zeitgleich mit der in den Stationsaufseher eingeschobenen Geldszene niedergeschrieben worden, nach neuerer allgemeiner Auffassung am 14. September, nach Petrunina jedoch nicht vor Ende Oktober, also nach Abschluß der fünf Erzählungen, deren letzte, Fräulein Bäuerin, in der Handschrift mit dem 20. September datiert ist (695). Die Druckfassung ist erst im Sommer 1831 entstanden; die Sendung der fünf Erzählungen, die Gogol' für Pletnev zum Druck mitnahm, enthielt noch kein Vorwort (vgl. Puškins Brief an Pletnev um den 15.8.1831, XIV, 209).

"mit Belkin" mehr Sinnpotentiale freisetzen als eine ohne diese Vorgabe. Allerdings bedürfen die Novellen, um als Teile eines Zyklus wahrgenommen zu werden, keineswegs des Belkin-Vorzeichens.

- 2. Der "selige Autor" (покойный автор, 59) ist lediglich im Vorwort 'präsent', als Objekt der Beschreibung seines "ehrenwerten Freundes" (почтенный друг, 62). Alle Aspektierung, die von Belkin als dem Prisma des Ganzen ausgehen soll, muß deshalb ihren Ursprung im Weltaspekt des Vorworts, in dem hier gezogenen semantischen Register haben.
- 3. Das Wesen, den Charakter, die Begabung Belkins wird man aufgrund seiner Beschreibung durch den Gutsbesitzer von Nenaradovo, der die "verderbliche Nachlässigkeit" (пагубное нерадение, 60) des Literaten in Wirtschaftsdingen in den Vordergrund rückt, schwerlich fassen können¹⁰. Man wird eher fragen müssen, ob die aufscheinende Beschränktheit Belkins nicht dem Unverständnis seines Biographen anzulasten ist.
- 4. Der Held des Vorworts teilt mit dem Ich-Erzähler der *Geschichte des Dorfs Gorjuchino* zwar den Namen und auch die literarische Genese¹¹, doch berechtigt uns nichts dazu, die Lücken im Porträt des ersteren mit Anleihen bei dem konkreteren Bild des letzteren auszufüllen¹². Puškin hat, als er für die zweite Redaktion des Belkin-Vorworts Material aus der gemeinsamen Vorstufe verwendete¹³, auf die unvollendet gebliebene *Geschichte* nicht *angespielt*.
- 5. Wenn denn die "Unbestimmtheit", in der der Briefschreiber das Porträt Belkins beläßt, tatsächlich etwas am "fiktiven Autor" selbst charakterisiert, wie Bočarov unterstellt, in welchem Sinne soll sie der semantische Nenner des gesamten Zyklus werden, was an ihr macht Belkin zur "verkörperten Prosa", zum "Zeichen des Ganzen"?

Schon der *Teleskop* (1831, T. 6, Nr. 21, S. 118) hat angemerkt, daß wir aus dem Brief über Herrn Belkin nichts von dem erführen, was uns seinen "Blick auf die Dinge" (взгляд на вещи) erklären könnte; sein Äußeres und seine Lebensweise seien dagegen überhaupt nicht interessant. – Zum begrenzten Horizont des rechtschaffenen Briefschreibers vgl. schon Černjaev 1900c. Zum merkmalhaften Fehlen jeder mitteilenswerten Information über Belkin vgl. zuletzt Gej 1989, 93.

¹¹ Vgl. zuletzt Petrunina 1985.

Noch in jüngsten Publikationen trifft man auf die Identifikation der beiden Belkins (Vacuro 1981, 31) und die Konkretisierung des unbestimmten "Autors" der Erzählungen mit dem Material aus *Gorjuchino* (Chalizev/Šešunova 1989, 34).

Das Belkin-Vorwort ist, wie Petrunina (1985, 43) gegen die herrschende Meinung überzeugend darlegt, *nach* der Einleitung zur *Geschichte des Dorfs Gorjuchino* geschrieben worden.

Man könnte Bočarovs weitere Ausführungen zunächst so verstehen, daß Belkin die Harmlosigkeit, die Naivität, die Prosaik, den Mitrofan-Aspekt¹⁴ der im Zyklus dargestellten Welt verkörpert. Aber solche Qualitäten im Belkin-Porträt zu finden hieße die Idee der "Unbestimmtheit" zu desavouieren und dem Berichterstatter einen Kredit zu geben, den er vielleicht gar nicht verdient. Tatsächlich kehrt Bočarov dann auch eher die Ambivalenz sowohl der Belkin-Figur als auch seiner Geschichten heraus und verweist auf V.S. Uzin (1924, 17 f.), der von einer "Spaltung [раздвоение] des Dichters in I.P. Belkin" geschrieben hat. Sie fordere von uns – so Uzin –, die Erzählungen auch aus einer dem Mitrofan-Aspekt entgegengesetzten Warte zu betrachten: die kleinen, harmlosen Geschichten seien mit ihrer einen Seite, ihrer "harten Schale", an Mitrofanuška und die "Froschperspektive" («беличье» мироощущение) Belkins gerichtet, mit ihrem Kern aber an den "strengen, traurigen Beobachter des Lebens". Die "bloße Erscheinung des Lebens" und ihr "geheimer Sinn" seien hier fast untrennbar miteinander verschmolzen. Aus dieser Beobachtung Uzins folgert Bočarov, daß zu einem vollen Verstehen der schlichten "Anekdötchen" eine "doppelte Wahrnehmung" (двойное зрение) erforderlich sei, sowohl die Fähigkeit einfachen, naiven Lektüre als auch literarischer "Feinsinn" (изощренность, 154).

In Belkins "Unbestimmtheit" kann man noch unter einem andern Aspekt als jenem, der Bočarov vorschwebt, ein semantisches Vorzeichen für den gesamten Zyklus sehen: Die Unbestimmtheit des fiktiven Autors kündigt die Unbestimmtheit der Geschichten selbst an. Der Brief, den der Herausgeber nicht nur als "wertvolles Denkmal edler Sinnesart und rührender Freundschaft" (драгоценный памятник благородного образа мнений и трогательного дружества, 59), sondern auch als "völlig hinreichende biographische Nachricht" (весьма достаточное биографическое известие) preist, deckt so wenig von Belkins Wesen auf wie die expliziten Geschichten von den wahren Handlungsmotiven ihrer Helden. Der verborgene "Autor" weist symbolisch auf den verborgenen Sinn der ihm untergeschobenen Geschichten voraus.

Das Generalmotto des ganzen Zyklus enthält einen Replikenwechsel aus Denis Fonvizins Komödie *Nedorosl'* ("Der Landjunker", 1782). Der dumme Mitrofan, ein "Muttersöhnchen", wie der Name sagt, wird, ins Examen der "Geschichte" (история) genommen, von der Mutter als "Liebhaber von Geschichten" (к историям охотник) apostrophiert, worauf sein grober Onkel Skotinin, der nach seinen eigenen Worten wild darauf ist, daß der Dorfschulze ihm "Geschichten" (истории) erzählt, Mitrofan als "von seinem Schlag" (по мне) bezeichnet (Fonvizin 1959, I, 162).

6. Vieles spricht dafür, in Belkin Züge eines ironischen Selbstporträts des konkreten, realen Autors zu sehen. Mehr als die biographischen Parallelen zwischen dem Besitzer von Gorjuchino ("Kummerhausen"), und Puškin, dem 1830 das Zweihundertseelendörfchen Kistenëvka, ein Teil des heruntergekommenen väterlichen Gutes Boldino, übertragen wurde¹⁵, interessiert uns hier das auto-parodistische Porträt des Literaten, der – wie der Belkin des Vorworts – mit den fünf Erzählungen seinen "ersten Versuch" (первый опыт, 61) im Prosagenre vollendet hat.

Setzt man man Meijers Deutungsansatz fort, kann man zu folgender Gleichung gelangen: Wie der fiktive Dichter, dem sein naiver Freund einen "Mangel an Einbildungskraft" (недостаток воображения) attestiert, hat Puškin seine Geschichten "von verschiedenen Personen gehört" (слышаны им от разных особ), d.h. aus heterogenen Motiven der Weltliteratur zusammengesetzt. Wie in Belkins Werken "sind jedoch die Personennamen [...] fast alle von ihm selbst ausgedacht" (Однако ж имена в них почти все вымышлены им самим) und die "Namen der Siedlungen und Dörfer aus unserer Nachbarschaft übernommen" (названия сел и деревень заимствованы из нашего околодка"); das heißt für Puškins Zyklus: die aus unterschiedlichen Bereichen der Weltliteratur gesammelten Sujets sind in eine russische Umgebung gebracht.

Die mangelnde Erfindungsgabe des Autors und die fehlende Originalität der Geschichten wurden – wie wir gesehen haben – tatsächlich von den zeitgenössischen Kritikern beklagt¹⁶. Nach der nicht nur literarischen Kontroverse der späten zwanziger Jahre und des Jahres 1830 hatte Puškin auch allen Grund, von der Seite der Bulgarins und Polevojs heftige Attacken zu gewärtigen¹⁷. Somit könnte man in den die literarische Begabung Belkins infrage stellenden Worten des einfältigen Biographen, der – wie er sagt –

Zu den oft behandelten Korrespondenzen zwischen dem Historiographen von Gorjuchino und dem unversehens Gutsherr gewordenen Dichter vgl. zuletzt Debreczeny (1983, S. 76-78). Einige solcher Bezüge lassen sich in weniger differenzierter Form auch im Vorwort finden.

Bulgarin tadelt in der *Severnaja pčela* (1831, Nr. 288) an den "Anekdötchen", von denen einige – wie er konstatiert – "schon lange bekannt sind", den Mangel an "Erfindungsgabe" (вымысел). Der Anonymus derselben Zeitschrift (1834, Nr.192) nennt den *Schuβ* "schwach in der Erfindung [изобретение]". Schon daß der Zyklus unter einem Pseudonym erschien, wurde als "dumme Nachäfferei" (пустое обезьянство) englischer und französischer Mode gebrandmarkt (so von Polevoj [?] im *Moskovskij telegraf*, 1831, T. 42, Nr. 22, S. 254).

Der befürchtete Tadel Bulgarins bewog Puškin dazu – zumindest äußerte er sich so im Brief an Pletnev vom 9.12.1830 –, die *Erzählungen Belkins* anonym herauszugeben.

"die Verfasser sehr achtet und liebt" (я весьма уважаю и люблю сочинителей, 62), eine Vorwegnahme der befürchteten Kritikerschelte sehen¹⁸. Nach dieser Deutung antizipiert die Beziehung des beschränkten, aber offensichtlich erfolgreich wirtschaftenden Gutsbesitzers zu dem im Praktischen untüchtigen Dichter das Verhältnis der in literarischen Urteilen inkompetenten, aber in Geschäftsdingen durchaus versierten Kritiker zum Neuling auf dem Feld der Prosa¹⁹.

7. Gewiß nicht weniger als durch die vorhandenen oder nicht vorhandenen Eigenschaften Belkins wird die semantische Atmosphäre des Vorworts durch die Umstände und die Logik ihrer Präsentation geprägt.

Man beachte zunächst die Konfiguration der Berichterstatter. Die "nächste Verwandte und Erbin" (ближайшая родственница и наследница, 59) konnte leider überhaupt keine Informationen übermitteln, denn ihr war der "Verstorbene gar nicht bekannt" (покойник вовсе не был ей знаком). Der Nachbar und Freund, der ihm in den Gewohnheiten, der Denkweise und im Charakter "größtenteils" (большею частию, 61) nicht ähnlich war, beschreibt ihn bei äußerster Gewissenhaftigkeit in den Details aus extremer Außenperspektive. Der nicht weniger gewissenhafte "Herausgeber" A.P. führt zwar den Brief des Nachbarn mit einer Auslassung in vollem Wortlaut an, versäumt uns aber mitzuteilen, wie er an das Manuskript von Belkins

Zum Gutsbesitzer von Nenaradovo als Repräsentant des durchschnittlichen Leserbewußtseins der Zeit vgl. Bel'kind 1975. Auch Debreczeny (1983, 60) sieht im Vorwort ein "satirical design". Nur rückt für ihn in die Rolle des "literary adversary of Pushkin's" nicht der Briefschreiber, sondern Belkin selbst.

Belkin wird als ironisches Selbstporträt des Autors durch die Geschichte des Dorfs Gorjuchino bestätigt: 1. Der Ich-Erzähler geht in seinem literarischen Werdegang den Schaffensweg Puškins nach, will von der hohen Poesie zur "Prosa hinabsteigen" (низойти к прозе, 131) und gelangt schließlich bei der Historiographie an (vgl. dazu schon Bethea/Davydov 1984, 299). – 2. Die von dem Möchtegern-Historiographen gefundene "Chronik" (летопись), das sind die Notizbücher des Urgroßvaters für die Jahre 1744 bis 1799 (!), verwirklicht die von Puškin proklamierten Stilideale der Prosa: sie zeichnet sich nämlich durch "Klarheit" (ясность) und "Kürze" (краткость) aus. Ihre Eintragungen sind alle von der Art wie die vom 4. Mai: "Schnee. Triška wegen Grobheit geschlagen" (Снег. Тришка за грубость бит). – 3. Auch eine Spitze gegen Bulgarin und eine Anspielung auf seine Tätigkeit für die III. Abteilung finden sich in der Geschichte: Belkin verfolgt auf der Straße einen Unbekannten, den man ihm als den Schriftsteller B. genannt hat. Nachdem er mehrfach Vertreter der militärischen Obrigkeit angerempelt und sich damit eine Zurechtweisung eingehandelt hat, holt er den Mann ein, doch dieser ist nicht Schriftsteller, sondern "Anwalt" (стряпчий, 131); Bulgarin, der ihm, wie er sagt, sehr gut bekannt sei, habe er vor einer Viertelstunde auf der Polizeistation getroffen. So hat den Erzähler, wie er konstatiert, seine Liebe zur russischen Literatur eine dienstliche Zurechtweisung und fast einen Arrest gekostet.

Erzählungen gelangt ist²⁰. Die Auslassung betrifft eine Anekdote, die Belkins Verhältnis zu den Frauen beleuchtet. In einer Fußnote teilt der Herausgeber mit, daß er sie nicht anführe, weil er sie für überflüssig halte, beeilt sich indes zu versichern, daß sie nichts für das Andenken Ivan Petrovič Belkins "Anstößiges" (ничего предосудительного) enthalte.

Die Züge des Komisch-Absurden, die sich hier andeuten, setzen sich in der Logik und im Stil des Briefs und in den über Belkin berichteten Einzelheiten fort: Belkin ersetzt den zuverlässigen Dorfältesten, mit dem die Bauern unzufrieden sind, durch die Beschließerin, die sein Vertrauen durch ihre Kunst, Geschichten zu erzählen, erworben hat. Die dumme Alte ist freilich nicht einmal imstande, einen Fünfundzwanzigrubelschein von einem Fünfzigrubelschein zu unterscheiden. Im letzten Winter hat sie alle Fenster ihres Flügels mit dem ersten Teil von Belkins unvollendetem Roman verklebt. - Belkin stirbt an den Folgen einer Erkältung, trotz der "unermüdlichen Bemühungen" (неусыпные старания) des Kreisarztes, eines besonders in der Heilung "hartnäckiger Krankheiten" (закоренелые болезни) wie "Hühneraugen" (мозоли) und dergleichen sehr erfahrenen Mannes²¹. – Die Beschreibung von Belkins Äußerem ähnelt einem Steckbrief, nähert sich aber mit ihren überhaupt nicht charakterisierenden Details einer absurden Nulldeskription: "Ivan Petrovič war von mittlerem Wuchs, hatte graue Augen, blonde Haare, eine gerade Nase" (Иван Петрович был росту среднего, глаза имел серые, волоса русые, нос прямой) 22 .

Die erste Redaktion von 1829 begann noch mit dem Dank des Briefschreibers dafür, daß die von ihm übermittelte Handschrift einer gewissen Aufmerksamkeit würdig befunden wurde (581). In der zweiten Redaktion (583) fehlt der ursprüngliche Hinweis, daß das Manuskript durch die Verwandte übermittelt wurde, die zunächst eine "entfernte" (дальная, sic!) (so Variante *a*) und dann die "nächste" Verwandte (so Variante *b* und Endfassung) war.

In den vier Varianten, die die zweite Redaktion zu dieser Stelle enthält (590), werden weitere "hartnäckige Krankheiten" erwogen, in der Variante *a* "Nagelgeschwüre" (ногтоеда) und "Gliederreißen" (ломота), in der Variante *b* "Gliederreißen, Nagelgeschwüre u.ä.", in *c* "Gliederreißen, Hämorrhoiden [почечуй] u.ä."; die Variante *d* sieht die Verkürzung "hartnäckige Hühneraugen" vor. An dieser Stelle scheint Gogol's grotesker Stil vorweggenommen. Die zweifelhafte Kompetenz des Arztes läßt uns an die Heilkunst des deutschen Kreisarztes im *Revizor* (1836) denken, von der die Kranken "wie die Fliegen gesund werden". Und das Durchspielen verschiedener Krankheiten weist Gemeinsamkeiten mit der Herausarbeitung skurriler Details in Gogol's *Šinel*" ("Der Mantel", 1842) auf, wo das Motiv der Hämorrhoiden eine prominente Rolle spielt (wie Ejchenbaum [1918, 136-139] gezeigt hat).

Die mangelnde Charakteristik dieses Porträts ist von Puškin sorgfältig herausgearbeitet worden. Die früheren Fassungen der Stelle (590) enthielten zumindest noch Ansätze spezifizierender Eigenschaften, wie z. B. "von eher hohem als niederem [Wuchs]" (более высокого чем (низкого») малого [росту]), "hellgraue [светло серые]

Solche absurden und grotesken Züge, für die zum einen der Briefschreiber, zum andern aber auch der ihn zitierende Herausgeber verantwortlich ist, konvergieren in ihrer semantischen Tendenz durchaus mit dem ursprünglich konzipierten Generalmotto, dem "Sprichwort des Svjatogorsker Abtes" (пословица Св. (ятогорского» Игу (мена») "Das wird sein, daß auch wir nicht sein werden" ([А вот] то будет, что и нас не будет, 581). So weist die semantische Atmosphäre des Vorworts auf die absurde Groteske voraus, wie sie für Nikolaj Gogol's narrative Welt charakteristisch wurde. Diese Sinnqualität relativiert die Fiktionen des Vorworts.

8. Die Belkin-Gestalt ist in den fünf Erzählungen nicht das Korrelat einer auch noch so schwachen Kundgabe, d.h. sie wird durch kein einziges indiziales Zeichen oder Symptom vergegenwärtigt²³. Sie gehört deshalb nicht zu ihrer dargestellten Welt, auch nicht zu dem von den Geschichten implizierten Geschehen, und sie kommt nicht als Subjekt einer zusätzlichen Perspektivierung in Frage. Vinogradovs Postulat einer dritten Ebene zwischen dem abstraktem Autor und den fiktiven Erzählern ist eine aposteriorische Ableitung des Vorworts. Ohne das Vorwort wäre niemandem auch nur der Gedanke an eine weitere perspektivierende Instanz gekommen.

Auch die Existenz des Herausgebers A.P. beschränkt sich auf das Vorwort. Und dort beweist sich die Figur nicht gerade als ein professioneller Literat, der mit seinem Material souverän umginge und "die berechtigte Neugier der Liebhaber der vaterländischen Literatur" (справедливое любопытство любителей отечественной словесности, 59) auch nur "teilweise" (отчасти) zu befriedigen wüßte. Der Herausgeber trägt mit seiner Ungeschicklichkeit durchaus zur absurden Atmosphäre des Vorworts bei und übermittelt den Brief des Gutsbesitzers von Nenaradovo, ohne die geringste Distanzierung zu signalisieren. Die einzige Kürzung steigert nur die unfreiwillige Komik. Sein kanzleimäßig geschraubter Stil ist dem Gegenstand so wenig angemessen, wie es die Gespreiztheiten des Briefschreibers sind²⁴. Wer A.P. mit Aleksandr Puškin gleichsetzt, wie das noch

Augen", "dunkelblonde [темно русые] Haare". Ganz gestrichen hat Puškin das immerhin in vier Varianten erscheinende Motiv des leichten Hinkens auf dem linken Bein (прихрамывал на левую ногу). Ergebnis der Arbeit an dem Porträt sind übrigens auch die rhythmische Geregeltheit (*srédnego... sérye... rúsye*) und die euphonische Organisation (hohe Frequenz der Liquiden und des *s*).

²³ Zu diesen Begriffen vgl. Schmid 1973, 25-38.

Debreczeny (1983, 62) verweist auf die stilistische Verwandtschaft mit den satirischen Fragmenten Esli zvanie ljubitelja otečestvennoj literatury... ("Wenn der Titel eines Liebhabers der vaterländischen Literatur", 1827) und Neskol'ko moskovskich literatorov... ("Einige Moskauer Literaten", 1829). In den fiktiven Schreibern der

eine jüngere Werkausgabe tut²⁵, kann sich nicht darauf berufen, daß die Beschränktheit des Herausgebers ironische Verstellung des Autors sei. Denn es gibt nicht das geringste Anzeichen für eine nur vorgespiegelte Naivität²⁶. Diesem nur mäßig kompetenten Editor ist auch kaum die Auswahl der doppelsinnigen Mottos zuzutrauen. A.P. ist eine dargestellte, fiktive Figur, nicht weniger Objekt der Ironie des abstrakten Autors als der Gutsbesitzer von Nenaradovo. Wie der unbestimmte Belkin und der beschränkte Briefschreiber ist er dem Zyklus als sinndifferenzierender Mediator vorangesetzt und kann daher zu einem Prisma für die Wahrnehmung der erzählten Welt gemacht werden. Ebensowenig wie die beiden erstgenannten spielt er jedoch eine Rolle in der Perspektivstruktur der Erzählungen.

b. Erzähler und Personen

Nicht zu bezweifeln ist hingegen, daß in den Novellen die Erzähler eine ideologische und sprachliche Spur hinterlassen. Die Frage nach Ausdrucksform und Reichweite ihrer Perspektive erfordert jedoch eine differenzierte Antwort. Nicht etwa nur deshalb, weil die Novellen ihre Erzähler in der dargestellten Welt auf je eigene Weise situieren und sie in jeweils andere Beziehungen zu den erzählten Personen setzen; Differenzierung ist vor allem insofern geboten, als in ein und derselben Novelle die Perspektivität sich auf wechselnden Ebenen manifestiert²⁷ und das Maß des perspektivischen Zuschnitts auf ein persönliches Subjekt schwankt. Für unsere Frage nach dem perspektivischen Status des Erzählens haben wir uns mit jener Analyse auseinanderzusetzen, die bis heute als maßgeblich gilt, Viktor Vinogradovs (1941) Untersuchung zum *Stil Puškins*.

Vinogradov unterlegt dem Belkin-Zyklus das realistische Modell eines voll motivierten, psychologisch plausiblen Erzählens. Infolgedessen trachtet er danach, aus den ideologischen und stilistischen Merkmalen des Diskurses eine Instanz zu rekonstruieren, die sich jeweils in ihnen ausdrückt. Als die für die Sinnintention der Geschichte und die Eigentümlichkeiten des

beiden parodiert Puškin die ihn zunehmend schärfer attackierenden Kritiker aus dem Bulgarin-Lager.

²⁵ Puškin 1974-1978, V, 40, 42.

Dies auch gegen Vinogradov (1941, 539-543), der den Herausgeber als ironischen Gegenpol zum naiven Briefschreiber betrachtet, als Folie, vor der sich der "komische Sinn" der Wertungen und Erklärungen des Gutsbesitzers von Nenaradovo abzeichne.

Zu den grundsätzlich zu unterscheidenden fünf Ebenen der Perspektive (Raum, Psychologie, Zeit, Ideologie, Sprache) und ihrer unterschiedlichen Relevanz für die Akte Erfassen und Wiedergeben vgl. Schmid 1989c.

Diskurses jeweils verantwortlichen Instanzen gelten ihm grundsätzlich die Personen, die die Fußnote des Vorworts den Erzählungen als Quelle zuweist. Wo die Verstehensfähigkeit und stilistische Kompetenz dieser aus dem Milieu der jeweils erzählten Welt stammenden Erzählerfiguren überfordert scheint, wird Belkin als Urheber postuliert. In seiner Perspektive, in seinem Wissen und Verstehen kommen – wie Vinogradov unterstellt – die "Charaktere der Helden in ihrer ganzen realistischen, kultur- und milieuspezifischen Breite und Komplexität" (563) zur Erscheinung. Der Analytiker muß freilich einräumen, daß der Diskurs auch Äußerungen, Vergleiche und offene literarische Anspielungen enthält, die den Horizont Belkins und seiner "realistischen" Darstellung weit übersteigen. An solchen Stellen hört er das Wort des Herausgebers, den er in die unmittelbare Nähe des Autors Aleksandr Puškin rückt.

Wie Vinogradov sich die Arbeitsteilung zwischen den Instanzen vorstellt, wird am deutlichsten in seiner Analyse von Fräulein Bäuerin²⁸. Der Diskurs der Novelle, die Belkin von "Fräulein K.I.T." gehört hat, zeigt nach Vinogradov die spezifischen Merkmale eines weiblichen Stils, der der "sentimental-deklamativen" Rhetorik der Schule Karamzins zuneigt. In bestimmten Kommentaren setzt sich dagegen ein "kunstloser", realistischer" Stil durch, der auf einer "pseudo-,naiven", patriarchalischen oder ,heimischen' Auswahl typischer Erscheinungen und Details" beruht. Diesen Stil, der nicht mehr die Erzählerin kundgibt, muß man, "schon unter dem Einfluß der feinen Andeutungen im Vorwort", mit Belkin verbinden. Eine andere Reihe von Äußerungen, die die dargestellte Welt kommentieren, sie zu Gestalten und Ideen der Weltliteratur in Beziehung setzen und ihre nationalen und gesellschaftlichen Züge aufdecken, geht Vinogradov zufolge "selbstverständlich" auf den Herausgeber zurück. Der Analytiker will wohlgemerkt nicht lediglich darauf hinweisen, daß Äußerungen der Erzählerin auf den Ebenen Belkins und des Herausgebers semantisch überdeterminiert werden, sondern er postuliert die im grotesk-komischen präsentierten Literaten tatsächlich als primäre Urheber ganzer Erzählpassagen.

Eine ähnliche Konfiguration der Instanzen zeichnet Vinogradov für den *Schneesturm*. Nur erscheint Fräulein K.I.T. hier weniger scharf von Belkin dissoziiert. Und im *Sargmacher* ist es nach Vinogradov nicht so sehr der Stil des Diskurses als die Auswahl der Gegenstände aus Adrijan Prochorovs Welt, die den Handlungsgehilfen B.V. als Erzähler anzeigt. Im Gegensatz

²⁸ Vinogradov 1941, 561-563. Ähnlich noch Vomperskij 1979.

zur sentimental-romantischen Sichtweise des Fräuleins K.I.T., die vom realistischen Belkin abgelehnt wird, fördert die professionelle Perspektive des Handlungsgehilfen die Durchsetzung eines realistischen Stils. Deshalb macht sich das Belkin-Moment nur noch in der Projektion des Sargmachers und seiner Geschichte auf die literarischen Prototypen geltend. Entgegen Vinogradovs Behauptung, daß auch hier die dargestellte Welt dreifach aspektiert werde - durch den Erzähler, durch Belkin und durch den Herausgeber -, macht seine Analyse für letzteren keine eigenen Anteile sichtbar. Im Schuß und im Stationsaufseher schließlich, den beiden Ich-Novellen, betrachtet Vinogradov die "kunstlose Alltagserzählung" des I.L.P. und des **Titularrats** A.G.N. als Oberstleutnants ieweils "organisierendes Zentrum". Der Belkin-Gestalt werden, wie wir bei der Vorstellung von Vinogradovs oszillierendem Belkin-Konzept, gesehen haben, Funktionen zugeordnet, die, wie die Auswahl des Erzählers, in Wirklichkeit Leistungen des konkreten Autors sind.

Das arbeitsteilige Modell hat bis in jüngste Zeit seine Suggestivität bewiesen. Sogar noch Debreczeny (1983, 80-95) erkennt Belkin eine Teilhabe am Erzählen zu. So konstatiert er zu den beiden Geschichten der Erzählerin: "Although there is no sure way to tell Belkin from K.I.T., one can suppose that the plot belongs to her, whereas the style – apart from the markedly sentimental phrases and passages – is Belkin's" (92)²⁹.

Debreczenys Belkin erscheint in seiner stilistischen Kompetenz und in seinem intellektuellen Niveau gegenüber Vinogradovs sehr ambivalentem Konstrukt vereinheitlicht und gesenkt. Zwar seien die Einfachheit und die Kürze, die einige Forscher Puškins Prosastil zugeschrieben hätten, eher Belkin zuzuordnen, aber – so gibt Debreczeny zu bedenken: "his [i.e. Belkin's] simplicity springs from his unambitious subject matter; he writes tersely primarily because he does not have much to say and because he does not know to say it more colorfully" (95). So wird Puškins Tugend zu Belkins Laster.

Die Rolle der Erzählerin erscheint sogar aufgewertet. Während Debreczeny das sentimentale Fräulein aus der Verantwortung für den Stil weitgehend entläßt, bürdet er ihm die viel schwerer wiegende Zuständigkeit für die Sujets, die – wie er urteilt – "preposterous plots" (80) auf. Wie Belkin ein literarischer Gegner Puškins, gebe die Erzählerin ihren beiden Geschichten gegen alle Vernunft und Wahrscheinlichkeit ein happy ending und

²⁹ Eine andere Verteilung der Aufgaben beobachten Chalizev/Šešunova (1989, 33-43). Nach ihrer Auffassung ist es Belkin, der die "uneindeutigen Charaktere der Helden in literarische Schemen preßt" (40).

zeige damit, wie sie *Evgenij Onegin* beendet hätte. In der Unschuld ihres Herzens übersehe sie nicht nur die Unglaubwürdigkeit der Geschichten, sondern steigere deren Inkonsistenz durch ihre Präsentation bis zur Absurdität.

Auch dem "imaginary narrator" der Sargmachernovelle, den er sich recht konkret vorstellt, räumt Debreczeny ein weitreichende Relevanz für seine Geschichte ein: B.V. ist nicht-adeliger Herkunft (weil sein Name nur mit zwei Initialen wiedergegeben ist), von geringer Bildung und hat einen anspruchslosen literarischen Geschmack, der sich in seiner Wahl eines fröhlich-makabren Themas zeigt. Debreczeny hält es sogar für möglich, in dem erzählenden *prikazčik* (eher zu verstehen als "Handlungsgehilfe" denn als "Verwalter") den Angestellten der soeben verschiedenen Trjuchina zu sehen, mit dem der betrügerische Sargmacher einen bedeutungsvollen Blick tauscht, als er schwört, für die Beerdigung der Alten nicht zuviel zu nehmen.

Auch zum Erzähler-Problem sei ein eigener Ansatz in Thesen vorgetragen:

- 1. Die grotesk-absurde Atmosphäre des gesamten Vorworts sollte man als Warnung davor verstehen, die hochkomplexe Perspektivstruktur, die es fingiert, den Novellen selbst zu unterlegen und die in der Herausgeberanmerkung genannten Figuren als tatsächliche Medien der Texte zu ernst zu nehmen. Der Herausgeber führt die Figuren im übrigen nicht als die *Erzähler* der Novellen an, sondern lediglich als die Personen, von denen Belkin die Geschichten *gehört* hat.
- 2. Eine elaborierte Perspektivität finden wir nur in den beiden Ich-Erzählungen. Aber auch hier erfaßt die Motivierung nicht alle für die Perspektive relevanten Ebenen und wird auf den Ebenen, für die sie grundsätzlich eingeführt ist, nicht streng durchgehalten.
- 3. So gibt sich im *Schuß*, wo der Erzähler die stärkste narrative Funktion hat, seine Vermittlung in den Berichten der beiden Duellanten nicht mehr kund. Und stilistisch sind die drei Instanzen überhaupt nicht individualisiert. Der romantische Sil'vio, der gräfliche Gutsbesitzer und das erzählende Ich sprechen die gleiche Sprache. Und das ist ein literarischer Diskurs, in dem sich Puškins Ideale der "Genauigkeit", "Kürze" und "edlen Einfachheit" verwirklichen.
- 4. Stilistisch stärker differenziert ist der *Stationsaufseher*. Der Erzähler, der die Eindrücke von seinen zahllosen Reisen durch Rußland in Kürze herauszugeben beabsichtigt, hat ebenso wie der Titelheld eine eigene sprachliche Physiognomie. Jedoch geht die zum Teil sentimentalistische, zum Teil archaistische Rhetorik, die den Prolog organisiert, in einen weithin neutralen

Erzählstil über. Und nur die nicht-narrativen Anfangs- und Schlußsätze der Binnenerzählung und einige direkte Reden sind auf den sprachlichen und mentalen Horizont ihres Urhebers, des alten Vyrin, abgestimmt. In der eigentlichen Erzählung von der Entführung und dem erfolglosen Versuch der Heimführung gibt sich der Vater sprachlich überhaupt nicht und ideologisch nur in der Auswahl von Details und in vereinzelten Wertungen kund. Auch die Fiktion, daß der Erzähler die Binnengeschichte nach dem Bericht des Stationsaufsehers in eigenen Worten auktorial wiedergibt, hält sich nicht durch. Betrachten wir nur die Schlüsselszene, Dunjas und Minskijs zärtliches Beisammensein. Die Reaktion des Vaters, der Zeuge des Liebesglücks werden muß, wird in folgender Exklamation ausgedrückt:

Бедный смотритель! Никогда дочь его не казалась ему столь прекрасною; он по неволе ею любовался. (104)

Der arme Aufseher! Niemals war ihm seine Tochter so schön erschienen; wider Willen betrachtete er sie mit Entzücken.

Solche Darstellung sprengt die Grenzen des erlebten Berichts, der die Binnengeschichte sonst organisiert³⁰. Sie ist durch die Kontamination der Perspektiven und die Interferenz der Texte nicht völlig motiviert. Sollte der Vater denn vor dem durchreisenden Fremden sein geheimstes Gefühl restlos aufgedeckt haben? War er überhaupt dazu imstande?³¹ Es scheint sinnvoller, einzuräumen, daß sich der erlebte Bericht stellenweise aus dem Horizont der Person und auch des sentimentalen Erzählers löst³² und in die objektive, neutralisierte Narration einer übergeordneten allwissenden und allgegenwärtigen Instanz übergeht, die zu unmittelbarer Introspektion in die Seele des Helden fähig ist.

Als "erlebten Bericht" bezeichne ich die auktorialisierte Wiedergabe des Personenberichts, eine Form der Textinterferenz, und zwar eine Modifikation der erlebten äußeren Rede, in der neben den grammatischen Merkmalen (Tempus, Personalformen) auch die Deixis, die sprachliche Expression und vor allem die Lexik und die Syntax den Erzähler als Sprechsubjekt kundgeben und in der nur die Auswahl und Bewertung der erzählten Gegenständlichkeiten auf die Person als die für den Inhalt verantwortliche Instanz verweisen.

Insofern sind auch die differenzierten, aber durch sozial-utilitaristische Interpretation getrübten Beobachtungen Vinogradovs (1949, 31) zu korrigieren, nach denen "im Herzstück der Erzählung des Titularrats, in seiner Wiedergabe des Berichts des Stationsaufsehers die lebendige und leidende Stimme des einfachen, armen Menschen, des verabschiedeten Soldaten, zu hören ist".

Ähnlich schon Bočarov (1974a, 166). Man muß freilich sehen, daß hier nicht so sehr die Grenzen der "Nacherzählung" (περεςκα3) überschritten sind, wie Bočarov meint, als vielmehr die Fähigkeit oder – wahrscheinlicher noch – die Bereitschaft des Helden überstrapaziert ist, sich der eigenen Seelenregungen bewußt zu werden.

5. Im Schneesturm und in Fräulein Bäuerin ist zwar deutlich die Stimme eines subjektiven Erzähltemperaments zu hören, aber wer den Novellen eine persönliche Erzählinstanz unterstellt, muß erhebliche Schwierigkeiten bei ihrer Rekonstruktion gewärtigen. Jedenfalls wäre die Perspektive jedes persönlichen Erzählers durch die multifokale Kundgabe drastisch überdehnt. Und wer hätte wirklich aus den beiden Diskursen ohne Kenntnis des Vorworts und – ohne es für bare Münze zu nehmen, ein Fräulein herausgehört? Debreczenys (1983, 89 f.) Belege für weiblichen Stil lassen sich besser als Textinterferenz erklären, als ironische Reproduktion der patriotischen Schreibweise der offiziösen Publizistik, so bei der vaterländisch getönten Begeisterung über die aus dem Napoleonischen Krieg siegreich heimkehrenden Soldaten (Der Schneesturm)³³, oder als Stilisierung à la Karamzin³⁴, so bei der sentimentalen Beschreibung von Lizas Morgenspaziergang (Fräulein Bäuerin). Und es ist sicher kein Kunstfehler des Autors, wenn er den beiden einzigen genusspezifischen Verbformen im Erzählertext von Fräulein Bäuerin eine maskuline Endung gibt³⁵. Der stilisierende und reproduzierende Erzähler ist eine ganz unpersönliche, lediglich durch seine unüberhörbare Ironie charakterisierte Instanz, die dem Autor sehr nahe steht.

Die Inkonsistenzen der Handlung, die schon von den Zeitgenossen beklagt wurden³⁶, sind natürlich dem Autor anzulasten, und er wird sich zu ihnen bekannt haben. So verlockend der Gedanke sein mag, Puškin habe darstellen wollen, wie die sentimentale Erzählerin aus einem prosaischen Geschehen eine poetische Geschichte konstruiert, wie die empfindsame Phan-

³³ Vgl. Chalizev/Šešunova 1989, 48-50.

Zu den karamzinistischen und andern literarischen Elementen im Diskurs der beiden Novellen vgl. Vinogradov 1941, 548-563.

[«]Если бы слуша<u>л</u>ся я одной своей охоты, то непременно и во всей подробности ста<u>л</u> бы описывать свидания молодых людей» (117) – Vinogradov (1941, 551), Vomperskij (1979, 35 f.) und Debreczeny (1983, 92) deuten das Maskulinum als Hinweis auf die sprachliche Partizipation Belkins.

Vgl. den Anonymus in der Severnaja pčela vom 27.8.1834: "In dieser Erzählung [Der Schneesturm] ist jeder Schritt eine Unwahrscheinlichkeit. Wer läßt sich schon im Vorbeifahren verheiraten, ohne zu wissen, mit wem? Wieso konnte die Braut den Bräutigam unter dem Kranz nicht genau erkennen? Wieso haben ihn die Zeugen nicht erkannt? Wieso hat sich der Priester geirrt? Aber solcher "wieso"-Fragen kann man bei der Lektüre des Schneesturms Tausende stellen. [...] Die fünfte Erzählung (Fräulein Bäuerin) ist genausowenig wahrscheinlich wie der Schneesturm. Die ganze Handlung gründet auf Verkleidung, einem alten Mittel französischer Komödien. Ist es denn wahrscheinlich, daß ein junger Mann seine Geliebte nicht wiedererkennt, nur weil sie sich die Wangen gepudert, die Augenbrauen schwarz nachgezogen und künstliche Locken aufgesetzt hat?".

tasie einer Liebhaberin der Literatur ein unwahrscheinliches *happy ending* hervorbringt, so bleibt doch zu konstatieren, daß das Geschehen als *apriori* gegeben, als seinem Erzähltwerden vorausliegend fingiert ist. Es gibt kein Anzeichen dafür, daß der Autor seine Fiktion als realisierten Wunschtraum einer sentimentalen Erzählerin verstanden wissen will.

- 6. Am geringsten macht sich ein persönlicher Erzähler im *Sargmacher* geltend. Einzelne ironische Kommentare, augenzwinkernde Leseranreden und die Fähigkeit zu direkter Introspektion in die Seele des Helden verweisen auf eine souveräne, allwissende und allgegenwärtige unpersönliche Instanz. Die Auswahl der Geschehensmomente aber und teilweise auch ihre Benennung folgt, so wie in keiner andern der fünf Novellen, dem Bewußtseinshorizont der Person. Vor allem der Traum Adrijan Prochorovs wird auf eine Weise dargeboten, in der bereits Ansätze personaler Perspektive erkennbar sind.
- 7. Anstatt den drei Novellen eine realistisch-erzählkünstlerische Motivierung zu unterstellen, die, wenn sie schlüssig sein soll, neben einem (schwer glaubhaft zu machenden) Erzähler einen Autor Belkin erfordert (von dem wir nichts wissen) und einen Herausgeber A.P. (den sein Vorwort diskreditiert), sollte man von einem Erzählmodell ausgehen, das die Perspektivität nur in rudimentären Formen entwickelt. Aus der Fixierung vieler Forscher auf den vermeintlichen Anteil Belkins spricht ja auch nur die Verlegenheit über die Inkonsistenz der Erzählperspektive.

Das Bild eines persönlichen Erzählers wäre dann zu ersetzen durch Käte Hamburgers (1957) abstraktere Vorstellung einer "fluktuierenden Erzählfunktion". Mit dem Begriff ist bei der Theoretikerin eine Gestaltungsweise impliziert, die die erzählte Welt selbst zu Wort kommen, sich gleichsam selbst erzählen läßt. Puškin bietet die Welt zwar noch nicht konsequent personal dar, d.h. mit der erzählten Person als dem geheimen Subjekt der Auswahl, Bewertung und Benennung, aber es zeichnet sich bei ihm bereits eine Akzentverschiebung vom Erzähler auf die erzählte Welt ab³⁷. Der konventionell-literarische Ausdruck, den die fluktuierende Erzählfunktion gelegentlich annimmt, gibt ja nicht einen Erzähler kund, sondern präsentiert die erzählte Welt in Stilen, die der Lektüre der dargestellten Instanzen ent-

Vinogradov, der für den Belkin-Zyklus keineswegs konsequente Analytiker der Perspektive, weist in seiner Untersuchung der semantischen Variation eines Kernmotivs in den unterschiedlichen "Subjektsphären" des *Schneesturms* (1941, 455) selbst darauf hin, daß "im Puškinschen Stil der Haupterzähler vielgestaltig [многолик] und veränderlich [изменчив]" sei: "Er unterwirft sich [склоняется] abwechselnd der Bewußtseinsebene [план сознания] mal des einen, mal des andern Helden".

nommen sind. Puškin dachte Anfang der dreißiger Jahre weniger in Erzählperspektiven als in literarischen Stilen³⁸.

Auch die Nennung der vier Personen, von denen Belkin seine Geschichten gehört hat, dient eher der Charakterisierung der jeweiligen Erzählwelt als der Bezeichnung ihres perspektivischen Subjekts. Nur so ist zu erklären, daß für die Geschichte vom Schuß als Gewährsmann eine Person militärischen Standes genannt wird, eines Standes, aus dem der textimmanente Erzähler schon lange ausgeschieden ist.

Die Perspektive der *erzählten Personen* ist durchaus markiert. Das zeigt sich vor allem in ihrer sprachlichen Charakterisierung. In jeder der fünf Novellen finden wir stilistisch individualisierte Personenreden, entweder in der Umgangssprache oder im *prostorečie*, der Sprache des Volkes³⁹.

Die geringste sprachliche Perspektivierung zeigt der *Schuß*. Aber immerhin sind die Anekdoten, die der Erzähler (als erlebendes Ich) im Kabinett des Grafen zum besten gibt, um seine Befangenheit zu überwinden, in ihrer Lexik, Syntax und Sprachfunktion auf expressive, symptomhaltige lebendige Rede stilisiert.

In *Fräulein Bäuerin* kontrastiert mit den sentimental-rhetorischen Passagen des Erzähldiskurses die volkstümliche Rede der Personen. Die Sprache des Volkes ist zum einen im unbekümmerten Geplapper Nastjas präsent, die – sich in Einzelheiten verlierend und ständig von ihrer ungeduldigen Herrin unterbrochen – von Aleksej, dem jungen Herrn des Nachbarguts, und seinem neckischen Spiel mit den Bauernmädchen berichtet. Zum andern bedient sich des bäuerlichen Idioms die Titelheldin selbst, die, nachdem sie den Plan zur Verkleidung gefaßt hat, feststellt, daß sie ausgezeichnet "in der hiesigen Art" (по-здешнему, 113) zu sprechen versteht. In einer früheren Fassung beendet Liza diesen Satz mit einer Kostprobe ihrer Dialektkunst: «цаво! не хоцу» (671). In den Varianten ist die Rede des als Bäuerin verkleideten Fräuleins durch weitere Dialektismen charakterisiert, die Puškin für die Druckfassung allesamt verworfen hat⁴⁰.

Im Schneesturm haben wir den ergötzlichen Wortwechsel zwischen dem ungeduldigen Vladimir und dem alten Bauern, der auf die drängenden

Zu Puškins Ausnutzung der Stile der Weltliteratur als eines "Kampfarsenals" vgl. Vinogradov 1941, 483-513.

³⁹ Vgl. dazu schon van der Eng 1968a, 51-54.

So «по хранцузски» (675) für «не по нашему» in der Endfassung (114). Die dialektalen Varianten «А сцо ты думаешь?» (*a*) und «А чаво ты думаешь?» (*b*) sind in der Druckversion durch das nur noch umgangssprachliche «А что думаешь?» ersetzt worden.

Fragen des Verirrten in kolorithaltiger Rede lakonische Antworten gibt und sich nicht wenig über die Bitte um Pferde verwundert: "Was haben wir für Pferde?" (Каки у нас лошади, 81)⁴¹.

Der *Sargmacher* präsentiert neben dem volkstümlichen, sprichwortreichen Redewechsel zwischen Adrijan Prochorov und dem deutschen Schuster Gottlieb Schulz die rauhe Rede, mit der die Dienerin Aksinja, Anwältin des gesunden Menschenverstands, ihren seltsamen Herrn zur Raison ruft:

«Что ты, батюшка? [...] что ты это городишь? Перекрестись! Созывать мертвых на новоселие! Экая страсть!» (92)

"Was soll das, Väterchen? Was faselst du da? Bekreuzige dich! Die Toten zur Einweihung des Hauses einzuladen! Es wird einem ja angst und bange!"

«Что ты, батюшка? не с ума ли спятил, али хмель вчерашний еще у тя не прошел?» (94)

"Was soll das, Väterchen? Bist du verrückt geworden, oder ist der Rausch von gestern bei dir noch nicht vorbei?"

Im *Stationsaufseher* kommt neben der dicken Bierbrauersfrau und ihrem rothaarigen, einäugigen Jungen Van'ka auch der Titelheld selbst in volkstümlicher Sprache zu Wort. Aber die Wiedergabe seiner Rede ist stilistisch durchaus unterschiedlich. Wir konnten bereits feststellen, daß die Binnenerzählung nur in ihren Anfangs- und Schlußsätzen, die nicht eigentlich narrativ sind, sondern mit volkssprachigen Redeklischees den Verlust der liebreizenden Tochter und ihr unausbleibliches Unglück beklagen, stilistisch auf die Perspektive des Stationsaufsehers eingerichtet ist.

Dieses Fluktuieren macht uns auf die Funktion stilistischer Charakterisierung in Puškins narrativer Welt aufmerksam. Puškin hatte kein ethnographisches oder soziographisches Interesse. Das Streben nach authentischer Wiedergabe der Sprache des Volkes, das für die naturale Schule der vierziger Jahre kennzeichnend wurde, war ihm völlig fremd. Das zeigt sich nicht zuletzt darin, daß er ursprünglich konzipierte Dialektismen wieder strich und für die Endfassung auch den Anteil des *prostorečie* eher minderte. Die individualisierte Personenrede hat bei ihm wohl vor allem die Aufgabe, den

⁴¹ Aufschlußreich, daß in den Varianten auch Vladimirs Bitte in volkstümliche Rede gekleidet war. Statt des endgültigen Wortlauts «Можешь ли ты, старик, [...] достать мне лошадей до Жадрина?» ("Kannst du mir, Alter, Pferde nach Žadrino beschaffen?", 81) hat die Variante *c*: «Дедушка, [...] ради бога скажи, [...] можешь ли ты достать мне лошадь [...] до **» ("Großväterchen, sag um Gottes willen, kannst du mir ein Pferd nach ** beschaffen?", 613). Offensichtlich fand Puškin die populäre Ausdrucksweise dem romantisch gestimmten Helden, der über seine tragische Verspätung verzweifelte, nicht recht angemessen.

literarischen Wirklichkeitsentwürfen, die das Handeln der Helden leiten, die Prosa des Lebens entgegenzusetzen. So stößt Vladimir, der die Literatur zu wörtlich genommen hat, auf die ärmliche Realität des russischen Bauern. Aleksej, der sich vor den belesenen Landfräuleins mit der Aura des romantisch Enttäuschten umgibt, macht in Nastjas Bericht eine durchaus fröhlich-prosaische Figur. Und das Geschimpfe der Dienerin ruft den traumverlorenen Sargmacher in die für ihn erfreulichere Prosa des Tages zurück.

Wo die Rede narrative Funktionen zu erfüllen hat, geht sie ihrer sozialen und ideologischen Charakteristik verlustig. Das beobachten wir nicht nur an Vyrins Erzählung, sondern auch an der Narratio des Ich-Erzählers. Eine profilierte sprachliche und ideologische Physiognomie hat er nur im Prolog. Sobald er sich anschickt, die Geschichte vom Stationsaufseher zu erzählen, verliert seine Rede ihre charakterologischen Züge. Nur noch gelegentliche Anflüge karamzinistischen Sprechens individualisieren dann seinen sonst neutralen Diskurs.

2. Narrative und konstruktive Logik der Geschichte

Obwohl das Vorwort der Erzählungen Belkins eine komplexe Rahmenstruktur vorgibt, in der die Zeitgenossen die mehrstufige Schachtelung von Walter Scotts Tales of My Landlord und Washington Irvings Knickerbocker-Erzählungen, zwei im Rußland der Puškin-Zeit höchst beliebten Zyklen, wiederzuerkennen glaubten⁴², ist die Perspektivität der Novellen selbst nur ansatzweise und nicht wesentlich konsequenter als in den Zyklen der Vorgänger entwickelt. Nicht daß Puškin eine schlüssige Perspektivität technisch noch nicht beherrscht hätte. Seine Kostproben charakterologisch und ideologisch stilisierter Rede, die er im Vorwort und in den kurzen Einsprengseln volkstümlicher Alltagssprache gibt, zeigen ihn als Meister einer Perspektivtechnik, die dann Gogol' zu dem später so genannten skaz entwickelte. Puškin selbst aber war an der skaz-Technik und auch an andern charakterologischen Perspektivierungen der Erzählrede nicht interessiert. Die Geschichte des Dorfs Gorjuchino, die in ihrem ersten Teil den beschränkten Erzähler Belkin und seinen unfreiwillig komischen Diskurs in den Vordergrund rückt, blieb nicht von ungefähr unvollendet. Puškin be-

Vgl. den bereits oben zitierten Anonymus (Polevoj?) im *Moskovskij telegraf*, Jg. 1831, T. 42, Nr. 22, S. 254-256, und R.M. in der *Severnaja pčela*, 1834, Nr. 192. – Zu Scott-Reminiszenzen im Vorwort vgl. Jakubovič 1926, zu Irvings Erzählerfiguren Debreczeny 1983, 64.

gnügte sich in den Belkin-Erzählungen mit der Reduktionsstufe des *skaz*, die er im Brief des Gutsbesitzers von Nenaradovo und in den Worten des Herausgebers A.P. präsentierte.

Im *skaz* und verwandten Formen perspektivierten Diskurses rücken das von der Erzählrede indizial angezeigte Subjekt und seine Erzählhandlung vor der denotierten Geschichte in den Vordergrund. Die referentielle Funktion des Diskurses wird von der indizialen dominiert. Wichtig ist nicht in erster Linie die erzählte Geschichte, sondern das inszenierte Erzählen selbst, der Vorgang der erzählerischen Aneignung und Verfremdung von Geschehen.

Für Puškin hatte dagegen die Geschichte Priorität. Als er für die Prosa "Gedanken" forderte, zielte er, so haben wir seine Worte interpretiert, auf die Logik der Geschichte. Diese Logik aber hat einen doppelten Aspekt. Als narrative Logik äußert sie sich in der kausalen Verknüpfung der Handlungen. So zeigt Puškin, wie sich die handelnden Personen mit Notwendigkeit in Geschichten verstricken und welch unvorhersehbaren Folgen das Zusammenspiel von Charakter und Schicksal zeitigen kann. Die konstruktive Logik dagegen zeigt sich in der Generierbarkeit des Sujets aus intra- und intertextuellen Wiederholungen und aus der Entfaltung von semantischen Figuren und volkstümlichen Mikrotexten.

Die mimetische Wahrscheinlichkeit eines Sujets war für Puškin von untergeordneter Bedeutung. Er mutete seinem Leser die abenteuerlichsten Verknüpfungen zu, sofern das Sujet nur unterhaltsam war⁴³ und nicht die Glaubwürdigkeit der Charaktere minderte⁴⁴.

Wo immer in den *Erzählungen Belkins* Unwahrscheinlichkeiten auftreten, sind sie dem fingierten Geschehen und der es hervorbringenden Imagination des Autors anzulasten. Wer etwa die Unglaubwürdigkeiten im *Schneesturm* und in *Fräulein Bäuerin* auf die Wunschträume einer sentimentalen Erzählerin zurückführt und das absurde Ladenschild des Sargmachers, das nicht nur den Verkauf neuer Särge, sondern auch den Verleih und die Reparatur gebrauchter Särge anbietet, der ungenauen Erinnerung des Handlungsgehilfen B.V. zugute hält⁴⁵, billigt den postulierten Erzählerfiguren eine zu große konstruktive Kompetenz zu. Puškin zeigt nicht, wie ein Geschehen subjektiv wahrgenommen wird, sondern entwickelt mit strenger künstlerischer Logik aus narrativen und konstruktiven Kernen unerhörte, aller Wahrscheinlichkeit und Repräsentativität spottende Sujets,

⁴³ Vgl. Grossman 1923, 72 f.

⁴⁴ Vgl. Vol'pert 1979b, 182.

⁴⁵ So Debreczeny 1983, 99 f.

die gleichwohl von menschlichem Charakter mehr erkennen lassen als die *ad absurdum* geführten konventionellen Geschichten.

Der Primat einer Geschichte, die sich nach den Gesetzen narrativer und konstruktiver Logik konstituiert, kennzeichnet die Novelle. Überblickt man die zahllosen Definitionen, die die Gattung seit ihrer Entstehung in der Renaissance erfahren hat⁴⁶, so kristallisieren sich bei aller Diversität zwei Wesensbestimmungen heraus, die wir der narrativen und der konstruktiven Logik zuordnen können.

Zum einen gilt als grundlegendes Merkmal der Novelle die Betonung der Handlung, das Vorwiegen dynamischer Motive, die Dominanz der Narration über die Deskription. Die Herrschaft des Narrativen reduziert die Relevanz medialer Erzählinstanzen und läßt nicht zu, daß die Aufmerksamkeit auf das Ereignis durch die Mittel seiner Präsentation abgelenkt wird. Das Ereignis, das in der Handlungswelt eine Wendung herbeiführt und eine vertraute Situation oder gar eine Ordnung aufhebt und von den Protagonisten oft als Zufall, als Fügung eines launischen Schicksals erfahren wird⁴⁷, hat nach den klassischen Novellen-Definitionen Vorrang vor den Charakteren, die nicht an sich, sondern nur als seine Motivierung Bedeutung erlangen⁴⁸. Diesem klassischen Novellentypus gibt Puškin eine moderne, psychologische Modifikation. Seine Charaktere sind mehr als bloße Motivierungen des Sujets. Die lückenhafte Geschichte läßt jeweils von den explizierten Handlungen auf die nicht genannten Motivationen zurückfragen. Damit rückt der Zusammenhang von Charakter und Sujet in den Vordergrund.

Zum andern wird immer wieder hervorgehoben, daß die Novelle zur Tektonik tendiert, zur 'geschlossenen Form', zur prägnanten Komposition⁴⁹. Dieser Tendenz entspricht, wie einige Theoretiker betonen, die sparsame Auswahl und Ausstattung der Motive und ihre strenge teleologische Ausrichtung auf das zentrale Ereignis.

⁴⁶ Vgl. die Zusammenfassung bei von Wiese 1963.

Von Wiese (1963, 9) nennt den Zufall den "Regenten der Novelle".

Vgl. die Bestimmung André Jolles' (1921, LXIX f.), nach der die Novelle uns das Ereignis "in einer Form vorführt, in der es uns wichtiger erscheint als die Personen, die es erleben": "Auf das Geschehen kommt es an; die Psychologie, die Charaktere der Handelnden und Leidenden interessieren uns nicht an und für sich, sondern nur insoweit das Geschehene durch sie bedingt ist."

⁴⁹ Nicht von ungefähr haben die russischen Kompositionsanalytiker als Material ihrer Modellanalysen die Novelle gewählt. Vgl. bes. die Arbeiten M.A. Petrovskijs (1921, 1925, 1927) und seines Schülers A.A. Reformatskij (1922).

Das 'Formbewußtsein' der Novelle kann freilich noch spezifischer charakterisiert werden. Die konstruktiven Züge sind in der Novelle oft so weit entwickelt, daß sie den Formungsbedarf des narrativen Materials gleichsam überschießen. Die "entblößte Sujetkonstruktion" – wie die russischen Formalisten gesagt hätten – erscheint dann wie ein sich selbsttätig, unabhängig vom Handeln der erzählten Figuren entfaltender, ja dieses sogar determinierender Mechanismus⁵⁰. Dieser Grenzfall erhellt die Relevanz der konstruktiven Logik auch für jene Novellen, in denen das Gemachtsein des Sujets von der Mimesis, der Darstellung handelnder Personen, verdeckt wird, wo die Konstruktion deshalb lediglich als natürliche und notwendige Formung der Narration erscheint. Wir werden sehen, wie die konstruktive Logik der Geschichte, die scheinbar selbsttätige Entfaltung des Sujets in den Erzählungen Belkins als Ausdruck einer überirdischen Macht erfahrbar wird, die im Einklang mit dem Charakter der Helden die Geschichten in ihr Ziel bringt.

Die Novelle ist nicht nur "die am reinsten artistische Form", als welche sie der junge Georg Lukács (1920, 38) definiert, sondern auch die am meisten poetische Gattung der Epik⁵¹. Das soll heißen: ihre Kürze und Dichte prädestinieren sie stärker als die andern Erzählgenres für eine räumliche, wortkünstlerische Wahrnehmung. Die materielle Reduktion der Geschichte auf immer nur wenige Geschehensmomente und ihre Ausstattung mit streng selektierten Eigenschaften erhöht die Signifikanz jedes gewählten Details und macht es frei für sekundäre, nicht-narrative Verknüpfungsmöglichkeiten, die dann in der Rückkoppelung die narrative Sinnbildung vertiefen. Und tatsächlich kompensiert die Novelle ihre materielle Armut durch strukturellen Reichtum, indem sie in das prosaisch-narrative Gewebe poetische Muster einflicht.

Die Leitmotivik, die auf einen Wendepunkt hin orientierte Zweiphasigkeit der Handlung, die prägnante Kontrastierung von Anfang und Ende und andere tektonische Verfahren, die oft als Merkmale der Novelle genannt werden, sind nur der sinnfälligste Ausdruck einer elementareren paradigmatischen Ordnung. Die auf Similaritäten und Oppositionen gestützte Konstruktion ist narrativ oft durch einen zweipoligen, ambivalenten

Ausgehend von den russischen Formalisten, vor allem Tynjanov (1924), konstatiert Hansen-Löve (1984, 12 f.) einen Zusammenhang zwischen quantitativer Textreduktion und qualitativer, struktureller Überdeterminierung, die den "Eindruck einer "Mechanisierung" des Sujets" erweckt.

Vgl. schon Edgar Allan Poes (1842, 445) Assoziierung der kurzen Sujeterzählung mit jener Gattung, die dem dichterischen Genius das schönste Betätigungsfeld bietet, dem gereimten Gedicht, das in einer Stunde gelesen werden kann.

Handlungskern motiviert, durch einen Widerspruch, eine Inkongruenz, einen Irrtum oder einen Kontrast⁵². Auch die Verwandlung und Expansion von semantischen Figuren und verbalen Motiven zu Sujets ist ein charakteristischer Zug novellistischer Dichtung. Allein die Entstehung der toskanischen Renaissance-Novelle aus dem problematisierten Exemplum, einem allgemeingültigen Satz, den die Geschichte zu illustrieren hat⁵³, zeigt schon, wie eng diese Gattung mit dem Verfahren der Ausfaltung und Realisierung von Mikrotexten verbunden ist. Die räumliche Wahrnehmbarkeit und hohe Memorabilität macht die kurze und dichte Narration schließlich besonders geeignet für die semantische Vertiefung ihrer Motive durch die Projektion auf die Folie von Prätexten. Die vielseitigen und vielschichtigen Motivverknüpfungen, die die poetische Konstruktion der linearen Narration aufprägt, sind es, die jene semantische Dichte zeitigen, die seit jeher als das Kennzeichen der kurzen, tektonischen Erzählform gilt. In Puškins modernen Novellen dient diese semantische Dichte vor allem der Konstituierung vielschichtiger Charaktere.

Das sind Beispiele, die Boris Ejchenbaum (1925, 171) als notwendige Grundlage der Novelle nennt.

Vgl. Neuschäfer 1969. Im Anschluß daran legt Karlheinz Stierle (1973, 361-366) dar, wie Boccaccio durch "narrative Expansion" und durch die "Explikation der blinden Implikationen des Exemplums" dessen Einsinnigkeit in Frage stellt und eine Geschichte erzählt, die sich nicht mehr in der Illustrierung des Allgemeinen, des moralischen Satzes erschöpft.

IV. POETISCHE VERFAHREN IN PROSAISCHER NARRATION

1. Die intra-textuelle Äquivalenz

Puškins Poesie zeigt einen hohen Sinn für Harmonie und Symmetrie. Der Dichter war sich dieser formalen Qualität durchaus bewußt, betrachtete er doch die Poesie als mit der Geometrie verwandt¹. Harmonie und Symmetrie, die Ideale poetischer Gestaltung, sind – wie Puškin in seiner Schrift Über die klassische und romantische Poesie (1825) andeutet – nur in der Überwindung des Materials zu gewinnen. Zum Reim, der mit dem "verdoppelten Anschlagen der Laute" (удвоенное ударение звуков) das Ohr erfreut, schreibt er:

[...] побежденная трудность всегда приносит нам удовольствие – любить размеренность, соответственность свойственно уму человеческому. (XI, 37)

Die überwundene Schwierigkeit bereitet uns immer Vergnügen. Die Liebe zum Gleichmaß, zur Entsprechung ist dem menschlichen Geist eigen.

In einer Variante dieser Stelle sind es die "Symmetrie" (соразмерность) und die "Korrespondenz" (соответственность) oder – wie es im Klammerzusatz heißt – "simetria" (XI, 303), die als die dem menschlichen Geist eigenen Ordnungen genannt werden. Und in den vermischten Fragmenten lesen wir:

Der wahre Geschmack besteht nicht in der instinktiven Ablehnung dieses oder jenes Wortes, dieser oder jener Wendung, sondern im Gefühl für die Symmetrie [соразмерность] und Harmonie [сообразность]. (XI, 52)

Die Ideale der Symmetrie und Harmonie hat Puškin beim Übergang zur neuen Gattung keineswegs aufgegeben. Wie in der Poesie so gründen sie auch in der Erzählprosa auf dem Kardinalverfahren poetisch-paradigmatischer Textur, der Äquivalenzbildung.

Auf Äquivalenzen in Puškins Erzählprosa ist bereits mehrfach hingewiesen worden. Die einlässigste Untersuchung stammt von Vinogradov². Er konstatiert in Puškins Werken aller Gattungen vom Beginn der zwanziger Jahre an "die allgemeine Tendenz zur Variation der Hauptbilder und -

¹ In den vermischten Fragmenten (*Otryvki iz pisem, mysli i zamečanija*, 1827) heißt es: "Die Inspiration ist die Disposition der Seele zur lebendigsten Aufnahme von Eindrücken und Auffassung von Begriffen, folglich auch ihrer Erklärung. Inspiration ist in der Geometrie wie in der Poesie erforderlich [Вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии]" (XI, 54).

² 1941, 438-479, teilweise identisch mit Vinogradov 1934, 171-199.

motive in der Struktur ein und desselben Werks, zu ihren wechselseitigen semantischen Spiegelungen [семантические взаимоотражения] und Korrelationen innerhalb einer künstlerischen Komposition, zu ihrer symmetrischen Anordnung" (440)³. An Puškins Lyrik, Dramatik und Epik beobachtet Vinogradov leitmotivische Wiederkehr und semantische Variation: "Gruppen von Wörtern, Bildern und Themen, die Stützen [опоры], Klammern [скрепы] der Sujetkonstruktion sind und ihre Bewegung steuern, treten symmetrisch hervor, mit fast mathematischer Genauigkeit der Wechselbeziehungen" (440).

Das Verfahren der Spiegelung und Variation (in das er übrigens auch die *inter*-textuellen Parallelen einbezieht, ohne die unterschiedlichen Dimensionen der Äquivalenz deutlich genug zu scheiden) führt Vinogradov zunächst an einzelnen Gedichten und Versepen vor. An den *Erzählungen Belkins* lenkt er dann das Augenmerk auf die semantische Variation von Motiven auf den unterschiedlichen "Subjektebenen" (субъектные планы): Im Bewußtsein der narrativen Instanzen (Erzähler wie Personen) erfährt ein und dasselbe Motiv eine je eigene "Brechung" (преломление) und erhält eine "subjektspezifische Bedeutung" («субъектное» осмысление). So ergibt sich eine semantische Modulation jener Kernmotive, die, einem symphonischen Thema oder einem Leitmotiv vergleichbar, die Teile der narrativen Konstruktion miteinander verknüpfen.

Am Schneesturm zeigt Vinogradov, wie das zentrale Motiv, das der Titel der Novelle nennt, von den drei betroffenen Helden auf je eigene Weise erfahren wird. Dies sieht er in der erzählerischen Gestaltung der Naturgewalt ausgedrückt. Wo der Erzählstil sich der sentimental-romantischen Perspektive Mar'ja Gavrilovnas unterwirft, erscheint der Schneesturm, dem Bewußtseinshorizont der "jungen Verbrecherin" entsprechend, als Vorbote des Unheils. Wenn sich die Erzählerin der Bewußtseinssphäre Vladimirs nähert, wird der Schneesturm "realistisch" als "langer, zerstörerischer Prozeß, als Wirkung einer bedrohlichen und feindlichen Macht", als "tragisches Hindernis" wiedergegeben. In der schlichten Erzählung Burmins dagegen wird er, so Vinogradov, ohne jede dramatische Ausmalung

Vinogradov 1941, 440 f., verweist für das Verfahren der "Spiegelung und Variation" auf vereinzelte Beobachtungen Geršenzons zum Stationsaufseher, Blagojs zum Kamennyj gost' ("Der steinerne Gast"), Černjaevs zur Hauptmannstochter, V. Jakušins und S.M. Bondis zu Rusalka. Die erste solche Untersuchung galt nach Vinogradovs Bericht den Zigeunern; 1934 (171) hat Vinogradov noch den Namen ihres Autors genannt: Vjačeslav Ivanov.

lediglich genannt. Für Burmin ist er nichts weiter als eine "unbegreifliche" Zufälligkeit", die seinen "verbrecherischen Streich" ermöglicht hat.

Man wird an diesem Befund einiges korrigieren müssen. Der Kontrast der Aspekte ist nicht nur wesentlich schwächer ausgeprägt, sondern auch weniger mit einem epochenstilistischen Gegensatz korreliert, als es Vinogradovs Erklärungsmodell vorsieht. Zwischen Mar'jas und Vladimirs Erlebnisweise wird sich der von Vinogradov postulierte Gegensatz von sentimental-romantischer und realistischer Poetik schwerlich wiederfinden lassen. Im übrigen sehen alle drei Protagonisten im Schneesturm das Walten einer geheimnisvollen, übernatürlichen Macht, Burmin nicht minder als das zur Trauung aufbrechende Paar. Burmins Erzählung hält das Wüten des "schrecklichen Schneesturms" (ужасная метель, 85) nicht nur ständig gegenwärtig – "Der Schneesturm nahm nicht ab" (метель не унималась), "Ich fuhr mitten in den Sturm hinein" (я [...] поехал в самую бурю, 85 f.), "Der Sturm ließ nicht nach" (буря не утихала, 86) –, sondern suggeriert sogar eine geheime Verbindung mit seinem Gemütszustand: "eine unbegreifliche Unruhe bemächtigte sich meiner; mir war, als stieße mich jemand geradezu hinaus" (непонятное беспокойство овладело мною; казалось, кто-то меня так и толкал, 85).

Über die Modifikation von Einzelbefunden hinaus bedarf Vinogradovs Analyse noch eines grundsätzlicheren Vorbehalts. Wie wir bereits festgestellt haben, unterlegt der Analytiker dem Belkin-Zyklus ein Perspektivsystem, das dem Erzählmodell des Realismus entspricht. Die Perspektivität der fünf Novellen ist indes, vor allem was den Anteil des "Autors" Belkin, des "Herausgebers" A.P. und der Erzähler betrifft, weit weniger entwickelt, als es das Vorwort glauben machen möchte. Insofern ist eine Reihe von Vinogradovs Thesen zur semantischen Variation eines Kernmotivs beim Durchgang durch das "Brechungsmedium" (преломляющая среда) unterschiedlicher "Subjektsphären" ein wenig zu relativieren. Gleichwohl bleibt festzuhalten, daß dort, wo die Subjektebenen tatsächlich differenziert sind – und das ist am meisten bei den handelnden, denkenden und sprechenden Figuren der erzählten Welt der Fall -, das poetische Verfahren der Paradigmatisierung in den Wirkungskreis des genuin erzählkünstlerischen Verfahrens der Perspektivierung gerät und narrativ ausgenutzt wird⁴.

Mit weit schlichterem heuristischen Instrumentarium als der subtil differenzierende Vinogradov bespricht Dimitrij Blagoj in seiner Studie *Puškin als Baumeister* (1955) die symmetrische Komposition einer Reihe von Hauptwerken des Poeten, Prosaikers und Dramatikers, unter ihnen auch der Novellen *Der Schuβ* und *Der Stationsaufseher*

Eine konstante Kompositionsfigur des Zyklus beobachtet Jan van der Eng (1968a). In jeder der fünf Novellen findet er einen dreifachen Parallelismus von Situationen, der auf der Wiederholung eines Kernmotivs beruht. Diese Motive sind: die vergebliche Erwartung eines tödlichen Schusses, der Aufbruch in den nächtlichen Schneesturm, die Verkleidung, der Besuch der Poststation und der Todeskampf der alten Trjuchina. In allen Werken treten die parallelen Situationen, wo sie nicht das "cœur de l'action" bilden, also "prélude", "complications dramatiques" und "dénouement", zumindest in wichtigen Handlungsteilen auf. Neben der Ähnlichkeit impliziert "Parallelismus" für van der Eng auch Kontrast. Diese Relation bilden nach seiner Beobachtung in jeder der Novellen zwei Situationen: "L'opposition de deux parties fort contrastantes est l'apanage de la composition des cinq récits" (39)⁵.

Seinen morphologischen Befund verbindet van der Eng mit einem funktionalen: Das Verfahren vertieft das psychologische Profil ("le relief psychologique") der Helden, intensiviert das Element der anekdotischen Überraschung und verstärkt den komischen Effekt ("le relief badin").

Bevor wir von neuem die Frage nach der Wirkung der Äquivalenz aufnehmen, müssen wir uns die Struktur des Verfahrens und seine Extension vergegenwärtigen. Äquivalenz heißt Gleichwertigkeit, d.h. Gleichheit in bezug auf einen bestimmten Wert. Diesen Wert bilden in narrativer Prosa entweder ein thematisches Merkmal der Geschichte oder formale Merkmale, die auf den unterschiedlichen Ebenen der narrativen Konstitution auftreten⁶. Die Äquivalenz umfaßt zwei Relationstypen: Similarität und Opposition. Sie haben gemein, daß die verknüpften Elemente in zumindest einem Merkmal identisch und in einem andern Merkmal nicht-identisch sind. Ob eine Äquivalenz als Similarität oder Opposition erscheint, entscheidet nicht die Menge der Identitäten und Nicht-Identitäten, sondern allein der Ort, den die entsprechenden Merkmale in der Hierarchie des Werks einnehmen. Wenn das Werk ein Merkmal x hervorhebt, in dem zwei Elemente A und B identisch sind, erscheint die Äquivalenz von A und B als Similarität. In einer andern Phase kann ein Merkmal y aktualisiert sein. Wenn die Elemente A und B in y nicht-identisch sind, erscheint ihre Äquivalenz als Opposition,

^{(191-231).} Leider verzichtet Blagoj nicht nur auf jegliche Auseinandersetzung mit Vinogradov, sondern versagt sich sogar auch nur die geringste Erwähnung des Namens, wie er überhaupt ganz ohne Referenzen, abgesehen von literaturkritischen und biographischen Belegen und einigen Marx-Engels-Zitaten, auszukommen glaubt.

⁵ "Zweipolige Erzählstrukturen" in Puškins Werk, auch in den *Erzählungen Belkins*, insbesondere im *Schuβ*, beobachtet Schamschula 1973.

⁶ Ausführlicher zur Äquivalenz in der Erzählprosa Schmid 1984b.

gleichgültig in wieviel andern, nicht aktualisierten Merkmalen sie zusammenfallen.

Die thematische Äquivalenz wird durch eine Eigenschaft oder Handlungsfunktion begründet, die Elemente der Geschichte (Situationen, Personen, Handlungen oder gegenständliche Details) verbindet. Die formale Äquivalenz beruht auf der Identität bzw. Nicht-Identität zweier Erzählsegmente hinsichtlich jener Ordnungen, die in den drei narrativen Transformationen des Geschehens entstehen. Auf der Ebene der Geschichte können Äquivalenzen durch die Merkmale Selektivität ("Raffung" bzw. "Dehnung") und Position (Stelle in der Topologie) fundiert sein. Beide Merkmale sind für den Belkin-Zyklus relevant. In der Erzählung, die durch die Kompositionsverfahren Linearisierung (obligatorische Verwandlung von Handlungsgleichzeitigkeit in ein narratives Nacheinander) und Permutation (fakultative Umstellung der chronologischen Motivfolge) zustandekommt, führt die neue, lineare Topologie zu neuen Äquivalenzen hinsichtlich der Position. Dieses Merkmal wird im Zyklus vor allem dort aktiviert, wo die Retrospektive der Binnengeschichten die natürliche Folge der Motive aufhebt. Zwischen der positionellen Äquivalenz, die von der Geschichte vorgegeben wurde, und jener, die die Erzählung herstellt, bildet sich dann eine Similarität oder Opposition zweiter Ordnung. Auf der Ebene der Präsentation der Erzählung schließlich, die durch Verbalisierung und darin impliziert – Bewertung konstituiert wird, kommen neben den phonischen Strukturen (auf die man sich bei poetisierter Prosa einseitig zu konzentrieren pflegt) als äquivalenzbildende Merkmale auch stilistische, axiologische und darstellungstechnische Merkmale in Frage⁷. In den fünf Novellen bilden vor allem die wechselnden stilistischen Register, die impliziten und expliziten Wertungen und die Kommentare der Erzähler, die Schablonen der Rede- und Gedankendarstellung (direkte, indirekte, erlebte Rede), aber auch die etymologische Verwandtschaft von Wörtern, die Paronomasie und die phonische Ähnlichkeit von Lautsequenzen mannigfaltige Formen der Gleichwertigkeit.

Zu den vier Ebenen der narrativen Konstitution *Geschehen*, *Geschichte*, *Erzählung* sowie *Präsentation der Erzählung* und zu ihren spezifischen Substanzen der Äquivalenz vgl. Schmid 1982a (mit Beispielen aus dem *Schuβ*). Anders als dort vorgeschlagen, würde ich heute die "Segmentierung der Handlungsstränge" nicht mehr als eigene Operation, sondern als Implikat der Selektion von Situationen, Personen und Handlungen und ihren Eigenschaften modellieren. In dieser Selektion ist auch jenes Verfahren impliziert, das ich seinerzeit als "Raffung/Dehnung" der Ebene der *Erzählung* zugeschlagen habe. Ein in diesem Sinne korrigiertes Modell enthält Schmid 1989c.

Die Äquivalenz stellt gegen die Sukzessivität der Geschichte und des Diskurses eine *unzeitliche* Verklammerung her. Sie bringt Elemente, die auf der syntagmatischen Achse des Textes oder auf der Zeitachse der Geschichte weit voneinander entfernt sind, in eine gleichsam räumliche Simultaneität. Damit konkurriert die Äquivalenz mit der *temporalen* und *kausalen* Folge der Motive. Solange wir uns freilich im Bereich der Erzählkunst bewegen, sind die zeitlichen den unzeitlichen Verknüpfungen funktional übergeordnet. Die Dominanz der zeitlichen Verklammerungen ist ja konstitutiv für alle narrativen, eine Geschichte erzählenden Gattungen. Trotzdem können die unzeitlichen Verknüpfungen die zeitlichen profilieren und sie erst zur Erscheinung bringen. Das heißt: das Ereignis und die ihm zugrunde liegende Kausalität lassen sich oft nur im Nachvollzug der unzeitlichen Verknüpfungen erkennen.

Das Prinzip der Äquivalenz führt in den narrativen Text eine schier unüberschaubare Mannigfaltigkeit von Relationen ein. Ein Element A kann bezüglich des Merkmals x als Äquivalent von B erscheinen und zugleich hinsichtlich des Merkmals y als Äquivalent von C. Die Äquivalenz von A und B kann einmal den Charakter der Similarität haben, ein anderes Mal, wenn ein anderes Merkmal betont ist, den der Opposition. Die multiple Relationierbarkeit begründet eine hohe Komplexität.

Nun zeichnet sich auch ab, was Lev Tolstoj gemeint haben könnte, als er von der "harmonischen Richtigkeit der Verteilung der Gegenstände" sprach, die Puškin zur Vollkommenheit gebracht habe, und von der "Verengung des Bereichs", die mit der Harmonie in Kauf zu nehmen sei. Tolstoj, selbst ein Meister des "endlosen Labyrinths der Verkettungen", auf dem nach seiner Überzeugung das Wesen der Kunst beruht⁸, pries den Belkin-Zyklus offensichtlich vor allem deshalb, weil er in den unzeitlichen Verklammerungen jene "Verkettungen" (сцепления) erkannte, die den – für sich genommen – "schrecklich trivialen Gedanken" erst künstlerische Bedeutsamkeit verleihen9. Die ,Verengung des Bereichs1, die Tolstoj bei ,harmonischen1 Schriftstellern beobachtet und die, wie er sich äußert, zur 'Arbeit anregt', ohne zu täuschen, können wir als die mit der Äquivalenzbildung notwendig einhergehende quantitative Reduktion der Geschehensmomente verstehen. In der Tat wird in Puškins Prosa der Verzicht auf materielle Weltfülle durch jenen Gewinn an strukturellem Gehalt kompensiert, den die multiplen Relationen zwischen den relativ wenigen gewählten Momenten begründen.

⁸ Brief an Strachov vom 23. und 26.4. 1878 (L.N. Tolstoj 1936-1964, LXII, 268 f.).

⁹ Brief an Strachov.

In unterschiedlichen Substanzen und Formen erscheinend, sensibilisiert die Äquivalenz für ihre Wahrnehmung. Verklammerungen auf der einen Ebene geben entsprechenden, aber auch gegenläufigen Ordnungen auf einer andern Ebene Profil. Die Wahrnehmung des Äquivalenzsystems verläuft wie eine Kettenreaktion. Sind erst einmal wichtige Korrespondenzen identifiziert, wird schrittweise immer mehr vom dicht geknüpften Netz der "räumlichen" Relationen sichtbar.

Die Sinnfunktion der thematischen Äquivalenz können wir zunächst darin sehen, daß sie Motive hervorhebt und ihre Relevanz für den Bedeutungsaufbau markiert. Thematische Merkmale, die wiederholt werden, bieten sich als jene Kategorien an, die den sinnhaften Aufbau der dargestellten Welt bestimmen. Die Aktualisierung äquivalenter Motive führt zu ihrer Komparation. Diese impliziert die "Gleich- und Gegenüberstellung" (coпротивопоставление), wie Jurij Lotman das "universale strukturbildende Prinzip der Poesie und der Wortkunst" genannt hat10. Das heißt: In der Similarität wird auch der Kontrast aktiviert und im Gegensatz die Gleichheit profiliert. Dieser dialektische Vorgang macht neue Sinnpotentiale frei und zeitigt überraschende Ergebnisse. Einzelheiten, denen man keine besondere Bedeutung beimessen würde, erhalten mit einem Mal besondere Sinnrelevanz. Und Motive, denen ein eindeutiger Sinn zuzukommen scheint, entwickeln eine Bedeutungsdynamik, die ihre ursprüngliche Disposition sogar ins Gegenteil verkehren kann.

Wie aber tragen die *formalen* Äquivalenzen, die ja nicht in thematischen Merkmalen fundiert sind, zur Sinnkonstitution bei? In der poetischen Hemisphäre gilt bekanntlich die Präsumption der Bedeutungsrelevanz aller formalen Bezüge. Insofern suggeriert (nicht impliziert!) jede formale Äquivalenz auch eine thematische. Die formalen Äquivalenzen fungieren als Signale, die dazu aufrufen, die Elemente, an denen sie formend oder ordnend auftreten, auch inhaltlich aufeinander zu beziehen. Der Nachvollzug dieses Appells kann unterschiedliche Befunde ergeben. Die formale Äquivalenz kann eine thematische Relation, die bereits markiert ist, *profilieren*, sie kann eine bestehende, aber verdeckte thematische Beziehung *aktualisieren*, aber auch eine thematische Äquivalenz, die in der Geschichte gar nicht besteht, *konstituieren*, indem sie ein Merkmal aktiviert, das für eines der beiden Elemente in der Geschichte nicht gewählt ist. Die formal äquivalenten Elemente können sich natürlich auch als thematisch

¹⁰ Lotman 1972, 36. Vgl. dazu auch Schmid 1977, 58 f.

unvergleichbar erweisen. Dann kann aber die *Kontiguität*, die räumliche, zeitliche oder logische "Nachbarschaft", betont sein.

Es sei freilich davor gewarnt, in der Äquivalenz ein heuristisches Instrument zu sehen, das methodisch sicher vom Sinnteil zum Sinnganzen führt. Wir haben hier die alte hermeneutische Lehre zu bedenken, nach der das Ganze die Teile bestimmt. Der Hermeneutiker hält dem Strukturalisten überdies vor, daß er nicht nur den Sprung von der Analyse zur Deutung methodisch nicht sichern könne, sondern daß er sich sogar über die insgeheim eingebrachten Sinnvorgaben hinwegtäusche und daß jeder der Teilbefunde, die er objektiv im Text fundiert glaubt, auf uneingestandenen Antizipationen eines intuitiv erfaßten Gesamtsinns beruhe¹¹. In der Tat ist zu fragen, auf welche Weise ein Werk denn jene Merkmale markiert, die Äquivalenzen begründen. Aus der unüberschaubaren Menge potentiell äquivalenzbildender Eigenschaften heben sich die relevanten Merkmale letztlich nur durch ihre Funktionstüchtigkeit eben für Äquivalenzbildung ab. Wir stehen hier vor einem hermeneutischen Zirkel: Die Identifikation einer Äquivalenz setzt die Aufmerksamkeit auf relevante Merkmale voraus. Die Relevanz der Merkmale beweist sich aber erst in ihrer Fähigkeit, evident sinnerschließende Äquivalenzen zu begründen. Dieser Zirkel braucht – wie in jüngster Zeit wieder betont wird – nicht vitiös zu sein. Er läßt sich im trial-and-error-Verfahren zu einer "hermeneutischen Spirale" aufbrechen¹². Dieses Verfahren ist schon in Friedrich Schleiermachers Hermeneutik vorgezeichnet, die für alles Sinnverstehen zwei "Methoden" fordert, die "Divination", d.h. den intuitiven Sinnvorgriff, und die "Konstruktion", den rational prüfenden Nachvollzug¹³.

2. Die Allusion auf fremde Texte

Seit Mitte der zwanziger Jahre tritt in Puškins Dichtung die Kunst der Allusion hervor. In der Versepik gewinnen sowohl die extrafiktionale Anspielung (d.h. der Bezug auf reale Persönlichkeiten, Ereignisse und Fakten) als auch die intertextuelle Vergegenwärtigung fremder fiktiver Welten eine überaus große Bedeutung für die Sinnkonstitution.

¹¹ Vgl. dazu Schmid 1987b (dort auch weitere Literatur zur Kontroverse zwischen Strukturalismus und Hermeneutik).

¹² Zu dem Begriff vgl. Bolten 1985, zu dem inhaltlich verwandten des "struktural-hermeneutischen Zirkels" Stierle 1985.

¹³ Vgl. etwa Schleiermacher 1977, 169 f.

Der Autor und sein Publikum brachten für intertextualistisches Dichten die besten Voraussetzungen mit. Puškin war in einer Atmosphäre aufgewachsen, in der das anspielungsreiche Sprechen zur höchsten Kultur gebracht war. Schon im Lyzeum übte man sich im Spiel mit literarischen Formen. Die Lyzeumsjournale enthalten zahlreiche Proben scherzhaft-travestierender Prosa. Personen und Vorfälle des Lyzeumslebens erscheinen hier, sehr privat kodiert und für uns kaum mehr entschlüsselbar, in der Verkleidung literarischer Motive¹⁴. So kann Nina Petrunina die Lyzeumsjournale und jene Seite des Lyzeumslebens, die in ihnen zur Sprache kommt, einen "Arzamas vor dem Arzamas" nennen (1987, 11).

Der *Arzamas* selbst, eine Vereinigung der führenden novatorischen Literaten, die Karamzins Stilreform und Žukovskijs romantische Ästhetik gegen die archaistische Kritik aus den Reihen der *Beseda ljubitelej russkogo slova* ("Gesellschaft der Liebhaber des russischen Wortes") verteidigte, war – wie seine Protokolle zeigen¹⁵ – vor allem eine Schule des Spiels mit literarischen Formen, das auch vor der Parodie der eigenen Autoritäten nicht haltmachte. Puškin konnte bei den Zusammenkünften, die sowohl die feierlichen Sitzungen der *Beseda* im Hause Gavrila Deržavins als auch das Ritual der Freimaurergesellschaften parodierten, selbst in der kurzen Zeit seiner Mitgliedschaft¹⁶ die Kunst des allusiven Sprechens reichlich üben. Auch nach der Auflösung des *Arzamas* im Jahre 1818 pflegten die Mitglieder, von denen sich einige später um Puškins und Del'vigs *Literaturnaja gazeta* scharten, die Allusion, Parodie und Travestie in ihrem Briefwechsel, der zu einer literarischen Gattung wurde¹⁷.

Der Intertextualismus konnte seine Sinnintention natürlich nur in einer geschlossenen literarischen Gemeinschaft verwirklichen. Die Poetik der Allusion setzt ja eine homogen gebildete und alle literarischen Bezüge sensibel erfassende Leserschaft voraus. Tatsächlich wandte sich Puškin an einen sozio-kulturell homogenen Kreis hochbelesener Adressaten, die mit ihm die Kenntnis der intendierten Texte teilten und denen auch die verborgensten Anspielungen nicht entgangen sein werden.

Auch wo Puškin auf Mythos und Dichtung der Antike oder Werke der französischen, englischen, italienischen oder deutschen Literatur anspielte,

¹⁴ Vgl. Petrunina 1987, 9-12.

¹⁵ Borovkova-Majkova (Hg.) 1933.

Diese ist erst seit 1817 belegt, in der Lyzeumszeit haben aber wahrscheinlich schon Beziehungen zu der 1815 gegründeten Gruppe bestanden; vgl. Tomaševskij 1956, 109-114, 137-142. Puškins Verhältnis zum *Arzamas* behandelt Gillel'son 1974.

¹⁷ Vgl. Todd III 1976.

konnte er sich des Verständnisses seines Publikums gewiß sein. Französisch war die Kultur-, Brief- und Salonsprache seiner Zeit, und die Werke anderer Literaturen waren entweder ins Russische übersetzt oder lagen in französischen Prosaversionen vor. Dazu muß man wissen, daß antike und westeuropäische Literatur, auch die Poesie, von den gebildeten Russen der Puškin-Zeit in aller Regel über – meist mediokre – französische Prosaparaphrasen rezipiert wurde. Puškin, dessen Englischkenntnisse recht begrenzt waren – wie seine mißlungenen Versuche einer Übersetzung aus Byron und Wordsworth (ins Französische!) belegen –, las sogar Shakespeare und Sterne, Richardson, Scott und Byron, auf die er sich so oft bezog, in französischen Prosaübersetzungen¹⁸. Der Gallozentrismus der russischen Kultur im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts und die frankophone Vermittlung bei der Rezeption anderer Kulturen trugen erheblich zu jener Gleichartigkeit literarischen Wissens bei, auf die intertextualistisches Dichten angewiesen ist.

Mit zunehmendem Abstand von der Entstehungszeit der Werke und mit wachsender sozio-kultureller Differenzierung des Leserpublikums schwand natürlicherweise die von Puškin vorausgesetzte Allusionskompetenz. Heute bedürfen wir für eine werkadäquate Dechiffrierung der Intertextualität ausführlicher Kommentare. Deren prominentester, aus der Feder Vladimir Nabokovs (1964, II, III), entfaltet auf annähernd tausend Seiten eine wahre Enzyklopädie realienkundlichen und motivgeschichtlichen Wissens zum Eugen Onegin. An diesem hochgelehrten Werk zeigt sich der Glanz, aber auch das Elend der traditionellen Motivgeschichte. Nabokov, der sich nicht ganz zu Recht lustig macht über die "similarity chasers, source hunters, relentless pursuers of parallel passages" (II, 235), kann zu vielen Wortmotiven und narrativen Details eine schier unendliche Reihe von Parallelen aus der russischen, französischen, englischen und deutschen Literatur anführen. In der Fülle der Referenzen wird indes nicht geschieden zwischen jenen Motiven, die zum Epochenstil oder zur Gattung gehörten oder nur in sehr allgemeinen Merkmalen mit Puškins Versroman in Verbindung zu bringen sind, und jenen, die auf eine Anspielung schließen lassen.

Für unsere Analysen wollen wir von einer intertextuellen Relation nur dann sprechen, wenn die Beziehung zu einem andern Text, dem *Prätext*, als ein vom Autor intendiertes semantisches Faktum im Bedeutungsaufbau des alludierenden Textes identifizierbar wird. Aus diesem Verständnis der in der

¹⁸ Zur Kenntnis fremder Sprachen und Literaturen in der Puškin-Zeit und zu Puškins eigenen Übersetzungsversuchen vgl. Nabokov 1964, II, 158-163.

Forschung sehr unterschiedlich aufgefaßten Intertextualität¹⁹ ergeben sich für die Analyse vor allem zwei Fragen: Welche Signale sprechen für die Intendiertheit einer Allusion? Wie macht sich der spätere Text den von ihm vergegenwärtigten Prätext zunutze?

Solche Fragen sind von der traditionellen Einflußforschung und Motivgeschichte kaum aufgeworfen worden, betrachtete sie die intertextuellen Phänomene doch vorwiegend aus der Perspektive des 'Quellentextes', der als aktiver Motivspender für spätere, passiv rezipierende Werke erschien. Unser Blickpunkt ist dagegen das spätere Werk, und was früher auf die Begriffe des Einflusses, der Kontinuität und des Erbes gebracht wurde, zeigt sich in der gegenläufigen Perspektivierung als virtuelle Sinnkomponente des souveränen, nicht mehr als Reflex, sondern aus eigener Gesetzlichkeit entstandenen und die Sinnpotentiale fremder Werke als Material seiner Konstruktion aktiv ausnutzenden späteren Textes.

Puškins Allusionen sind durch unterschiedliche Signale angezeigt: durch mehr oder weniger direkt und kohärent reproduzierte, paraphrasierte oder anagrammatisch verborgene Zitate, durch Namen von Protagonisten, markante Handlungsdetails, aber auch stilistische Register. Gleichgültig, von welcher Art und Extension das Signal ist, immer ruft es dazu auf, den hergestellten Kontakt zwischen Text und Prätext zu *kontextualisieren*, d.h. die Beziehung auszuweiten und die Geschichten, die in den simultan vergegenwärtigten Texten erzählt sind, versuchsweise auch als ganze gleichzusetzen. Insofern suggeriert jede punktuelle Allusion die Möglichkeit der Äquivalenz ganzer Texte. Puškins Allusionen sind besonders expansiv. Wir werden an einzelnen Fällen sehen, wie die Identifizierung eines unscheinbaren lokalen Kontaktes zwischen den Texten in einer Kettenreaktion immer weitere Äquivalenzen, auffällige Übereinstimmungen und markante Kontraste, zwischen ihren Situationen, Aktanten und Handlungen erkennen läßt.

Die Intertextualität der *Erzählungen Belkins* ist, nachdem sich die Kategorie der Nachahmung als unangemessen herausgestellt hat, allzu sehr auf die Parodie, eine im Grunde arme, weil ganz von fremder Substanz lebende Kunstform, reduziert oder auf den Nenner der Stilpolemik gebracht worden. Die – wie man meinte – parodistische Nachbildung von Helden und

Es ist hier nicht der Ort, auf die theoretische Diskussion einzugehen, die vor allem zwischen Vertretern des Dekonstruktivismus und einer eher essentialistischen Ausrichtung noch immer recht kontrovers geführt wird. Den Verlauf der Diskussion markieren die Sammelbände: Lachmann (Hg.) 1982, Schmid/Stempel (Hgg.) 1983, Broich/Pfister (Hgg.) 1985.

Handlungen des Sentimentalismus und der Romantik erschien als erster Schritt zur Begründung des Realismus. So sah N. Ljubovič (1937, 261), der profilierteste Vertreter dieser Deutungsrichtung, in der "parodistischironischen Umbewertung" gängiger Motive und Sujets der russischen und ausländischen Literatur aus dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts eine literarische Polemik, die dem "Kampf für eine realistische Darstellung der Wirklichkeit" diente²⁰.

Gewiß, im *Schuß* wird der romantische Held *ad absurdum* geführt und in *Fräulein Bäuerin* das sentimentalistische Interesse für die Welt des Bauern ironisiert. Aber keineswegs sind die literarischen Sujets, auf die Puškin anspielt, immer und in erster Linie Gegenstand einer parodistischen Destruktion. Soll man den *Stationsaufseher* etwa als *Parodie* auf Karamzins *Arme Liza*, den Prototyp der sentimentalistischen Erzählung, auffassen, und haben die Balzac-Allusionen die Aufgabe, das Weltbild des französischen Romanciers ins Lächerliche zu ziehen? Vollends abwegig wird die Parodie-These für die Geschichten des Alten und Neuen Testaments, die von den zahlreichen biblischen Motiven des *Stationsaufsehers* vergegenwärtigt werden. Daß mit Parodie die semantische Funktion der intertextuellen Beziehungen unzutreffend oder höchstens nur partiell beschrieben ist, hat man denn auch bereits mehrfach konstatiert.

So stellt L.S. Sidjakov (1973, 64) fest, daß Puškin die Prinzipien des Realismus in der Prosa durchsetze, nicht indem er konkrete literarische Erscheinungen parodiere, sondern indem er unerwartete Lösungen traditioneller Sujetsituationen anbiete und ein neues Licht auf den Charakter konventioneller literarischer Helden werfe.

Grundsätzlicher noch als Sidjakov, der immerhin daran festhält, daß die Polemik mit der literarischen Tradition in den *Erzählungen Belkins* einen Realismus begründe, argumentiert J. Douglas Clayton (1971). Das Ergebnis dessen, was Ljubovič Parodie nennt, ist nach Clayton nicht die *Destruktion* der parodierten Formen, sondern "the derivation of a new kind of literary enjoyment from them by the way they are modified" (157). Das Spiel mit konventionellen Motiven evoziert eine Haltung zu den erzählten Ereignissen, die dem Realismus fremd ist: Es fokussiert die Literarizität dieser Ereignisse und nicht ihre Fähigkeit, glaubwürdig zu erscheinen (159).

Als seine Vorläufer, die über den bloßen Hinweis auf Entlehnung, Gebrauch und Einfluß hinausgegangen seien und gesehen hätten, daß Puškin in den *Erzählungen Belkins* die zeitgenössische Literatur "untergraben und gereinigt" habe, nennt Ljubovič V.F. Bocjanovskij (1922) und I.I. (!) Vinogradov (1934).

Schon Ljubovič hat als ein Grundverfahren der vermeintlichen Parodie die Inversion literarischer Schemata erkannt: die Handlung folgt dem parodierten Sujet nur bis zu einem gewissen Moment, um dann einen grundsätzlich anderen Verlauf zu nehmen. Diese Wendung, die "den gewöhnlichen literarischen Gang der Handlung auf den Kopf stellt und annulliert", hebt die Tragik des literarischen Sujets auf und läßt es in komischem Licht erscheinen (274). Ganz ähnlich konstatiert Vasilij Gippius (1937), daß Puškin seine Geschichten zunächst nach konventionellen Schemata aufbaue, um seinen Leser dann zu düpieren, indem er das nach dem Schema zu Erwartende durch eine überraschende Lösung ersetze, die das "lebendige Leben" anbiete.

Die Unkonventionalität dieser Lösung ist freilich mit keinerlei Realismus des Durchschnittlichen oder Repräsentativen zu vereinbaren. Wie wenig 'realistisch' ist doch das märchenhafte Happy End im *Schneesturm*, und wie wenig repräsentativ für die soziale Wirklichkeit ist Dunjas Glück im *Stationsaufseher*, jener Erzählung, der Ljubovič den höchsten Realismusgehalt zuspricht. So sehr man dem nationalen Poeten auch den Realismus gönnen möchte, hat doch die provokative These Edmund Littles (1979) viel für sich, nach der Dunjas Geschichte unrealistischer, d.h. sozial weniger plausibel ist als die von Karamzins armer Liza, die man spontan immer als unrealistisch empfunden hat.

Gegen die Konzeption von einem parodistischen, die konventionellen Poetiken bloßstellenden Realismus setzt sich seit den siebziger Jahren auch in der sowjetischen Forschung allmählich die Einsicht in die positive, sinngenerierende Rolle der vergegenwärtigten Prätexte durch. In jüngster Zeit vertritt Vadim Vacuro (1981, 28) sogar die Auffassung, die Erzählungen Belkins tendierten weniger zur Destruktion konventioneller Sujets als zu ihrer Wiedererweckung und zur Aktivierung der in ihnen enthaltenen Sinnmöglichkeiten. Von dieser neuen Konzeption ausgehend, formuliert Vladimir Markovič (1989) die Idee, daß die Erzählungen Belkins ihre für die "Klassik" charakteristische Sinnkomplexität aus der "aktiven Wechselwirkung mit der heterogenen belletristischen Umgebung" bezögen. Um die neue "klassische" Qualität der in vielen Komponenten "belletristischen" Erzählungen zu erklären, bedürfe es einer methodologischen Neuorientierung. Anstatt einzelnen Entlehnungen nachzugehen, müsse man ihre "wechselseitige Überschneidung" (взаимопересечение) rekonstruieren. Denn diese führe zu jener "wechselseitigen Transformation" (взаимопреобразование) der konventionellen Motive, auf der das neue, semantisch komplexe, "klassische" Sujet der Puškinschen Prosa beruhe.

Die inter-textuelle Allusion hat in den *Erzählungen Belkins* durchaus unterschiedliche Funktionen. *Parodie* ist allenfalls dann im Spiel, wenn die Imitation eines fremden Stils dessen konzeptuelle Begrenztheit und mentalitätsgeschichtliche Unzeitgemäßheit vorführt²¹. Sobald aber mit dem fremden Stil eine fremde Geschichte oder ein narrativer Typus assoziiert ist, werden Funktionen aktiv, die sich nicht mehr unter den engen und buchstäblich *ein*-seitigen Begriff der Parodie subsumieren lassen. Wir wollen hier drei nicht-parodistische Intentionen der Intertextualität unterscheiden.

Die erste von ihnen hat Puškin in seinem unvollendeten *Roman v pis'-mach* ("Roman in Briefen", 1829), in dem er den Personen manche seiner eigenen metapoetischen Überlegungen unterschiebt, selbst vorgezeichnet. Im fünften Brief schreibt die literaturbegeisterte Liza an ihre Freundin:

Я читаю очень много. Ты не можешь вообразить, как странно читать в 1829 году роман, писанный в 775-м. Кажется, будто вдруг из своей гостинной входим мы в старинную залу обитую штофом, садимся в атласные пуховые кресла, видим около себя странные платья, однако ж знакомые лица, и узнаем в них наших дядюшек, бабушек, но помолодевшими. Большею частию эти романы не имеют другого достоинства. Про-исшествие занимательно, положение хорошо запутано,— но Белькур говорит косо, но Шарлотта отвечает криво. Умный человек мог бы взять готовый план, готовые характеры, исправить слог и бессмыслицы, дополнить недомолвки — и вышел бы прекрасный, оригинальный роман. Скажи это от меня моему неблагодарному Р*. Полно ему тратить ум в разговорах с англичанками! Пусть он по старой канве вышьет новые узоры и представит нам в маленькой раме картину света и людей, которых он так хорошо знает. (49 f.)

Ich lese sehr viel. Du kannst Dir nicht vorstellen, wie seltsam es ist, im Jahr 1829 einen Roman aus dem Jahr 1775 zu lesen. Wie wenn wir mit einem Mal aus unserm Wohnzimmer in einen altertümlichen, mit schwerem Stoff ausgeschlagenen Saal treten, uns in atlasglänzende, daunengefüllte Sessel setzen und um uns herum seltsame Kleider sehen, jedoch bekannte Gesichter und in ihnen unsere Onkel und Großmütter erkennen, aber in jüngerer Gestalt. Größtenteils haben diese Romane keinen andern Wert. Die Begebenheit ist unterhaltsam, der Knoten gut geknüpft, aber Belcour spricht schief und Charlotte antwortet krumm. Ein kluger Mensch könnte den fertigen Plan, die fertigen Charaktere nehmen, den Stil und die Ungereimtheiten korrigieren, das nicht Ausgesprochene ergänzen, und heraus käme ein schöner, origineller Roman. Sag das von mir meinem undankbaren R*. Er soll aufhören, seinen Geist in Gesprächen mit Eng-

Nach Vinogradov (1941, 483) übernimmt Puškin seit Mitte der zwanziger Jahre die historische Aufgabe, den in der russischen Kultur vorherrschenden "stilistischen Formalismus" zu destruieren, die "Hauptbremse" für die Entwicklung des Realismus. Dies erreiche er, indem er einerseits die herrschenden Stilsysteme imitiere und entlarve und anderseits die Korrelation zwischen einem Stil und dem engen Kreis seiner Begriffe aufweise, die Grenzen seiner semantischen Möglichkeiten aufzeige.

länderinnen zu vergeuden. Möge er auf einem alten Gewebe neue Muster sticken und uns in dem kleinen Rahmen das Bild der Welt und der Menschen geben, die er so gut kennt.

Wir wollen solche Korrektur an den Mustern der Vergangenheit, die bei Puškin selbst freilich wesentlich tiefer reicht, als dem literaturbeflissenen Fräulein vorschwebt²², *Kontrafaktur* nennen. Von der rückwärtsgewandten Parodie, die destruiert, unterscheidet sich diese Form durch die neue Konstruktion psychologisch plausiblerer Handlungsmodelle, die freilich – wie schon ausgeführt – in sozialer Hinsicht nicht unbedingt repräsentativ sind. Natürlich deckt die Kontrafaktur die "Ungereimtheiten" (бессмыслицы) des Prätextes auf und drückt auch eine metapoetische Kritik am falschen Weltmodell des Vorgängertextes aus, aber anders als in der bloßen Parodie wird hier konstruktiv ein neues Bild von Charakteren und Handlungen entworfen. So wird Karamzins sentimentalem Sujet vom Untergang eines Mädchens aus niederem Stande, das in der Literatur der Zeit zur Schablone erstarrt war, das sozial untypische, aber psychologisch höchst plausible Sujet von Dunjas Aufstieg entgegengesetzt.

Eine zweite Funktion intertextueller Anspielung besteht in der *Konkretisation der Geschichte*, in der Vertiefung der charakterologischen Porträts, in der Profilierung der Handlungsmotivation. Für diese Funktion müssen wir zwei Modi unterscheiden.

Im *ersten* Modus kommt die Konkretisation *ex negatione* zustande, durch die Abweisung suggerierter Analogien, genauer: durch die *narrative Widerlegung falscher Äquivalentsetzungen*. Es ist schon mehrfach festgestellt worden, daß sich Erzähler und Helden der *Erzählungen Belkins* an literarischen Schemata orientieren, die sich im Verlauf der Geschichte als unzutreffend erweisen. Am klarsten hat die Widerlegung existentialisierter Literatur Jan van der Eng (1968a, 10) beschrieben:

La situation au début des récits est modelée sur un ou plusieurs sujets conventionnels. Le renversement de cette situation initiale fait naître d'autres schémas traditionnels qui à un moment donné prennent le contresens de leurs modèles. Ce jeu sert à caractériser les personnages. Tantôt c'est le narrateur qui suggère des points de contact entre leur vie et certains sujets littéraires. Tantôt ce sont les personnages eux-mêmes qui affectent un rôle littéraire, soit pour se dissimuler derrière cette pose, soit pour pousser leurs intérêts. Il en résulte dans tous les cas que leur portrait se compose de plusieurs schémas littéraires, souvent opposés l'un à l'autre. Ce qui achève la complexité psychologique de ce portrait, c'est que l'antinomie entre leur vie, modelée sur des conventions littéraires, et cette même vie, représentée sans objets d'imitation, se fait sentir à maint endroit.

In der Handschrift steht übrigens statt des späteren "die fertigen Charaktere nehmen" "die Charaktere verändern" (переменить характеры, 566).

Intertextuelle Relationen sind also in den Novellen selbst mit dargestellt, als Kontrast zwischen dem realen Verhalten der Personen und den literarischen Schemata, denen sie selbst oder die Erzähler folgen. Die Helden und auch die Ich-Erzähler erscheinen ja sämtlich als Leser, mag sich ihre Lektüre auch – wie im Falle Samson Vyrins – auf die Bibel beschränken. Die Heldin des *Schneesturms* war mit französischen Romanen erzogen worden und war "folglich" (*sledstvenno*) verliebt. Puškin fokussiert das fatale *sledstvenno* und stellt die Lebenstauglichkeit existentialisierter Literatur auf die Probe. Immer wieder müssen seine Helden die Erfahrung machen, daß die Verinnerlichung literarischer Schemata blind macht für die Erkenntnis der unvorhergesehenen Entwicklungen des realen Lebens.

Puškins Intertextualität spielt mit der Inertia der Rezeption von Literatur. Der Leser wird sich zunächst einlassen auf die Schablonen, die ihm der Text suggeriert (romantisch-dämonischer Held im Schuß, romantische Verschwörung zweier Liebender gegen die Eltern im Schneesturm, Untergang des einfachen Mädchens, das von einem Vertreter höherer Stände verführt wird, im Stationsaufseher). Das Schema führt jedoch in die Irre, das Leben sieht in Wirklichkeit anders aus, als es die Literatur vor-gesehen hat. Die Motivationen, die die Personen, literarischen Vorbildern folgend, für ihr Handeln suggerieren, werden von ihrem Verhalten widerlegt. Der Leser ist aufgefordert, jenseits der angebotenen Erklärungen jene unliterarischen Bewußtseinshaltungen zu rekonstruieren, die das Handeln der Personen tatsächlich leiten. Dabei helfen ihm die vergegenwärtigten Texte. Sobald der Leser die ,nackten' Geschichten mit ihren literarischen Äquivalenten konfrontiert und sowohl nach Übereinstimmungen wie Divergenzen fragt, erhält er Anregungen, die ihm erlauben, zumindest eine Hypothese über den Inhalt des Ausgesparten zu erstellen.

Die Widerlegung literarischer Vorbilder zeitigt noch andere Wirkungen als die der psychologischen Vertiefung. Die ironische Fokussierung der Schemata zielt letztlich auf die Bloßlegung des Schematismus, der jeglicher literarischen Darstellung inhärent ist. Wenn die Lösung, die das 'reale Leben' bietet, unglaubwürdiger, unwahrscheinlicher, romantischer sein kann als alle literarischen Fiktionen, dann ist daraus der Schluß zu ziehen, daß die notwendig stilisierende und schematisierende literarische Gestaltung die Vielschichtigkeit und Unvorhersagbarkeit der Wirklichkeit immer schon verfehlt. So gesehen hat die Widerlegung der Schemata metaliterarischen Charakter. Die *Erzählungen Belkins* erweisen sich als Literatur über die Literarizität, als Literatur, die sich gängiger literarischer Motive bedient, um mit ihrer Hilfe eine überraschende, unliterarische Lösung zu gestalten, die

das ,lebendige Leben' anbietet, und um selbstironisch den notwendigen Schematismus jeder Literatur bloßzulegen.

Im zweiten Modus der Konkretisation wird die Geschichte durch die Expansion der Äquivalenz komplettiert. Das betrifft vor allem die unscheinbaren Allusionen, deren Prätexte in der Geschichte keinerlei narrative Rolle spielen, weder dem Erzähler als Erklärungsmodell vorschweben noch von den Helden existentialisiert oder zur Durchsetzung ihrer Interessen benutzt werden. Hierzu gehören etwa die expliziten Vergleiche einzelner Handlungsdetails mit entsprechenden Zügen in fremden Werken, wie etwa der Vergleich von Vyrins Jammer mit der Klage des Dieners Terent'ič in Ivan Dmitrievs Ballade Karikatura, aber auch die vielen Allusionen, die die Mottos der Novellen, die Namen von Protagonisten oder verdeckte Zitate signalisieren, ohne daß die Prätexte im Horizont der dargestellten Welt erscheinen. Die expandierte, d.h. tentativ auf nicht aktivierte Motive der beiden Texte ausgedehnte Äquivalenz ergibt zuweilen überraschende Befunde und kann sogar für die in der Geschichte nicht ausgeführten inneren Motive der Helden höchst plausible Konkretisationen bereithalten. Der Prätext soll hier also nicht als untaugliches, irreführendes Erklärungsschema abgewiesen, sondern als Spender möglicher Motivationen benutzt werden. Durch Aktualisierung bislang nicht realisierter Ähnlichkeiten, aber auch vielsagender Kontraste hilft die inter-textuelle Beziehung somit die Lücken der Geschichte auszufüllen.

Die intertextualistische Analyse der *Erzählungen Belkins* wird zu einer Reihe von Fragen herausfordern, von denen hier drei vorweggenommen seien.

Inwiefern ist die intertextuelle Allusion ein *poetisches* Verfahren? Hat Michail Bachtin die "Dialogizität", die das Konzept der Intertextualität präfiguriert, nicht als genuin *prosaische* Struktur bestimmt, die sich am vollkommensten im Roman verwirklicht und die den poetischen Gattungen zutiefst fremd ist?²³ Bachtins rigoroser Ausschluß der Poesie von der Dialogizität ist sowohl theoretisch kritisiert und korrigiert als auch praktisch widerlegt worden²⁴. Und es geht hier auch gar nicht darum, eine natürliche

Vgl. Bachtin 1934-1935, dort bes. das Kapitel über "Das Wort in der Poesie und das Wort im Roman", wo kategorisch festgestellt wird: "In den im engeren Sinne poetischen Gattungen wird die natürliche Dialogizität des Wortes künstlerisch nicht ausgenutzt. Das Wort genügt sich selbst und setzt jenseits seiner selbst keine fremden Äußerungen voraus. Der poetische Stil ist aufgrund seiner Funktionsbestimmung [uslovno] von jeglicher Wechselwirkung mit einem fremden Wort, von jeglichem Seitenblick auf ein fremdes Wort abgetrennt" (98).

²⁴ Die theoretische Auseinandersetzung hat vor allem Renate Lachmann (1982) geleistet,

Affinität der Intertextualität zu einer der beiden literarischen Hemisphären festzustellen. Was behauptet werden soll, ist lediglich, daß die intertextuelle Allusion zu den Verfahren gehört, die eine poetische Lektüre der *Erzählungen Belkins* befördern.

Sobald die Anspielung identifiziert ist, wird das alludierende Motiv aktualisiert und zunächst aus seinem narrativen Zusammenhang gerissen. Es erhält ein Gewicht, das seine Stelle in der Hierarchie der Motive entscheidend verändern kann. Dann bremst die Allusion die Lektüre, verhindert den Fortgang zum nächsten Motiv und zieht den Leser in die Text-, Tiefe', d.h. lenkt seine Aufmerksamkeit auf die Äquivalenz mit Motiven der literarischen Vergangenheit. Aufgeladen mit Sinnenergien, die es aus der spezifischen Relation zu seinen Äquivalenten bezieht, kann das alludierende Motiv neue Beziehungen zu andern Motiven seines Textes aufnehmen. Dabei geben nicht nur Allusionen auf ganz unterschiedliche Texte, sondern auch die unterschiedlichen poetischen Verfahren einander semantisches Profil. In den *Erzählungen Belkins* bilden die heterogenen Allusionen gemeinsame Bedeutungspotentiale aus, die mit den Sinnimpulsen der beiden andern Verfahren zusammenwirken.

Hiermit ist teilweise auch schon die zweite Frage beantwortet, die lauten könnte: Wie läßt sich die Intendiertheit einer Allusion ausmachen?

Es gibt für die Intertextualität natürlich keine methodische Heuristik, geschweige denn die Möglichkeit des Beweises. Auch wenn wir uns auf Allusionen beschränken, die eindeutig signalisiert erscheinen, wird ihre Intendiertheit nicht jeden Leser überzeugen. Und ein Konsens über die Ausdehnung der von einem Allusionssignal angezeigten Äquivalenz wird erst recht schwer herzustellen sein. Die Rekonstruktion der Autorintention wird nicht zuletzt dadurch erschwert, daß Puškin sich wenig um die Nachvollziehbarkeit seiner zahllosen Andeutungen kümmert. Das hat schon sehr treffend Lev Tolstoj festgestellt. Nach dem Bericht seiner Frau sah er Puškins Haltung zum Leser deutlich von seiner eigenen unterschieden: "Wenn Puškin eine künstlerische Einzelheit [художественная подробность] beschreibt, tut er das mit Leichtigkeit [легко] und sorgt sich nicht darum, ob sie vom Leser bemerkt und verstanden wird, er [Tolstoj] dagegen drängt

darüber hinaus hat sie in Werkanalysen (1980, 1984, 1987) an der Lyrik Majakovskijs, der Mythopoetik der Akmeisten und jetzt auch an Lomonosovs, Deržavins und Puškins Versionen von Horaz' *Exegi monumentum* dialogisch-intertextuelle Strukturen aufgewiesen; vgl. jetzt auch ihr Buch *Gedächtnis und Literatur* (1990).

sich dem Leser mit dieser künstlerischen Einzelheit gleichsam auf, bis er sie ihm vollständig klar gemacht hat [пока ясно не растолкует ee]"25.

Wir stehen hier wieder vor dem Kardinalproblem des Verstehens, das nur im *trial-and-error*-Verfahren der "hermeneutischen Spirale" von "Divination" und "Konstruktion" zu überwinden ist. Das erste Aufspüren einer Allusion wird immer der Intuition überlassen bleiben. Die vermutete Verbindung ist dann versuchsweise durchzuspielen und in ihrer Reichweite zu erproben. Durch tentative Ausdehnung der Äquivalenz und die Suche nach weiteren Kontaktpunkten können wir die Vermutung in jene Gewißheit überführen, die für das richtige Verstehen der einzige Garant ist. Ein wichtiges Argument für die Intendiertheit einer Allusion und des für sie rekonstruierten Sinnpotentials wird die Kompatibilität mit den Bedeutungsimpulsen anderer Allusionen und anderer Verfahren sein.

Welche Verbindlichkeit kann schließlich die gefundene Intertextualität für die Lektüre beanspruchen? In seinem Beitrag zum Hamburger Intertextualitätskolloquium gab Karlheinz Stierle (1983, 10) zu bedenken, daß ein Werk "in produktionsästhetischen intertextuellen Bezügen stehen kann, die der Aktualisierung durch den Leser nicht bedürfen". Und Wolf-Dieter Stempel (1983, 97) fragte, auch im Hinblick auf meine Intertextualitätsstudien zum Stationsaufseher²⁶, "ob denn die Forderung einer ,lecture relationnelle' [Genette] der kontrastiven Präsenthaltung eines Vortextes in allen seinen Einzelheiten im Rahmen einer sich auf der Objektebene vollziehenden Rezeption überhaupt billigerweise erhoben werden kann". Stempels Plädoyer für die systematische Berücksichtigung der dem gebildeten "Amateurleser" möglichen Rezeptionsleistung läuft letztlich darauf hinaus, die intertextuelle Dimension nicht mehr im Einzeltextbezug, sondern nur noch in der Gestalt "generischer Intertextualität", die sich auf ganze Gattungsmodelle bezieht und im Text selbst inszeniert wird, als ästhetisch erfahrbar anzuerkennen, also dem Leser die von den Intertextualisten geforderte "Zweidimensionalität des Konkretisationsprozesses" zu erlassen.

Man wird einräumen können, daß bei vielen Autoren nach der Verarbeitung literarischer Modelle zu fragen, ergiebiger sein dürfte, als jedem einzelnen Kontakt mit möglichen Referenztexten nachzugehen. Entscheidend anders aber verhält es sich im Fall des Belkin-Zyklus, dessen Untersuchung Stempels Einwände gegen die Intertextualität provoziert zu haben scheint. Hier ist auch der Amateurleser aufgefordert, die deutlich signalisierten und

²⁵ S.A. Bers, *Vospominanija o grafe L.N. Tolstom*, Smolensk 1893, S. 37 (zit. nach Eichenbaum 1937, 86).

²⁶ Schmid 1981, 1983.

hochelaborierten Bezugnahmen auf bestimmte, eindeutig identifizierbare Einzeltexte zu realisieren. Meinem Hinweis (1981, 127), daß in dem homogenen, hochbelesenen Adressatenkreis Puškins auch die verborgensten Subtexte und feinsten Allusionen verstanden worden sein mußten, begegnet Stempel (103 f.) mit dem Argument, das bedeute keineswegs, daß die "betreffenden Leser die Verarbeitungsleistungen Puškins im ästhetischen Wahrnehmungsakt relationell vergegenwärtigt hätten". Nun ist über die faktische Rezeption, vor allem über den Anteil ästhetischer Aktualisierung, nur wenig in Erfahrung zu bringen. Aber es scheint mir kein Zweifel daran begründbar, daß die im relationalen Dechiffrieren überaus geschulten Leser der Puškinzeit sowohl die Kontrafaktur zu allseits bekannten Prätexten, die - wie Karamzins Arme Liza - zu Repräsentanten ganzer Epochenstile wurden, als auch die Konkretisation der Geschichte durch Rückgriffe etwa auf die Bücher des Alten und Neuen Testamentes semantisch und ästhetisch tatsächlich ummünzen konnten. Gewiß wird der durchschnittliche Laienleser von heute diese Leistung nicht mehr ohne weiteres erbringen können. Die literarischen Prätexte, auf die etwa der Stationsaufseher anspielt, werden ihm kaum mehr gegenwärtig sein, und sogar die Vertrautheit mit den biblischen Geschichten, die die Novelle voraussetzt, ist - nicht nur im Kulturkontext der Sowjetunion – keineswegs mehr selbstverständlich.

Die an sich sympathische Berücksichtigung des Amateurlesers wird nun allerdings problematisch, wenn ihr wesentliche Teilstrukturen des Werks, ja im Grunde seine Gestalthaftigkeit geopfert werden sollen. Denn es ist ja nicht Bildungsbeflissenheit oder Freude an der Textarchäologie und auch nicht lediglich die Aussicht auf einen semantischen Mehrwert, die uns für die *Erzählungen Belkins* eine relationale Lektüre fordern lassen, sondern zum einen die narrative Integration mancher Prätexte, die den Helden als Modelle geheimer Identifikation und Imitation vorschweben, und zum andern das Gestaltdefizit, der Prägnanzbedarf der hochselektiven und in vielem rätselhaften Geschichten. Und es geht nicht nur um das Ausfüllen von Lücken, sondern auch um die semantische Integration mancher ausgeführter Motive, die, ohne intertextuellen Rekurs schwer erklärbar und auch nie befriedigend gedeutet, die Schlüssigkeit, Prägnanz und Ökonomie der Geschichte in Frage stellen.

Darüber darf nicht hinwegtäuschen, daß die *Erzählungen Belkins* auch ohne Intertextualität, wie es scheint, zumindest in unserm Jahrhundert immer schon irgendwie verstanden und als Meisterwerk goutiert wurden. Es wäre nur zu überprüfen, mit welchen Verkürzungen und Vereinseitigungen Verständnis und Genuß in vielen Fällen erkauft wurden. Um die Kohärenz

der Geschichte und die Integration aller Motive besorgt zu sein, scheint aber besonders bei Texten angezeigt, die – wie der *Stationsaufseher* oder der *Schuß* – zu verkürzenden, voluntaristischen Sinnzugriffen geradezu einladen und im Verlauf ihrer Rezeptionsgeschichte immer wieder in den Dienst moralischer Belehrung und ideologischer Indoktrination genommen worden sind²⁷.

Offensichtlich von Stempels Plädoyer für den Amateurleser inspiriert, wirft mir Armin Knigge in seiner etwas zu wenig differenzierenden Polemik gegen die gesamte Intertextualitätsforschung (1984, 38-42) vor, ich erhöbe meine "wissenschaftliche Werkbeschreibung" des Stationsaufsehers "in einer problematischen Weise zur Interpretationsnorm" und könne die "reale Rezeptionsgeschichte" der Novelle nur als eine "Anhäufung inkompetenter und damit irrelevanter Meinungsäußerungen" auffassen. Die Realisierung der gefundenen Allusionen, für die "der Nachweis einer auktorialen Absicht in vielen Fällen nicht möglich" sei, werde "dem Rezipienten direkt oder indirekt als eine Pflicht auferlegt". "Um einen solchen Anspruch auszuschließen", bevorzugt Knigge für seine eigenen Untersuchungen zum Ehernen Reiter den Begriff der "assoziativen Bedeutung". Mit dem weiteren, sehr unterschiedliche Sinnbezüge abdeckenden Begriff ist natürlich wenig gewonnen. Daß wer immer Sinn zu verstehen und auszulegen sucht, sich im Umkreis von Hypothesen bewegt, versteht sich von selbst und braucht nicht eigens durch vieldeutige Begriffe unterstrichen zu werden. Den Nachweis für die Richtigkeit von Hypothesen einzuklagen heißt das Geschäft des Interpretierens zu verkennen, das seine Verifikation einzig in der Plausibilität findet. Ich habe mich in der Stationsaufseher-Analyse nur auf sehr wahrscheinliche Bezüge beschränkt und ihre Intendiertheit durch die im Text enthaltenen Signale zu erweisen gesucht. Dabei kann ich natürlich einem schlechten hermeneutischen Zirkel aufgesessen sein. Aber dies müßte man mir schon im Einzelfall nachzuweisen sich bequemen. Jeder Interpret setzt seinen Sinn, ob er will oder nicht, mag er sich auch noch so vorsichtig äußern und die Freiheit des Lesers beteuern, als einen allgemeinen. Die Leser von Interpretationen sind im Regelfall ja auch nicht an individuellen Reaktionen, sondern an der semantischen Identität des Werks interessiert. Zur Identität des Stationsaufsehers gehören aber bestimmte Bezugnahmen auf Traditionen und Prätexte, ja sogar die Bereithaltung bestimmter Sinnpotentiale. Und diese zu aktualisieren, gibt der Text dem Leser tatsächlich auf. Der Interpret, der seine Sinnbefunde als unverbindlich deklariert, unterläuft seine Aufgabe, die ja gerade darin besteht, das Allgemeine des Sinns erkennbar zu machen. Wer seine Befunde als subjektiv relativiert, unterstellt letztlich, es sei im Deuten Objektiveres zu erzielen als eine Hypothese. Damit soll keineswegs für eine apriorische Gleichberechtigung aller Sinngebungen plädiert werden. Die Dignität einer Hypothese bemißt sich zuallererst danach, wie vollständig und genau der Text zur Kenntnis genommen wurde. Daß gerade die Novelle vom Stationsaufseher in der Geschichte ihrer Rezeption sehr selektiver, verkürzender und ideologisch interessierter Lektüre ausgesetzt war, wird im folgenden Kapitel zu zeigen sein.

3. Die Realisierung und Entfaltung von Sprichwörtern, Redensarten und semantischen Figuren

Das dritte Verfahren gründet auf dem für die Hemisphäre der Wortkunst charakteristischen "Sprachdenken"²⁸. Das archaische "mythische Denken"²⁹ poetisch überformend, unterscheidet sich das Sprachdenken von dem die Neuzeit beherrschenden "mentalen" Denken³⁰ durch das Fehlen der Kategorie des Zeichens, der Konventionalität und durch die grundsätzliche Durchlässigkeit der im neuzeitlichen Denken streng gezogenen Grenzen zwischen Wort und Sache, Rede und Handlung. Aus seinem mythischen Substrat hat das poetische Denken auch die Tendenz zur *Realisierung* und *Entfaltung* von verbalen Motiven und semantischen Figuren ererbt, wobei es die ursprüngliche magische Funktion in eine ästhetische verwandelte³¹.

In der poetisierten Prosa Puškins betreffen die Verfahren der Realisierung und Entfaltung phraseologische Wendungen, semantische Figuren und parömische Redeklischees. Die Realisierung besteht im quasi-primitiven Wörtlichnehmen der in der Fiktion in einem figürlichen Sinne gemeinten Wendung, Trope oder Parömie. Die Entfaltung verwandelt die im buchstäblichen Sinne verstandenen Verbalmotive oder die an Details der Geschichte aufscheinenden semantischen Figuren des Widerspruchs (Antithese, Paradox, Oxymoron) in Formeln, aus denen sich das ganze Sujet oder zumindest seine wesentlichen Teile zu entwickeln scheinen. In bestimmten Fällen aber ist es nicht die die eigentliche Bedeutung von Wortmotiven, die zur Sujetlogik expandiert, sondern ein innerfiktional überhaupt nicht aktualisierter übertragener Sinn.

In jeder der fünf Novellen finden sich mehrere solcher realisierten und entfalteten Sujetformeln. Besondere Aufmerksamkeit verdienen die Sprichwörter. Selbst schon abgeschlossene Mikrotexte, die keines Kontextes mehr bedürfen, um einen Sinn zu erhalten³², fungieren sie in einer gewissen Hinsicht wie die Prätexte einer inter-textuellen Beziehung. So wie manche

Zu diesem Konzept Aleksandr Potebnjas und Andrej Belyjs vgl. Hansen-Löve 1978, 45-48, 169 f.

Zu dessen Strukturen vgl. Cassirer 1925 und Meletinskij 1976. Zu den Phänomenen des neo-mythischen Denkens in der Moderne vgl. den Sammelband *Mythos in der slawischen Moderne* (= Schmid [Hg.] 1987a).

Zur "mentalen" Bewußtseinsstruktur der "perspektivischen Welt" der Neuzeit im Gegensatz zu den "archaischen", "magischen", "mythischen" Epochen der "unperspektivischen" Frühzeit und dem "integralen" Denken in der "aperspektivischen Welt" der Moderne vgl. Gebser 1949-1953.

³¹ Grundlegend dazu: Hansen-Löve 1982.

³² Vgl. Permjakov 1970.

literarischen Muster den Protagonisten als Modelle vorschweben, die sie bewußt oder unbewußt zu existentialisieren suchen, so werden auch die volkstümlichen Weisheiten für die Personen, die sie zitieren oder sich insgeheim auf sie berufen, zu Schemata für die Deutung der Welt.

Die pragmatische Funktion der Volksweisheiten, die Erfahrungen zum Schema verallgemeinern, wird im *Schneesturm* ausdrücklich thematisiert. Nachdem sich Mar'jas Eltern mit Hilfe von Sprichwörtern über den bescheidenen sozialen Status Vladimirs, des Werbers um die Hand der Tochter, hinweggetröstet haben, heißt es im Erzähltext:

[Пословицы и] нравственные поговорки бывают удивительно полезны в тех случаях, когда мы от себя мало что можем выдумать себе в оправдание. $(82)^{33}$

[Sprichwörter und] moralische Redensarten pflegen immer dann von erstaunlichem Nutzen zu sein, wenn uns selbst wenig zu unserer Rechtfertigung einfällt.

Die volkstümlichen Mikrotexte können genauso in die Irre führen wie die literarischen Prätexte. In manchen Fällen werden die Sprichwörter falsch auf die Wirklichkeit angewandt und die Redensarten unbedacht, in fataler Blindheit für ihren zweiten – figürlichen oder eigentlichen – Sinn ausgesprochen. Gleichsam hinter dem Rücken derer, die sich auf sie berufen, beginnen die Parömien ein eigenes semantisches Leben zu führen und sich zu Geschichten auszufalten, die den aktuellen, lokalen Sinn der Personenrede *ad absurdum* führen und die tiefe Weisheit, aber auch die gefährliche Doppelsinnigkeit der volkstümlichen Redeklischees illustrieren.

Das eigene Sujetleben der einmal beschworenen Parömien bedingt auch die kategoriale Differenz zu den russischen Sprichwortkomödien im ersten Drittel des Jahrhunderts. In den äußerst populären und auch von Puškin geschätzten Vaudevilles eines Chmel'nickij und Šachovskoj exemplifizierte die Handlung eine im Titel angekündigte Volksweisheit. Die Parömie blieb in der Komödie, auch wenn sie nicht auf direktem Wege zu ihrer Wahrheit gelangte, eine von vorneherein feststehende auktoriale Formel für das Allgemeine, die vom besonderen Fall lediglich zu exemplifizieren war. Der einzelne Fall konnte durchaus eine neue, vielleicht sogar überraschende Facette des Allgemeingültigen zur Erscheinung bringen, aber er bestätigte letztlich die bestehende Ordnung und bot auch keinen Anlaß, an der Verfügbarkeit der Parömien für einsinnige Welterklärungen zu zweifeln.

Um Mißverständnisse zu vermeiden: nicht die Sprichwörter und Redensarten selbst sollen hier als poetisch, wortkünstlerisch betrachtet werden,

Die eingeklammerten Wörter finden sich in der Variante (615).

sondern die Verfahren ihrer Realisierung und Ausfaltung. Für diese haben wir wieder drei Modi zu unterscheiden, die auch unterschiedliche Maße der narrativen Integration zeigen.

Im *ersten* Modus sind die Sprichwörter und Redensarten gar nicht explizit im Text gegeben, sondern in einzelnen nicht parömisch gemeinten Wortmotiven, in Eigennamen, aber auch in Szenen kryptogrammatisch – verbal oder bildlich – verborgen. Ist einmal seine parömische Potentialität aktualisiert, entfaltet sich der Mikrotext, ohne in den Horizont der Personen und Erzähler einzutreten. Er erscheint lediglich auf der transfiktionalen Ebene des werkimmanenten, abstrakten Autors. Eine narrative Integration ist in diesen Fällen nicht erkennbar. Das Handeln in der erzählten Welt wird vom Sinn der ausgefalteten Parömie lediglich interpretiert und kommentiert.

Im zweiten Modus ist das Redeklischee explizit im Text gegeben, und zwar fast immer in der Rede einer Person. Seine Entfaltung modifiziert oder verkehrt freilich nicht selten den ursprünglichen, 'lokalen' Sinn, den die Person intendiert hat, durch metonymische Verschiebung von einem Aktanten zu einem andern oder durch Aktivierung nicht-intendierter Nebensinne. Die Sujetdynamik des eigenen Wortes bleibt den Personen verborgen. Die narrative Integration betrifft nur die Auslösung des Vorgangs, das unbedachte Aussprechen der Redensart und die falsche Anwendung des Sprichworts. Einmal ausgesprochen, verselbständigt sich die Parömie und verwandelt sich wie das beschwörende Wort des magischen Sprechens in eine Realität.

Der *dritte* Modus zeigt die stärkste narrative Integration. Die sprechenden Personen können von der 'überregionalen' Wahrheit ihrer Redensarten und Sprichwörter Kenntnis nehmen. Nicht nur tritt die Realisierung in ihren Horizont ein, sie haben sogar – bewußt oder unbewußt – aktiven Anteil an der Ausfaltung ihrer Rede.

In allen drei Fällen birgt die wortkünstlerische Aktivierung des parömischen Potentials einen Konflikt mit der lebensweltlichen Logik des Handelns. Hier tritt jene Spannung zwischen narrativer und konstruktiver Logik sichtbar an den Tag, die wir als ein Merkmal der Novellenstruktur bezeichnet haben. Die wortkünstlerische Konstruktion wirft einen Schatten auf die Eigengesetzlichkeit der dargestellten Welt. Die Ausfaltung der Redeklischees erweckt ja den Eindruck, als werde die erzählte Geschichte nicht ausschließlich durch das Handeln autonomer Personen bestimmt, sondern auch durch eine abstrakte Konstruktionslogik, die die nur scheinbar frei agierenden Helden als Marionetten benutzt. Was aus dieser Perspektive wie

eine selbstgenügsam-artistische Sujetgesetzlichkeit aussieht, bildet sich auf der lebensweltlichen Ebene der Fiktion als Schicksal ab, als eine geheime Macht, die dem Wort der Person, seine magische Kraft entfesselnd, zu einer unerwarteten Wahrheit verhilft.

Puškin, der Schüler des französischen Rationalismus, zeigt sich in seinem Leben und seinem künstlerischen Denken als jeder Magie gegenüber aufgeschlossen. Die Vereinbarkeit von Aufklärung und Aberglauben läßt er den Erzähler der *Hauptmannstochter* aussprechen. Grinev erklärt, daß er in seinem Traum, der ihm Pugačev als blutrünstigen Hochzeitsvater gezeigt hat, bis jetzt "etwas Prophetisches" (нечто пророческое, 288) sehe:

Читатель извинит меня: ибо, вероятно, знает по опыту, как сродно человеку предаваться суеверию, несмотря на всевозможное презрение к предрассудкам. (288 f.)

Der Leser wird mich entschuldigen, denn er weiß wahrscheinlich aus eigener Erfahrung, wie sehr der Mensch trotz aller Verachtung von Vorurteilen dazu neigt, sich dem Aberglauben hinzugeben.

Wie die übernatürliche Prophetie des Traums, der Wahrsagung und anderer Formen der Volksmantik und Divination nutzt Puškin auch die magische Kraft der volkstümlichen Redeformeln zu narrativen Zwecken. Aber die Wahrheit der Parömien beweist sich, das zeigen Puškins Geschichten, allzu oft erst in ihrer Transposition, in der Verschiebung vom Einzelnen auf das Allgemeine, von einem Aktanten zu einem andern. Zu lokal verstanden, d.h. zu sehr auf den konkreten Einzelfall bezogen, und zu figürlich aufgefaßt, führen die Volksweisheiten in die Irre. Zu ihrer Wahrheit gelangen sie oft nur auf sehr verschlungenen Wegen. Einer dieser Wege ist das Wörtlich-Nehmen des im Redeklischee figürlich Gemeinten oder – umgekehrt – das doppelsinnige Verstehen eines eigentlichen Ausdrucks, das heißt: ein Verständnis, wie es der poetische Text erfordert.

Zweiter Teil DIE ANALYSEN

I. DER STATIONSAUFSEHER

Его высокоблагородие не волк и тебя не съест Seine Hochwohlgeboren sind doch kein Wolf und werden dich schon nicht fressen.

1. Soziale und psychologische Sinnlinien

Ein Reisender erzählt von drei Begegnungen auf einer russischen Poststation. Bei seinem ersten Besuch macht er die Bekanntschaft des Aufsehers Samson Vyrin, eines rüstigen Witwers, und seines liebreizenden Töchterchens Dunja, das einerseits – wie der Vater stolz hervorhebt – "so verständig ist, so flink, ganz die selige Mutter", das anderseits aber – was der Erzähler selbst zu bezeugen weiß – "ohne jede Schüchternheit, wie ein Mädchen, das die große Welt gesehen hat", mit den Reisenden umzugehen versteht, ja sich von dem durchreisenden Erzähler im Hausflur küssen läßt.

Nach einigen Jahren führen die Umstände den Erzähler zu der Station zurück. Ihr Aufseher ist auffällig gealtert. Er lebt allein in dem nun verwahrlosten Haus. Die Balsaminen an den Fenstern, die dem Reisenden beim ersten Besuch aufgefallen waren, sind verschwunden, aber an den Wänden hängen noch die vier Bilder mit dem Gleichnis vom verlorenen Sohn. Durch einige Glas Punsch gesprächig gemacht, erzählt der Stationsaufseher die traurige Geschichte von Dunjas Unglück, eine Geschichte, die den Erzähler – wie er unterstreicht – "damals tief ergriff und rührte" (в то время сильно меня заняла и тронула, 100). Ein junger Offizier, auf den Dunja dieselbe besänftigende Wirkung ausübte wie auf andere ungehaltene Reisende hat sich unter Vortäuschung einer plötzlichen Erkrankung einige Tage von Dunja liebevoll pflegen lassen und die Tochter dann nach Petersburg entführt. Kaum von der Krankheit genesen, die ihn nach dem Schrecken niederwarf, hat sich der Alte zu Fuß auf den Weg in die Stadt gemacht. Aber alle Versuche, sein "verirrtes Schäfchen" heimzuführen, sind gescheitert. Minskij, der Verführer, hat ihn zweimal vor die Tür gesetzt. Vyrin lebt jetzt das dritte Jahr allein und hat von Dunja nie mehr etwas gehört. Als er in Petersburg war, hat er gesehen, daß sie in Luxus lebte, aber man weiß ja, wie es geht in der großen Welt: "Sie ist nicht die erste und nicht die letzte, die ein durchreisender Nichtsnutz erst verführt, dann ausgehalten und schließlich sitzengelassen hat" (He ee первую, не ее последнюю сманил проезжий повеса, а там подержал, да и бросил, 105).

Beim dritten Besuch ist die Station aufgehoben. Der Erzähler erfährt von der dicken Bierbrauersfrau, die jetzt mit ihrem Mann das Haus bewohnt, daß sich Vyrin zu Tode getrunken hat. Ihr zerlumpter, rothaariger und einäugiger Sohn zeigt dem Reisenden Vyrins Grab auf dem verwahrlosten Friedhof. Im Sommer sei eine schöne Dame vorbeigekommen – berichtet der Junge – in einem Wagen mit sechs Pferden, sie sei von drei kleinen Herrchen, einer Amme und einem schwarzen Mops begleitet gewesen. Auf die Nachricht, daß der Stationsaufseher gestorben sei, sei sie in Tränen ausgebrochen, habe sich am Grab, zu dem sie den Weg selbst gefunden habe, auf den Boden gelegt, habe dort lange gelegen und sei wieder weggefahren.

Warum hat sich Samson Vyrin zu Tode getrunken? Aus Kummer über das unausweichliche Unglück der geliebten Tochter? Das ist zumindest die Antwort, die der Text bei prosaischer Lektüre suggeriert. Wie dem Vater, dessen Befürchtungen vom typischen Verlauf moralischer Geschichten geprägt waren, so erschien auch den zeitgenössischen Kritikern und vielen späteren Interpreten Dunjas Geschichte als Wiederholung des beweinenswerten Schicksals all der armen Lisas, Mašas und Marfas, die – nach dem Muster von Karamzins *Armer Liza* von einem Adeligen verführt und ins Unglück gestürzt – die sentimentalistische Massenliteratur im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts bevölkerten¹. Das konventionelle Schema hielt viele Rezipienten so sehr in seinem Bann, daß sie die entscheidende Abweichung in Puškins Geschichte gar nicht wahrhaben wollten, nämlich Dunjas Glück und Vyrins – scheinbar – tragischen Irrtum.

Aber auch dort, wo man die Differenz zur Folie durchaus zur Kenntnis nahm, tendierte man zu einer sozialen Begründung von Vyrins Untergang. Zahlreiche sentimentale Verfilmungen² haben diese Sicht kanonisiert, und der *Stationsaufseher* ist zum Prototyp der in der russischen Literatur paradigmatisch gewordenen Erzählung vom kleinen Beamten avanciert, ja, er markiert für viele den Beginn der den Realismus prägenden Literatur der sozialen Anklage.

Es gilt auch in der Puškin-Forschung nahezu als ausgemacht, daß Vyrins Untergang mit sozialer Unterdrückung motiviert ist. Noch viele jüngere Interpretationen deuten Vyrin als "Opfer der ungerechten sozialen Verhältnisse" (Stepanov 1961, 9). Mit "humanem und demokratischem Pathos" demonstriere Puškin – so Stepanov (1962, 69) – "das typische Schicksal ei-

¹ Zu dieser vgl. etwa Brang 1960, 207-264.

² Kolležskij registrator ("Der Kollegienregistrator"), Sowjetunion 1925 (Regie: Ju. Željabužskij), Nostalgie, Frankreich 1936 (V. Tourjansky), Der Postmeister, Deutschland 1939/40 (G. Ucicky), Dunja, Österreich 1955 (J. von Baky).

nes einfachen Menschen, dessen Glück in jedem beliebigen Augenblick durch die rohe Willkür der "Herren des Lebens", durch die herrschende Klasse zerstört werden kann". Im Stationsaufseher, "der ersten realistischen Erzählung über den armen Beamten", die "den Grund legte für die demokratische Erzählung von den Erniedrigten und Beleidigten", steht nach der Auffassung Gukasovas das "Schicksal des kleinen Mannes im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit des Autors" (1949,177-191). Die Tragödie des Titelhelden deutet recht schlicht auch Bel'kind (1974, 126): "Vyrin geht zugrunde, weil er ein ,kleiner Mann' ist, und schon das verurteilt ihn zum Leiden". Makogonenko (1974, 148, 151) zufolge zeigt Puškin, der in den Erzählungen Belkins die Frage zu beantworten gesucht habe, wie "das individuelle Verhalten des Menschen angesichts der ihn unterdrückenden Umstände sein solle", daß Vyrins Reaktion, die "Versöhnung" (смирение), den Menschen "erniedrigt und sein Leben sinnlos macht". In dieser Deutungstradition wird dem Autor die Intention sozialer Aufklärung unterstellt: "Puškin führt den Leser vom Mitleid mit dem erniedrigten kleinen Mann zum Erkennen der sozialen Un-Gesellschaftsordnung" gerechtigkeit herrschenden der (Michailova 1976,80). Und noch Poddubnaja (1980a,17f.) erklärt Vyrins Tragödie mit dem "sozialen Konflikt" zwischen dem "demokratischen Helden" und dem "Vertreter einer höheren sozial-hierarchischen Kategorie, dem zugestanden wird, die Rechte dessen zu unterdrücken, der sich in der sozialen "Tiefe" befindet".

Dieser soziologistischen Deutung, die die Novelle ideologischen Interessen verfügbar macht, steht schon seit langem eine textnähere, letztlich aber auch insuffiziente sozial-psychologische gegenüber, die ihre klassische Formulierung bei Geršenzon (1916a, 125-127) gefunden hat: Vyrin geht nicht an einem "wirklichen Unglück" (существенная напасть), sondern an den Moralvorstellungen zugrunde, die in den vier deutschen Bildern vom verlorenen Sohn ausgedrückt sind: "den Stationsaufseher hat die gängige Moral [ходячая мораль] vernichtet; selbst eine Schimäre, ein Nichts, saugt sie ganz real den Menschen das Blut aus; ihre Tyrannei, das ist der Gedanke, den Puškin im *Stationsaufseher* ausgedrückt hat".

Geršenzon ist wegen dieser Auslegung von den Soziologisten scharf angegriffen worden. In hochspekulativen Ausführungen, die Dunja allen Ernstes zur Wegbereiterin eines "Volksrußlands [народная Россия]" erklären, "für das das Rußland der Klassen nur eine Vorgeschichte ist", wirft Berkovskij (1960, 84) Geršenzon vor, das Rußland der Klassen zu beschönigen, indem er unterstelle, daß es ein "Land des Wohlergehens" gewesen sei. Schon Ležnev (1937, 218) hat Geršenzon entgegengehalten, Vyrins Be-

fürchtungen seien keine Schimäre, sondern entsprächen der bitteren Realität, sie beruhten auf der Lebenserfahrung und nicht auf den moralisch belehrenden Bildern.

Eine Vermittlung versucht Aleksandr Slonimskij (1959, 507); er betont die "völlig unmerkliche Verschmelzung" von "sozialen" und "individualpsychologischen" Motivierungen: Jede Person handle so, wie persönliche Eigenschaften und soziale Zugehörigkeit ihr zu handeln aufgäben. Vyrin hatte – so fährt Slonimskij fort, ohne freilich die "Verschmelzung" der Motivierungen recht zu zeigen – "allen Grund, Dunja verloren zu glauben. Zwischen seiner Welt […] und der Welt Minskijs ist ein ganzer Abgrund, und es kommt ihm nicht einmal der Gedanke, daß man diesen Abgrund überschreiten könne".

Gewiß hindert der 14. Rang den Stationsaufseher am Eintritt in die Welt Minskijs, in die Dunja aufsteigt, aber ist die Tragik des Vaters wirklich gesellschaftlich bedingt? Hätte Vyrin unter andern sozialen Bedingungen etwa am Glück der Jungen teilhaben können oder auch nur wollen? Die Rolle des Weidenflöten schneidenden und Nüsse verteilenden Großvaters, die der einsame Stationsaufseher für die Dorfkinder spielt, von ihnen, aus der Schenke kommend, "Großväterchen, Großväterchen" (Дедушка, дедушка!, 106) gerufen, diese Rolle hätte er für die Kinder des Entführers gewiß nicht spielen mögen.

Die Tragik liegt doch eher im Persönlichen, im unversöhnbaren Konflikt zwischen den Lebensinteressen der koketten Dorfschönen, die gut mit den Herren aus der höheren Gesellschaft umzugehen weiß und in die große Welt strebt, deren Gesetze sie sich angeeignet hat, und des biederen Vaters, der sich für die Tochter nur ein Leben auf der Poststation vorstellen kann: "Habe ich denn nicht meine Dunja geliebt? Habe ich nicht mein Kind verhätschelt? Hatte sie denn kein gutes Leben?" (уж я ли не любил моей Дуни, я ль не лелеял моего дитяти; уж ей ли не было житье?, 100). Das sieht auch Vasilij Gippius (1937, 20 f.), der von einer "nicht nur ungelösten, sondern auch unlösbaren" "Kollision" zwischen Dunjas Glück mit Minskij und Vyrins Unglück spricht. Wenn er dann aber darauf verweist, daß weder Minskij noch Dunja auch nur der Gedanke gekommen sei, daß sich die Lebensumstände des Vaters so wie die der Tochter hätten ändern können – und das kann nur heißen: daß man ihn als Augenzeugen des Glücks nach Petersburg hätte mitnehmen oder nachholen können -, kehrt er doch wieder eine gesellschaftliche Motivation heraus, denn "die Grausamkeit [Minskijs und Dunjas] wird erklärt mit den Bedingungen der sozialen Wirklichkeit".

Jede Reduktion des in der Tat unvermeidlichen Konflikts zwischen Dunjas und Vyrins Lebensinteressen auf soziale Determinanten verkennt Puškins ironisches Spiel mit der im Sentimentalismus – freilich auf sehr oberflächliche Weise – gepflegten sozialen Motivierung und seine Freude an der Destruktion konventioneller Erklärungsschemata.

Soweit ich sehe, hat einzig van der Eng (1968a, 33) die Möglichkeit einer ganz andern Motivierung in Erwägung gezogen. Ausgehend von der Projektion des Textes auf den Hintergrund der sentimentalistischen Erzählung und von einem Vergleich mit Ivan Dmitrievs komischer Ballade *Karikatura*, konstatiert er, daß sich in Vyrins Verhalten zuweilen eine ganz andere Haltung ausdrücke als die eines besorgten Vaters: "son attitude est alors celle d'un vieux père qui agit en amoureux de sa fille et en rival de son amant". Gegen Minskijs Versicherung, er liebe Dunja und werde sie nie verlassen, halte der Vater sich an die "opinion conventionnelle" (das heißt: an die Überzeugung von Dunjas künftigem Unglück): "Cette opinion, devenu un leurre dans la littérature de ses jours, lui sert de moyen pour refouler et masquer son chagrin plus profond."

Van der Eng hat diese Sinnmöglichkeit nur angedeutet und nicht in weiterer Textanalyse erhärtet. Spielen wir aber das Paradigma der Prätexte vollends durch und realisieren wir auch die beiden andern Verfahren, dann setzen wir Sinnpotentiale frei, die Vyrin nicht nur als verlassenen Ehemann und unterlegenen Rivalen zeigen, sondern am Bild des Leidenden und am Gegenbild der glücklich Liebenden überraschende prosaische Facetten aufscheinen lassen.

Vorerst aber sei die Frage, warum sich Samson Vyrin zu Tode trinkt, mit einer vorgängigen Sinnhypothese beantwortet. Samson Vyrin trinkt sich nicht aus Kummer über das befürchtete *Unglück* der geliebten Tochter zu Tode, sondern aus Kummer über ihr *Glück*, dessen Zeuge er werden mußte und von dessen Dauer er überzeugt ist. Seine Tragik ist nicht die der sozialen Unterdrückung, sondern der Blindheit, der Verblendung.

2. Der hochwohlgeborene Wolf, das verirrte Schäfchen und der blinde Aufseher – Sujetformeln und Äquivalenzen

Das Unheil nimmt in der von Samson Vyrin erzählten Geschichte seinen Lauf, als Minskij, von der vorgetäuschten Krankheit genesen, zur Weiterreise aufbricht und sich anerbietet, Dunja, die im Begriff ist, zum Gottesdienst zu gehen, in seiner Kutsche "bis zur Kirche zu fahren" (довезти ее до церк-

ви, 102). Vyrin redet Dunja, die "unentschlossen" (в недоумении) dasteht, gut zu:

«Чего же ты боишься? – сказал ей отец; – ведь его высокоблагородие не волк и тебя не съест: прокатись-ка до церкви». (102)

"Wovor fürchtest du dich?", sagte ihr der Vater, "Seine Hochwohlgeboren sind doch kein Wolf und werden dich schon nicht fressen. Fahr nur bis zur Kirche mit."

Ohne es zu wissen, gibt der Vater mit diesen Worten der ganz gegen ihre Art diesmal seltsam zögerlichen Tochter nicht nur den letzten Anstoß zu einem Handeln, das Minskij möglicherweise mit ihr abgesprochen hat. Die redensartliche Metapher erweist sich auch als Sujetformel, die *in nuce* die ganze Geschichte enthält. Gegen ihren lokalen, von Vyrin intendierten Sinn entwickelt die unbedachte Rede eine eigene Dynamik und bewahrheitet sich in überregionaler Bedeutung. Der ahnungslose Vater hat den Verlauf der Geschichte richtig vorhergesagt. Minskij ist tatsächlich kein Wolf, er frißt Dunja nicht, sondern macht sie reich und glücklich und führt sie möglicherweise – das zumindest suggeriert der figürliche Nebensinn der väterlichen Ermunterung – "zur Kirche", vor den Traualtar.

Nach Dunjas Verschwinden kommt dem Vater die Einsicht in seinen Fehler:

Бедный смотритель не понимал, каким образом мог он сам позволить своей Дуне ехать вместе с гусаром, как нашло на него ослепление [...] (102)

Der arme Aufseher konnte nicht begreifen, wie er selber seiner Dunja hatte erlauben können, zusammen mit dem Husaren zu fahren, wie diese Blindheit hatte über ihn kommen können [...]

Im erlebten Bericht stellt sich durch die Interferenz von Erzählertext ("Der arme Aufseher") und Personentext ("diese Blindheit"), Vyrin selbst nicht zugänglich und vom Erzähler nicht beabsichtigt, das kalauernde Oxymoron des *blinden Auf-Sehers* her³. Diese semantische Figur ist eine weitere

Zu diesem verborgenen Kalauer und dem im *Stationsaufseher* wie auch im *Schneesturm* und in der *Hauptmannstochter* weitgespannten Netz der Motive des Sehens und des Blindseins vgl. Turbin 1978, 65 f., 75 f. Das bei Puškin häufige Motiv der Blindheit deutet Turbin als Reflex auf das im öffentlichen Diskurs der Zeit weit verbreitete und auch in die Journalliteratur eindringende Thema des Verlustes von Teilen des Körpers, besonders des Gesichts, das wir auch aus der – von Laurence Sterne beeinflußten – "nasologischen" Literatur der zwanziger und dreißiger Jahre kennen (vgl. Vinogradov 1921). Puškin tendierte (so Turbin, 59) "zur Konstruktion von Sujets mit deutlich durchscheinender Metamorphisierung des Zerreißens und Zerteilens des Körpers". So ist *Evgenij Onegin* auf dem der Massenkultur entstammenden trivialen Bild des zerbrochenen Herzens aufgebaut: «И сердце рвется пополам» ("Und das

Sujetformel. Narrativ entfaltet, weist sie auf den Sinn von Vyrins Handeln in der gesamten Geschichte. Dabei nimmt *osleplenie* (wörtlich: 'das Blenden', 'die Blendung', aber auch 'die Verblendung') unterschiedliche Bedeutungen an. Sie setzen sämtlich aber das 'Sehen' voraus. Denn alle Handlungen, an denen sich Vyrins Blindheit und Verblendung erweist, sind Gegenstand seiner Wahrnehmung gewesen.

Zunächst bezeichnet *osleplenie* "Sehen, aber nicht erkennen können". Und mit dem Wort schilt Vyrin nur die unbedachte Ermunterung. Seine Blindheit für die Verstellung des Entführers, die nicht schwer zu durchschauen war, wie seine Erzählung selbst bezeugt, soll ihm erst später bewußt werden: Als er krank daniederliegt, "errät" er (догадывался, 102), alle Umstände erwägend, daß die Krankheit "vorgetäuscht" (притворная) war. Der Arzt hat die böse Absicht des jungen Mannes zwar schon damals "erraten" (догадывался), wie er, zum kranken Vyrin gerufen, eingesteht. Aber vielleicht will der Deutsche, wie Vyrin dann argwöhnt, auch nur mit seiner "Scharfsichtigkeit" (дальновидность) prahlen.

Der Leser freilich wird in *osleplenie* eine Befindlichkeit erkennen, die das Verhalten des Vaters über den einzelnen Fall hinaus charakterisiert. Hat Vyrin nicht eine beträchtliche Blindheit für die Beziehung zwischen dem erkrankten Husaren und dem ihn aufopferungsvoll pflegenden Mädchen bewiesen? Und hat der Alte die Tochter nicht von Anfang an geradezu in die Arme des Entführers getrieben? Der erlebte Bericht betont eigens: "Der Aufseher trat ihm sein Bett ab" (смотритель уступил ему свою кровать, 101)⁴. Daß der figürliche Hintersinn dieses Phraseologismus durchaus intendiert ist, erhellt aus einer unscheinbaren Korrektur Puškins: "ein Bett" oder "das Bett" (кровать, 648) in der Handschrift änderte er für die Druckfassung in "sein Bett" (свою кровать).

War der Aufseher über die Station und über die Tochter nicht schon seit je mit Blindheit für die Realität des kecken Mädchens und seine wahren Lebensinteressen geschlagen? Die Erzählung von seinem Unglück beginnt der

Herz zerreißt in zwei Teile") (Turbin, 58 f.).

⁴ Der hellhörige Leser wird aus Vyrins Erwähnung, daß, als Minskijs Trojka angefahren kam, "seine Tochter sich hinter der Trennwand ein Kleid nähte" (дочь его за перегородкой шила себе платье, 100; die Handschriftenvariante *a* hatte dagegen noch: "seine Tochter las" [дочь его читала, 647]), eine symbolische Vorausdeutung des Autors heraushören: Dunja bereitet sich unbewußt auf ihren neuen Stand vor. Die symbolischen Gegenstände *Bett* und *neues Kleid* werden im weiteren auch in einen engen narrativen Zusammenhang gebracht: die fürsorgliche Dunja wird sich "mit ihrer Näharbeit an sein Bett" (с своим шитьем у его кровати, 101) setzen, d.i. an das Bett des scheinkranken Minskij.

verlassene Vater mit der Preisung der Tochter: "Ach, Dunja, Dunja! Was war das für ein Mädchen!" (Ах, Дуня, Дуня! Что за девка то была!, 100). Jeder Vorbeireisende lobte sie. Die Damen schenkten ihr Tücher und Ohrringe. Die Herren hielten sich mit Absicht auf, angeblich um zu speisen, in Wirklichkeit aber nur, "um sie länger ansehen zu können" (чтоб на нее подолее поглядеть). Wie zornig ein Herr auch gewesen sein mochte, er beruhigte sich sofort in ihrer Gegenwart und ließ sich gnädig zu einem Gespräch mit dem Vater herab. (Später wollte auch Minskij bei der Nachricht, daß alle Pferde unterwegs seien, "seine Stimme und seine Peitsche erheben" [возвысил было голос и нагайку, 101] - wie es in einem für die Druckfassung bewußt herausgearbeiteten Zeugma heißt⁵ –, als das Erscheinen Dunjas, die an solche Auftritte gewöhnt war, seine übliche Wirkung erzielte.) Kuriere und Feldjäger, also besonders eilige Reisende, verschwatzten sich halbe Stunden mit ihr. Anderseits aber lobt der Vater Dunjas häusliche Tüchtigkeit: "Sie war es, die das Haus führte" (Ею дом держался, 100), sie brachte alles in Ordnung, bereitete alles zu, "wurde mit allem schnell fertig" (за всем успевала). Und er, der "alte Dummkopf, konnte sich nicht satt sehen, nicht satt freuen" (А я-то, старый дурак, не нагляжусь, бывало, не нарадуюсь). War in dieser Freude am ,Sehen', die der Vater mit den vorbeireisenden Herren teilt -man beachte die verbale Äquivalenz von pogljadet' (,ansehen') und nagljadet'sja (,sich satt sehen') –, nicht zuviel von der Freude des Mannes und zuwenig von der Sorge des Vaters, und war erstere nicht mit der Blindheit des zum Aufseher Bestellten erkauft?

Vyrins Lobpreis der entführten Tochter hat ein Äquivalent in dem Bild, das uns der Erzähler von Dunja vermittelt. Den Reisenden erstaunt die Schönheit der Vierzehnjährigen. "Mit der Miene zufriedener Eigenliebe" (с видом довольного самолюбия, 98) bestätigt Vyrin, daß sie seine Tochter sei, und vergleicht das "verständige" (разумная) und "flinke" (проворная) Mädchen, auf den buchstäblichen Nebensinn seiner Redensart nicht achtend, mit seiner verstorbenen Frau: "ganz die selige Mutter" (вся в покойницу мать).

Die Varianten dieser Stelle haben einen etwas andern Akzent. In einer der Versionen⁶ lobt Vyrin seine Tochter, nicht ganz unzweideutig, als "gewitzt" (вострая) und "findig" (догадливая) und führt als Beweis mit naivem Stolz das Interesse der Feldjäger und Kuriere an. In einer andern Va-

⁵ Die Handschrift hat hier: "erhob seine Stimme und wollte die Peitsche schwingen" (возвысил голос и поднял было нагайку, 647).

⁶ S. 643, zu Zeile 37-39 seitlich hinzugeschrieben, Variante a.

riante⁷ erscheint auch bereits die Identifikation mit der Mutter, aber das verbindende Merkmal ist hier nicht die häusliche Tüchtigkeit, sondern die Schönheit:

«Какая ж она [у тебя] красавица?» — «Да-с, отвечал он, улыбаясь; вся в покойницу мать.»

"Was hast du für eine Schönheit?" – "Ja, der Herr, antwortete er lächelnd, ganz die selige Mutter."

Vinogradov (1949, 23) kommt in seiner Betrachtung der Varianten zu dem Schluß, daß Puškin die Repliken über die Schönheit unter anderm deshalb entfernt habe, weil der Erzähler kein junger Mann mehr sei. Dieser Befund bedarf zweifacher Korrektur. Daß der Erzähler sich für Dunja auch als Mann interessiert, wird sich in der Geschichte bald erweisen. Und nicht *entfernt*, sondern in die spätere Preisung der Entführten *verschoben* ist, wie übrigens auch die Erwähnung der Kuriere und Feldjäger, Vyrins Reaktion auf die Schönheit der Tochter. Jene Eigenschaften aber, die in Dunja eine Auffassungsgabe vermuten lassen, die sich nicht allein auf das Häusliche beschränkt ("gewitzt", "findig"), sind in der Endfassung durch die unzweideutig biederen Tugenden der Verständigkeit und Flinkheit ersetzt.

Der Erzähler, genausowenig blind wie Dunja, erkennt sogleich, daß die Vierzehnjährige nicht nur ein braves Kind ist: "Die kleine Kokette bemerkte auf den zweiten Blick den Eindruck, den sie auf mich gemacht hatte" (Маленькая кокетка со второго взгляда заметила впечатление, про-изведенное ею на меня, 99), und senkte ihre großen blauen Augen. (Man beachte, welche Rolle in der Novelle vom blinden Aufseher die Kommunikation der Augen spielt.) Im Gespräch, das der Fremde mit Dunja beginnt, antwortet sie "ohne jede Schüchternheit, wie ein Mädchen, das die große Welt gesehen hat" (безо всякой робости, как девушка, видевшая свет).

Lange kann der Reisende sich nicht von Vater und Tochter trennen, mit denen er so traulich plaudert, und beim Abschied, als Dunja ihn zum Wagen begleitet, willigt sie sogar in einen Kuß ein, der eine überaus lange und angenehme Erinnerung zurücklassen soll. Die Schilderung des Erzählers aktiviert zum erstenmal in der Novelle, die ganz im sozial-philanthropischen Ton begonnen hat, die erotische Motivik.⁸ Aber es entwickelt sich nicht der

⁷ S. 643, zu Zeile 37-39, Variante *c*.

In der Handschriftenversion ist diese Motivik wesentlich weiter entfaltet. Statt des nüchternen "Dunja willigte ein" (Дуня согласилась, 99) finden wir in der Variante a: "Dunja reichte mir ihre frischen, rosigen Lippen..." (Дуня протянула мне свежие, розовые губки..., 644). Auf die Erwähnung der Erinnerung an den Kuß folgte ur-

Roman, den der Leser hier erwarten mag. Der Erzähler fungiert nur als der Durchreisende, der sich angesichts der bezaubernden Dunja wie die später erwähnten Feldjäger und Kuriere verhält, der eine vom Auf-,Seher' offensichtlich über-,sehene' Seite am Wesen der Tochter aufdeckt und der überdies als Vorbote Minskijs, mit dem er in manchem äquivalent wird, das Mädchen auf dessen Werbung vorbereitet.

In der endgültigen Fassung können wir folgende Logik der Themen erkennen: Über die *Abwesende* spricht der Vater in verschiedenen thematischen Registern. Er preist sowohl die Anmut als auch die Anstelligkeit des Mädchens und klagt sich selbst der pflichtvergessenen Freude an ihr an. Der Charakter der *Anwesenden* wird von den beiden Männern jeweils einseitig wahrgenommen. Den Erzähler überwältigt die Schönheit Dunjas, aber er registriert auch ihre Koketterie und macht sich ihre Offenheit zunutze. Der Vater scheint dagegen nur die häusliche Tüchtigkeit zur Kenntnis zu nehmen. Welche Rolle Vyrin dem Mädchen zuweist, deutet ihr erstes Auftreten an. Der Vater ruft sie mit einem hauswirtschaftlichen Auftrag auf die Bühne des Geschehens: "He, Dunja! [...] Stell den Samowar auf und lauf Sahne holen" (Эй, Дуня! [...] поставь самовар, да сходи за сливками, 98)⁹.

Dunjas Koketterie und die wahren Motive der durchreisenden Männer, deren Interesse seiner "Eigenliebe" (самолюбие) schmeichelt, scheinen Vyrin zu entgehen. Das von ihm selbst ins Spiel gebrachte Motiv des *osleplenie* erhält regressiv somit einen neuen, überregionalen Sinn. Hier ist eine andere, wesentlichere Blindheit im Spiel als jene, die sich in der unbedachten Ermunterung ausdrückte. Lange vor Minskijs Erscheinen handelt Vyrin wie ein Blinder, aber sein Blindsein reicht tiefer als ein bloßes Nicht-erkennen-Können. Doppelter und dreifacher Nutzen, den er aus der "Verständigkeit" des schönen Töchterchens zieht, lassen ihn die Augen verschließen. Dunja ersetzt ihm die Hausfrau, hält ihm die zornigen Reisenden vom Leib und ist ihm Gegenstand wohlgefälligen Betrachtens. Sich an ihr "nicht satt sehend" (ne nagljadet'sja), versäumt der "Aufseher" (smotritel"), "nach ihr zu sehen",

sprünglich ein Absatz, in dem der Erzähler verschiedene Arten der Liebe unterschied und die "Reiseliebe" (дорожная любовь) als die angenehmste pries. Dieser Absatz wurde eingeleitet durch die lebendige Vergegenwärtigung von Dunjas Kuß: "Auch jetzt, beim Gedanken an ihn, ist mir, als sähe ich ihre schmachtenden Augen, ihr plötzlich verschwundenes Lächeln, spürte ich die Wärme ihres Atems und den frischen Druck der Lippen" (И теперь при мысли о нем, кажется, вижу ее томные глаза, ее вдруг изчезнувшую улыбку, кажется, чувствую теплоту ее дыхания и свежее напечатление губок, 644).

⁹ Das Formelhafte dieses Befehls wird durch seine formale Prägnanz unterstrichen: eine an sich schon auffällige Klangwiederholung (postáv' samovár da schodí za slívkami) erhält durch Rhythmisierung weiteres Profil.

auf sie 'Acht zu geben' (*smotret*'). Es fragt sich, ob er überhaupt als Erzählender, der aus der Distanz die Anmut des Kindes preist und sich selbst einen "Dummkopf" schilt, erkennen will, wie sehr er die Tochter zum Objekt der Freude des Mannes, seiner eigenen und der der Reisenden, gemacht hat.

Die Tragödie scheint mit der Entführung noch nicht besiegelt, denn Dunja hat ja, wie die Geschichte erweist, an der doppelten Blindheit des Vaters keinen Schaden genommen. Als Verlassener aber wird Vyrin von einem noch fataleren *osleplenie* geschlagen, das ihn selbst schließlich zugrunde gehen läßt. Die neue Wendung in der narrativen Entfaltung des Oxymorons deutet sich mit den Worten an:

Авось, – думал смотритель, – приведу я домой заблудшую овечку мою. (102 f.)

Vielleicht, – dachte der Stationsaufseher, – bringe ich mein verirrtes Schäfchen wieder heim.

Der Satz ist in mehrfacher Hinsicht markiert. Er enthält eine der ganz wenigen expliziten Gedankendarstellungen und bietet sie als einziger in direkter Rede dar. In der Binnenerzählung des Stationsaufsehers, die im Modus des erlebten Berichts wiedergegeben ist, nimmt er überdies durch seine Mittelstellung eine markierte Position ein. Der Satz nennt das Motiv des nach Petersburg aufbrechenden Vaters und motiviert damit die Verlagerung der Handlung von der Poststation in die Stadt. Und in die Spannungsstruktur bringt er ein retardierendes Moment ein: "Vielleicht" gelingt es Vyrin die Tochter "heimzuführen".

Vyrin hat jedoch die Aussage des Kutschers offensichtlich nicht recht verstehen wollen, die lautete, daß Dunja zwar auf dem ganzen Weg geweint habe, aber anscheinend "ihrer Lust folgend" (по своей охоте, 102) mitgefahren sei¹⁰. Hätte der Vater diesen Worten mehr Beachtung geschenkt, dann hätte er sich nicht so wohlgemut auf das *avos*' ("vielleicht") verlassen, das seine innere Rede einleitet und das in der Wiedergabe durch die syntaktische Abtrennung – und auch durch die Klangwiederholung (<u>avós</u>' – <u>ovéčku</u>) – besonders pointiert ist. Obwohl stets geneigt, seine Wirklichkeit mit Volksweisheiten und Redeklischees zu besprechen, ist Vyrin der zahlreichen sprichwörtlichen Warnungen vor dem fatalen Wörtchen wenig eingedenk, von denen nur einige angeführt seien:

От авося добра не жди. 11 ("Vom Vielleicht erhoffe nichts Gutes."12)

¹⁰ In der Handschriftenversion hieß es noch, weniger anspielungsreich: "nach ihrem Willen" (по своей воле, 651).

¹¹ Dal' 1863-1866, s.v. "avos".

Авосю не верь. ¹³ ("Vertraue nicht dem Vielleicht.")

Авось до добра не доведет. 14 ("Vielleicht führt nicht zum Guten.")

Авось плут, обманет. 15 ("Vielleicht ist ein Schelm, es betrügt.")

Die Rede vom "verirrten Schäfchen" verweist auf die Vorstellungswelt des Neuen Testaments, die ja in den vier Illustrationen zum *Gleichnis vom verlorenen Sohn* ständig präsent ist. Vyrins Bezeichnung spielt zum einen auf das *Gleichnis vom verlorenen Schaf* an, das bei *Lukas* im selben 15. Kapitel erzählt ist wie das Gleichnis vom verlorenen Sohn. Sie vergegenwärtigt zum andern aber auch *Matthäus* 18, Vers 12, wo vom "verirrten Schaf" gesprochen wird, und das *Gleichnis vom guten Hirten* im Johannesevangelium, dessen Kapitel 10, Vers 12 den unter den Schafen räubernden Wolf erwähnt¹⁶. Indem Vyrin die Tochter "verirrtes Schäfchen" nennt, setzt er ihren Entführer mit dem biblischen Wolf gleich. Damit nimmt der Vater seine redensartliche Versicherung zurück, daß seine Hochwohlgeboren *kein* Wolf seien. Aus der Sprache des parömischen Mikrotextes in die des biblischen Prätextes übergehend, verkehrt Vyrin die ursprüngliche Gleichung *Minskij ist kein Wolf* in *Minskij ist ein Wolf*. Das verrät Blindheit im Sinne von "Sehen, aber nicht erkennen *Wollen*".

Vyrins Berufung auf *Johannes* 10 impliziert indes noch eine weitere Identifikation: Der zur Rettung des Schäfchens in die Stadt eilende Vater setzt sich selbst mit dem guten Hirten gleich, der seine Schafe vor dem Wolf beschützt (*Johannes* 10, V. 12). Das aber zeugt von einer höchst verwerflichen Blindheit. Nicht nur ist hier Anmaßung im Spiel – der sich ,nicht satt sehen könnende' Aufseher ist ja den Aufgaben des Vaters bislang wenig gerecht geworden –, die Äquivalentsetzung, die vom weiteren Verlauf der Geschichte auf höchst amüsante Weise falsifiziert wird, ist Ausdruck einer hybriden Verblendung, denn der gute Hirte ist in der Johanneischen Paroimia¹⁷ immerhin die Allegorie für Jesus, den Retter.

Graf 1960, 55. Pavlovskij 1900-1902, s.v. "avos", übersetzt "Vom Zufall hoffe nichts Gutes".

Pavlovskij 1900-1902, s.v. "avos": "Vertraue nicht dem Ungefähr". Dal' hat die Versionen «Авосю вовсе не верь» ("Vertraue dem Vielleicht überhaupt nicht") und «Авосю верь не вовсе» ("Vertraue dem Vielleicht nicht ganz").

Dal'. Dort auch die Variante: «Авось да живет, не к добру доведет». Žukov (Hg.) 1966, 31, verzeichnet: «Авось да как-нибудь до добра не доведут» ("Vielleicht und Irgendwie führen nicht zum Guten").

¹⁵ Dal'.

¹⁶ Vgl. Shaw 1977, 10 f.

Der Begriff, der im Griechischen "Sprichwort", "Allegorie", "Gleichnis" bedeutet und

Die biblische Konstellation, die Vyrin im Bewußtsein hat, als er in Petersburg ankommt, profiliert an den beiden Männern die Züge der Rivalität. In diesem Zusammenhang ist es aufschlußreich, daß der Plan der Novelle (661) neben dem verwitweten Vater einen in die Tochter verliebten Schreiber vorgesehen hat. Während der Vater zu Hause bleibt, reist der Schreiber der Tochter nach Petersburg nach und sieht sie dort auf der Promenade. Heimgekehrt, findet er den Vater tot vor. Er selbst stirbt bald darauf. Mit schönster Ökonomie hat Puškin dann den verliebten Mann und den besorgten Vater in einer einzigen Figur, Samson Vyrin, vereinigt und den Schreiber ganz gestrichen¹⁸.

Die funktionale Äquivalenz der Protagonisten wird auch schon durch *intra*-textuelle Entsprechungen angezeigt. Der Verlauf der Geschichte erweckt den Eindruck, als ob Vyrin die drei zentralen Handlungen des Rivalen imitierte:

- 1) Minskij kommt zum Stationsaufseher.
- 2) Er täuscht, nachdem er in der Poststation Dunja begegnet ist, eine Krankheit vor, legt sich in das Bett, das ihm sein Wirt abgetreten hat, und läßt sich vom herbeigerufenen deutschen Arzt zum Schein kurieren.
- 3) Er entführt das Mädchen nach Petersburg.

Dieser Sequenz entsprechen – bei Umstellung der Teile – die Reaktionen Vyrins geradezu spiegelbildlich:

1) "Der Alte konnte sein Unglück nicht ertragen, er legte sich sofort krank in dasselbe Bett, in dem die Nacht zuvor der junge Betrüger gelegen hatte" (Старик не снес своего несчастия; он тут же слег в ту самую постель, где накануне лежал молодой обманщик, 102). Als er nach Erwägung al-

hier letzteres bezeichnet (ksl. und russ. pritča), begegnet in Joh 10, V. 6.

Ob Puškins Novelle tatsächlich den Einfluß der von seinem Freund Anton Del'vig einen Monat zuvor erzählten, aber nie niedergeschriebenen Dreiecksgeschichte zwischen einem älteren Offizier, seiner jungen schönen Frau und einem jungen Mann reflektiert, wie Berkovskij (1960, 81-83) erwägt, ist kaum zu entscheiden. Einen möglichen Kontakt zwischen den ungleichen Geschichten kann ich – abgesehen von der nicht gerade seltenen Rivalität zwischen älterem und jüngerem Mann – allenfalls in der Wiedergabe der Handlung über die momentanen Eindrücke des am Haus des Geschehens wiederholt vorbeigehenden und durch seine Fenster schauenden Erzählers und im erschreckenden Altern des verlassenen Mannes sehen. Bei der zweiten Begegnung mit Samson Vyrin fällt dem Erzähler auf: "Wie war er gealtert!" (как он постарел!, 100). (Del'vigs Geschichte ist überliefert bei Vjazemskij 1878-1886, VIII, 443-446.) Auf keinen Fall wird man Berkovskij (1960, 83) darin folgen können, daß Puškins Abweichung vor allem darin besteht, den bei Del'vig nur natürlichen Konflikt ins Soziale zu wenden.

ler Umstände erriet, daß Minskijs Krankheit nur vorgetäuscht war, befiel ihn heftiges Fieber. "Derselbe Arzt, der zum Husaren gekommen war, behandelte auch ihn" (Тот же лекарь, который приезжал к гусару, лечил и его).

- 2) Nach seiner Genesung macht sich Vyrin auf den Weg nach Petersburg, zu Minskij, "hinter dem Entführer her" (вслед за похитителем, 651), wie es in einer Handschriftenvariante heißt¹⁹.
- 3) Er beabsichtigt, wie der gute Hirte sein "verirrtes Schäfchen heimzuführen", das der Wolf Minskij entführt hat (hier ist es nur die Absicht zu einer nicht gelingenden Handlung, die das Äquivalent bildet).

Die Korrespondenz der sechs Handlungen veranschaulicht folgendes Schema:

```
1) M ——> V
```

2) M krank

1)
$$V = krank$$

3) M = Wolf --- D ---> SPb.

3) V = der gute Hirte --- D ---> nach Hause

```
Legende: M = Minskij, V = Vyrin, D = Dunja, ----> = reist zu/nach..., ----> = nimmt ... mit, = verstellt sich als ...
```

Die dreifache Äquivalenz, die dem Helden nicht bewußt wird und auch dem Erzähler verborgen bleibt, können wir als einen Wink des Autors verstehen. Vyrin, der die Handlungen des Rivalen gleichsam wiederholt, erscheint als der Eifersüchtige, der auf das insgeheim bewunderte Vorbild fixiert ist. Inwiefern *bewundert* Vyrin den Verführer? Es sei daran erinnert, daß der Husar "dem guten Stationsaufseher so sehr gefiel" (так полюбился доброму смотрителю, 101), daß es diesem am dritten Morgen leid tat, sich von seinem "liebenswürdigen Gast" (любезный свой постоялец)²⁰ zu trennen. Was aber hat den Husaren dem Vater so liebenswert gemacht?

Zum einen ist zu bedenken, daß es offensichtlich Vyrin selbst und nicht das objektive Erzählsubjekt des erlebten Berichts ist, der die angenehme Erscheinung des Husaren registriert. Man beachte, wie sich Minskij vor Vyrins Augen aus dem herrisch Pferde fordernden "Reisenden in Tscherkessenmütze, Militärmantel und umgeworfenem Schal" (проезжий в черкесской шапке, в военной шинели, окутанный шалью, 100 f.), gleichsam seine furchterregende Tiergestalt ablegend, in den liebenswürdigen Gast verwandelt: "Nachdem der Reisende die nasse, zottige [!] Mütze abgenommen, den Schal losgewickelt und den Mantel abgeworfen hatte, kam ein

¹⁹ In der Druckfassung: "um seine Tochter zu finden" (за своею дочерью, 102).

²⁰ Mit dieser personalen Benennung kontrastiert das Erzählerwort vom "wütenden Gast" (раздраженный постоялец, 97) im Prolog.

junger, schlanker Husar mit einem schwarzen Schnurrbärtchen zum Vorschein" (Сняв мокрую, косматую шапку, отпутав шаль и сдернув шинель, проезжий явился молодым, стройным гусаром с черными усиками, 101)²¹. Zum andern aber bedarf der Aufmerksamkeit, daß der junge Mann nach seiner 'Genesung' von außerordentlich guter Laune war, ohne Unterlaß bald mit Dunja, bald mit dem Aufseher scherzte, Lieder pfiff, mit den Durchreisenden plauderte und ihre Reisescheine ins Postbuch schrieb. Der Stationsaufseher nimmt nur die Erleichterung seiner Arbeit wahr. Die Kehrseite von Minskijs Verhalten entgeht ihm: der kecke Husar nimmt unversehens seine Stelle ein, und das nicht nur als Aufseher über die Station.

Die Äquivalenz der rivalisierenden Männer wird auch durch ihren Austausch von Sprichwörtern während der ersten Petersburger Begegnung angezeigt. Vyrin konstatiert: "Was von der Fuhre gefallen ist, ist verloren" (что с возу упало, то пропало, 103). Minskij bekräftigt den Sinn des Sprichworts mit einer äquivalenten Parömie, die freilich eine andere Sicht der Dinge ausdrückt: "Was geschehen ist, kann man nicht mehr rückgängig machen" (Что сделано, того не воротишь).

Vyrin bringt Minskijs Verhältnis zu Dunja auf die Formel *Lust bringt Verderben*:

[...] вы натешились ею; не погубите ж ее по напрасну (103) Sie haben [...] zur Genüge Ihre Lust an ihr gehabt, stürzen Sie sie nicht unnütz ins Verderben.

Die Attribute des angsteinflößenden Reisenden werden im Text zweimal von Wörtern bezeichnet, die durch auffällige Klangwiederholungen verbunden sind: šapka, šinel', šal'. Die Wahrnehmbarkeit dieser Äquivalenz steigern weitere Parallelismen in den beiden Sätzen, grammatische, syntaktische, phonische (vokalische und konsonantische) und nicht zuletzt rhythmische. Die formale Ähnlichkeit der Signantia unterstreicht hier die thematische Verknüpfung der Signata, und zwar sowohl die Kontiguität der Kleidungsgegenstände, ihre Zusammengehörigkeit, als auch eine semantische Äquivalenz, die auf der gemeinsamen Symbolik der Attribute beruht. Solche formale Äquivalenz, die an einzelnen Stellen auftritt und thematisch zusammengehörende Motive verklammert, ist charakteristisch für den Text der Novelle. Sie scheint mir eher wahrnehmbar als die von Sergej Davydov (1983, 4-6) am Stationsaufseher beobachtete durchgängige Alliteration auf s, "a leitmotif which accompanies the stationmaster on every step". Gewiß spielen s-Wiederholungen eine nicht geringe Rolle in der Klangorchestrierung des Diskurses, aber erstens nicht lediglich als Alliterationen und zweitens nur im Zusammenhang mit andern Äquivalenzen. Man vgl. hierzu: Starik ne snës svoego nesčast' ja; on tut že slëg v tu samuju postel' [...]. Rhythmische und phonische Wiederholungen profilieren die thematischen Beziehungen zwischen (ne) snës und slëg und zwischen starik, nesčast'e und postel'. Ein anderes Beispiel für die sich immer wieder zu prägnanten Gestalten verdichtenden formalen Äquivalenzen: rotmistr Minskij echal iz Smolenska. Man beachte auch folgende phonischetymologische Figur: edva opravjas' ot bolezni [...] peškom otpravilsja.

Minskij repliziert, indem er die Begriffe ersetzt: Liebe bringt Glück:

[...] не думай, чтоб я Дуню мог покинуть: она будет счастлива, даю тебе честное слово. Зачем тебе ее? Она меня любит (103)

Denke nicht, daß ich Dunja je verlassen könnte. Sie wird glücklich sein, ich gebe dir mein Ehrenwort. Wozu brauchst du sie? Sie liebt mich.

Die beiden soeben zitierten Reden, die Vyrin in der Binnengeschichte zu Minskij gesprochen hat, haben Äquivalente in den Worten, die seinen Bericht einleiten. Der nun schon drei Jahre ohne Dunja lebende Stationsaufseher beruft sich gegenüber dem Erzähler auf zwei Sprichwörter, die nicht nur wie jenes, das er Minskij vorgehalten hat, die Unumkehrbarkeit des Geschehenen, sondern in einer Steigerung des Fatalismus sogar die Unausweichlichkeit des Beschiedenen ausdrücken:

[...] от беды не отбожишься; что суждено, тому не миновать (100) Von der Not kann man sich nicht losschwören; was einem beschieden ist, dem kann man nicht entgehen.

Auch als Erzählender, den ein gewisser zeitlicher Abstand von den Ereignissen trennt, kann oder will Vyrin also weder Dunjas mögliches Glück noch seinen eigenen Anteil an ihrem vermeintlichen Unglück wahrhaben.

Das Äquivalent der zweiten Replik, die die Formel *Lust bringt Verderben* enthält, findet sich in dem Satz, der der fatalistischen Rede vorausgeht. Vyrin schilt sich selbst:

A я-то, старый дурак, не нагляжусь, бывало, не нарадуюсь (100) Und ich alter Dummkopf konnte mich nicht satt sehen, nicht satt freuen.

Es verrät einiges von Vyrins geheimen Gedanken, daß das Verb, mit dem er die ins Verderben führende Lust des Husaren ausdrückt, *natešit' sja* ('zur Genüge seine Lust an etwas haben'), in einer kaum übersehbaren formalen und thematischen Äquivalenz zu jenen Verben steht, die sein eigenes Verhalten bezeichnen: *ne nagljadet' sja* ('sich nicht satt sehen können') und *ne naradovat' sja* ('sich nicht satt freuen können'). (Die in Vyrin aufsteigende Erkenntnis eigener Schuld wird sogleich verdrängt: Hatte er denn nicht seine Dunja geliebt? Hatte er nicht sein Kind verhätschelt? Hatte sie denn kein gutes Leben?) In die Reihe der Verben des genießenden Betrachtens gehört ein weiteres Element: *ljubovat' sja* ('mit Wohlgefallen betrachten'). Gegen Ende der Binnengeschichte, in der Petersburger Szene, die Dunja in harmonischem Glück mit Minskij zeigt, erscheint der Vater noch einmal, ein letztes Mal als der im Betrachten Genießende:

Бедный смотритель! Никогда дочь его не казалась ему столь прекрасною; он по неволе ею любовался. (104)

Der arme Aufseher! Niemals war ihm seine Tochter so schön erschienen; wider Willen betrachtete er sie mit Wohlgefallen.

Die Geschichte von Dunjas Aufstieg wird uns nur in zwei von sekundären Erzählern beobachteten Szenen präsentiert. Dunja und Minskij in Petersburg sehen wir durch die Augen des genießenden und - leidenden Vaters. Den Ausgang der ganzen Geschichte vermittelt die Wahrnehmung und Erinnerung eines grotesk prosaisierten Beobachters. Van'ka, der zerlumpte, rothaarige und "einäugige" (кривой, 105) Junge der dicken Bierbrauersfrau berichtet dem Erzähler, wie im Sommer eine schöne Dame durchgereist ist und das Grab des Stationsaufsehers besucht hat: "Sie reiste in einem Wagen mit sechs Pferden, mit drei kleinen Herrchen und mit einer Amme und mit einem schwarzen Mops" (exaла она в карете в шесть лошадей, с тремя маленькими барчатами и с кормилицей, и с черной моською, 106). Das kindlich gemalte Bild, "ein glänzendes Ensemble von Spielzeugen", wie Berkovskij (1960, 93) kritisch bemerkt, zeigt uns gleichwohl das wahre dénouement. Van'kas Einäugigkeit bedeutet keinesfalls einseitige Wahrnehmung oder auch nur Kurzsichtigkeit, denn er "schaute auf sie [die schöne Dame am Grab] aus der Ferne" (смотрел на нее издали, 106). Die Glaubwürdigkeit des Einäugigen bestätigt auch die sprichwörtliche Volksweisheit, die man hierzu assoziieren kann: «Кривое око видит далёко»²² ("Der Einäugige sieht weit")²³.

Der Bierbrauersjunge ist überdies in ein komplexes Geflecht von Äquivalenzen einbezogen. Van'ka hat zusammen mit andern Kindern des Dorfs für den einsamen Stationsaufseher die Rolle eigener Enkel gespielt. Vyrin lehrte ihn Weidenflöten schneiden, und wenn er aus der Schenke kam, liefen ihm die Kinder mit dem Ruf "Großväterchen, Großväterchen" hinterher. Er verteilte Nüsse unter sie und "tollte", wie Van'ka erwähnt, "immer mit [ihnen] herum" (Все бывало с нами возится, 106) – was ein komisches Echo auf den wenige Zeilen zuvor gehörten Ruf der Mutter bildet: "He, Van'ka, genug mit der Katze herumgetollt" (Эй, Ванька! полно тебе с кошкою возиться, 105). Der prosaische Van'ka kontrastiert freilich mit den wahren Enkeln Vyrins, die als "kleine Herrchen" angereist kommen, ebenso stark wie seine beleibte Mutter mit der "schönen Dame". Eine – sehr flüchtige – Similarität der Rollen besteht indes auch zwischen den beiden ungleichen Frauen. Das "dicke Weib" (толстая баба), das dem Erzähler bei seinem

²² Vgl. Dal', s.v. "oko".

Zu der Parömie und dem Motiv der Einäugigkeit hier und in der *Hauptmannstochter*, wo Pugačev gegenüber Grinev im buchstäblichen und übertragenen Sinne ,einäugig' ist, vgl. Turbin 1978, 66, 76.

dritten Besuch der Station in jenem Flur begegnet, in dem "ihn" (!) – wie er sich erinnert – "einst die arme Dunja geküßt hat" (некогда поцеловала меня бедная Дуня), mag er – im Banne der scheinbar vorausdeutenden Bilder vom verlorenen Sohn – für einen kurzen Augenblick für die heimgekehrte Dunja halten. Mit ihm wird auch der Leser in der Bierbrauersfrau zumindest für einen Moment die wieder zu Hause lebende, standesgemäß verheiratete und mütterlich korpulent gewordene Tochter des Stationsaufsehers vermuten. Deutet die von der Geschichte sogleich widerlegte Identifikation nicht die Lebensumstände an, die Dunja erwartet hätten, wenn sie zu Hause geblieben wäre?

Die Stadien der Sujetentwicklung werden nicht nur von wechselnden Zeugen beobachtet, sondern sind auch mit dem Zyklus der Jahreszeiten verbunden. Vyrins Glück wird vom Erzähler bezeugt, der die Station zum ersten Mal an einem heißen Tag im Mai besucht. Das "Unglück", von dem der Aufseher berichtet, beginnt mit Minskijs Erscheinen "an einem Winterabend" (в зимний вечер, 100)²⁴. Dunjas Besuch am Grab des Vaters, von dem Van'ka berichtet, hat "im Sommer" (летом, 106) stattgefunden. Und wenn der Erzähler zum dritten Mal das Dorf N. (Nenaradovo, "Unfrohhausen"?25) besucht, befinden wir uns in der vierten Jahreszeit: "Das geschah im Herbst" (Это случилось осенью, 105). Aber nicht der melancholische Herbst, der wie keine andere Jahreszeit in vielen Details konkretisiert ist, schließt die Erzählung. Und die Novelle erzählt auch nicht "die dramatische Geschichte des allmählichen Erlöschens [угасание] eines zerstörten Lebens" (Blagoj 1955, 211). Den Schlußakkord bildet vielmehr die Stimmung des Sommers. Sommer und Herbst sind ja in der Erzählung gegen die Chronologie der Geschichte vertauscht. Van'kas Bericht vom Sommer führt im trübsinnigen Erzähler einen Stimmungswechsel herbei. Von der Bierbrauersfrau über den Tod des alten Aufsehers unterrichtet, hat er seine "vergebliche Reise und die umsonst ausgegebenen sieben Rubel" bedauert (Мне стало жаль моей напрасной поездки и семи рублей, издержанных даром, 105) – das war die Stimmung des Herbstes. Nachdem er aber von Dunjas sommerlichem Besuch erfahren hat, tut es ihm mit einem Mal "weder um die Reise, noch um die sieben ausgegebenen Rubel leid" (не жалел уже ни

²⁴ In der Handschrift noch: "an einem regnerischen Herbstabend" (в ненастный осенний вечер, 647).

Für diese Leseweise spricht einerseits Vyrins <u>ne naradov</u>at' sja (,sich nicht satt freuen können'), anderseits die Information des Gutsbesitzers von Nenaradovo, daß Belkin die Ortsnamen sämtlich aus der Umgebung genommen habe. Auch der *Schneesturm* handelt zum Teil in Nenaradovo.

о поездке, ни о семи рублях, мною истраченных, 106). Verflogene Trübsal, ja stille Freude, angezeigt durch die ausdrückliche Negation des Bedauerns, die Annullierung der Worte der Vergeblichkeit (*naprasnoj*, *darom*), das ist die Stimmung, in der die Erzählung endet.

3. Die inter-textuellen Allusionen

a. Der arme Aufseher und Die arme Liza

Der sympathetische Ausruf "Armer Aufseher!", mit dem der Erzähler im erlebten Bericht aus seiner perspektivischen Rolle fällt, signalisiert, auch für den heutigen Leser kaum überhörbar, eine Allusion auf jenen Prätext, den mit Puškins Novelle die expansivste Äquivalenz verbindet, Nikolaj Karamzins Erzählung Die arme Liza. Schon vorher ist Karamzins Epitheton zweimal begegnet. Ohne um die literarische Vergangenheit seines Attributs zu wissen, hat Vyrin den Entführer in der ersten Petersburger Begegnung angefleht: "Geben Sie mir wenigstens meine arme Dunja zurück!" (отдайте мне, по крайней мере, бедную мою Дуню, 103). Diese Bezeichnung hat dann ein Echo in einer indirekt wiedergegeben inneren Rede gefunden: Nach dem Verlust des ihm von Minskij zugesteckten Geldes beschließt der Aufseher, nach Hause, in seine Station zurückzukehren, will aber vorher "wenigstens noch einmal seine arme Dunja sehen" (хоть раз еще увидеть бедную свою Дуню). Der Erzähler wird sich die Formel dann zu eigen machen. Nach dem Abschied vom Aufseher denkt er noch lange an die "arme" Dunja, und als er bei seinem dritten Besuch in N. der Bierbrauersfrau begegnet, ist es wiederum die "arme" Dunja, an deren Kuß er sich erinnert.

Obwohl er an keiner Stelle zu erkennen gibt, daß er selbst den Prätext kennt, auf den der Autor anspielt, präsentiert der Reisende seine Geschichte zuweilen in karamzinistischen Ausdrücken²⁶: "die liebenswürdigen Leser" (любезные читатели, 98), "der liebenswürdige Gast" (любезный постоялец, 101), "eine traurige Vorahnung" (печальное предчувствие, 99), "der traurige Friedhof" (печальное кладбище, 106), "eine schöne Dame" (прекрасная барыня), dies im Munde des zerlumpten, einäugigen Van'ka!

Vyrins Binnengeschichte wird umrahmt von zwei nicht nur positionell, sondern auch thematisch äquivalenten Erzählerkommentaren, die Karam-

Zu den Spuren von Karamzins Prosasprache in den Erzählungen Belkins vgl. Abakumov 1937, 77-80.

zins Reizwort *tronut*' (,rühren', in dieser psychologischen Bedeutung damals ein Neologismus, nach französisch *toucher*) enthalten:

[...] я узнал от него повесть, которая в то время сильно меня заняла и тронула. (100)

[...] ich erfuhr von ihm eine Geschichte, die mich damals sehr beschäftigte und rührte.

Слезы сии [...] сильно тронули мое сердце. (105)

Diese Tränen [...] rührten stark mein Herz.

Nicht nur in seiner Sprache und in seiner Bewertung des Geschehens steht der Reisende unter dem Einfluß empfindsamer Literatur. Auch die Auswahl der Geschehensmomente verrät zuweilen eine sentimentalistische Weltwahrnehmung. Zu direkter Introspektion befähigt, malt der Erzähler im erlebten Bericht immer wieder die schmerzhaften Herzensregungen seines Helden aus, ohne dabei freilich die Gedanken und Motive des "Armen" zu benennen²⁷.

Betrachten wir nun die intertextuelle Korrespondenz der Protagonisten. Der empfindsame Narrator der *Armen Liza* erzählt, seinen Bericht immer wieder mit emotionalen Exklamationen, tränenseligen Lamentationen und warnenden Apostrophen an seine Heldin unterbrechend, die Geschichte eines armen Bauernmädchens, das von dem Adeligen Erast umworben, verführt und dann um einer reichen Witwe willen verlassen, sich aus Schmerz über den Liebesverrat im Dorfteich ertränkt.

Vyrins Befürchtungen folgend und geleitet von seiner zweimaligen Benennung der Verlorenen, wird man mit der "armen Liza" zunächst die "arme Dunja" identifizieren. Mit "Armer Aufseher!" deutet der Autor dann den andern Verlauf an, den die Geschichte nimmt: Nicht Dunja, sondern der Vater ist der tragische Held²⁸.

Hier nur einige Beispiele: "sein Herz preßte und preßte sich zusammen vor Bangigkeit" (сердце его начало ныть, ныть, 102); "Das Herz des Alten geriet in heftige Bewegung, Tränen traten ihm in die Augen" (Сердце старика закипело, слезы навернулись на глазах, 103); "Tränen traten ihm wieder in die Augen, Tränen der Empörung!" (Слезы опять навернулись на глазах его, слезы негодования!); "mit einer unbeschreiblichen Bewegung des Herzens" (с неизъяснимым движением сердца, 104); "es vergingen einige Sekunden bangen Wartens" (прошло несколько секунд; в тягостном для него ожидании).

Schon vorher hat der erlebte Bericht den Helden als "armen" bedauert, auf S. 102 viermal, aber das war mit der Lage des nach dem Schreck Erkrankten motiviert. Erst an dieser Stelle, die die Befürchtungen des Vaters als unbegründet erweist und damit sein wahres Unglück zeigt, bezieht sich *armer Aufseher* so auf die Handlungsrolle Vyrins, wie sich zuvor in der Rede des Vaters *arme Dunja* auf das Geschick der Tochter bezogen hat. – Die Erwähnungen der "Armen" sind meistens mit Klangwie-

Die neue Figurenäquivalenz (das Pendant der "armen Liza" ist der "arme Aufseher") wird durch einige narrative Korrespondenzen zwischen den Geschichten unterstrichen. Karamzins Liza erblickt ihren Geliebten, den sie im Kriege wähnt, zufällig in Moskau, in einer vorbeifahrenden Kutsche. Sie folgt ihm und gelangt in sein prächtiges Haus. Es kommt zu einem kurzen Dialog. Erast erklärt, daß er, um seine Spielschulden zu begleichen, eine reiche Witwe geheiratet habe, und schickt Liza, nachdem er ihr hundert Rubel zugesteckt hat, nach Hause. Das vernichtete Mädchen geht in den Dorfteich, allerdings nicht bevor sie – umsichtig – die hundert Rubel ihrer Mutter hat zukommen lassen. Diese bei Karamzin zusammenhängende Motivfolge hat Puškin auf Vyrin als Aktanten übertragen und – bei zeitlicher Umkehrung – in zwei selbständige Szenen zerlegt. Die Verarbeitung der Karamzinschen Motive entfaltet mit feiner Ironie statt der Begegnung der Liebenden die zweimalige Konfrontation der Rivalen.

Die erste der beiden Szenen gestaltet Vyrins Vorsprache bei Minskij. Man vergleiche die Momente des Wiedersehens. Bei Karamzin findet sich Erast in den Armen der Geliebten, die ihn ausfindig gemacht hat:

Он побледнел – потом, не отвечая ни слова на ее восклицания, взял ее за руку, привел в свой кабинет, запер дверь и сказал ей $[...]^{29}$

Er erbleichte – dann nahm er, ohne ein Wort auf ihren Ausruf zu erwidern, ihre Hand, führte sie in sein Kabinett, verschloß die Tür und sagte ihr [...]

Als Minskij in dem vor der Tür stehenden Alten Dunjas Vater erkennt, reagiert er sehr ähnlich³⁰:

Минский взглянул на него быстро, вспыхнул, взял его за руку, повел в кабинет и запер за собою дверь. (103)

Minskij sah ihn flüchtig an, errötete, nahm ihn bei der Hand, führte ihn in das Kabinett und verschloß hinter sich die Tür.

Nach dem oben zitierten Austausch der Sprichwörter bekennt sich der in "äußerster Verlegenheit" (в крайнем замешательстве, 103) befindliche junge Mann vor dem Vater schuldig und ist bereit, ihn um Verzeihung zu bitten. Vyrin solle aber nicht denken, daß er, Minskij, Dunja je verlassen könne, sie werde glücklich sein, darauf gebe er sein Ehrenwort. Nachdem Minskij sich so entschuldigt und dem Vater die Sorgen um die Zukunft der Tochter genommen hat, geht er in die Offensive. Wozu Vyrin die Tochter denn brauche. Sie liebe ihn, Minskij. Sie sei ihren früheren Lebensumstän-

derholungen verbunden: *bednja<u>k</u> zanemog*; <u>bednogo bol'nogo</u>; *bednuju moju Dunju*; *bednuju svoju Dunju* (wobei *Dunju* anagrammatisch in *bednuju* enthalten ist).

²⁹ Karamzin 1984, I, 518. Alle Zitate aus der *Armen Liza* nach dieser Ausgabe.

³⁰ Zu dieser Übereinstimmung vgl. schon Gippius 1937, 19.

den entfremdet. Weder Vyrin noch sie würde je vergessen können, was geschehen ist.

Gegen Ende dieser ersten Szene spielt Puškin erneut auf Karamzin an. Ähnlich wie Ėrast seiner unglücklichen Freundin hundert Rubel in die Tasche legt, steckt Minskij dem nicht weniger unglücklichen Vater "etwas" (что-то, 103) in den Ärmelaufschlag. Bevor Liza "zur Besinnung kommen kann" (могла опомниться, Karamzin, 518), wird sie herausgeführt. Ganz ähnlich findet sich der Stationsaufseher, "ohne zu wissen wie" (сам не помня как, 103) auf der Straße wieder. Es folgt die später eingefügte Episode mit den Geldscheinen: In einer ersten Reaktion zerknüllt Vyrin die Fünfund Zehnrubelscheine, wirft sie auf den Boden, tritt auf ihnen herum und geht weiter. Zur Besinnung gekommen, kehrt er – anstatt sich, wie Karamzins Heldin, umzubringen – zu der Stelle zurück, aber die Scheine sind nicht mehr da.

Die zweite Szene, die auf Karamzin repliziert³¹: Nach dem Gebet in der Kirche "Aller Betrübten" (Bcex Скорбящих, 104)³² erblickt Vyrin den in einem eleganten Einspänner vorbeijagenden Minskij. Vyrin folgt dem Wagen und gelangt so zur Wohnung Dunjas, in der er Zeuge des Glücks seiner Tochter werden muß, das ihn so unglücklich macht.

Solange man als Pendant der "armen Liza" die "arme Dunja" betrachtet, wird Vyrin als Äquivalent von Lizas Mutter erscheinen, die aus Entsetzen über das schreckliche Ende der Tochter für immer die Augen schließt. Ist einmal die neue und in den beiden Szenen profilierte Äquivalenz erkannt, gibt die Projektion des Prätextes auf Puškins Text dem Kummer des Vaters einen ganz unerwarteten Inhalt. Lizas letzte Gedanken vor dem Gang in den Teich sind: "Er [Erast], er hat mich weggejagt? Er liebt eine andere? Ich bin verloren!" (Он, он выгнал меня? Он любит другую? Я погибла!, 518). Sollte nicht Vyrins Flucht in den Trunk ähnlichen Gefühlen entsprungen sein? Ist sein Griff zur Flasche nicht wie Lizas Gang ins Wasser Konsequenz aus dem Liebesverrat? Minskij hat ihn gewiß nicht sehr freundlich verab-

Auf sie hat Blagoj (1941, 276 f.) aufmerksam gemacht, dem freilich Puškins ironische Inversion der Figurenkonstellation völlig entgeht. Die nach Blagoj an sich unbedeutenden "Übereinstimmungen" zeigen angeblich Puškins Erinnerung an das "in der vorausgehenden und zeitgenössischen Literatur herausragendste und bedeutendste Erzählwerk zum analogen Thema des dramatischen Schicksals des kleinen Menschen".

Auch die Namen der Kirchen haben eine Funktion für das Sujet, das sie ironisch spiegeln oder vorwegnehmen. Der betrübte Aufseher betet bei Allen Betrübten. In der Handschriftenvariante hieß die Kirche – einen glücklicheren Ausgang verheißend – noch "Linderung des Kummers" (Утоление печали, 654). Auf dem Weg zu seinem novosel'e, der Einzugsfeier und dem Abstieg ins Reich der Toten, kommt der Sargmacher Adrijan Prochorov an der Himmelfahrtskirche (Вознесение) vorbei.

schiedet, aber das Ehrenwort des Offiziers, die nach allem Augenschein glaubwürdigen Versicherungen des liebenden und geliebten Mannes und seine durchaus vernünftigen Argumente hätten den Alten doch über die Zukunft der Tochter ein wenig beruhigen müssen. Die zweifache Begegnung mit Minskij scheint indes eher die entgegengesetzte Wirkung gehabt zu haben. Jedenfalls ist die übergroße Sorge, die den Vater bis zu seinem Ende umzutreiben scheint, nach dem, was er in Petersburg erlebt hat, nicht mehr recht begründet. Es scheint also durchaus nicht abwegig zu vermuten, daß ihn in die Verzweiflung weniger die Erwartung des künftigen Elends der Tochter stürzt als vielmehr Minskijs Versicherung, daß Dunja ihn liebe. In der Handschriftenversion hatte er, wie wir oben gesehen haben, den Vorhaltungen Minskijs durchaus zugestimmt ("er gestand sich in seinem Innersten ein, daß der junge Mann recht hatte"). Und jetzt verrät sein Entschluß, zur Poststation zurückzukehren, daß er eingesehen hat: für den guten Hirten gibt es nichts mehr zu retten.

Die neue, *sekundäre* Äquivalenz zwischen Vyrin und Liza, den unglücklichen Verlassenen, zieht die Aufhebung der *primären* (d.h. der am Anfang der Erzählung suggerierten) Korrespondenzen auch zwischen den übrigen Figuren und ihren Prototypen nach sich. So stellt sich eine ganz neue intertextuelle Konfiguration aller Protagonisten her. Dieses Bäumchen-wechseldich-Spiel, das nachzuvollziehen der Text vielleicht nicht unbedingt fordert, das gleichwohl – plausibel, wie es sich zeigt – in der Intention des Autors gelegen haben mag, sei hier zumindest andeutungsweise durchgespielt.

Wenn Vyrin nicht mehr Lizas Mutter, sondern Liza selbst entspricht, wessen funktionalen Part spielt dann Dunja? Sie ist das Äquivalent Ėrasts. Dunja und Ėrast haben gemein, daß sie den Partner tauschen: Ėrast tauscht die junge, aber arme Liza (die er, wie er sagt, immer noch liebt) gegen die alte, aber reiche Witwe; Dunja tauscht den alten *und* armen Vater gegen den jungen *und* reichen Husaren. Ėrast nicht ganz unähnlich, den der Liebesverrat bis an sein Leben unglücklich macht, empfindet er sich doch als Lizas Mörder, wird Dunja beim Gedanken an den einsamen Vater eine nicht unerhebliche Trübung ihres Glücks erfahren.

Welches sekundäre Pendant bleibt für Minskij? Der junge reiche Offizier wird in seiner finalen Funktion zum Äquivalent der alten, reichen Witwe. Beide sind Nutznießer des Tauschs, aber auch Objekte, wenn nicht sogar Opfer der materiellen Berechnung ihrer Partner.

Wir erhalten somit folgende intertextuellen Äquivalenzen (die Reihenfolge der Figuren zeigt die jeweilige Hierarchie, sie entspricht erst in der sekundären Äquivalenz der narrativen Gewichtung der Geschichte):

Die arme Liza	Der Stationsaufseher	
	primär äquivalent	sekundär äquivalent
1. Liza	1. Dunja	1. Vyrin
2. Ėrast	2. Minskij	2. Dunja
3. Mutter	3. Vyrin	
4. Witwe		3. Minskij

Natürlich werden die primären Äquivalenzen durch die sekundären nicht völlig verdrängt. Sie bleiben weiterhin gegenwärtig, repräsentieren sie doch jene Version des Geschehens, an der der Aufseher festzuhalten scheint, auch nachdem sein Bericht die ursprüngliche intertextuelle Konfiguration ad absurdum geführt hat. Zwischen den simultan präsenten primären und sekundären Konstellationen baut sich eine Spannung auf. Sie entspricht der zunehmend deutlicher werdenden Differenz zwischen den Motivationen, die Vyrin in seinem Bericht suggeriert, und den wahren Beweggründen, die die poetisch bearbeitete Erzählung zu erkennen gibt. Der Leser wird, sofern er überhaupt auf die finale Zuordnung aufmerksam geworden ist, bis zuletzt zwischen den beiden Möglichkeiten intertextueller Identifizierung schwanken.

In jedem Fall aber, selbst wenn er sich lieber an die primären Äquivalenzen hält oder andere gar nicht wahrgenommen hat, wird sein Vergleich der primär äquivalenten Figuren eher Oppositionen als Similaritäten der Charaktere an den Tag bringen. Dunja ist eben nicht, wie Liza, die unschuldige Dorfschöne und folglich wohl auch kaum Opfer von Verführung und Verrat. Sie scheint eher der selbstbewußte Schmied ihres Glücks. Diese Opposition profiliert einen entsprechenden Gegensatz zwischen Erast und Minskij. Wir dürfen vermuten, daß Minskij, von dem wir wenig erfahren, nicht der leichtfertige Aristokrat ist, der ein einfaches Mädchen ins Unglück stürzt. Er macht Dunja, wie wir in der Schlußszene sehen, reich und gewiß auch, wie er dem Vater versichert, glücklich, mag er in beidem auch nur der Vollstrecker von Dunjas Willen sein. Wir erinnern uns: Dunja hat sich von ihm "ihrer Lust folgend" (по своей охоте) oder – in der Handschrift – "nach ihrem Willen" (по своей воле) entführen lassen. Kontraste dominieren auch in der Äquivalenz zwischen Dunjas Vater und Liza Mutter. Der "gute Aufseher" scheint in seiner Blindheit zunächst durchaus der "gutmütigen Alten" zu entsprechen, die sich von dem ehrerbietigen Erast so blenden läßt, daß sie in seinem Vorschlag, die Tochter hin und wieder aufzusuchen, um ihre Arbeiten zu kaufen, "keinerlei böse Absicht vermutet". Aber Vyrins Blindheit ist,

wie sich erweist, noch von anderer Art als die der arglosen Mutter, die nicht an die materiellen Vorteile dieser Besuche gedacht haben wird. Und schließlich haben wir allen Anlaß, daran zu zweifeln, daß der Aufseher – wie Lizas Mutter – tatsächlich am Schmerz über den Untergang der Tochter stirbt. Die Oppositionen, die in den primären Äquivalenzen sichtbar werden (Dunja Liza > Dunja ≠ Liza), unterstützen also durchaus die Sinnpotentiale, die von den sekundären Similaritäten freigesetzt werden (Vyrin Liza, Dunja Ėrast).

Wenn wir die ganzen Geschichten und ihre Handlungslogik miteinander konfrontieren, kommen wir zu folgendem Schluß: Puškin setzt Karamzins sentimental-tragischem Modell nicht einfach eine glückliche Kontrafaktur entgegen. Das Problem des Lebensglücks wird von ihm viel facettenreicher und psychologisch tiefgründiger als in der zunächst tragischen und dann – nach Erasts Reue – harmonischen Lösung des Sentimentalisten behandelt. Dunja erkauft ihr Glück mit dem Unglück des Vaters. Das Glück des einen schließt das des andern mit Notwendigkeit aus. Aber nicht so sehr aus sozialen Gründen, weil sich zwischen ihnen ein gesellschaftlicher Abgrund auftut, sondern vielmehr aus existentiellen³³. Und das nicht zu verhindernde Unglück des Vaters wird Dunjas Glück ein Leben lang belasten. Darauf deuten ihr ununterbrochenes Weinen auf der Flucht nach Petersburg, ihre Ohnmacht angesichts des in der Stadt auftauchenden Vaters und ihre Tränen bei der Nachricht von seinem Tode. Das sind nicht – wie noch bei Erast – Tränen der Reue, sondern Tränen des Schmerzes über das Unausweichliche³⁴.

Puškins Kontrafaktur kritisiert nicht nur Karamzins oberflächliche soziale Motivierung und die schließlich harmonische Lösung³⁵. Der beginnen-

Den unaufgelösten, grundsätzlich nicht auflösbaren und trotzdem nach einer Lösung schreienden Widerspruch zwischen den – für sich genommen – jeweils gültigen Wahrheiten der Personen (einen existentiellen Widerspruch, der tiefer ist als der soziale Abgrund zwischen Vater und Entführer und dann zwischen Vater und Tochter) betrachtet Vladimir Markovič (1989, 84) als die den Leser intrigierende Sinnqualität der Aufsehernovelle.

Es ist in diesem Zusammenhang aufschlußreich, wie sich Puškin im Brief an P.A. Osipova vom November 1830 über das Glück äußerte: "le bonheur....c'est un grand *peut-être*, comme le disait Rabelais du paradis ou de l'éternité. Je suis l'Athée du bonheur; je n'y crois pas" (XIV, 123).

Auf der Suche nach einem Werk, das dem *Stationsaufseher* "näher" steht als die *Arme Liza* und das überhaupt die oft beschworene Konventionalität des Puškinschen Sujets belegt, ist Šarypkin (1978, 127-136) auf Jean-François Marmontels *Laurette* (1765, aus den *Contes Moraux*) gestoßen. Mit dieser Erzählung, die Šarypkin als die "grundlegende literarische Quelle" Puškins identifiziert, teilt der *Stationsaufseher* tatsächlich zahlreiche Motive: die Entführung eines Landmädchens durch einen jungen, reichen Adeligen, der, um sein Ziel zu erreichen, sich krank stellt, die gemeinsame Flucht in die Hauptstadt und den kummervollen alten Vater, einen Witwer, der die

de Prosaiker, der von der neuen Gattung 'Gedanken' gefordert und der dichterischen Prosa des sonst verehrten Vorgängers nur mäßiges Lob gezollt hatte³6, ironisiert auch die Sentimentalisierung des Weltverhältnisses und führt die 'gedanken'-lose Idealisierung des Landlebens *ad absurdum*. Diese Sinnintention wird von zwei Anspielungen angedeutet:

Der Erzähler versichert, daß die "malerisch" (живописно, 105) mit dem Rockschoß abgewischten Tränen, die Vyrins Bericht wiederholt unterbrachen, rührten sie "zum Teil" (отчасти) auch vom Punsch her, dem der Alte reichlich zugesprochen hatte, "wie dem auch sein mochte, [sein] Herz

Flüchtige sucht, um sie nach Hause zurückzubringen, und sie in Luxus lebend vorfindet. Im Gegensatz zu Samson Vyrin gelingt es diesem Vater, wie Puškins Held ein "alter Soldat", die Flüchtige heimzuführen. Aber der Geliebte macht sie ausfindig und bietet ihr die Ehe an. Wenn sich der Vater, in der Ehre seines Standes gekränkt, auch zeitlebens mit dem Entführer nicht aussöhnen will, so trübt das weder das harmonische Glück der Eheleute noch seine Freude an den Enkelkindern. Natürlich zielt Puškins Sujet nicht lediglich auf eine "literarische Wiedererweckung", wie Šarypkin postuliert, wobei er sich gegen die These von der literarische Polemik mit Romantik und Sentimentalismus wendet. Und die Verarbeitungsleistung läßt sich auch nicht auf die von dem Quellen- und Einflußforscher herausgearbeitete realistische Ausgestaltung reduzieren. Die Anspielung, die sowohl die Personenkonstellation und auffällige Handlungsähnlichkeiten als auch zahlreiche spezifische Details intendiert erscheinen lassen, fordert dazu auf, hinter den vielen Übereinstimmungen den tiefen Gegensatz der dénouements zu erkennen. Der auf Harmonie bedachten empfindsam moralisierenden Erzählung des französischen Aufklärers stellt Puškin die Geschichte eines existentiellen Konflikts entgegen, der nicht mehr moralisch gelöst werden kann. - Šarypkins Entdeckung ist neuerdings von D.M. Razumovskaja 1986 überboten worden, die der zum Stationsaufseher führenden Tradition zwei weitere Werke zurechnet: Abbé Prévosts kleine Novelle Aventure d'une jeune fille de la campagne (1739, russisch Priključenie odnoj derevenskoj devuški, 1798) und Oliver Goldsmiths Roman The Vicar of Wakefield (1766, russisch Vekfil' dskij svjaščennik, 1786). Die Gemeinsamkeiten zwischen Prévost und Puškin sieht Razumovskaja zunächst in gewissen "kompositionellen" Verfahren der Vorworte, dann in der Tendenz der Novellen, "das Typische, Gewöhnliche", dem "Leben selbst" Entnommene in einem dafür geeigneten Stil und in einer den Kontakt zum Leser intensivierenden Erzählform darzustellen. Die Ähnlichkeit der Sujets selbst ist freilich, wie die Forscherin einräumt, recht allgemein. Sie beschränkt sich im wesentlichen auf die Verführung und Entführung eines einfachen, aber aufgeweckten Mädchens, der Tochter und einzigen Freude eines Witwers, durch einen listenreichen Vertreter höherer Stände. In Goldsmiths Roman ist einer der Schicksalsschläge, die den Titelhelden treffen, die -von ihm vorausgesehene - Flucht der Tochter, einer koketten Schönheit, mit einem jungen Aristokraten. Mit Wanderstab und Bibel in der Hand macht sich der Vater auf, die Flüchtige ausfindig zu machen und sie nicht in der Sünde versinken zu lassen, jedoch endet die Geschichte der Sünderin in der Ehe.

Das Fragment *O proze* brach mit den Worten ab: "Frage, wessen Prosa ist die beste in unserer Literatur. Antwort – die Karamzins. Das ist noch kein großes Lob [Это еще похвала не большая]. Sagen wir einige Worte über diesen ehrenhaften..." (XI,19).

stark rührten" (но как бы то ни было, они сильно тронули мое сердце). Über den Erzähler hinweg richtet sich die Ironie des Autors an die Adresse Karamzins, der seinen Erzähler emphatisch erklären ließ:

Ах! Я люблю те предметы, которые трогают мое сердце и заставляют меня проливать слезы нежной скорби! (507)

Ach! Ich liebe jene Gegenstände, die mein Herz rühren und mich Tränen süßer Trauer vergießen lassen!

Der Sentimentalist nimmt – so lautet Puškins implizites Urteil, jede Ursache für Tränen in Kauf, wenn sie ihm nur zur Rührung verhilft³⁷.

Karamzins idyllischer Beschreibung von Lizas Grab setzt Puškin eine überaus nüchterne Kontrafaktur entgegen. Wenn sein Erzähler Vyrins Grab aufsucht, scheint er Karamzins Erzähler zu folgen, dem die "Aufbewahrungsstätte von Lizas Asche" (вместилище Лизина праха, 519) zum oft besuchten Ort des Nachdenkens wird. Aber welcher Unterschied nicht nur in der Haltung der Besucher, sondern auch in der Charakteristik des Ortes: Liza Grab liegt "neben dem Teich, unter einer düsteren Eiche" (близ пруда, под мрачным дубом, 519). Vyrins Grab dagegen, ein Sandhaufen, in dem ein schwarzes Kreuz mit einem kupfernen Heiligenbild steckt, befindet sich auf einem "kahlen, nicht umzäunten Platz, übersät mit Holzkreuzen, denen kein einziges Bäumchen Schatten gibt" (голое место, ничем не огражденное, усеянное деревянными крестами, не осененными ни единым деревцем, 106)³⁸.

b. Puškin und Karlhof – Zwei Stationsaufseher und die Neigung des Herzens

Ironische Kritik an der 'gedanken'losen Vereinfachung der Wirklichkeit im russischen Sentimentalismus ergibt sich auch aus dem Bezug auf die erbauliche Erzählung *Stancionnyj smotritel*' des sentimentalistischen Epigonen Wilhelm Karlhof (Vil'gel'm Ivanovič Karlgof) aus dem Jahre 1826, auf die Puškin schon durch den Titel seiner Novelle anspielt³⁹.

Wir werden weiter unten sehen, daß Vyrins Schmerz noch durch eine zweite Allusion relativiert wird.

Die Prosaik des Ortes scheint sich ikonisch in der von Partizipialkonstruktionen beherrschten Syntax und in der wenig wohlklingenden Lautinstrumentierung widerzuspiegeln.

Erschienen in der von Aleksandr Voejkov herausgegebenen Zeitschrift *Slavjanin* ("Der Slave"), Jg. 1827, N° 7, dann in: V.I. Karlgof, *Povesti i rasskazy*, Spb. 1832, S. 107-138. Nach dieser Ausgabe wird im folgenden zitiert. Ich danke Frau Dr. Erdmute Lapp, die den Text für mich in der Lenin-Bibliothek abgeschrieben hat.

Karlhofs Held, ein verarmter Kaufmannssohn, der in Göttingen studiert hat, heiratet seine geliebte Liza gegen den erbitterten Widerstand ihres Vaters und entführt sie aus Petersburg in eine ländliche Poststation, deren Aufseher er wird und wo das Paar mit der Schar seiner Kinder ein bescheidenes, aber glückliches Leben führt. Puškin korrigiert die Idylle, indem er ihr eine geradezu spiegelbildlich verkehrte Geschichte entgegensetzt: Samson Vyrin muß auf halbem Wege von der Station nach Petersburg Karlhofs Titelhelden begegnet sein⁴⁰.

In der Rahmengeschichte kehrt Karlhofs Erzähler, wie Puškins Titularrat ein Reisender, in einer Poststation ein, die ihm wegen ihrer ungewöhnlichen Bewohner als Herberge empfohlen worden ist, und bittet die Aufsehersfrau (Dunjas biederes Pendant) um Nachtquartier: Er sei nicht gesund und fühle eine "starke Schwäche" (сильная слабость, 110)⁴¹ – wozu Minskijs Vortäuschen der Krankheit eine ironische Parallele bildet! (Minskij empfindet aber tatsächlich eine ,starke Schwäche', nämlich für das schöne Aufsehertöchterlein.) Auf den Tee wartend, den ihm die Wirtin zubereitet, mustert Karlhofs Erzähler – genau wie dann Puškins Reisender – die Stationsstube. An der Wand hängen zwei Gewehre. Hier steht ein Schrank mit Geschirr und dort – tatsächlich? – ein Schrank, voll mit Büchern. Er liest die Titel: Die Werke Karamzins, Žukovskijs, ihre Übersetzungen, darunter die Romane Genlis', noch tiefer – "aber das ist schon wirklich ein Zufall!" - Schillers Werke, Goethes Werke, Mendelssohn, Herder! Über dem Diwan hängen Gravuren sächsischer Landschaften und zwei Porträts (die wie Puškins vier Bilder vom verlorenen Sohn auf die Handlung der Binnengeschichte vorausdeuten). Während die Hausherrin den Reisenden mit Tee bewirtet (eine weitere Parallele zu Dunja), preist sie ihm in sentimentalistischen Tiraden die Vorzüge ihres Standes:

Vgl. Turbin 1978, 70. Daß man dieser wichtigen inter-textuellen Relation bislang – mit Ausnahme Turbins, Lagutovs (1978) und jetzt auch Markovičs (1989, 78 f.) – keine Beachtung geschenkt hat, ist wohl auf das apodiktische Fehlurteil Vinogradovs (1934, 214) zurückzuführen, wonach zwischen den beiden Werken, abgesehen von der Apologie der Stationsaufseher und von der handlungsantizipierenden Beschreibung des Innern der Station "entschieden nichts Gemeinsames" zu finden ist.

Turbin (1978, 77 f.) sieht im schwachen Samson und in der Antithese von Stärke und Schwäche, die sich – wie Turbin beobachtet – im Verlauf der Erzählung umkehrt, eine Realisierung von Karlhofs gedankenlos gebrauchtem paradoxen Phraseologismus: "Puškin nimmt diese Begriffe auf und zerlegt sie". Diese These, die Turbin mit der Opposition von Wolf und Schaf, Kirche und Kneipe belegt, erhält noch mehr Sinn, wenn man die "Schwäche" in übertragener Bedeutung versteht, was auch im Russischen der Puškinzeit durchaus möglich ist (vgl. Dal' s.v. "slabyj").

Милостивый государь, верьте мне, что отказавшись от честолюбия, от рассеянности больших городов и от злословия маленьких, многим людям не достает только решимости сделаться станционными смотрителями... (114)

Gnädiger Herr, glauben Sie mir, vielen Menschen, die dem Ehrgeiz, der Zerstreutheit der großen Städte und dem Klatsch der kleinen entsagt haben, fehlt es nur an Entschiedenheit, um Stationsaufseher zu werden...

Der eintretende Hausherr ist das wahre Gegenbild des Puškinschen Titelhelden: Er zeichnet sich aus durch eine "feine Wohlerzogenheit, die durch das Leben in der großen Welt zu erwerben ist" (тонкое приличие, приобретаемое светскою жизнью, 115). Mit sentimentalistischer Wohlredenheit erzählt er dem Reisenden die Geschichte seines Lebens, von der Liebe zu Liza, dem Widerstand ihres Vaters und der heimlichen Trauung durch den Dorfgeistlichen. Seine Geschichte demonstriert die Macht der Liebe und die Notwendigkeit, der "Neigung des Herzens" zu folgen. Dieser Phraseologismus entstammt der Rede von Lizas Mutter, die gegen ihren Ehemann die Verbindung der Kinder segnet und der Tochter sagt:

- [...] я советую тебе следовать сердечной склонности, ибо знаю по опыту, что не в раззолоченных комнатах живет счастие; знаю, что любовь супружеская исчезает там, где тщеславие и роскошь подстилают Персидские ковры и расстанавливают бронзы. Повторяю, следуй своей сердечной склонности, она не обманет тебя. (131 f.)
- [...] Ich rate dir, der Neigung des Herzens zu folgen, denn ich weiß aus eigener Erfahrung, daß das Glück nicht in vergoldeten Zimmer lebt, ich weiß, daß die Gattenliebe verschwindet, wo Eitelkeit und Luxus Perserteppiche auslegen und Bronzen aufstellen. Ich wiederhole: folge der Neigung des Herzens, sie wird dich nicht betrügen.

Puškins Kontrafaktur enthält auffällige Parallelen und signifikante Gegensätze, ja sie stellt Karlhofs Geschichte geradezu auf den Kopf. Sie wiederholt einzelne Motive, bringt andere in eine neue Konstellation oder bezieht sie auf andere Aktanten. Die wichtigste konstruktive Verschiebung: Puškin verlegt die Aufseher-Funktion und die sekundäre Erzählperspektive (die die jeweilige Binnengeschichte organisiert) vom glücklichen Entführer in den hintergangenen Vater.

Der intertextuelle Bezug hebt durch Ähnlichkeit und Kontrast unscheinbare Züge an Puškins Novelle hervor und führt zu einer Umhierarchisierung der Motive. Das intertextuelle Sinnpotential resultiert vor allem aus Puškins ironischer Realisierung des Klischees der Herzensneigung. Karlhofs Lehre folgend, aber mit andern Wirkungen, als der Sentimentalist vorausgesehen hat, lassen sich tatsächlich alle drei Protagonisten Puškins, auch der Vater, von der 'Neigung des Herzens' leiten. Vor dem Hintergrund der naiven, völ-

lig a-psychologischen Idylle zeigt sich Puškins Geschichte in ihrer psychologischen Motiviertheit. Während die Liebe Karlhofs junges Paar aus Petersburg in die "schöne ländliche Natur" (прекрасная сельская природа, 125) führt, kann sich Dunjas Liebesglück nur in der großen Welt verwirklichen und muß es mit der Herzensneigung ihres Vaters kollidieren. Die prunkvoll ausgestatteten Gemächer aber, die Dunja in Petersburg bewohnt, und die prächtigen Kleider, die sie trägt, scheinen ihrem Glück und ihrer Liebe durchaus nicht jenen Abbruch zu tun, den Karlhof vom Luxus der Perserteppiche und Bronzen befürchtete.

Vor der Folie der biederen Heldin Karlhofs zeigt sich Dunjas ganz anderes Wesen. Ihre Gewandtheit und Aufgewecktheit im Umgang mit den hochgestellten Reisenden lassen sie für ein glänzendes Gesellschaftsleben prädestiniert erscheinen. Der ehelichen Harmonie des Karlhofschen Aufseherpaares setzt Puškin die Unvereinbarkeit von Dunjas und Vyrins Erwartungen an das Leben entgegen, die notwendig zum Konflikt führt. Was der Vater vor sich und andern nach den Schemata moralischer Erzählungen als Entführung und nach der Bibel als zeitweilige Verirrung deutet, erweist sich in Wirklichkeit als notwendiges und endgültiges Verlassen.

Der intertextuelle Kontrast artikuliert überdies Puškins Korrektur der sentimentalistischen Idealisierung. Er lenkt unsere Aufmerksamkeit vom glücklichen Paar auf den unglücklichen Vater. Mit dem *locus amoenus* und seinen zufriedenen Bewohnern kontrastieren in Puškins Prolog die harten Lebensbedingungen, die "Sträflingsarbeit" (каторга, 97) eines russischen Stationsaufsehers, die ständige Bedrohung durch erboste Reisende und – in der Schlußszene – die mit kühler, verfremdender Realistik gezeigten trostlosen Bilder: die grauen Wolken, die den herbstlichen Himmel bedecken, der kalte Wind, der von den abgeernteten Feldern her bläst, der kahle, nicht umhegte, baumlose Friedhof und schließlich die dicke Bierbrauersfrau, der zerlumpte, rothaarige und einäugige Van'ka, der mit der Katze herumtollt und dann dem Reisenden Vyrins Grab zeigt, indem er auf einen Sandhaufen springt.

Metonymisches Zeichen für Puškins Korrektur ist die ironische Reduktion der deutschen Klassiker in der Bibliothek der Karlhofschen Poststation auf die vier Bilder in Vyrins Stube, die von deutschen (!) Versen begleitet sind⁴².

Eine andere, gleichermaßen kritische Replik auf Karlhofs Idealisierung des Lebens eines russischen Stationsaufsehers enthält Puškins Fragment *Zapiski molodogo čeloveka* ("Aufzeichnungen eines jungen Mannes", 1829 oder 1830 entstanden), das in einigen Motiven den *Stationsaufseher* vorbereitet. Ein junger Fähnrich, gerade aus der

c. Der verlorene Sohn und der verlorene Vater

Während die Beziehung zu Karlhof lediglich im Sinnhorizont des abstrakten Autors erscheint und Karamzins *Arme Liza* allenfalls dem Erzähler als Muster vorschwebt, ist der Prätext des biblischen Gleichnisses vom verlorenen Sohn explizit in die Geschichte eingeschrieben⁴³. Die in Puškins karger Prosa auffällig detaillierte Beschreibung der vier Bilder gibt dem Motiv der Vater-Kind-Beziehung ein außerordentliches Gewicht und läßt erwarten, daß

Kadettenanstalt entlassen, reist, sich der Freiheit freuend, in sein Garnisonsstädtchen, wo er niemals mehr auch nur ein einziges deutsches (!) Wort sprechen will. An der Station fordert er vom einäugigen (!) Aufseher Pferde. Alle verfügbaren Gespanne sind unterwegs. Der Aufseher läßt sich auch durch einen dvugrivennik (20 Kopeken in Silber) nicht dazu bewegen, die dem Kurier vorbehaltene Trojka herauszugeben. Käme wider Erwarten ein Kurier oder Feldjäger angefahren, erginge es ihm schlecht, könnte er seine Stelle verlieren und müßte betteln gehen. Der Offizier vertreibt sich die Zeit, indem er die Bilder betrachtet, die die bescheidene Stube schmükken. Unter ihnen stellen vier die Geschichte vom verlorenen Sohn dar (ihre Beschreibung ist dann mit sehr geringen Abweichungen in den Stationsaufseher übernommen worden). Unter ihnen sind deutsche (!) Verse abgedruckt, die der Reisende mit Vergnügen liest und die er abschreibt, um sie in einer Mußestunde zu übersetzen. (Die Verse müssen recht unterhaltsam gewesen sein, sonst hätte der junge Mann seinen Überdruß am Deutschen kaum so schnell vergessen.) Die übrigen Bilder, ungerahmt, nur mit einem Nagel an die Wand geschlagen, zeigen die Beerdigung des Katers, den Streit der roten Nase mit dem starken Frost und ähnliches und sind sowohl in moralischer als auch in künstlerischer Hinsicht, wie der junge Mann bemerkt, nicht der Aufmerksamkeit eines gebildeten Menschen wert. Der Offizier betrachtet durch das Fenster die Prosa einer russischen Poststation an einem heißen Sommertag: Kutscher im Müßiggang, spielende Kinder, eine alte Frau vor ihrer Hütte, ab und zu krähende Hähne, streunende Hunde, quietschende Ferkel. "Wie langweilig!" (Какая скука!, 404). Der Reisende geht ins Freie: ein eingefallener Brunnen, daneben eine Pfütze, in der gelbe Entchen unter der Aufsicht der "dummen" Ente herumtollen. Auf der großen Straße: rechts die Wintersaat, links Buschwerk und Sumpf, ringsum flache Weite, voraus nur die gestreiften Werstpfähle. Am Himmel die langsame Sonne, irgendwo eine Wolke. "Wie langweilig!" (Man versteht, daß die aufgeweckte Dunja hier nicht glücklich werden konnte.) Der Offizier kehrt zurück. Mit seinem Kutscher ist kein vernünftiges Gespräch zu führen, und so bittet er um etwas zu lesen. Man bringt ihm die Bücher des Hauses. Seine Freude legt sich sogleich: es sind eine zerfledderte Fibel und ein Rechenbuch.

Das Gleichnis hatte für Puškin eine außerordentliche Bedeutung, wie mehrere Anspielungen in Briefen und Werken belegen (vgl. Shaw 1977, 4 f.; Turbin 1978, 66; Tjupa 1983, 74 f.). Tjupa sieht das Gleichnis nicht nur in drei der fünf *Erzählungen Belkins* (neben dem *Stationsaufseher* auch im *Schneesturm* und in *Fräulein Bäuerin*) aktualisiert, sondern betrachtet auch die fünf Momente des Initiationssujets (Aufbruch, Versuchung, Prüfung, Heimkehr, Freudenmahl), die dem Gleichnis zugrundeliegen, einerseits als "Konstruktions- und Sinndominante" jeder einzelnen der fünf Novellen, anderseits als Sujet des gesamten Zyklus.

die Similaritäten und Kontraste zum biblischen Sujet wesentliche Sinnintentionen der neuen Geschichte aufscheinen lassen.

Wir können zwar annehmen, daß die Bilder in der Stationsstube die moralische Welt des Aufsehers prägen, keineswegs aber lenken sie 'tyrannisch' – wie Geršenzon (1916a, 125 f.) unterstellte – seine Erwartungen. Wenn Vyrin Dunjas Schicksal tatsächlich konsequent nach dem biblischen Modell antizipierte, müßte er nicht voller Zuversicht, daß sich auch die Verheißung des vierten Bildes erfüllen werde, auf die Rückkehr der verlorenen Tochter warten?

Man hat häufig konstatiert, daß Dunjas Geschichte einen ganz andern Verlauf nimmt als die zeitweilige Verirrung des verlorenen Sohnes. Aber ganz so einfach ist das Verhältnis von Gleichnis und Novelle nicht. In seiner minuziösen Analyse dieser Relation hat Thomas Shaw (1977) gezeigt, daß mit den vier Bildern und den entsprechenden Situationen des Gleichnisses vier "Szenen" in Dunjas Geschichte korrespondieren⁴⁴, wobei jede der vier Szenen scharf mit den vier deutschen Bildern und dem Evangelientext kontrastiert. Wir können diese Ähnlichkeiten und Kontraste hier nicht in allen Einzelheiten nachzeichnen, sondern wollen vor allem jene Sinnpotentiale andeuten, die sich über Shaws Interpretation hinaus und zum Teil auch in Auseinandersetzung mit ihr gewinnen lassen.

Die *erste* Szene, Dunjas 'Auszug', divergiert von den beiden Vorbildern (Auszug des verlorenen Sohnes; *Lukas* 15, V. 12 f.) neben vielen Details vor allem durch das Zögern der Heldin und die Ermunterung des Vaters. Der Jüngling des ersten Bildes ist "ruhelos" (беспокойный, 99) und nimmt "in aller Eile" (поспешно) den Segen und das Geld des Vaters entgegen. Dunjas Zögern und auch die Tränen, von denen der Kutscher berichtet, deuten, so können wir Shaws Auswertung ergänzen, darauf hin, daß Dunja bereits um die Endgültigkeit der Trennung vom Vater weiß und für ihr Glück in der großen Welt das Unglück des Vaters bewußt in Kauf nimmt⁴⁵.

Parallelen zwischen den Sujets der vier Bilder und dem Sujet der Novelle hat schon Seleznev (1974, 437) festgestellt.

Nina Petrunina (1987, 108-112), die eine "Handlungsähnlichkeit" zwischen der Novelle (vor allem in jener Form, die der Plan vorsah) und dem romantischen Poem *Poltava* (1829) beobachtet, sieht in den Worten des Kutschers Regungen Dunjas bezeugt, die jenen "analog" sein müssen, die das Poem von der mit dem Geliebten geflohenen Marija berichtet: [...] душу ей одна печаль / Порой, как туча, затмевает: / Она унылых пред собой / Отца и мать воображает;/ Она, сквозь слезы, видит их / В бездетной старости, одних, / И, мнится, пеням их внимает... ("Eine Sorge verdunkelt ihr, wie eine Wolke, gelegentlich die Seele: sie stellt sich Vater und Mutter in ihrer Trauer vor. Mit Tränen in den Augen sieht sie sie im kinderlosen Alter, einsam, und es kommt ihr vor, als höre sie ihre Vorwürfe"; V, 33). Tatsächlich scheint in den

Die *zweite* Szene (die *Lukas* 15, V. 13 entspricht) zeigt das vom Vater beobachtete junge Paar in Dunjas Petersburger Wohnung:

В комнате прекрасно убранной Минский сидел в задумчивости. Дуня, одетая со всею роскошью моды, сидела на ручке его кресел, как наездница на своем английском седле. Она с нежностью смотрела на Минского, наматывая черные его кудри на свои сверкающие пальцы. Бедный смотритель! Никогда дочь его не казалась ему столь прекрасною; он поневоле ею любовался. (104)

In dem prunkvoll ausgestatteten Raum saß Minskij in Gedanken versunken. Dunja, mit der ganzen Pracht der Mode gekleidet, saß auf der Lehne seines Sessels, wie eine Reiterin in ihrem englischen Sattel. Zärtlich blickte sie auf Minskij und wickelte seine schwarzen Locken um ihre glitzernden Finger. Armer Aufseher! Noch nie war ihm seine Tochter so schön erschienen; wider seinen Willen betrachtete er sie mit Entzücken.

Die verlorene Tochter führt durchaus kein "lasterhaftes Leben" (развратное поведение, 99), umgeben von "falschen Freunden und schamlosen Frauen" (ложные друзья и бесстыдные женщины), wie der verlorene Sohn auf dem zweiten Bild⁴⁶. Vyrins Beobachtung zeigt vielmehr Dunjas offenkundige Liebe zu Minskij. Für die Lücke, die die Geschichte hier enthält, nämlich die Bewußtseinshandlungen, die im Geschehen stattgefunden haben, bietet sich folgende Ausfüllung an: Vor sich selbst erklärt der Aufseher die von ihm beobachtete Szene der zärtlichen Liebe zu einer Szene der Lust, einer Lust, die – wie biblisches Schema und sprichwörtliche Volksweisheiten voraussagen – notwendig ins Verderben führt. Und diese Version legt er auch dem Erzähler nahe. Aber ist der Entzückte und zugleich Leidende von seiner Deutung des Gesehenen wirklich überzeugt? Sein Rückzug verrät, daß er die Abweichung der Szene vom biblischen Modell durchaus zur Kenntnis nimmt.

Während die Szene in Dunjas Wohnung mit dem zweiten Bild unverkennbar kontrastiert, weist sie amüsante Übereinstimmungen mit der vierten Situation des Gleichnisses auf. *Lukas* 15, V. 22 beschreibt, wie der Vater den reuig heimgekehrten Sohn ehrt⁴⁷:

Zeilen des Poems die Lücke der Novelle plausibel geschlossen. Keineswegs Bangigkeit vor dem unbekannten Schicksal und wohl auch nicht so sehr Furcht vor dem Vater als vielmehr Sorge um den Verlassenen bewegt die für immer scheidende Dunja.

⁴⁶ Soweit Shaw 1977, 8 f.

⁴⁷ Alle Bibelzitate im folgenden zuerst in der kirchenslavischen Version (die Puškin aus der Liturgie gut gekannt haben muß), und zwar nach: *Novyj zavět" Gospoda našego Iisusa Christa*, London 1959, dann die russische (nach: *Biblija. Knigi Svjaščennogo Pisanija Vetchogo i Novogo zaveta*. Perepeč. s Sinodal'nogo izdanija, N'ju-Iork/Ženeva/London [Ob''edinennye biblejskie obščestva] o.J.) und die deutsche Übersetzung von V. Hamp, M. Stenzel, J. Kürzinger (*Die Heilige Schrift*, Aschaffenburg

А отец сказал рабам своим: принесите лучшую одежду и оденьте его, и дайте перстень на руку его и обувь на ноги

Der Vater aber sagte zu seinen Knechten: Holt ihm geschwind das beste Kleid heraus und zieht es ihm an; gebt ihm einen Ring an die Hand und Schuhe an die Füße

Dunja, die "mit der ganzen Pracht der Mode gekleidet" ist und deren Finger "glitzern", wird also schon vom *Verführer* so verwöhnt, wie im Gleichnis erst der heimgekehrte Sohn durch den Vater verwöhnt wird. In der Obhut Minskijs erweist sich die für immer Weggegangene als Äquivalent des Heimgekehrten. Der Vers 22 ist im vierten Bild, das die Motive der Verse 20, 21, 23 und 26 verbindet, zwar nicht explizit illustriert, aber natürlich impliziert. Außerdem deutet auf Minskij als Pendant des biblischen Vaters, daß er Vyrin bei dessen erster Vorsprache in eben jener Kleidung empfangen hat, in der das erste und vierte Bild den Vater darstellen: in Schlafrock und Mütze⁴⁸.

Die *dritte* Szene, die Entsprechung zum dritten Bild, das die "tiefe Trauer und Reue" (глубокая печаль и раскаяние, 99) des die Schweine hütenden Jünglings zeigt (*Lukas* 15, V. 14-19), existiert nur in Vyrins Vorstellung, und zwar mit einer aufschlußreichen Reduktion – es fehlen in ihr – wie Shaw (1977, 9) bemerkt hat – das Motiv der Reue und die Möglichkeit einer Rückkehr:

Много их в Петербурге, молоденьких дур, сегодня в атласе да бархате, а завтра, поглядишь, метут улицу вместе с голью кабацкою. Как подумаешь порою, что и Дуня, может быть, тут же пропадает, так поневоле согрешишь, да пожелаешь ей могилы... (105)

Viele gibt es von ihnen in Petersburg, den jungen Närrinnen. Heute gehen sie in Atlas und Samt, aber morgen siehst du sie zusammen mit dem Abschaum aus den Kneipen die Straße fegen. Und denkst du dann mitunter, daß auch Dunja vielleicht ebenso zugrunde geht, dann versündigst du dich wider deinen Willen und wünschst ihr das Grab...

1957, 16. Aufl. 1964). Diese Ausgabe wurde verglichen gegen *Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments*, übers. von D. Martin Luther. – In Puškins Bibliothek sind eine französische Übersetzung der gesamten Bibel und eine serbokroatische Version des Neuen Testaments, ferner zwei nicht identifizierte Bibeln gefunden worden (vgl. B. Modzalevskij 1910, L. Modzalevskij 1934). Puškin wird auf jeden Fall die kirchenslavische Übersetzung des Neuen Testaments oder der ganzen Bibel und die russische Version der Evangelien oder des gesamten Neuen Testaments (die seit 1821 vorlag) besessen haben (vgl. Shaw 1977, 6, 24).

⁴⁸ Auf die äquivalenzbildenden Motive des Rings und der häuslichen Kleidung hat schon Debreczeny (1983, 131) hingewiesen.

Shaws Deutung des "extremen Kontrastes" zur biblischen Vorlage ("instead of this scene in ,reality' impelling the ,prodigal' to repent and return, in imagination it impels the old man to drink himself to death", 9) hat allerdings wenig für sich, ja sie zielt gerade an Puškins ironischer Psychologie vorbei. Vyrins Kummer beruht doch nicht auf der Erwartung von Dunjas künftigem Unglück, sondern auf der geheimen Überzeugung von ihrem momentanen Glück (dessen Zeuge er in der zweiten Szene sein mußte), auf der Befürchtung, daß dieses Glück fortbestehen könne, und schließlich auf der Einsicht, daß Dunja – wie Minskij ihm vorgehalten hat – tatsächlich "ihren früheren Lebensumständen entfremdet ist" (отвыкла от прежнего своего состояния, 103). Nur diese Überzeugung erklärt, warum der Vater, vom heiligen Vorbild abweichend, nicht an Dunjas Reue und Rückkehr glaubt, seiner Tochter – wenig väterlich – das Grab wünscht, keine weiteren Versuche unternimmt, sein "verirrtes Schäfchen" heimzuführen, und auf den Rat eines Freundes, Anklage zu erheben, nachdenkt, abwinkt und beschließt sich zurückzuziehen⁴⁹. Nicht die dritte, imaginierte, sondern die zweite, mit eigenen Augen beobachtete Szene verursacht den existentiellen Kummer des Alten, der ihn sich zu Tode trinken läßt.

Puškins dritte Szene enthält darüber hinaus eine ganz unvorhergesehene Wendung: sie überträgt die biblische Rolle des Sünders vom Kind auf den Vater. Wenn Vyrin sich wider seinen Willen "versündigt" (*sogrešiš*'), dann handelt er nicht wie der geduldig wartende Vater, sondern wie der verlorene Sohn vor der Reue. *Sogrešit*' ('sich versündigen') erscheint bei *Lukas* 15, V. 18: der verlorene Sohn beschließt zum Vater zurückzukehren und zu sagen "Vater, ich habe mich versündigt, gegen den Himmel und vor dir" (kirchenslavisch: O "'tçe, sogr", i'xß na nebo, i pred7 tobo'ü; rus-

Aufschlußreich ist der Kontrast zu dem von der geliebten Tochter verlassenen Vater in Karamzins Natal'ja, bojarskaja doč' ("Natal'ja, die Bojarentochter", 1792). Der besorgte Bojar Matvej, der sich mit seinem Kummer sogleich an den "empfindsamen Zaren" gewandt hat, erwägt für einen Moment, ein Bösewicht könne die Unschuldige verführt haben und werde sie verlassen und ins Unglück stürzen. Dann aber verwirft er diese Befürchtung sogleich, denn er weiß: seine Tochter kann keinen Bösewicht lieben. Warum aber hat sie sich nicht dem Vater offenbart? Wer der Geliebte auch gewesen wäre, er hätte ihn als Sohn umarmt. Vielleicht aber, so sagt sich der Vater, hat er selbst die Strafe Gottes verdient. Er will sich ihr jedenfalls ohne Murren unterwerfen. Und er bittet seinen Gott, der Tochter in jedem Land ein barmherziger Vater zu sein. Mag er auch selbst im Kummer sterben, die Tochter soll glücklich werden. Wenn sie doch wenigstens eine Stunde vor seinem Tode zurückkäme. Aber wie es Gott gefalle. Inzwischen werde er, das Waisenkind im Alter, ein Vater für die Unglücklichen und mit Kummer Beladenen sein. Karamzins idealer Held führt uns vor Augen, welche Gedanken und Beweggründe wahrer, uneigennütziger Vaterliebe entspringen. Puškin glaubte indes nicht an solche Seelenidylle.

sisch: отче! я согрешил против неба и пред тобою), und bei der Rückkehr spricht er genau diese Worte aus (*Lukas* 15, V. 21). *Ponevole* ('wider seinen Willen') aber verweist zurück auf die zweite Szene: "wider seinen Willen betrachtete er sie mit Entzücken". Der blinde Aufseher scheint alles wider seinen Willen zu tun (während Dunja in allem ihrer "Lust" [охота] oder – in der Variante – ihrem "Willen" [воля] folgt). Wider Willen treibt Vyrin die Tochter den Männern zu, wider Willen ermuntert er die Tochter sich entführen zu lassen, wider Willen genießt er die Schönheit ihres Anblicks, wider Willen versündigt er sich angesichts ihrer vermeintlichen Sünde. Der reulose Sünder und in Wirklichkeit Verlorene ist in Puškins Novelle der Vater. 'Verloren' (*propadal*)⁵⁰ aber ist in der Sprache des Gleichnisses gleichbedeutend mit 'tot' (*mertv*). Man vergleiche hierzu *Lukas* 15, V. 24:

ІЙкѠ сынъ мой сей мертвъ бе, и фживе: и изгиблъ бе, и фбретесм.

Ибо этот сын мой был мертв и ожил, пропадал и нашелся denn dieser mein Sohn war tot und wurde wieder lebendig, war verloren und wurde gefunden

Die Pointe der Geschichte ist nun: Nicht der vermeintlich verlorenen Tochter, der der Vater das Grab wünscht, sondern ihm selbst ist das Grab bereitet, das uns die vierte Szene in der Prosa des trostlosen Friedhofs zeigt. Während sich im Horizont Vyrins die Wahrheit des Sprichworts beweisen mag: «Блудный сын – ранняя могила отцу» ("Ein verlorener Sohn ist für den Vater das frühe Grab")⁵¹, realisiert die Geschichte die wörtlich genommene Gleichung von *Lukas* 15, V. 24: Vyrin geht verloren und muß sterben.

In Dunjas Besuch am Grab des Vaters kann man mit Shaw schließlich ein Analogon zum *vierten* Bild des Gleichnisses, der Heimkehr des verlorenen Sohnes (*Lukas* 15, V. 20-32) sehen. Aber es handelt sich eben nur um einen Besuch und nicht – wie Shaw interpoliert – um eine "Rückkehr", auch nicht um eine Rückkehr im übertragenen Sinn, wie andere Interpreten meinen. Puškin läßt in der Begegnung des Reisenden mit der dicken Bierbrauersfrau die Möglichkeit einer endgültigen Rückkehr Dunjas, die Verwirkli-

Propadat' ("verlorengehen", "zugrundegehen"), das Vyrin in seiner Vision der die Straße fegenden Dunja verwendet, steht in einer mehrfachen Äquivalenzrelation, es spielt einmal – intra-textuell – auf das propalo ("ist verloren") im Sprichwort "Was von der Fuhre gefallen ist, ist verloren" (что с возу упало, то пропало, 103) an (so schon Shaw 1977, 11), enthält zum andern aber auch eine inter-textuelle Allusion auf Lukas 15, und zwar sowohl auf V. 24, wo der heimgekehrte Sohn als der bezeichnet wird, der "verloren war" (propadal), als auch zu V. 4 und 6, wo vom "verlorenen Schaf" (propavšaja ovca) die Rede ist.

⁵¹ Belegt bei Dal' s.v. ,,blud".

chung von Vyrins Wünschen, zwar flüchtig aufscheinen, aber nur als Trugbild, als Resultat einer falschen Vermutung, die von der Realität sogleich korrigiert wird.

Warum besucht Dunja den Vater? Warum hat sie sich nicht früher aufgemacht, um ihm von ihrem Glück zu berichten? Auf diese Fragen hat man unterschiedliche, zumeist wenig überzeugende Antworten gegeben.

Lieber (1976, 121) interpretiert den Besuch als symbolische Rückkehr: "Dunja gelingt der Ausbruch, der Aufstieg rein äußerlich. Sie sehnt sich nach der Welt, wo sie geboren wurde, [...] zurück. [...] Ihre Anpassung an das neue Leben ist also äußerlich."

Mit dem Zwiespalt von Äußerlich und Innerlich argumentierte schon Berkovskij (1960, 93-95). Er hält das, was er als "Sieg Dunjas" – über Minskij, über die Gesellschaft – bezeichnet, für "äußerlich, dekorativ". Dunja kehrt zurück, weil sie "ihre Seele verschwendet hat", und ihre "Tränen am Grab" des Vaters (wie Berkovskij ungenau wiedergibt), gelten der "Verlogenheit, Grausamkeit und Schäbigkeit der vermeintlich großen Welt". Was soll man dazu sagen?

Durch eine Puškin nicht angemessene Biederkeit zeichnet sich die Erklärung Slonimskijs (1959, 508) aus:

Warum hat Dunja ihren Vater nicht besucht oder ihm zumindest eine Botschaft geschickt? [...] Weil sie wußte, daß der von ihr gewählte Weg dem Vater schändlich vorkommt, und weil ihr die Erinnerung an das Elternhaus schwer wird.

Solche Deutungen geben den unbestimmt gelassenen Beweggründen der Heldin keine überzeugende, das heißt: mit den explizierten Motiven harmonierende Konkretisation. Am nächsten kommt Dunjas psychischer Realität noch Al'tman (1936-1937, 409):

Warum ist sie nicht früher zum Vater zurückgekehrt? Aber sie ist, müssen wir antworten, auch jetzt nicht zurückgekehrt. Auch wenn der Aufseher nicht vorsorglich gestorben wäre, hätte eine Versöhnung mit dieser glücklichen, geliebten und liebenden Frau nicht stattfinden können. Ja, dieses offensichtliche Glück, die Belohnung dafür, daß sie nicht nach dem Vermächtnis der Väter gehandelt hat, wäre für den Vater eine neue Beleidigung gewesen.

Al'tmans Interpolation wäre noch plausibler, wenn sie den Schmerz des Vaters nicht nur mit dem Verstoß gegen seine "ethischen Vorstellungen", sondern auch mit seiner verletzten Emotion begründete⁵².

Wäre Vyrin ein solch einsichtiger und uneigennütziger Vater wie Matvej in *Natal'ja*, die Bojarentochter und wäre Dunja so fügsam wie Natal'ja, könnte man sich die Beweggründe ersterer analog zu den bei Karamzin ausgeführten Motiven letzterer vor-

Die Similaritäten und Oppositionen zwischen Bibelgleichnis und Novelle aktivieren bestimmte Motive und profilieren einzelne Merkmale (wie zum Beispiel die fehlende Reue der vom Vater 'verloren' Gegebenen). Die Allusion hilft uns somit, für jede der vier 'Szenen' die in der Geschichte ausgesparten psychologischen Motive zu rekonstruieren:

- 1) Dunjas bewußten Entschluß und ihre Ahnung von der Endgültigkeit der Trennung,
- 2) Vyrins Einsicht in Dunjas Glück und seine Resignation angesichts des erfolgreichen Rivalen,
- 3) seine Wunsch-Vorstellung von Dunjas künftigem Elend,
- 4) die Rücksicht der glücklichen Tochter auf den unglücklichen Vater.

Darüber hinaus schärft die Äquivalenz unsern Blick für den aktiven Part des Vaters, der die Tochter zum Aufbruch ermuntert, gegen das biblische Vorbild verstoßend, der Verlorenen nachgeht, vor sich selbst und dem Erzähler die beobachtete zärtliche Liebe zu Verderben bringender Lust umdeutet und schließlich ein eigenes Äquivalent des dritten Bildes imaginiert, das die Botschaft des Gleichnisses verkehrt und ihn selbst als den Verlorenen ausweist.

Die intertextuelle Rezeption vermag noch ein weiteres Sinnpotential zu aktualisieren: Vyrins taktischen Umgang mit seiner Leidensgeschichte. Ohne daß sich der Erzähler mit seinem Faible für das Rührende dessen bewußt würde, relativiert seine Beschreibung des berichtenden Helden die Aufrichtigkeit von dessen Schmerz. Vyrins Erzählung wird immer wieder von Tränen unterbrochen, die er "malerisch" (живописно, 105) mit seinen Rockschößen fortwischt. Aber diese Tränen waren "zum Teil" – wie der Erzähler einräumen muß – vom Punsch hervorgerufen, von dem Vyrin im Verlauf seiner Erzählung fünf Glas leerte.

Wenn wir Vyrins Geschichte vor dem Hintergrund der biblischen Erzählung wahrnehmen und die sich dadurch konkretisierenden psychologischen Motive mit dem pittoresk zur Schau gestellten Leiden des Helden in Beziehung setzen, kommen wir zu dem Schluß: Vyrin kaschiert den echten Schmerz des Verlassenen mit dem übertriebenen Schmerz des sich zu frühem Tode sorgenden Vaters.

stellen. Natal'ja möchte sich in ein Vögelchen verwandeln, um für einen Augenblick den einsamen Vater zu sehen. Der liebende Entführer, mittlerweile Ehegatte, will sie nicht fortlassen. Was könnte ihr alles geschehen? Er will an eine Trennung nicht einmal denken, und sie kann das! Natal'ja versöhnt ihren Liebsten mit einem Lächeln, mit Tränen und einem Kuß. Dunja hätte sich nicht aufhalten lassen. Aber sie weiß, wie sehr sie der Vater liebt und was sie ihm zumuten kann.

d. Das Schaf und die Drachme bleiben verloren

Warum hat sich Vyrin überhaupt auf den Weg nach Petersburg gemacht?⁵³ Im biblischen Sujet vom verlorenen Sohn bleibt der Vater zu Hause. (Darin folgte dem Neuen Testament auch der erste Plan der Novelle, wo nicht der Vater, sondern der verliebte Schreiber der Heldin nach Petersburg nachreist.) Vyrins Aktivität verrät: Von Anfang an hat er das Gleichnis, dessen Illustrationen seine Stube schmücken, als auf seinen Fall nicht anwendbar erkannt. Die Absicht, sein "verirrtes Schäfchen" heimzuführen, ruft ja auch ein anderes biblisches Sujet auf, das Gleichnis vom verlorenen Schaf.

Das Gleichnis kommt in den Evangelien in zwei Versionen vor. Bei *Lu-kas* (15, V. 3-7), wo es die Trias der Gleichnisse von den verlorenen Dingen einleitet, hat der Besitzer das Schaf "verloren" (ksl. pog"'bl´, г. потеря[л]) und geht dem "verlorenen" (pogi'b,ïå, пропавшая) nach. In der Parallelstelle bei *Matthäus* (18, V. 12-14) "verirrt sich" (zabl"'ditß, заблудилась) das Schaf, und der Besitzer geht, das "verirrte" (zabl"'Ωd,ïå, заблудившаяся) zu suchen. Bezeichnenderweise bezieht sich Vyrins Wort vom "verirrten Schäfchen" (заблудшая овечка) auf jene sprachliche Variante, die dem Besitzer geringere Schuld zuweist⁵⁴.

Findet sich auch eine Anspielung auf jenes Gleichnis, das bei *Lukas* 15 die Allegorien vom verlorenen Schaf und vom verlorenen Sohn verbindet,

selbst nicht enthalten sind, die im Russischen üblichen idiomatischen Bezeichnungen des verlorenen (Schafs oder Sohns). In ihnen überschneiden sich die Bedeutungen "sich verirren" (aksl. zabløditi, r. *zabludit* sja) und "Unzucht treiben" (aksl. bløditi, r. *bludit*"; vgl. auch aksl. blødß "Unzucht", blød nica "Hure", blød nß "un-

züchtig').

Vyrins Vorstoß in die Welt der großen Stadt steht von vorneherein unter dem ungünstigen Vorzeichen seines Namens. Von vyr', vyr oder vir ("Wasserstrudel", "Wirbel") abgeleitet, assoziiert Vyrin nämlich die Parömie: «Пошел в мир, да попал в вир» ("Ging in die Welt und geriet in den Wirbel"), belegt bei Dal' s.v. "vir", mit der Erläuterung, "in den Wirbel" sei zu verstehen als "in die Versuchung" (в соблазн). Auf die Parömie hat Shaw (1977, 14) aufmerksam gemacht. – Die Legende gibt dem Namen Vyrin freilich eine andere Genese. Er wird von Vyra abgeleitet, dem Namen einer Poststation nicht weit von Petersburg, auf der Smolensker Chaussee, auf der nicht nur Puškin in den Süden, nach Michajlovskoe, Pskov oder Kišinev, oder in umgekehrter Richtung reiste, sondern auf der auch Minskij von Smolensk nach Petersburg unterwegs ist. In Vyra befindet sich heute ein Museum des Straßenwesens im frühen 19. Jahrhundert, wo man den Besuchern das Häuschen von Puškins Helden zeigt (vgl. Jakuševa 1985). – Shaw sieht auch in *Dunja* oder der einmal explizit vorkommenden vollen Form Avdot' ja (einer volkstümlichen Variante von Evdokija) einen sprechenden Namen ("favor, kindness, good will"), den er offensichtlich auf neutestamentl. griech. eudokía ("Wohlwollen", "Wohlgefallen", "Wille" [Gemoll 1908]) zurückführt. Die Erzählung gebraucht mit den Wörtern zabludšaja und bludnyj, die im Bibeltext

das Gleichnis von der verlorenen Drachme? Thomas Shaw (1977, 12) zieht auf der Grundlage einer lexikalischen Äquivalenz eine Parallele zwischen der Frau, die im Gleichnis (Lukas 15, V. 8) das Haus bei der Suche nach der Münze "ausfegt" (ksl. pomêtê'tß xra'min", r. станет мести комнату), und Dunja, die in Vyrins Voraussage mit dem Abschaum aus den Kneipen die Straße ,fegt' (метут улицу, 105). Diese – wie Shaw relativiert – "possible allusion" scheint unter thematischem Gesichtspunkt nicht gerade zwingend. Die gesuchte Anspielung ist wohl eher in der Szene zu sehen, in der Vyrin die ihm von Minskij zugesteckten Geldscheine zusammenknüllt, auf den Boden wirft, auf ihnen herumtritt, weitergeht, sich besinnt und wieder zurückkehrt: "aber die Scheine waren nicht mehr da" (но ассигнаций уже не было, 103). Eine solche Verwandlung der verlorenen Drachme entspricht jedenfalls ganz der ironischen Sinnintention, mit der Puškin auch die übrigen Bibelgleichnisse verarbeitet. Die Pointe ist, daß die drei verlorenen Dinge, das Kind, das Schaf und die Drachme, in der Novelle endgültig verloren sind – verloren natürlich nur für ihren ursprünglichen Besitzer.

e. Der gute Hirte als Dieb und Räuber

Nach Petersburg aufbrechend, identifiziert sich Vyrin offenkundig nicht nur mit dem, der sich in den beiden Evangelien auf die Suche nach dem Schaf macht, sondern auch mit dem guten Hirten, von dem bei *Johannes* (10, V. 1-16) die Rede ist⁵⁵. Im Gleichnis vom guten Hirten ist das Thema nicht die Suche eines verlorenen oder verirrten Schafs. Der gute Hirte wird hier vielmehr in einen doppelten Gegensatz gebracht: einerseits zum Dieb und Räuber, der nicht durch die Tür das Gehege der Schafe betritt, sondern mit Gewalt eindringt, und anderseits zum Mietling, der die Schafe im Stich läßt, wenn er den Wolf kommen sieht.

Der Hirte wird in Puškins Text selbst nicht explizit genannt, sondern nur indirekt aufgerufen, durch die in Vyrins Worten eingeführte Konstellation von Schäfchen und Wolf, die weder bei *Lukas* noch bei *Matthäus* vorkommt. Die Allusion wird bestätigt durch eine höchst amüsante Äquivalenz der im Petersburger Salon Versammelten mit den Figuren des Johanneischen Gleichnisses (Schaf, guter Hirte, Torhüter, Dieb und Räuber, Wolf).

Johannes 10 beginnt mit den Versen:

Soweit schon Shaw 1977, 10 f., dem allerdings die im folgenden dargelegte kontextuelle Äquivalenz entgangen ist.

Аминь аминь глаголю вамъ: не входай дверьми во дворъ овчій, но прелаза ин8дѣ, той тать есть и разбойникъ. А входай дверьми, пастырь есть овцамъ. Сем8 дверникъ Шверзаетъ, и овцы гласъ его слышатъ, и своя овцы глашаетъ по имени, и изгонитъ йхъ. И егда своя овцы ижденетъ, пред ними ходитъ, и овцы по немъ ид8тъ, и ко вѣдатъ гласъ его.

- 1. Истинно, истинно говорю вам: кто не дверью входит во двор овчий, но прелазит инде, тот вор и разбойник; 2. А входящий дверью есть пастырь овцам: 3. Ему придверник отворяет, и овцы слушаются голоса его, и он зовет своих овец по имени и выводит их; 4. И когда выведет своих овец, идет перед ними; а овцы за ним идут, потому что знают голос его.
- 1. Wahrlich, wahrlich, ich sage euch: Wer nicht durch die Tür hineingeht in das Gehege der Schafe, sondern anderswo einsteigt, der ist ein Dieb und Räuber. 2. Wer aber durch die Tür hineingeht, der ist der Hirt der Schafe. 3. Dem macht der Torhüter auf, und die Schafe hören auf seine Stimme, und er ruft seine Schafe mit Namen und führt sie heraus. 4. Hat er die Seinigen alle herausgetrieben, geht er vor ihnen her, und die Schafe folgen ihm, denn sie kennen seine Stimme.

So muß sich der als guter Hirte herbeigeeilte Vater die Heimführung Dunjas vorgestellt haben. Aber er hat offensichtlich *Johannes* 10, V. 5 auf seinen Fall nicht richtig angewandt:

Πο 48ждемъ же не йд8тъ, но 6\$жа́тъ \overline{w} нег \dot{w}

За чужим же не идут, но бегут от него

Einem Fremden aber werden sie nicht folgen, sondern vor ihm fliehen.

Man erinnere sich, daß ihm Minskij bei der ersten Petersburger Begegnung vorgehalten hat, Dunja sei "ihren früheren Lebensverhältnissen entfremdet [отвыкла]". Und daß Dunja einem Fremden gefolgt und nicht vor ihm, sondern eher vor dem Vater geflohen ist, verträgt sich mit dem Vers 5 nur unter der Bedingung, daß Vyrin in Wirklichkeit nicht der gute Hirte für dieses Schäfchen ist.

Die zweite Petersburger Begegnung enthält eine in allen Details ausgeführte bitter-ironische Äquivalenz zu *Johannes* 10, V. 1-4: Nach dem ersten Zusammenstoß mit Minskij in dessen Wohnung hat man Vyrin die Tür gewiesen und ihn ein zweites Mal nicht vorgelassen. Er erfährt durch eine List (!), wo Dunja wohnt. Die Tür zu ihrer Wohnung ist verschlossen. Er läutet. Die junge Magd, die ihm öffnet, fragt ihn (mit eben jenen Worten, die ihm Minskij bei der ersten Petersburger Begegnung vorgehalten hat): "Wozu brauchst du sie?" (зачем тебе ее надобно, 104). Ohne zu antworten, betritt Vyrin den Salon (das 'Gehege des Schafs'). Und ohne auf das Geschrei der Magd (des 'Torhüters') zu hören ("Du darfst nicht hinein, du darfst nicht hinein!" [He льзя, не льзя!]), geht er weiter, durch zwei dunkle Zimmer, bis zur geöffneten Tür des dritten, erleuchteten. In der Tür stehenbleibend,

wird er Zeuge des – friedlichen tête-à-tête seines ,verirrten Schäfchens' mit dem reißenden ,Wolf'. Des Vaters ansichtig geworden, sinkt Dunja mit einem Aufschrei zu Boden. Der erschreckte Minskij eilt herbei, um sie aufzuheben, läßt sie, als er den in der Tür stehenden Aufseher erblickt, los und tritt "bebend vor Zorn" (дрожа от гнева) auf ihn zu, packt ihn mit starker Hand am Kragen und stößt ihn auf die Treppe hinaus. Die Worte, die Minskij dabei spricht, hat der ironische Autor eben jenem Kapitel des Johannes entnommen, auf das sich der als guter Hirte nach Petersburg geeilte Vater innerlich berufen hat:

«Чего тебе надобно?» сказал он ему, стиснув зубы: «что ты за мною всюду крадешься, как разбойник? или хочешь меня зарезать? (104)⁵⁶ "Was willst du?" sagte er zu ihm, mit den Zähnen knirschend, "was stiehlst du dich überall hinter mir her wie ein Räuber? Oder willst du mich schlachten?

Welcher Rollentausch! Welche Entlarvung! Der 'gute Hirte' erweist sich als der 'Räuber'. Das Schema aus *Johannes* 10, V. 1-4 hat sich gegen Vyrin gewandt. Und es ist jetzt der 'Wolf', der, "mit den Zähnen knirschend", Worte aus *Johannes* 10 benutzt, und zwar nicht nur den "Räuber" aus V. 1 zitiert, sondern in seinen Fragen (die innerfiktional nur schwach motiviert sind) auch die in V. 10 gegebene Charakteristik des "Diebes" anführt (der in V. 1 zusammen mit dem "Räuber" genannt ist)⁵⁷:

Τάτι нε πρυχόμυτι, ράββίλ μα οψκράμετι ѝ οψείετι ѝ ποτθεύτι

Bop приходит только для того, чтобы украсть, убить и погубить Der Dieb kommt nur um zu stehlen und zu schlachten und Unheil anzurichten.

Der Autor nimmt für Minskij aus *Johannes* also den "Räuber", verbindet ihn mit dem Verb (*u*)*krast*', das in V. 10 den Dieb charakterisiert, und bildet mit dessen Reflexivum den schönen Kalauer *kradeš'sja kak razbojnik* ("du stiehlst dich wie ein Räuber"). Warum aber spricht Minskij von *zarezat*' ("[ein Tier] schlachten")? Das russische Wort teilt zwar mit dem *ubiti/ubit*' ("töten") der kirchenslavischen oder russischen Version von *Johannes* 10, V. 10 die Grundbedeutung, ist aber semantisch viel spezifischer als dieses. *Zarezat*' entspricht genau dem *thýein* oder *mactare* ("ein blutiges Opfer dar-

Kursive von mir – W.Sch.

⁵⁷ In der Handschriftenvariante ist Minskijs Antwort wesentlich weniger anspielungsreich. Es heißt hier nur: "was bist du hinter mir her – wie ein Räuber" (что ты за мною гонишься, как разбойник, 656). Vor *razbojnik* ("Räuber") hatte Puškin ursprünglich die Präposition *za* ("hinter") geschrieben. Wahrscheinlich sollte der Vergleich lauten: "wie hinter einem Räuber". Puškin vertauschte dann die Rollen.

bringen', ,schlachten'), das das griechische Original oder die *Vulgata* in V. 10 haben⁵⁸.

Es scheint, als wäre dem 'guten Hirten', der wie der 'Räuber' mit Gewalt in das 'Gehege des Schafs' eingedrungen ist, mehr daran gelegen, den 'Wolf' zu 'schlachten' als das 'Schäfchen' zu retten. Auf Dunjas Frage "Wer ist da?" (Кто там?, 104) verharrt er in Schweigen (Он все молчал) und verhält sich ganz anders als der gute Hirte, der seine Schafe mit Namen ruft und sie, die auf seine Stimme hören, aus dem Gehege herausführt (V. 3). Wohlweislich läßt Vyrin seine Stimme erst gar nicht erklingen.

f. Die Schuld der Sehenden

Puškin stellt selten nur eine punktuelle Äquivalenz zwischen zwei Motiven her, er fordert vom Leser jeweils, den fremden Kontext mit dem Kontext des alludierenden Motivs zu vergleichen. Folgen wir diesem Appell, so können wir eine Äquivalenz rekonstruieren, die von neuem die Frage nach Vyrins Schuld aufwirft.

Dem Gleichnis des guten Hirten geht im Johannesevangelium ein Kapitel unmittelbar voraus, das das Thema von Blindsein und Sehen behandelt. Jesus heilt einen Blindgeborenen. Die Pharisäer verstoßen den Geheilten und versuchen Jesus einer Sünde zu überführen. Dieser erklärt die allegorische Bedeutung seines Tuns: Er ist gekommen, damit die nicht Sehenden sehen und die Sehenden blind werden. Der letzte Vers des 9. Kapitels (*Johannes* 9, V. 41) richtet sich an die sich für sehend haltenden Pharisäer:

Речѐ ймъ їйсъ: аще бы́сте сл \pm пи бы́ли, не бы́сте йм \pm ли гр \pm х α : ны́н \pm же глаго́лете, іакw ви́димъ, й гр \pm х α ва́шъ пребыва́етъ.

Иисус сказал им: если бы вы были слепы, то не имели бы на себе греха; но как вы говорите, что видите, то грех остается на вас.

Jesus sprach zu ihnen: Wenn ihr blind wäret, so hättet ihr keine Sünde; nun aber sagt ihr: Wir sehen! So bleibt eure Sünde.

Ist der in der Tür beobachtende Aufseher, der kein Detail der Liebesszene, auch nicht Dunjas zärtlichen Blick auf Minskij, übersieht, ein Sehender oder ein Blinder? Die falsche Antizipation von Dunjas Schicksal und die Wahrnehmung der beglückenden Liebe als ins Verderben stürzender Lust

Puškin muß also eine Bibelausgabe benutzt haben, in der die Bedeutung von *thýein/mactare* spezifischer erhalten ist als in der kirchenslavischen oder russischen Übersetzung. Dafür kommt neben der griechischen und lateinischen Version die Lutherübersetzung in Frage, die das Verb mit "schlachten" wiedergibt.

bezeugen: Vyrin ist ein Blinder. Aber *will* er überhaupt sehen? Hält er nicht gegen den Augenschein der Realität geradezu trotzig, ja mit psychologischer Taktik am dritten Bild – dem Elend der verlorenen Tochter – fest? Und verrät seine Reaktion auf das in Dunjas Salon Gesehene nicht, daß er in der Tiefe seines Bewußtseins genau, allzu genau Bescheid weiß über sich und sein verirrtes Schäfchen?

Selbst völlig a-psychologisch, tragen die biblischen Prätexte gleichwohl zur psychologischen Vertiefung der Novelle bei. Das intertextuelle Paradigma hält für den Leser ein recht differenziertes Psychogramm des Titelhelden parat. Der Vergleich des Aufsehers mit seinen biblischen Prototypen enthüllt: Vyrin ist weder der uneigennützige, großzügige Vater des Gleichnisses vom verlorenen Sohn noch ein guter Hirte. Weder braucht Dunja vor Minskij gerettet zu werden, noch ist Vyrin der Mann, der sie glücklich machen kann. Vyrin benutzt die biblischen Geschichten und die Beweggründe ihrer Aktanten, um seine wahren Motive – vor sich selbst – zu kaschieren. Hinter seinen falschen Äquivalentsetzungen zeigt er sich uns als der blind Eifersüchtige, der sieht, aber nicht sehen will.

g. Der untröstliche Vater und ein sich tröstender Ehemann

Der sich sorgende Vater als Verratener und Verlassener, das ist das Sinnpotential dreier weiterer intertextueller Relationen, die durch eindeutig identifizierbare Anspielungen etabliert werden. Die Prätexte sind nicht Objekte einer korrigierenden Kontrafaktur, wie die sentimentalistischen Erzählungen Karamzins und Karlhofs, sondern stellen einzelne Motive zur Verfügung, die Lücken in Puškins Geschichte auffüllen, die unbestimmt gelassene Psychologie konkretisieren und auf einzelne Details der Novelle neue, überraschende, invertierende Sinnpotenzen projizieren.

Der Erzähler vergleicht den Aufseher, der sich während seines Berichts die immer wieder hervorquellenden Tränen "malerisch mit den Rockschößen fortwischt" (живописно отирал своею полою, 105), mit dem "wackeren Terent'ič in der prächtigen Ballade von Dmitriev" (усердный Терентьич в прекрасной балладе Дмитриева). Eine Gegenüberstellung des *Stationsaufsehers* mit dem komischen Gedicht *Karikatura* (ursprünglich: *Otstavnoj vachmistr* ["Der Wachtmeister im Ruhestand"], 1791) des Sentimentalisten Ivan Ivanovič Dmitriev zeigt, daß die Novelle zahl-

reiche wörtliche Anklänge an den Prätext enthält⁵⁹ und daß die narrative Äquivalenz über die explizite Parallele weit hinausgeht.

In Dmitrievs Ballade findet ein Soldat, der nach zwanzig Jahren Dienst in sein Dorf zurückkehrt, Haus und Hof in verfallenem Zustand vor (eine Parallele zu dem "Verfall und der Vernachlässigung" [ветхость и небрежение, 100], die der Erzähler bei seinem zweiten Besuch der Station beobachtet). Seine Frau ist verschwunden. Auf die Fragen "Wo ist die Herrin?" (где хозяйка?, V. 67) und "Lebt meine Frau oder nicht?" (Жива иль нет жена?, V. 76) – ihnen entspricht bei Puškin des Erzählers Erkundigung "Ist deine Dunja wohlauf?" (Здорова ли твоя Дуня?, 100) – berichtet der Diener Terent'ič, sich ständig mit lautem Wehklagen unterbrechend ("Ach weh, ach weh, mein Herr!" - Охти, охти, боярин, V. 69) und seine "Tränen mit den Rockschößen abwischend" (слезы утер своей полой, V. 72), was geschehen ist. Die Herrin ist von einer "bösen Sünde" (грех лукавый, V. 83) verleitet worden, Sie hat einen Unterschlupf für "schlechte Buben" (недобрые молодцы) unterhalten, ist denunziert, festgenommen und in die Stadt abgeführt worden. Ob sie noch lebt, Gott weiß es. Den Schluß von Terent'ičs Bericht hat Puškin bei fast wörtlicher Identität Vyrin in den Mund gelegt:

Dmitrievs Terent'ic:

Хозяюшка твоя Жива иль нет, бог знает! [...] Вот пятый год в исходе, – Охти нам! – как об ней Ни слуха нет, ни духа

Вот уже третий год, [...] как живу я без Дуни, и как об ней нет ни слуху, ни духу. Жива ли, нет ли, бог ее ведает. (104 f.)

(V. 78 f., 93-95)

Ob deine Frau lebt oder nicht, Gott weiß es. [...] Jetzt geht das fünfte Jahr zu Ende – Oh weh uns! –, daß man von ihr nichts gehört und gesehen hat.

Jetzt ist es schon das dritte Jahr [...], daß ich ohne Dunja lebe und von ihr nichts gehört und gesehen habe. Ob sie lebt oder nicht, Gott weiß es.

Die Allusion setzt ein verwirrendes Spiel mit Äquivalenzen in Gang. Dunja entspricht der sündigen Ehefrau des Soldaten. Das suggeriert, daß Vyrin den Weggang der Tochter als Liebesverrat aufnimmt. Die Äquivalenz harmoniert im übrigen mit seiner Vorstellung von Dunjas sündigem Lebenswandel. Die explizite Gleichsetzung des Aufsehers mit dem sprichwört-

Vgl. dazu Vinogradov 1934, 147-150; van der Eng 1968a, 33. Das Sinnpotential des Bezugs wird von beiden Autoren nur ansatzweise beschrieben. – Zitate, mit Angabe des Verses, nach Dmitriev 1967, 275-278.

lich treuen Diener weist zum einen auf die Selbsteinschätzung Vyrins, zum andern aber gibt die Erinnerung an den larmoyanten Terent'ič Vyrins väterlichem Schmerz einen ironischen Akzent. Mit dem Soldaten korrespondiert zunächst der Erzähler: Er findet wie dieser ein heruntergekommenes Haus vor, fragt als erstes nach dessen schöner Herrin und ... hat sich wie der heimkehrende Soldat vergebens der freudigen Erwartung eines Wiedersehens hingegeben:

Я вспомнил дочь старого смотрителя и обрадовался при мысли, что увижу ее снова. (99)

Ich erinnerte mich an die Tochter des alten Aufsehers und freute mich bei dem Gedanken, sie wiederzusehen.

Dann wird mit dem einsamen Ehemann natürlich der Aufseher äquivalent. Der auf die Novelle projizierte Schluß der Ballade liest sich wie ein Ratschlag Puškins an seinen verratenen und verlassenen Helden:

Что делать? Как ни больно... Но вечно ли тужить? Несчастный муж, поплакав, Женился на другой.

(V. 97-100)

Was sollte man tun? Wie sehr es auch schmerzte... Aber ewig trauern? Der unglückliche Ehemann weinte ein bißchen – und heiratete eine andere.

h. Der russische Samson

Vyrins Vorname ist eine Anspielung auf die Geschichte des starken Samson im alttestamentlichen Buch der *Richter* (13-16). Inwiefern ist unser Stationsaufseher ein Samson? Wie der biblische Samson verliert Vyrin zunächst seine ganze Kraft und dann sein Leben durch den Verrat einer schönen Frau⁶⁰, die – wie Delilah – die verstorbene Ehefrau ersetzen soll (hatte der Aufseher seine Dunja dem Erzähler nicht, für uns zweideutig, gelobt: "ganz die selige Mutter"?). Delilah, die schöne Philisterin, verrät ihren Landsleuten das Geheimnis von Samsons Stärke, das ungeschorene Haar. Die Äquivalenz suggeriert: Vyrin betrachtet sich als Opfer eines ähnlichen Treuebruchs seiner russischen Delilah.

Erste, ansatzweise interpretierende Hinweise bei Shaw (1977, 14: "Vyrin's given name, Samson, alludes to the Old Testament story of the man who lost his strength and eventually his life because of the weakness for a woman, with the sharp distinction that Samson Vyrin's death brings destruction unto no Philistines") und Manfred Alles (1978, 31: "Samson verliert durch eine Frau seine Kraft").

Die Schwächung des verratenen Samson führt die Erzählung sinnfällig vor Augen⁶¹. Bei seinem erstem Besuch tritt dem Reisenden der Aufseher "frisch und rüstig" (свежий и бодрый, 99) entgegen. Bei der zweiten Begegnung konstatiert der Erzähler:

Это был точно Самсон Вырин; но как он постарел! Покамест собирался он переписать мою подорожную, я смотрел на его седину, на глубокие морщины давно небритого лица, на сгорбленную спину — и не мог надивиться⁶², как три или четыре года могли превратить бодрого мужчину в хилого старика. $(100)^{63}$

Es war wirklich Samson Vyrin. Aber wie war er gealtert! Während er sich anschickte, meinen Reiseschein abzuschreiben, betrachtete ich sein graues Haar, die tiefen Falten in seinem lange nicht mehr rasierten Gesicht, den gebeugten Rücken – und ich konnte mich nicht genug darüber wundern, wie drei oder vier Jahre einen rüstigen Mann in einen schwächlichen Greis verwandeln konnten.

Der Vergleich der Geschichten enthüllt weitere Parallelen. Der Aufseher trinkt sich zu Tode. Das Motiv des Trinkens kommt sowohl in der Samsongeschichte als auch in den Geschichten anderer Nasiräer (d.h. Jahwe Geweihten) des Alten und Neuen Testaments vor, und zwar als *Verbot* des Genusses von berauschenden Getränken. *Numeri* 6, V. 3-5, nennt unter den Bedingungen des Nasiräatsgelübdes den freien Wuchs des Haupthaars und den Verzicht auf Wein und jeglichen Rauschtrank. *Richter*, 13, V. 7, berichtet von der Weisung des verheißenden Engels an Samsons Mutter, sich des Weins und des Rauschtranks zu enthalten. Dieses Gebot verpflichtete auch den Sohn. Die Samuelgeschichte, 1. *Samuel* 1, V. 11-15, verbindet, wie *Numeri* 6, V. 3-5, das Motiv des ungeschorenen Haars mit dem Verzicht auf Wein und Rauschtrank.

Erst bei der Darstellung des schwachen Vaters wird der Vorname genannt. Auch in der Handschriftenvariante war *Samson* vorgesehen (645). Dort hat Dunja allerdings andere Vatersnamen, einmal *Adr.*<ianovna> (was sie einer Tochter des Sargmachers Adrijan gleichgesetzt hätte) ein anderes Mal *And*</ri>
Puškins erschienenen Ausgaben (1831, 1834) haben *Simeon* für *Samson*. Es handelt sich offensichtlich um einen Fehler des Setzers, der den im Russischen nicht üblichen Vornamen durch einen ähnlichen, aber geläufigeren ersetzt hat. In der Liste der Druckfehler zur Ausgabe 1831 weist der Autor an, daß es statt *Simeon Samson* heißen muß (660).

Sein Beobachten bringt den Reisenden in eine Äquivalenz mit dem Aufseher. So finden auch dessen Ausdrücke ne nagljadet sja (,sich nicht satt sehen können'), ne naradovat sja (,sich nicht satt freuen können'), natešit sja (,zur Genüge seine Lust an etwas haben') ein Echo im ne mog nadivit sja (,,konnte mich nicht genug darüber wundern") des Erzählers.

Man beachte die Prägnanz des Befundes: *bodrogo mužčinu v chilogo starika* ("einen rüstigen Mann in einen schwächlichen Greis").

Motive des Rauschtranks haben im *Stationsaufseher* eine nicht zu übersehende Frequenz. Bei seinem ersten Besuch bietet der Reisende dem Aufseher ein Glas Punsch an (während er Dunja ein Glas Tee gibt). Beim zweiten Besuch hofft er, der Punsch werde seinem alten Bekannten die Zunge lösen. Tatsächlich hellt der Rum die Düsterkeit des Aufsehers auf, und beim zweiten Glas wird Vyrin gesprächig. Während seiner Erzählung leert er fünf Glas. Zum Teil vom Punsch rühren die Tränen, die seinen Bericht immer wieder unterbrechen. Beim dritten Besuch erfährt der Erzähler, daß Vyrin seit einem Jahr tot ist. "Woran ist er gestorben?" – "Am Trunk" (От чего ж он умер? [...] – Спился, 105). Das erfährt er von der Bierbrauersfrau. Nach dem Verscheiden des Aufsehers bezieht die aufgehobene Poststation der Bierbrauer, für den der Verstorbene ein guter Kunde war, wie der einäugige Van'ka bezeugt⁶⁴.

Im Horizont der Allusion scheint die Profilierung des Alkoholmotivs folgenden Sinn nahezulegen: Indem sich Puškins verratener und verzweifelter Samson dem Trunk hingibt, rückt er in einen Gegensatz zu den auch in den schlimmsten Bedrängnissen auf Gott vertrauenden Nasiräern. Sein Sprichwort "От беды не отбожишься" ("Von der Not kann man sich nicht losschwören"65) verrät, daß er seinem Gott das Vertrauen aufgekündigt hat.

Während der biblische Samson, nach Delilahs Verrat von den Philistern geblendet (Richter 16, V. 21), Tausende seiner Feinde mit in den Tod reißt (Richter 16, V. 30), lebt Dunja, der der blinde und verblendete Aufseher in der Vorstellung ihrer Sünde das Grab gewünscht hat, nach seinem Untergang weiter.

i. Die Reiterin auf der Sessellehne – Redensarten, Äquivalenzen und Balzacs *Physiologie du mariage*

Wo bleiben in Puškins Novelle Samsons Haare, die dem Gottgeweihten, solange sie ungeschoren bleiben, übermenschliche Kraft verleihen? Von Vy-

Mit der Sequenz der Alkoholmotive kontrastieren Erwähnungen nicht-alkoholischer Getränke: Bei seinem ersten Besuch bittet der Erzähler um Tee. Vyrin heißt Dunja den Samowar aufzustellen und um Sahne zu laufen. Als Dunja mit dem Samowar zurückkommt, bietet der Reisende ihr (nur ihr) ein Glas Tee an. Ein ganzes Paradigma bilden die Getränke Minskijs. Der Kranke stöhnt zwar in Anwesenheit des Aufsehers, trinkt aber dennoch zwei Tassen Kaffee. Die nicht von seiner Seite weichende Dunja bittet er alle Augenblicke, ihm zu trinken zu geben. Dunja reicht ihm dann jedesmal den Krug mit der von ihr selbst zubereiteteten Limonade. Mit dem Arzt, der die Krankheit attestiert hat, leert der Simulant eine Flasche Wein.

⁶⁵ Božit'sja heißt nach Dal', s.v. "božatyj": "Gottes Namen als Zeugen anrufen".

rins Haaren ist nirgends die Rede. Dafür von Minskijs schwarzen Lokken! Puškin hat das Haar des Nasiräers sozusagen auf das Haupt des Rivalen verpflanzt und als sexuelles Symbol genutzt, an dem sich Dunjas Liebe zu Minskij erweist. Wir betrachten noch einmal die Petersburger Szene:

В комнате прекрасно убранной Минский сидел в задумчивости. Дуня, одетая со всею роскошью моды, сидела на ручке его кресел, как наездница на своем английском седле. Она с нежностью смотрела на Минского, наматывая черные его кудри на свои сверкающие пальцы. (104)

In dem prunkvoll ausgestatteten Raum saß Minskij in Gedanken versunken. Dunja, mit der ganzen Pracht der Mode gekleidet, saß auf der Lehne seines Sessels, wie eine Reiterin in ihrem englischen Sattel. Zärtlich blickte sie auf Minskij und wickelte seine schwarzen Locken um ihre glitzernden Finger.

Der eifersüchtige Vater nimmt an dieser Szene nur die *Poesie* der fremden Liebe wahr. Dem Leser, der die poetischen Verfahren realisiert, wird hinter dem poetischen Bild etwas von der *Prosa* der Beziehung zwischen Dunja und Minskij sichtbar. Die Szene bildet nämlich einen Knotenpunkt, in dem Sinnlinien zahlreicher Verfahren zusammenlaufen.

Das von Samsons Haupt übertragene Haar, Minskijs schwarze Locken, scheint dem Verführer das Attribut der Stärke zu geben. Er war ja auch, bevor er seine furchterregende Tiergestalt ablegte, recht herrisch aufgetreten. Nun aber fällt auf seine Stärke ein Schatten. Dunja wickelt seine Locken um ihre Finger. Kann man das nicht als eine szenische Realisierung der Redensart jemanden um den Finger wickeln (обвести [обернуть] вокруг пальца⁶⁶) verstehen? Gewiß, die russische Redensart akzentuiert stärker als die deutsche das Trügerische und Betrügerische eines Tuns. Diese Nuance harmoniert nicht mit dem Bild, das wir von Dunja gewonnen haben. Aber ein wenig weibliche Raffinesse dürfen wir der "kleinen Koketten" gewiß unterstellen. Auf jeden Fall signalisiert das Bild der um die Finger gewickelten Locken, daß Dunja nicht wehrloses Opfer von Verführung und Entführung gewesen sein kann. Ja, es scheint sogar die Möglichkeit anzudeuten, daß im Kampf der Geschlechter eher Minskij der Unterlegene ist, Opfer der Verführungskünste der zielstrebigen schönen Frau, die als Tochter des Aufsehers und Herrin der Station gelernt hat, mit Männern umzugehen.

Dunja sitzt auf der Sessellehne und das heißt: höher als Minskij, auf den sie im buchstäblichen Sinne herabblickt. Soll diese räumliche Konfiguration nicht symbolisieren, daß sie, wie man im Russischen sagt, *oderžala verch*

⁶⁶ Belegt in Slovar' russkogo jazyka v četyrech tomach, s.v. "palec".

nad nim, "die Oberhand über ihn gewonnen hat", und nun sidit na verchu, "oben sitzt"⁶⁷? Zumindest sitzt sie gleichsam verchom, "zu Pferde".

Das parömische Sinnpotential wird durch eine Äquivalenz bestätigt. Die elegante Reiterin kontrastiert mit der einstigen Dorfschönen, die den Husaren zu besänftigten hatte, der ob der fehlenden Pferde gegen den Vater "Stimme und Peitsche erheben wollte". Der Vergleich der beiden Bilder Dunjas zeigt, daß offensichtlich *sie* die Herrin der Lage geworden ist.

Die Reiterin auf der Sessellehne signalisiert, für Puškins Zeitgenossen unmißverständlich, auch eine literarische Allusion auf Honoré de Balzacs *Physiologie du mariage*⁶⁸. Anna Achmatova (1936, 114) hat darauf aufmerksam gemacht, daß die Petersburger Szene ein Bild aus der "Méditation X" ("Traité de politique maritale") wiederholt:

J'aperçus une jolie dame assise sur le bras d'un fauteil comme sie elle eût monté un cheval anglais [...] (1012)

Man hat mit der Parallele allerdings nicht viel anfangen können. Zu verschieden schienen die Themen der Kontexte: hier Balzacs Ratschläge an die Ehemänner, wie sie sich im Falle eines manifesten Ehebruchs ihrer Frauen zu verhalten hätten, und ein paar Exempel, die belegen sollen, wie eine Frau ihren Willen durchsetzt, wenn der Mann sich nicht auf die rechte Abwehrtaktik versteht, dort die rührende Geschichte vom alten Vater, der sich über das vermeintliche Unglück seiner Tochter zu Tode grämt. Und so ließ man es mit dem bloßen Hinweis auf die Entlehnung eines einzelnen Satzes bewenden⁶⁹. Setzt man nun aber die Balzacsche Thematik mit der bereits aktualisierten Motivik der Eifersucht und des Geschlechterkampfs in Beziehung, dann eröffnet sich eine unerwartete Sinndimension der expansiven Äquivalenz.

Beide Phraseologismen bei Dal' s.v. "verch". Die zweite wird nach Dal' sowohl im direkten als auch im übertragenen Sinn gebraucht.

Der volle Titel der seit 1824 entstandenen und 1829 erschienenen Abhandlung lautet: Physiologie du mariage ou Méditations de philosophie éclectique sur le bonheur et le malheur conjugal, publiées par un jeune célibataire. Zitate nach Balzac 1980. Die Physiologie du mariage war, als Puškin seine Erzählungen Belkins schrieb, in Rußland schon gut bekannt (vgl. Dudyškin 1859 und den Brief V.S. Golicyns an Puškin vom 12.4.1831, XIV, 161 f.). Zu Puškins widersprüchlichem Verhältnis zu Balzac vgl. Tomaševskij 1960, 165-168, 398-400. Im Fragment My provodili večer na dače... ("Wir verbrachten den Abend im Landhaus...", 1835) nennt eine der an der mondänen Konversation beteiligten Damen die Physiologie du mariage als Exempel für die Unanständigkeiten, mit denen man die (russische) Gesellschaft zu erschrecken suche (нашли чем нас пугать!, 421).

⁶⁹ Eine Ausnahme bildet lediglich Shaw (1977, 9), der eine weitere Korrespondenz mit Balzacs Heldin andeutet.

Der "Méditation X" ist als Motto Hamlets "To be or not to be" und dessen vielsagend falsche Übersetzung "L'être ou ne pas l'être, voilà toute la question" vorangestellt. Das l' ist hier nicht Artikel, sondern Pronomen, es steht für cocu. Balzacs Spiel mit dem Shakespeare-Zitat macht deutlich: die Grundfrage der – männlichen – Existenz ist die Frage nach der Treue der Ehefrau. Der "Traité de politique maritale" (der den zweiten Teil, "Des moyens de défense à l'intérieur et à l'extérieur", der Physiologie einleitet) beschreibt dann als erstes die Empfindungen eines Betrogenen:

Quand un homme arrive à la situation où le place la Première Partie de ce livre, nous supposons que l'idée de savoir sa femme possédée par un autre peut encore faire palpiter son cœur, et que sa passion se rallumera, soit par amour-propre ou par égoisme, soit par intérêt [...] (1009)

Puškin bestätigt: "Noch nie war ihm seine Tochter so schön erschienen."

Während sich Puškin Balzacs Analyse der Eifersucht durchaus zu eigen macht, übernimmt er die Ratschläge des Eheexperten nicht ohne Korrektur. Wir müssen dazu zunächst das Prosafragment *Na uglu malen'koj ploščadi* ("An der Ecke eines kleinen Platzes", entstanden zwischen 1829 und 1831) betrachten, in dem Puškin einen betrogenen Ehemann über die rechte Reaktion auf die unangenehme Entdeckung räsonieren läßt. Die Überlegungen des Gehörnten nehmen mit fast wörtlicher Aufnahme, aber mit einer entscheidenden Abweichung Balzacs Reflexionen auf⁷⁰:

** скоро удостоверился в неверности своей жены. Это чрезвычайно его расстроило. Он не знал, на что решиться: притвориться ничего не примечающим, казалось ему глупым; смеяться над несчастием столь обыкновенным – презрительным; сердиться не на шутку – слишком шумным; жаловаться с видом глубоко оскорбленного чувства – слишком смешным. (145)

** mußte sich bald von der Untreue seiner Frau überzeugen. Das verstimmte ihn außerordentlich. Er wußte nicht, zu was er sich entschließen sollte: so zu tun, als ob er nichts bemerkte, schien ihm dumm, über das alltägliche Unglück zu lachen – verachtenswert, eine Szene zu machen – zu geräuschvoll, sich mit der Miene tief beleidigten Gefühls zu beklagen – zu lächerlich.

Balzacs Konklusion hatte gelautet: "feindre d'ignorer tout est d'un homme d'esprit" (1123). Puškins Held kommt zu dem entgegengesetzten Schluß: "so zu tun, als ob er nichts bemerkte, schien ihm dumm".

An Vyrins Schicksal schließlich demonstriert der ironische Novellist, welch ernste – von Balzac nicht bedachte – Folgen die Entdeckung des Lie-

Auf diese Parallele hat mit Angabe der entsprechenden Balzac-Stellen auch schon Achmatova (1936, 114, Anm. 1) hingewiesen, ohne freilich von hier die Beziehung zum *Stationsaufseher* zu verfolgen.

besverrats zeitigen kann. Nachdem Vyrin Zeuge des tête-à-tête zwischen Dunja und Minskij werden mußte, gibt er alle Pläne zur Rettung auf und zieht sich wieder in seine Station zurück. Während er den Tod der Ehefrau gut verwunden hat, ist er durch das von ihm beobachtete Glück Dunjas mit dem Andern tödlich verletzt.

Die Beziehung der Liebenden wird in Puškins Novelle nicht näher ausgeführt. Diese Aussparung ist innerfiktional gut motiviert: Der eifersüchtige Vater, dessen Sicht in der Binnengeschichte die Selektion der Geschehensmomente bestimmt, ist ja ein Blinder, er hat die Augen vor der Wirklichkeit der fremden Liebe verschlossen. So kann er auch die Kehrseite der Liebesbeziehung, den Kampf der Liebenden um die Vorherrschaft, nicht wahrnehmen, die Puškin durch seine Anspielung hinzuzudenken auffordert⁷¹.

Das Anfangsbild des Fragments An der Ecke eines kleinen Platzes weist sowohl in der Beschreibung des Interieurs und der Kleidung als auch - schwächer - in der Personenkonstellation gewisse Ähnlichkeiten mit der Petersburger Szene auf: "In einem mit Geschmack und Luxus ausgestatteten Raum lag auf dem Diwan, [...] mit großer Eleganz gekleidet, eine blasse Dame [...]. Vor dem Kamin saß ein junger Mann von etwa sechsundzwanzig Jahren und blätterte die Seiten eines englischen Romans um." (В комнате, убранной со вкусом и роскошью, на диване, [...] одетая с большой изысканностью, лежала бледная дама [...] Перед камином сидел молодой человек лет двадцати шести, перебирающий листы английского романа, 143) -Aus den drei ausgeführten Seiten des Textes geht hervor, daß der junge Mann (Valerian Volodskij), um dessentwillen die blasse Dame (Zinaida) ihrem Mann die Ehe aufgekündigt hat, der Verpflichtungen und Beschränkungen, die ihm die neue Lage auferlegt, nicht recht froh werden kann. Der Plan (730) sieht vor, daß er seine Adultera mit einem soeben in die Gesellschaft eingeführten jungen Mädchen betrügen soll. Genetisch und thematisch mit diesem Bruchstück verwandt und ebenfalls in der Petersburger Gesellschaft angesiedelt ist die Handlung des Fragments Die Gäste kamen beim Landhaus zusammen (das Tolstoj zu Anna Karenina inspiriert haben soll). Der erste und vierte Plan (I, IV) (554) deuten an, daß der männliche Held (in I und IV: "l'homme du monde") eine Frau (Zélie, dann – in den ausgeführten Teilen – Zinaida Vol'skaja, in I: "une femme à la mode"), die er zum Ehebruch verleitet hat, um eines Mädchens aus der Provinz willen (in III: "une jeune provinciale") sitzenläßt. Der in den Plänen noch namenlose Held heißt in der Ausführung Minskij. Es soll dieser Minskij hier nicht als Prototyp des Husaren im Stationsaufseher betrachtet werden. Wir wissen, nicht zuletzt aus der Entstehungsgeschichte der Novelle, daß Puškin seine Pläne radikal, bis zur Handlungsfunktion der zentralen Figuren ändern konnte. Aus dem Fragment für das nicht konkretisierte Finale der Novelle Schlüsse zu ziehen ist auch deshalb kaum möglich, weil man als Vorläuferin Dunjas sowohl die verlassene Ehebrecherin als auch das Mädchen aus der Provinz sehen kann. Aufschlußreich für uns ist aber, daß der Stationsaufseher offensichtlich in einem genetischen Zusammenhang mit der Konzeption eines psychologischen Romans steht (zu dieser vgl. Čičerin 1958). Solche Pläne entwickelte Puškin unter dem Einfluß von Benjamin Constants Adolphe (1816), dem ersten Exempel eines psychologischen Romans, das

Balzac vergleicht die Ehefrau mit einem "tückischen Pferd" ("cheval sournois"), dessen Ohren der Reiter nicht aus den Augen lassen dürfe, wolle er nicht abgeworfen werden (1010). In dem Bild, das die Äquivalenz anzeigt, ist der "cavalier" aber jeweils die Frau. Also auch durch den Rekurs auf Balzac deutet Puškin an: Nicht Minskij, sondern Dunja sitzt hier im Sattel.

Dunja reitet auf der Sessellehne, zärtlich auf den nachdenklichen Minskij niederblickend. In der Tür steht beobachtend der Vater. Die entsprechende Situation bei Balzac enthält die gleiche räumliche Anordnung der Protagonisten: Auf der Sessellehne sitzt die "hübsche Frau", im Sessel selbst ihr Ehemann, in tiefes Nachdenken versunken. In den Raum ist ein Fremder (der Erzähler) eingetreten. Er konstatiert: "Je pénétrait facilement jusqu'au cœur d'un cabinet [...] une surprise m'y était réservée." (1012). Auch für Vyrin, der bis zum dritten Zimmer hat vordringen können, ist eine Überraschung vorbereitet. Der Satz, den Puškin auf Russisch paraphrasiert hat ("J'aperçus une jolie dame..."), lautet bei Balzac weiter:

[...] elle me fit cette petite grimace de convention réservée par les maîtresses de maisons pour les personnes qu'elles ne connaissent pas, mais elle ne déguisa pas assez bien l'air boudeur qui, à mon arrivée, attristait sa figure, pour que je ne devinasse pas l'inopportunité de ma présence. (1012)

Dunjas Ohnmacht angesichts des Vaters bildet ein melodramatisches Kontrafakt zu dieser Reaktion. Vyrins Gegenwart aber, das unterstreicht die Äquivalenz, ist nicht weniger 'inopportun' als die des eindringenden Fremden.

Minskijs "Nachdenklichkeit", die nicht weiter expliziert wird, hat bei einigen Interpreten Spekulationen über den Inhalt seiner Gedanken ausgelöst,

Puškin mehr als alle andern Werke der zeitgenössischen französischen Literatur schätzte und auf das er mehrfach anspielte (vgl. Achmatova 1936; Vol'pert 1980, 102-124). Das erste der beiden Fragmente greift unverkennbar das Hauptmotiv von Adolphe auf, die Seelenqual eines erfolgreichen, aber nicht mehr liebenden Verführers. Auch im zweiten Fragment zeichnet sich dieser psychologische Konflikt ab. Zu den möglichen Gründen dafür, daß Puškin die Arbeit an dem Roman abgebrochen hat, zählt Debreczeny (1983, 49), der beide Fragmente recht ausführlich (40-50) behandelt, ohne allerdings die Verbindung zur Petersburger Szene des Stationsaufsehers zu bemerken, "[the] great speed of narration". Der allwissende, intelligente Erzähler enthülle zu unmittelbar die psychologische Komplexität seiner Helden. Ein einziger Satz ("** mußte sich bald von der Untreue seiner Frau überzeugen") fasse eine Erfahrung zusammen, die auf mehrere Kapitel hätte ausgedehnt werden können, wie es Tolstoj dann in Anna Karenina getan habe. Debreczenys Annahme stimmt durchaus mit unserer Ausgangshypothese (vgl. schon Schmid 1981) überein: der expliziten Psychologie eines Constant zieht Puškin für das eigene Œuvre die Psychologie in absentia vor.

ja man hat ihr sogar einen konkreten Inhalt unterlegt. So weiß etwa Slonimskij (1959, 503), daß sich Minskij fragt, ob er Dunja von der Ankunft des Vaters erzählen solle, und ferner, daß er an die Legalisierung der Beziehung denkt. Auf ganz andere, höchst amüsante Weise schließt sich die Lücke, die die Geschichte hier enthält, wenn wir noch einmal auf den Prätext zurückgehen und die Motive, die dort ausgeführt sind, tentativ in Puškins Text übertragen. Der Balzacsche Ehemann ist mit sehr Prosaischem beschäftigt, nämlich mit hauswirtschaftlichem Rechnen:

Cela n'est pas possible!... dit le mari en poussant un soupir; et je vais te le prouver par A plus B. [...] Ma fille, vois, je te fais juge; nous avons dix mille francs de rente... [...] Pour acheter la croix de diamants, il faudrait prendre mille écus sur nos capitaux; or, une fois cette voie ouverte, ma petite belle, il n'y aurait pas de raison pour ne pas quitter ce Paris, que tu aimes tant, nous ne tarderions pas à être obligés d'aller en province rétablir notre fortune compromise. [...] Allons, sois sage. (1012 f.)

Daß Puškin die Rede des Balzacschen Ehemanns überhaupt im Auge hatte, zeigt eine sehr spezifische Reminiszenz. Balzacs Exempel illustriert, mit welcher Taktik man Frauen den Wunsch nach Schmuck *nicht* ausreden kann und daß ein *prodigue* (!) letztlich besser kalkuliert als ein *homme économe*. Nach einigen Tagen erblickt der Erzähler die Gattin des Sparsamen auf einem Ball: Auf ihrer Brust "glitzert" ("scintillait") ein kostbares Brillantkreuz. Ebenso erfolgreich hat Dunja taktiert. Es sind nämlich "glitzernde" (сверкающие) Finger, um die sie Minskijs schwarze Locken wickelt. Die Äquivalenz fordert uns auf, zu Dunjas und Minskijs Liebesglück ähnlich prosaisch-alltägliche Seiten hinzuzudenken, wie sie Balzac in seinem "Traité de politique maritale" mit dem nüchtern analytischen Blick des Psychologen der Geschlechterbeziehung darstellt.

j. Polyphonie und Harmonie der Allusionen

Ein und dieselbe Geschichte hat sich als Äquivalent einer ganzen Reihe von Sujets erwiesen. Dabei rücken die Allusionen jeweils andere Motive der Novelle in den Vordergrund. Jede intertextuelle Relation fokussiert und dynamisiert einen bestimmten Motivkomplex und hierarchisiert den gesamten Motivzusammenhang auf je neue Weise.

Die simultane Vergegenwärtigung derart heterogener Prätexte wirft die Frage nach dem Gestaltcharakter der intertextuellen Vielstimmigkeit und nach dem Zusammenwirken der durch die unterschiedlichen Äquivalenzen aktivierten semantischen Potentiale auf.

Sentimentalistische Idyllik und Tragik und der Ernst der biblischen Mythen und Gleichnisse harmonieren in einem hohen, mythisch-poetischen Stimmungston. In diese weitgehend monochrome Polyphonie der Prätexte führen die Allusionen auf Dmitriev und Balzac neue Töne ein. Den idyllischen, tragischen und ehrwürdig biblischen Versionen der Liebe und des Vater-Kind-Verhältnisses setzen sie die Komik des Herzeleids und das prosaische Bild des psychologisch sezierten alltäglichen Kampfs der Geschlechter entgegen. Indem die Karikatura und die Physiologie du mariage mit den übrigen Prätexten im Stimmungston kontrastieren und ihre poetisch-mythischen Entwürfe mit der komische Burleske und der Perspektive des Alltags konfrontieren, unterstützen sie die in der Verarbeitung der Prätexte sich durchsetzende Tendenz zur Prosaisierung. Die Prosa der Liebe und der Eifersucht, die in der Kontrafaktur zu Karamzins und Karlhofs poetischen Versionen bereits aufschien und durch die Anspielung auf die an sich selbst a-psychologischen Bibeltexte psychologisches Profil erhielt, wird im Kontakt zu Dmitrievs Burleske komisch akzentuiert und gerät durch die Balzac-Allusion in die Sphäre physiologischer Analytik.

Für den Bedeutungsaufbau der Novelle haben die intertextuellen Relationen unterschiedliche Funktionen. In der Allusion auf Karamzin und Karlhof wird sowohl der Gegensatz der Poetiken als auch die Konkretisation der Geschichte aktiviert. Puškins Novelle bietet sich als prosaische, die äußere wie innere Wirklichkeit differenziert wahrnehmende und gegensätzliche Seiten am gleichen Phänomen erfassende Kontrafaktur zu den nicht mehr als wahrheitshaltig akzeptierten einseitigen sentimentalistischen Modellierungen von entweder Liebesglück (Karlhof) oder Liebesleid (Karamzin) dar. Bei Puškin kommt nicht nur beides zusammen, sondern darüber hinaus bedingt das Glück der einen das Leid des andern (und vom Unglück des Stationsaufsehers profitiert doppelt, sowohl als Geschäftsmann, der seine Ware verkauft, wie auch später als Bewohner der Station, der Bierbrauer).

Zur Konkretisation der Geschichte tragen die Anspielungen bei, indem sie einerseits – im Kontakt zu *beiden* Texten – den Kontrast zwischen den korrespondierenden Aktanten herauskehren (Dunja ≠ Liza, Vyrin ≠ Karlhofs Stationsaufseher), anderseits – im Bezug zu Karamzin – neue Korrespondenzen (Vyrin Liza) suggerieren. Die Äquivalenzen zwischen Puškins Protagonisten und ihren sentimentalistischen Pendants unterwerfen also nicht nur letztere der metapoetischen Kritik des genau hinsehenden, gleichsam um die Personen herumgehenden Prosaikers, sondern dienen auch dazu, das wahre Wesen und die verborgenen psychischen Beweggründe der ersteren aufzudecken.

Die Bibel-Allusionen, deren Prätexte im Text impliziert sind – als Deutungsschemata, die die Orientierung Vyrins leiten und ihm helfen, die Wirklichkeit zu kaschieren, oder als Sujets, vor deren Hintergrund sein Handeln betrachtet werden soll – dienen viel eher der Konkretisierung der Geschichte als der Konfrontation der Textideologien. Es kann nicht die Rede davon sein, daß Puškin die biblischen Bilder, Mythen und Gleichnisse parodierte, korrigierte oder ihnen auch nur eine prosaische Kontrafaktur entgegenstellte. Der Mythos und die Gleichnisse bleiben in ihrer Gültigkeit unangetastet. Es ist der Stationsaufseher, der – durch falsche Äquivalentsetzung – irrt (oder täuscht), nicht aber die Bibel.

Auch in der Relation zu Balzac aktiviert die Allusion in erster Linie die Konkretisation der Geschichte und läßt die Opposition der Textideologien nur sehr schwach zur Geltung kommen. Allerdings macht sich Puškin das Stimmungskonnotat der *Physiologie du mariage* (wie auch der *Karikatura* Dmitrievs) zunutze. Die scherzhafte Behandlung des Liebesleids in der komischen Ballade und die desillusionierende Analytik der Geschlechterbeziehung relativieren sowohl die Tragik des Untergegangenen als auch das Glück der Glücklichen.

In welchem Verhältnis aber stehen die Sinnpotentiale zueinander, die durch die heterogenen Allusionen aktiviert werden? Obwohl sich die intertextuellen Bedeutungen an jeweils andern Motiven kristallisieren, führt die multiple Semantisierung der einen Geschichte nicht eigentlich zu einer Konkurrenz intertextueller Sinngehalte. Die Konkretisierungen, Modifikationen, Relativierungen und Inversionen, die in der Projektion des Textes auf seine Prätexte sichtbar werden, sind miteinander kompatibel, bilden eine Harmonie. Die sie integrierende Sinnintention ist die Prosaisierung, die vielseitige Erfassung des in den konventionellen literarischen Modellen verdeckten wahren Wesens von Liebesglück und Liebesleid.

4. Die Kleidung und das Geld

Zwei weitere Äquivalenzketten unterstützen die intertextuelle Sinnintention. Sie beruhen auf den Motiven der Kleidung und des Geldes.

Verfolgen wir zunächst die in der hochselektiven Umgebung auffällig konkretisierten Kleidungsmotive. Im ersten und vierten Bild vom verlorenen Sohn erscheint der "ehrwürdige Alte" (почтенный старик, 99) "in Nachtmütze und Schlafrock" (в колпаке и шлафорке). Mit diesen Kenn-

zeichen häuslicher Biederkeit⁷² kontrastieren die Attribute des Verlorenen, der "in Lumpen und in einem Dreispitz" (в рубище и в треугольной шляпе) die Schweine hütet. Der Hut ist offensichtlich vom "lasterhaften Leben" übriggeblieben. (In den *Aufzeichnungen eines jungen Mannes* trug der Schweinehüter statt der Lumpen einen "französischen Kaftan" [французский кафтан, 404]. Puškin hat dann die *Analogie* der Kleidungsstücke [französischer Kaftan – Dreispitz] durch einen *Kontrast* [Lumpen – Dreispitz] ersetzt, der die Geschichte ihres Trägers sinnfällig macht.)

Bei seinem ersten Besuch tritt dem Erzähler der "frische und rüstige" Vyrin in einem langen, grünen Überrock mit den Insignien des ehemaligen Soldaten, den "drei Medaillen an ausgeblichenen Bändern" entgegen (с тремя медалями на полинялых лентах, 99)⁷³. Bei seinem zweiten Besuch findet der Reisende den Aufseher dagegen unter einem "Schafpelz" (тулуп, 100) schlafend vor⁷⁴.

Während Minskij, wie wir gesehen haben, in zottiger Tscherkessenmütze, Militärmantel und Schal, den zweimal erwähnten Merkmalen seiner Tiergestalt, die Bühne der Erzählung betritt, empfängt er, von Dunja bereits domestiziert, den bei ihm vorsprechenden Vyrin, ähnlich dem Vater des Gleichnisses, "im Schlafrock, in einem roten Käppchen" (в халате, в красной скуфье, 103) (in der Handschriftenvariante *b* gesellten sich zu diesen Attributen der Häuslichkeit noch die "Pantoffeln" [туфли, 652]).

Als Bewohnerin der Station hat sich Dunja ihre Kleider selbst genäht, und mit ihrer Näharbeit hat sie sich an das Bett des Simulanten gesetzt. In ihrem Petersburger Salon erscheint sie, gewiß nicht nach eigener Handarbeit, "mit der ganzen Pracht der Mode gekleidet", und der Vater sieht in seiner Vision die ausgehaltenen "jungen Närrinnen" in "Atlas und Samt".

Hier aber nicht unbedingt "Anzeichen des deutschen Philisters" und seines festen Glaubens an die Unveränderlichkeit der Verhältnisse, wie Berkovskij (1960, 85) meint.

In den drei Medaillen kann man mit Petrunina (1987, 126 f.) eine Reminiszenz an die 16. Strophe von Deržavins Ode *Vel' moža* ("Der Würdenträger", 1794) sehen. Dort erbittet ein "alter Soldat" (старый воин), auf Krücken gestützt, "mit drei Medaillen geschmückt" (тремя медальми украшенный), von dem Würdenträger, den er einst vor dem Tode bewahrt hat, ein Stück Brot. Tatsächlich läßt sich Vyrin, als er Minskij in Petersburg ausfindig gemacht hat, seiner Hochwohlgeboren als "alter Soldat" (старый солдат, 103) melden. Aber weder hat er Minskij das Leben gerettet (dessen Krankheit war nur vorgetäuscht), noch ist Dunja, um die er seine Hochwohlgeboren bittet – "erweisen Sie mir diese göttliche Gnade!" (сделайте такую божескую милость!, 103) –, ein Stück Brot.

⁷⁴ In den Varianten noch "auf dem Bett" (на кровати) oder "in Kleidern" (одетый, 645) schlafend.

Die Kleidung führt die äußere und innere Situation der Personen vor Augen, und der Wechsel der Hüllen macht die Sujetdynamik sinnfällig, Vyrins Verwahrlosung, Dunjas Aufstieg und Minskijs Zähmung. Darin scheint sich die Funktion dieser Motivkette allerdings nicht zu erschöpfen. Als Anzeichen des gesellschaftlichen Standes akzentuiert die Kleidung auch den Kontrast der sozialen Welten. Am deutlichsten wird das in der Opposition des "zerlumpten" Van'ka, der die Prosa des Dorfes vergegenwärtigt, mit dem "gut gekleideten jungen Mann" (хорошо одетый молодой человек, 103), der Vyrins Geld von der Straße aufhebt und in einer Droschke entschwindet.

In dem diebischen Großstadtbewohner überschneidet sich die Kette der Kleidungsmotive mit der noch auffälliger profilierten Sequenz der Motive des Geldes, der Entlohnung oder Beschenkung. Die Novelle enthält insgesamt vierzehn solcher Motive: 1) im Prolog verteidigt der Erzähler die Stationsaufseher als "nicht allzu geldgierig" (не слишком сребролюбивые, 98), 2) im Beginn seiner Geschichte reist er, noch von niederem Rang, mit der gewöhnlichen Post und kann nicht mehr als für zwei Pferde zahlen, weshalb die Stationsaufseher mit ihm "nicht viel Umstände machen" (не церемонились); 3) auf dem ersten der vier deutschen Bilder erhält der ausziehende Sohn einen "Sack Geld" (мешок с деньгами, 99) (Dunja erhält natürlich kein Geld, 'kehrt' aber – im Gegensatz zum verlorenen Sohn – reich ,zurück'); 4) auf der Station durchreisende Damen beschenken die anmutige Dunja mit Tüchlein und Ohrringen; 5) Minskij gibt dem deutschen Arzt für die falsche Diagnose 25 Rubel; 6) bei seinem Aufbruch entlohnt der Husar den Aufseher "freigiebig" (щедро, 101); 7) bei der ersten Petersburger Begegnung steckt er dem Vater einige Fünf- und Zehnrubelscheine zu; 8) Dunjas luxuriöse Petersburger Wohnung, ihre Kleidung und die "glitzernden Finger" bedeuten hohe Geldausgaben Minskijs; 9) nachdem ihm die Bierbrauersfrau vom Tod des Stationsaufsehers erzählt hat, ist es dem Erzähler um die für die Reise ausgegebenen sieben Rubel leid; 10) Dunja gibt Van'ka, der sich ihr als Führer zu Vyrins Grab angeboten hat, ein "Fünfkopekenstück in Silber" (пятак серебром, 106); 11) nach dem Besuch des Grabs läßt sie den Popen rufen, um ihm Geld zu geben; 12) Van'ka erwähnt noch einmal, daß er von der guten Dame ein "Fünfkopekenstück in Silber" erhalten hat, 13) auch der Erzähler gibt dem Jungen einen "Fünfer" (пятачок); 14) von Van'ka über Dunjas sommerlichen Besuch informiert, tut es dem Erzähler nicht mehr leid um die sieben Rubel, die er für die Reise ausgegeben hat.

Soziologistische Interpreten haben die Geldmotivik gerne genutzt, um den sozialen Sinn der Novelle herauszustreichen. So sieht Berkovskij (1960, 96-98) in den Fünfern und den Rubeln die "Barrieren", zwischen denen die Menschen sich in Puškins Welt bewegen. Und die hohen Geldsummen Minskijs bezeugen nach Ansicht des Deuters zum einen seinen Reichtum, sind zum andern aber auch Entgeltung der zweifelhaften Taten, zu denen ihn seine gesellschaftliche Lage treibt. Minskij sei großzügig, weil er unablässig Menschen für sich gewinnen müsse, die entweder Teilhaber oder Opfer seiner unschönen Handlungen seien.

Eine solche Leseweise verkehrt die Hierarchie der Motive und verkennt, daß nicht Minskijs Herrentum, das ja durch die Macht der Frau sehr relativiert wird, das Thema der Erzählung bildet, sondern der Untergang des Stationsaufsehers. Vyrins Unglück aber beruht – das zumindest ist der Sinn, in dem die zahllosen Äquivalenzen, Anspielungen und Realisierungen konvergieren – keineswegs auf dem gesellschaftlichen Gegensatz, ja ist überhaupt nicht sozial motiviert. (Im übrigen ziert sich der 'demokratische' Held nicht übermäßig, das ihm Zugesteckte anzunehmen, muß ihm das Geld auch noch so schändlich vorkommen. Er fällt damit nicht nur dem Erzähler ein wenig in den Rücken, der im philanthropischen Prolog die Stationsaufseher als "nicht allzu geldgierig" verteidigt hat, sondern desavouiert auch manchen Interpreten, der, über alle Schwächen Vyrins hinwegsehend, die Moral des kleinen Mannes idealisiert⁷⁵.) Mit dem Geld war der Untergang der Heldin in Karamzins Armer Liza motiviert: Erast heiratet, um seine hohen Spielschulden zu begleichen, eine reiche, alte Witwe, was er zeitlebens bereuen soll. Puškins Dunja läßt sich nicht kaufen. Soll man ihr einen Vorwurf dar-

Die beruhigenden Worte des Vaters ("Seine Hochwohlgeboren sind doch kein Wolf und werden dich nicht fressen.") müssen den zeitgenössischen Leser an A.A. Pogorel'skij-Perovskijs Lafertovskaja makovnica ("Die Mohnkuchenverkäuferin von Lafertovo", 1825) erinnert haben, eine von Puškin hochgeschätzte Erzählung, auf die er mehrfach anspielte (Näheres s.u., Kap. VI). Maša soll, die Abwesenheit des Vaters nutzend, der als Postillion einen Stationsaufseher vertritt, um Mitternacht bei ihrer Großmutter erscheinen, einer Kartenlegerin, die mit unreinen Mächten im Bunde ist. Nur an die reiche Mitgift denkend, die die Großmutter versprochen hat, redet der Ängstlichen die Mutter zu: "Was bist du doch für eine Närrin! [...] wovor soll man sich hier fürchten? Ich begleite dich vorsichtig fast bis zum Haus, auf dem Weg wird dich niemand anrühren, und die zahnlose Großmutter wird dich auch nicht fressen" (Какая же ты дура [...] чего тут бояться? Я тихонько провожу тебя почти до дому, дорогой тебя никто не тронет, а беззубая бабушка тоже тебя не съест!, Pogorel'skij 1980, 141). (Puškin hat die Großmutter durch den Wolf ersetzt, eine Metamorphose, die aus Grimms Rotkäppchen auch in Rußland bekannt war.) Das Drängen der geldgierigen Mutter wirft ein neues Licht auf das Verhalten ihres intertextuellen Pendants.

aus machen, daß sie den Reichtum wie andere Vorzüge des jungen Husaren genießt?

Neben dem psychologischen Sinn, den wir rekonstruiert haben, lassen sich durch die Geschichte möglicherweise noch andere Sinnlinien legen. Aber sie bleiben funktional untergeordnet. Selbst wenn sie die Psychologisierung der Helden relativieren, wie etwa die Linie des gesellschaftlichen Kontrastes, die sich in der Kleidung und im Geld andeutet, geben sie der dominanten Sinnkonvergenz durch Widerstand lediglich Profil. Für sich genommen sind sie zu schwach und vor allem zu wenig stetig, um den gesamten Bedeutungsaufbau der Novelle zu tragen. Daß nicht der Rangunterschied die semantische Kristallisationsachse bildet, hat Puškin, der feinsinnige Kritiker aller konventionellen Deutungsschemata, in einer impliziten Leseanweisung, in einem verschlüsselten Schlüssel, zu verstehen gegeben: in dem vom sozialen Rang handelnden Prolog.

5. Der Prolog

Die Sinnpotentiale der Geschichte übersteigen bei weitem den Horizont des Erzählers. Der Reisende gibt an keiner Stelle zu erkennen, daß er die sinngenerierenden Verfahren seines Erzählens bewußt gebrauchte. Die Äquivalenz der Motive und die Ausfaltung der Mikrotexte finden ihre Intentionalität erst auf der Ebene des abstrakten Autors. Und auch die intertextuellen Kontakte, die der Autor aufnimmt, entgehen dem Erzähler. Einzig der Verweis auf Dmitrievs *Karikatura* kann ihm zugeschrieben werden, aber in seinem Horizont nimmt sich die Anspielung ganz verfehlt aus. Nicht nur muß der Erzähler, wie schon Debreczeny (1983, 132) anmerkt, den komischen Kontext von Terent'ičs malerischer Geste vergessen haben ("otherwise he would not have tried to arouse sympathy for Vyrin by this reference"), er übersieht auch, daß seine Allusion neben dem untröstlichen Diener unserer Aufmerksamkeit auch den sich tröstenden Ehemann empfiehlt.

Die sentimentalistischen Motive des Diskurses, die karamzinistischen Stilisierungen sind im Horizont des Erzählers nicht als Anspielungen zu verstehen. Ihnen fehlt jene doppelte Referenz, die für die intendierte Allusion konstitutiv ist. Der Reisende ruft sein literarisches Vorbild nicht auf, sondern folgt ihm naiv. Er parodiert Karamzin nicht, sondern imitiert die Empfindsamkeit seines Erzählers. Es entgeht ihm, daß seine Erzählung eine ironische Kontrafaktur zu den sentimentalen Geschichten von Liebesglück und Liebesleid bildet. Und er nimmt auch den Kontrast zwischen seinem prosaischen Bild der Station und Karamzins wie Karlhofs ländlichen Idyllen nicht

wahr. Ja, er scheint nicht einmal zu bedenken, daß die Erwähnung des Punsches als Ursache für Vyrins Tränen sowohl den Schmerz des Untröstlichen als auch die eigene Herzensrührung verdächtig machen muß. So ist er in der Hand des Autors ein Medium, das die sentimentalistische Weltwahrnehmung ad absurdum führt.

"Objektive, sogar ironische Distanz [detachment]", die Thomas Shaw (1977, 13) – neben sympathetischem "Interesse" (involvement) – am Verhältnis des Erzählers zu seinen Helden beobachtet, würde voraussetzen, daß der sentimentale Reisende die Allusionen nicht nur intendiert, sondern auch in ihrem semantischen Potential überschaut. Dafür gibt es jedoch keine Anzeichen. Nicht der Erzähler ist ironisch, sondern der Autor, und seine Ironie richtet sich auch gegen den Erzähler selbst, und zwar gleichermaßen gegen das erzählende Ich des Diskurses wie gegen das erlebende Ich der Geschichte. Der sentimentale Reisende spielt ja auch im Leben der beiden Helden eine etwas fragwürdige Rolle. Aus seiner Hand empfängt Vyrin - in der Geschichte – das erste Glas Punsch, und beim zweiten Besuch läßt der Reisende den wortkargen Alten Tee zubereiten, um ihm mit dem hinzugefügten Rum die Zunge zu lösen. Darüber hinaus ist er in der Geschichte auch der erste Mann, der Dunja zu einem Kuß verführt oder in ihr die Verführerin weckt⁷⁶. Wenn auch kaum anzunehmen ist, daß der Stationsaufseher noch auf den Geschmack des Punsches gebracht werden mußte und daß der Kuß, der eine so lange und angenehme Erinnerung auslöste, der erste in Dunjas Lebens gewesen ist, so hat der empfindsame Erzähler doch nicht ganz so gehandelt, wie es das ethische Pathos seines Prologs hätten erwarten lassen⁷⁷.

⁷⁶ Zu beiden Motiven der ,Korrumpierung' vgl. schon Bethea/Davydov 1981, 12, 19.

Der von Shaw (1977, 16) konstatierte Gegensatz zwischen dem neidischen älteren Bruder im Gleichnis und Puškins Erzähler, der "himself feels and reacts to the return of the ,prodigal' as the older brother in the parable should have felt and reacted", nämlich mit uneigennütziger Freude, scheint mir eine nicht gerade ausschließbare, aber vom Text kaum suggerierte Interpolation. Der Erzähler hat zwar an Dunjas Reizen Gefallen gefunden, erinnert sich auch noch lange an ihren Kuß und freut sich bei dem Gedanken an ein Zusammentreffen mit der Tochter des Aufsehers, doch ist seine innere Beteiligung viel zu schwach (und im Exkurs der Handschrift mit dem Lobpreis der Reiseliebe zu zynisch), als daß die Freude über den Ausgang von Dunjas Geschichte und die nicht unnütz ausgegebenen sieben Rubel als Zeichen eines moralisch vorbildlichen "disinterested and unselfish rejoicing" gewertet werden könnten. - Mit dem Erzähler ist auch kaum das Motiv der Eifersucht in Verbindung zu bringen. Wenn ihn tatsächlich Verliebtheit bewegt hat, "so eifrig" Mitteilungen über Dunja zu sammeln, wie Berkovskij (1960, 94 f.) unterstellt, warum besucht er die Station erst nach Jahren wieder, als ihn die "Umstände" (обстоятельства, 99) (!) auf dieselbe Poststraße, in dieselben Ortschaften führen? – Was aber erfreut den Erzähler an Van'kas herbstlichem Bericht über Dunjas sommerlichen Besuch? Es kann durchaus die

Im Prolog streitet der sentimentale Reisende gegen das konventionelle Bild vom russischen Stationsaufseher und zielt auf eine Rehabilitierung der so oft "Verleumdeten" (оклеветанные, 98). Das bekämpfte Vorurteil ist in den Zeilen aus Petr Vjazemskijs Gedicht *Stancija* ("Die Poststation, 1825-1828) ausgedrückt, die der Novelle als Motto vorangestellt sind und auf die sich auch der Erzähler bezieht: "Der Kollegienregistrator,/ der Poststation Diktator" (Коллежский регистратор,/Почтовой станции диктатор⁷⁸).

Die Polemik mit Vjazemskij wird in verschiedenen Tonlagen geführt und ist auf eine Weise komponiert, die den Erzähler selbst in den Vordergrund rückt und die Ernsthaftigkeit seines philanthropischen Anliegens in

Genugtuung über die vermeintliche Reue der "armen" Dunja sein, die den Empfindsamen seine Reise in das Dorf N. nicht mehr bedauern läßt. Dann beruhte die Freude des Erzählers auf einem falschen Verständnis seiner Geschichte. Der weniger sentimental gestimmte Leser aber wird sich freuen über das gegen alle moralischen und literarischen Schemata erkämpfte sichtbare Glück der Sünderin, aber auch darüber, daß sich die offensichtlich Glückliche mit dem unglücklich gestorbenen Vater, seiner im russisch-dörflichen Brauch gedenkend, versöhnt hat.

Vjazemskij 1982, I, 136. – Puškin hat Vjazemskijs gubernskij registrator in kolležskij registrator, einen Beamten der 14. und niedrigsten Klasse in der Tabelle der Ränge, geändert. An der Stelle, wo der Erzähler Vjazemskijs diktator aufgreift, ist dem Autor in der Handschrift ein vielsagender Fehler unterlaufen: statt diktator hat er zunächst didaktor geschrieben. - Die intertextuelle Relation zu Vjazemskij ist oft gedeutet worden, vgl. bes. Vinogradov 1934, 184-187; 1941, 465-468; 1949, 27 f. (Vinogradov [1949, 27] bringt allerdings die scherzhafte Polemik des Autors mit dem engen Freund und Gefährten in der literarischen Kontroverse der Zeit auf die inakzeptable Formel eines politisch-sozialen Gegensatzes zwischen Puškins "national-realistischem Stil" und seinem "humanistischen, vom Mitleid mit den einfachen und armen Menschen getragenen Ton der Darstellung" einerseits und Vjazemskijs "aristokratischer Überheblichkeit" und seiner "Herrenverachtung" der Stationsaufseher anderseits). – Wacław Lednicki (1956, 12 f.) argumentiert, daß Puškin nicht nur die russischen Posthalter, sondern die russische Station überhaupt verteidige (Vjazemskij hatte der schmutzigen und öden russischen Poststelle die saubere und lebensvolle polnische Station vorgezogen, mit den frischen Blumen an den Fenstern, mit den Porträts der Helden von Krakau und Wilna an den Wänden, mit belletristischer und historischer Literatur im Bücherregal und - mit den flinken Augen der Frau oder Tochter des Aufsehers): "the daughter of the Russian station-master is not a bit inferior to the daughter of the Polish ,commissar', while the adventures at a Russian station can be no less fascinating than a journey to Warsaw. The Polish patriotic engravings [...] are opposed to the pictures of the parable of the prodigal son" (Lednicki 1956, 13). Puškin stellt freilich seine vier deutschen Bilder nicht nur den patriotischen Porträts in Vjazemskijs polnischer Station entgegen, sondern auch der Geschichte von "T'mu-tarakan" (der Geschichte von "Finsternis und Schaben" oder "einer Menge von Schaben"), die an den Wänden der von Vjazemskij beschriebenen russischen Station zu lesen ist. (Vjazemskij kalauert mit dem – sowohl in der Nestorchronik wie im Igorlied begegnenden - Namen der altrussischen Stadt T'mutarakan').

Frage stellt⁷⁹. Der Prolog läßt sich thematisch in fünf Teile gliedern, die sich symmetrisch um eine Achse, den Teil III, gruppieren:

Im ersten Teil (I) (S. 97, Z. 4-30), einer *generalisatio* (G₁), hebt der Erzähler mit hohem Pathos Klage an über den unverdient schlechten Ruf der russischen Stationsaufseher und ihr in Wirklichkeit hartes Leben. Seine Rede oszilliert zwischen dem archaistischen und dem sentimentalistischen Stil und spielt thematisch auf verschiedene populäre Werke an. Die zentrale philanthropische Definition trägt archaistische Züge:

Что такое станционный смотритель? Сущий мученик четырнадцатого класса, огражденный своим чином токмо от побоев, и то не всегда (ссылаюсь на совесть моих читателей).

Was ist der Stationsaufseher? Ein wahrer Märtyrer der vierzehnten Klasse, durch seinen Rang nur vor Schlägen geschützt und auch das nicht immer (ich appelliere an das Gewissen meiner Leser).

Thema und Stil erinnern an Aleksandr Radiščevs *Putešestvie iz Peterburga v Moskvu* ("Reise von Petersburg nach Moskau", 1790), eine radikalaufklärerische Gesellschaftskritik in archaischer Sprache und im sentimentalistischen Genre der Reisebeschreibung. Im Kapitel "Sofija" berichtet der Reisende, wie er einen lügnerischen, pflichtvergessenen Stationsaufseher beinahe mit Schlägen gezwungen hätte, ihm Pferde zu geben. Zur

Viel hat die These von Chalizev/Šešunova (1989, 52) für sich, daß Puškin in der Polemik seines pathetisch moralisierenden Erzählers mit Vjazemskij die Ausfälle der sich als human und demokratisch gerierenden Bulgarinpartei gegen die "literarischen Aristokraten" parodiere. (Vgl. bei Chalizev/Šešunova 1989, 48-53, auch die Hinweise auf weitere Spitzen der Erzählungen Belkins gegen die konservativ-patriotische Publizistik und moralisierende Literaturkritik des Bulgarin-Lagers.) Diese Scheidung der literarischen Fronten scheint jedenfalls plausibler als alle Erklärungen, die einen Gegensatz zwischen einem aristokratischen Vjazemskij und einem demokratischen Puškin konstruieren. Es ist kaum wahrscheinlich, daß Puškin seinen Kampfgefährten vor den Bulgarins hätte bloßstellen wollen. Insofern kann auch die Deutung Shaws (1977, 18) nicht überzeugen, der den Autor der Stancija einerseits dem mitfühlenden Erzähler gegenüberstellt (der ihm in Alter und Rang entsprochen haben müsse), anderseits mit den verständnislosen Pharisäern in Lukas' Einleitung zum Kapitel von den drei verlorenen Dingen (Lukas 15, V. 2) vergleicht. Diese problematischen Äquivalentsetzungen gründen auf Shaws Auffassung des Erzählers als desjenigen, der in seiner russischen Welt die Forderungen von Lukas 15 erfüllt, nämlich sich uneigennützig über die Rückkehr des Verlorenen (hier: Dunjas) zu freuen und die Verachteten, die "Zöllner und Sünder" (hier: die Stationsaufseher), als Brüder anzunehmen.

Besinnung gekommen, ist der Erzähler froh, ein "guter Bürger" geblieben zu sein⁸⁰. Weitere Motive, auf die sich Puškin möglicherweise bezieht, sind der niedere Rang von Radiščevs Erzähler und der Reiseschein, mit dem er sich wie mit einem Kreuz geschützt unterwürfig dem Kommissar der Station nähert, den er schnarchend antrifft.

Die Erwähnung der vierzehnten Beamtenklasse stellt einen Kontakt zu *Ivan Vyžigin* her, dem äußerst populären Sittenroman Faddej Bulgarins. Der Ich-Erzähler reist mit seinem Freund, dem Offizier Milovidin, dessen Reiseschein keinen Vermerk eines amtlichen Auftrags enthält. An jeder Station gibt es Schwierigkeiten mit den Aufsehern, die, um die Kuriere schneller abzufertigen, private Reisende aufhalten. Einem Postmeister, der beteuert, er habe alle Pferde ausgegeben, droht Milovidin Schläge an. Der Aufseher beruft sich auf die an der Wand hängende Ordnung, die für die Beleidigung von Beamten der 14. Klasse eine Geldstrafe von bis zu hundert Rubeln vorsieht. Erst das Versprechen doppelter Zahlung und eines zusätzlichen Trinkgelds bewegen den selbstbewußten Amtsträger, seine eigenen Pferde zur Verfügung zu stellen⁸¹.

Puškins Posthalter entspricht keinem seiner literarischen Vorgänger. Er ist weder ein Diktator wie Vjazemskijs Kollegienregistrator – jedenfalls nicht der Diktator der Station – noch ein pflichtvergessener Schurke wie der Aufseher Radiščevs, noch gar eine hochgebildete, feine Persönlichkeit wie der ideale Held des Sentimentalisten Karlhof. Man wird ihn gewiß auch nicht so geldgierig finden wie Bulgarins gewitzte Amtsperson, aber immerhin läßt er sich von Minskij zweimal Geld geben, das keine Entlohnung für Aufseherdienste darstellt.

Radiščev 1976, 72 f. – Hinweis auf die Anspielung bei van der Eng 1968a, 30 f.

Bulgarin 1829-1830, Teil I, 72-75. Zu der Anspielung vgl. Berkovskij 1960, 87, und vor allem Turbin 1978, 71 f. – In der Schilderung des "Sträflingslebens" (κατορτα, 97) eines russischen Posthalters sieht Markovič (1989, 79) ein Echo auf Bulgarins Skizzen *Otryvki iz tajnych zapisok stancionnogo smotritelja na peterburgskom trakte* ("Auszüge aus den geheimen Aufzeichnungen eines Stationsaufsehers der Petersburger Poststraße"), die einige Monate vor dem Druck der *Erzählungen Belkins* in der *Severnaja pčela* zu erscheinen begannen. Schon Bulgarin hatte an das harte Leben der Posthalter erinnert, die ständige Bedrohung durch Schläge und Grobheiten, die Gewohnheit der Reisenden, dem Aufseher die Schuld für das regnerische Wetter, die unwegsamen Straßen und die schlechten Pferde zuzuschieben. Auch Bulgarins Schilderung diente dem humanen Appell zur Geduld mit dem geschundenen Stand. Der werkimmanente Sinn der Reminiszenz wird recht erst vor dem Hintergrund der literarischen Kontroverse des Jahres 1830 deutlich: die Gleichsetzung des philanthropisch gestimmten Erzählers mit Puškins persönlichem und literarischem Gegner relativiert ganz erheblich seine Apologie und seinen Appell.

G₁, die philanthropische Tirade des Prologs, schließt mit der sentimentalistischen Formel:

Вникнем во все это хорошенько, и вместо негодования, сердце наше исполнится искренним состраданием.

Wir wollen das alles gehörig bedenken, und unser Herz wird sich statt mit Entrüstung mit aufrichtigem Mitleid füllen.

Der zweite Teil (II) des Prologs (S. 97, Z. 30 – S. 98, Z. 14), eine *descriptio* (D_1), berichtet im iterativen Modus von den Begegnungen des Erzählers mit russischen Posthaltern. Der Erzählton hat sich von der Höhe der pathetischen *generalisatio* auf das nüchterne Maß der Beschreibung gesenkt. Die Konklusion ist differenzierter geworden:

- [...] покамест скажу только, что сословие станционных смотрителей представлено общему мнению в самом ложном виде. Сии столь оклеветанные смотрители вообще суть люди мирные, от природы услуживые, склонные к общежитию, скромные в притязаниях на почести и не слишком сребролюбивые.
- [...] einstweilen möchte ich nur sagen, daß der Stand der Stationsaufseher der öffentlichen Meinung in der allerfalschesten Weise dargestellt worden ist. Diese so sehr verleumdeten Aufseher sind im allgemeinen friedliche Menschen, von Natur dienstfertig, zur Geselligkeit geneigt, bescheiden in ihren Ansprüchen auf Ehrenbezeigungen und nicht allzu sehr auf Geld erpicht.

D₁ schließt mit einer Wendung vom Allgemeinen zum Besonderen: in sentimentalistischer Manier kündigt der Erzähler an, "mit den liebenswürdigen Lesern" über einen Freund aus dem ehrenwerten Stand der Aufseher zu "plaudern" (побеседовать с любезными читателями), dessen Gedächtnis ihm besonders teuer ist.

Der dritte Teil (III), ein einziger Satz (S. 98, Z. 15–16), der die Symmetrieachse des Prologs bildet, leitet mit einer konkreten Zeitangabe und einem Verb im perfektiven Aspekt die *narratio* (N) der Geschichte ein:

В 1816 году, в мае месяце, случилось мне проезжать через ***скую губернию, по тракту, ныне уничтоженному.

Im Jahre 1816, im Mai, mußte ich durch das Gouvernement ***, auf einer Poststraße, die heute aufgehoben ist, reisen.

Der Erzähler geht jedoch sogleich wieder zu einer *descriptio* (D₂) über, dem vierten Teil (IV) des Prologs (S. 98, Z. 16–24). Er stellt dar, wie schlecht ihn, den jungen, rangniederen Beamten, der ohne Anrecht auf Pferde reiste, die russischen Stationsaufseher tatsächlich behandelt haben. D₂ widerlegt D₁, führt das humane Anliegen von G₁ *ad absurdum*, setzt das Motto aus Vjazemskij in sein Recht und bestätigt das allgemeine Urteil über die Posthalter. In der konkret erlebten Realität beweisen die Diktatoren der Sta-

tionen gerade jene Eigenschaften, von denen die angeblich verleumderische Fama berichtet. Mit dem für die Pferde selbst zahlenden Reisenden machen die Aufseher "nicht viel Umstände". Er muß sich sein Recht oft "mit Gewalt" (в бою) erkämpfen⁸², und er empört sich über die "Niedrigkeit" (низость) und "Engherzigkeit" (малодушие) des Aufsehers, wenn dieser die für ihn vorbereitete Trojka vor den Wagen eines Herren von Rang spannen läßt. Ebenso entrüstet er sich über die Diener des Gouverneurs, die ihn beim Auftragen der Speisen übergehen.

Der fünfte und letzte Teil (V) (S. 98, Z. 24–28), eine *generalisatio* (G₂), wieder aus der Perspektive des philanthropisch gestimmten erzählenden Ich, schließt den Prolog mit einer Apologie der schlechten Wirklichkeit:

Ныне то и другое кажется мне в порядке вещей. В самом деле, что было бы с нами, если бы вместо общеудобного правила: *чин чина почитай*, ввелось в употребление другое, например: *ум ума почитай*? Какие возникли бы споры! и слуги с кого бы начинали кушанье подавать?

Heute scheint mir das eine wie das andere in der Natur der Dinge zu liegen. In der Tat, wo kämen wir hin, wenn statt der allgemein anerkannten Regel *Der Rang achte den Rang* eine andere eingeführt würde, zum Beispiel *Der Verstand achte den Verstand*? Welcher Streit würde entstehen! Und bei wem sollten die Diener mit dem Auftragen der Speisen beginnen?

Der Erzähler, der sich mit sentimentalistischer Pose angeschickt hat, die inhumane Konvention zu durchbrechen, wird zum Objekt des auktorialen Spotts. Klang nicht schon in seiner pathetischen Tirade die mokante Stimme des Autors mit? Die Korrelation der Prologteile enthält als Sinnpotential ein ironisches Verdikt über die sentimentale Philanthropie: Sie ist weder fähig noch eigentlich bereit, die Konventionen, die sie zu durchbrechen vorgibt, tatsächlich zu überwinden, denn erstens idealisiert sie die Wirklichkeit, indem sie die konkreten Details übersieht (die Realität von D_2 widerspricht der Konklusion von D_1), und zweitens versöhnt sie sich vorschnell mit der schlechten Wirklichkeit als der "natürlichen Ordnung der Dinge" (die Apologie in G_2 widerlegt die Intention von G_1). Der humane Beginn der Novelle hat sich als Irreführung erwiesen. Nur wer die Autorironie nicht wahr-

Einen ganz ähnlichen Widerspruch zwischen der allgemeinen Menschenliebe und der konkreten Schändung des Individuums beobachten wir in der *Geschichte des Dorfs Gorjuchino*: Belkin kehrt vom Militärdienst nach Hause zurück. Obwohl er von stiller Natur ist, überwältigt ihn die Ungeduld dermaßen, daß er den Kutscher mal mit der Aussicht auf ein Trinkgeld, mal mit der Androhung von Schlägen antreibt, und da es für ihn bequemer ist, den Kutscher am Rücken zu stoßen, als die Geldbörse herauszunehmen, schlägt er ihn drei, vier Mal, was, wie er beteuert, bei ihm zeitlebens nicht vorgekommen ist, denn der Stand der Kutscher ist ihm besonders "lieb" (любезно, 128). Wieder wird mit *ljubezno* ("lieb") ein Epitheton Karamzins ironisiert.

nimmt, kann die Geschichte Vyrins in der Inertia der Konvention als eine Geschichte sozialer Unterdrückung lesen.

Sehr treffend hat Geršenzon (1916a, 122 f.) Puškins Novellen mit Vexierbildern verglichen. Im dichten Blätterwerk von Bäumen ist irgendwo, auf den Kopf gestellt, ein Tiger verborgen, dessen Figur von den Umrissen der Äste und Blätter gebildet wird. Die erste Seite des *Stationsaufsehers* "schläfert den Leser ein". "Jetzt kann [der Autor] ruhig trügerische Bäume zeichnen und beliebige Figuren zwischen ihre Äste plazieren: der Leser wird nur Stämme und Äste sehen."

Der Prolog, der mit der Geschichte Vyrins nichts zu tun hat, ja im Grunde gar nicht zu ihr paßt⁸³, ist gleichwohl ein meisterhaft integrierter Teil des Bedeutungsganzen. Er enthält einen versteckten Wink des ironischen Autors. Der aufmerksame Leser soll mit jener Skepsis, die durch die Widerlegung des philanthropen Sentimentalismus geweckt wurde, die humanen Stellen in der rührenden Geschichte vom 'armen Aufseher' lesen.

Schon der Rezensent im *Teleskop* von 1831 befand: "Die allgemeine Reflexion über die Stationsaufseher ist gut, paßt aber nicht zur Sache [нейдет к делу]" (S. 123).

II. DER SCHUSS

Бывало, увидит муху и кричит: Кузька, пистолет! Кузька и несет ему заряженный пистолет. Он хлоп, и вдавит муху в стену!

Wenn er eine Fliege sah, rief er: "Kuz'ka, die Pistole!", und Kuz'ka brachte ihm die geladene Pistole. Er machte paff! Und drückte die Fliege in die Wand.

1. Sil'vios Rache und das Rätsel der Novelle

Der Titel der Novelle nennt das Thema, das, wie für die Gattung charakteristisch, mit einem Rätsel verbunden ist, den Schuß. Die Epigraphen präzisieren, um welcher Art Schuß es sich handelt. Das Motto aus Evgenij Baratynskijs Poem *Bal* ("Der Ball", 1825-1828), "Wir schossen uns" (Стрелялись мы), kündigt an, daß es um den Schuß in einem Duell geht, und das Zitat aus Bestužev-Marlinskijs Erzählung *Večer na bivuake* ("Ein Abend im Biwak", 1823) weist auf die besondere, erzählenswerte Bewandnis voraus, die es mit dem Duellschuß hat: "Ich schwor, ihn nach dem Duellrecht zu erschießen (ich bin ihm meinen Schuß noch schuldig geblieben)" (Я поклялся застрелить его по праву дуэли [за ним остался еще мой выстрел])¹.

Der Titel nennt also den nicht abgegebenen, den nicht auf einen Menschen gefeuerten Schuß. Warum aber schießt Sil'vio nicht auf den Grafen, warum erschießt er ihn nicht? Die Frage nach der Motivation nennt das zentrale Änigma der Novelle.

Die Beweggründe des Meisterschützen hat man unterschiedlich gedeutet. Am weitesten verbreitet ist ein Verständnis, das Sil'vios Handeln den Verzicht auf die *physische* Vernichtung des Gegners und die Absicht der – subtileren – *moralischen* Vernichtung unterstellt. Wir finden es schon bei Nikolaj Černyševskij (1939-1953, XI, 384), demzufolge der *Schuß* "die schreckliche Rache und die für den Gegner erniedrigende Großmut (*velikodušie*) eines düsteren, aber edlen Sil'vio" beschreibt. Die lakonische Interpretation konkretisiert die unbestimmte Geschichte in vier wesentlichen Motiven: 1. Sil'vios Rachedurst ist gestillt, seine Rache hat ihr Ziel erreicht, 2. Sil'vio ist in der Tiefe seines Wesens ein edler Mensch, 3. Aus Großmut

¹ Zur konkretisierenden Funktion der Mottos vgl. Busch 1963, 406.

schenkt er dem Grafen das Leben, das in seiner Hand ist, 4. Sil'vios Großmut erniedrigt den Gegner.

In zahllosen Deutungen vor allem sowjetischer Provenienz sind diese Konjekturen mit nur geringer Variation wiederholt worden. Differenzen zeigen sich allenfalls in der Akzentuierung von Rache und Großmut. Während die einen Interpreten Sil'vios Großmut in erster Linie als Mittel einer diabolischen Rache deuten, die den Gegner nur physisch verschont², betonen die andern, ohne den Gedanken des moralischen Sieges aufzugeben, eher den Verzicht in Sil'vios Handeln, die Überwindung blinder Rachsucht und die damit gewonnene Humanität³. Einige Interpreten gehen sogar so weit, einen sozialen und ideologischen Gegensatz zwischen dem armen (und deshalb 'demokratischen'), aber tapferen und großmütigen Husaren im Ruhestand und dem feigen und skrupellosen reichen Aristokraten zu konstruieren⁴. Und noch in den fünfziger und sechziger Jahren idealisierten sowjetische Deutungen den rätselhaften Sil'vio zum protosozialistischen positiven Helden⁵.

Das von Černyševskij artikulierte Verständnis der Novelle gründet auf drei Voraussetzungen. Erstens wird unterstellt, daß sich Sil'vio vom bedenkenlosen Draufgänger und rasenden Rächer zum verantwortungsbewußten Menschenfreund entwickelt habe⁶. Als Ausdruck dieser Reifung wird seine

Diese Position vertreten etwa Vacuro 1981, 51 f., und Petrunina 1987, 146. Im Westen finden wir bei Shaw (1963, 127) die Meinung, die Geschichte gebe absolut keine Grundlage dafür, Sil'vio Großmut zuzugestehen, im Gegenteil, "Sil'vio shows the most refined malice in the worst punishment he could inflict upon the Count".

Vgl. etwa Gukasova (1949, 159): "Sil'vios Sieg ist ein moralischer Sieg. Sil'vio hat sich am Grafen gerächt, er hat ihn besiegt [...]. Aber er hat auch sich besiegt, in sich den boshaften Rächer besiegt"; ähnlich Gukovskij 1957, 363; Stepanov 1962, 193; Švarcband 1971; Makogonenko 1974, 149; Šustrova 1987, 198. Schon nach Černjaev (1900b, 96, 112) hat der im Kern edle Sil'vio, den Grafen und sich selbst besiegend, die Kränkung seiner Ehre durch "Großmut" gerächt. Auch bei westlichen Puškinisten findet sich diese Idee, vgl. Kodjak 1970, 204.

Vgl. etwa Ljubovič (1937, 271) und Gukasova (1949, 158). Berkovskij (1960, 34) sieht den letzten Grund für Sil'vios rätselhafte Handlungsweise darin, daß er "ein Plebejer ist, den sein Plebejertum kränkt". Ulrich Busch (1963, 408) ist darin beizupflichten, daß die soziale Situation in Puškins Erzählung nur eine untergeordnete Rolle spielt: "Sie dient einesteils dazu, Sil'vios Herkunft und Vergangenheit noch geheimnisvoller zu machen, andernteils dazu, den Helden gegenüber seinem Gegner [...] auch auf dem sozialen Gebiet als benachteiligt erscheinen zu lassen". Sil'vio ist freilich keineswegs mittellos; obwohl im Ruhestand, hält er offenes Haus für alle Offiziere des Regiments, und der Champagner fließt bei ihm in Strömen.

⁵ Vgl. die Übersicht bei Busch 1963, 402-408.

Die "Evolution" Sil'vios behauptet etwa Berkovskij 1960: In den sechs Jahren unablässiger Vorbereitung auf die Rache leistet Sil'vio noch eine andere, der Durchfüh-

Beteiligung am griechischen Befreiungskampf gesehen⁷. Zweitens glaubt man im Verhalten des Grafen während des fortgesetzten Duells "unwürdigen Kleinmut" und Unehrenhaftigkeit erkennen zu können⁸, und drittens schließt man, daß er nach Sil'vios Abgang mit schwersten Gewissensbissen zurückbleibt⁹.

Tatsächlich scheinen die drei Interpolationen nicht ganz unmotiviert. Hat Sil'vio, der das Leben des Grafen verschont und den Gegner ausdrücklich seinem Gewissen überläßt, nicht das primitive Verlangen nach physischer Rache überwunden und zu einer geistigeren Existenz gefunden? Welchen Sinn sollte die Mitteilung über seinen Tod in der Schlacht bei Skuljani haben, wenn nicht den, auf die Entwicklung des Helden hinzuweisen, der, anfänglich nur mit sich und seiner Rache beschäftigt, schließlich

rung seines Planes nicht förderliche Arbeit: er kehrt in diesen Jahren zu sich selbst zurück – zu jenem "Vernünftigen und Einfachen", das Grundlage seines Charakters gewesen und in seiner sozialen Persönlichkeit begründet ist (39). Der "schreckliche und rätselhafte Mensch" zeigt sich letzten Endes als "klar und gut" (ясный и добрый). "Anfangs wundern wir uns über Sil'vio und fürchten ihn, gegen Ende lieben wir ihn. Er ist mit uns – mit der Mehrheit der Menschen" (45).

- So schon bei Lerner 1935a, 131; Gippius 1937, 31 f.; Ljubovič 1937, 272. Černjaev (1900b, 132-134) sah in Griechenland sogar ein geheimes Motiv des "politischen Verschwörers" Sil'vio, der die sich bei ihm findenden Bücher militärischen Inhalts nicht um des Zeitvertreibs willen gelesen habe, sondern um sich auf den Tag vorzubereiten, da es ihm möglich sein würde, am Aufstand gegen die Türken teilzunehmen. Besonders in den fünfziger Jahren wurde der Tod bei Skuljani als Verklärung des Völkerbefreiers gefeiert: vgl. etwa Blagoj (1955, 195-206), der in Sil'vios Beteiligung am Befreiungskrieg der Griechen eine Apotheose des "Helden in Großbuchstaben", des "Helden in der wahren Bedeutung des Wortes" erblickt, oder Mejlach (1958, 622), der den "Protestanten" Sil'vio in die Nähe des "Puškinschen Ideals vom Menschen" rückt. Berkovskij (1960, 41) sieht in Sil'vios vermeintlich philanthropisch-politischem Engagement sogar einen Schlüssel zur Erkenntnis seines verborgenen Wesens: "Der mit sich selbst beschäftigte, nach Vorrangstellung gierende Mensch, endete damit, daß er sein Leben für seine Freunde gab. [...] Puškins Erzählung fordert uns auf, alles, was wir über Sil'vio wissen, mit diesem seinem Ende zu verbinden". Man beachte den biblischen Ton und die christologische Bildlichkeit des Marxisten: Sil'vio "ist mit uns" – er "hat sein Leben für seine Freunde gegeben". – Eine etwas kritischere Position vertritt in der sowjetischen Puškinistik lediglich Slonimskij (1959, 511), der – in der Tradition von Iskoz (1910, 186-188) – Sil'vio als "Spießer" (обыватель) und "überflüssigen Menschen" (лишний человек) betrachtet, dessen Tod vor Skuljani sich im Nebel des Gerüchts verliere.
- So Blagoj 1955, 203. Das Verhalten des Grafen habe so schließt der scharfe Kritiker dieser Figur – das Sil'vio gehörende Recht auf sein Leben verdoppelt und verdreifacht. Vgl. auch Vinogradov (1934, 190), der dem erzählenden Grafen unterstellt, er wolle seine Verwirrung, seine Feigheit und die Schande seines Schusses kaschieren. Schon Černjaev (1900b, 139) hat dem Grafen "Stumpfheit des Herzens, verbunden mit naivem Egoismus und Leichtfertigkeit", vorgeworfen.
- ⁹ Vgl. noch Petrunina 1987, 146.

sein Leben für die Freiheit eines fremden Volkes opfert? Hat der Graf nicht wirklich unehrenhaft gehandelt, als er dem Vorschlag, das Duell von neuem zu beginnen, zustimmte und zum zweiten Mal auf den Gegner schoß? Und beruft sich Sil'vio nicht zu Recht auf die "Verwirrung" (смятение) und "Ängstlichkeit" (робость), die er am Gegner beobachtet hat? Schon als der Graf in dem unbekannten Durchreisenden Sil'vio erkannte, stiegen ihm die Haare zu Berge, und als er Sil'vios Pistole auf sich gerichtet sah, erlebte er, wie er dann berichtet, eine "schreckliche Minute" (ужасная минута).

Die Anhänger der Černyševskijschen Deutungsrichtung, ob sie nun eher die Subtilität der Rache oder den dabei bewiesenen Großmut akzentuieren, halten es für ausgemacht, daß die Rache ihr Ziel tatsächlich erreicht hat. Man kann sich dafür natürlich auf den Schrecken berufen, den die Gräfin noch empfindet, als ihr Gatte von der letzten Begegnung mit Sil'vio zu erzählen beginnt ("um Gotteswillen, erzähl es nicht; mir ist es schrecklich, davon zu hören" [ради бога не рассказывай; мне страшно будет слушать, 73]), und auch auf die Erregung, mit der das Grafenpaar das zweite Duell vergegenwärtigt und die sich auf den Erzähler überträgt: "Sein Gesicht brannte wie Feuer; die Gräfin war blasser als ihr Taschentuch, ich konnte einen Aufschrei nicht unterdrücken" (лицо его горело как огонь; графиня была бледнее своего платка: я не мог воздержаться от восклицания, 74). Und man kann auch das Argument anführen, daß das Paar das Gut, dem es die "schönsten Minuten des Lebens und eine der schwersten Erinnerungen" (лучшие минуты жизни и одни из самых тяжелых воспоминаний, 73) verdankt, nach dem Vorfall sogleich verläßt und erst nach fünf Jahren wieder bewohnt.

Aber alle diese Motive sprechen nur für den Schrecken, den Sil'vio dem jungen Paar eingejagt hat. Von schlechtem Gewissen finden wir beim Grafen keine Spur. Hätte er sonst das durchschossene Bild in seinem Salon hängen lassen? Er hat sich ja auch lediglich vorzuwerfen, daß er sich von Sil'vio überreden ließ, das Duell von neuem zu beginnen: "Ich glaube, ich war nicht einverstanden... [...] Ich verstehe nicht, was in mir vorging und auf welche Weise er mich dazu zwingen konnte... aber – ich schoß" (Кажется, я не соглашался... [...] Не понимаю, что со мною было, и каким образом мог он меня к тому принудить... но – я выстрелил, 74). Gewiß ist dem Grafen die Erinnerung an diesen Augenblick der Schwäche nicht angenehm. Aber ihn rechtfertigt der Zustand, in dem er sich befand: "Mir drehte sich der Корf" (Голова моя шла кругом...). Er war im Zustand größter Verwirrung. Seine Schwäche war also eher psycho-physischer als moralischer Natur.

Der kurzfristige Zustand der Verwirrung, in dem der Graf dem Neubeginn des Duells zustimmte, ist gewiß nicht etwas, was sein Gewissen schwer belasten müßte. Auch der Bruch des Duellrechts, den ihm die Interpreten – wiederum mit Sil'vio – anlasten, ist angesichts der zahllosen Regelwidrigkeiten, die Sil'vio selbst zu verantworten hat, nicht allzu hoch zu veranschlagen. (Man denke an die Aufschiebung des Duells auf unbestimmte Zeit und dann die überfallartige Fortsetzung, dazu in einem geschlossenen Raum – der nur durch die Schweizer Landschaft geöffnet wird –, ohne Sekundanten, in Anwesenheit einer Frau, um nur die gravierendsten Irregularitäten zu nennen.) Außerdem muß dem Grafen zugute gehalten werden, daß er in der Minute der Verwirrung, in der Sorge um die Frau, von Sil'vio zum Neubeginn des Duells geradezu genötigt wurde. Wenn Sil'vio bei seinem Abgang triumphiert "Ich habe dich gezwungen, auf mich zu schießen, das genügt mir" (я заставил тебя выстрелить по мне, с меня довольно), so zeigt sich der ruhelose Rächer mit einem Mal überraschend anspruchslos.

Ausschließlich ideologischem Postulat entspringt Ljubovičs (1937, 271) Interpolation, der Graf habe der Neuauslosung zugestimmt, um sein Leben zu retten, und Blagojs (1955, 203) Konjektur, der Graf habe "deutlich" (явно) in der Absicht geschossen, Sil'vio zu töten, um nicht von ihm getötet zu werden. Nach dem ganzen Verhalten des Grafen sind beide Versionen wenig plausibel. Die Erleichterung, die der Graf über den Fehlschuß ausdrückt ("Ich schoß [...] und traf, Gott sei Dank, daneben" [Я выстрелил (...) и слава богу, дал промах]), hat er wahrscheinlich schon als erlebende Figur empfunden. Ja, es macht stutzig, daß er, der dem Gegner in allen Husarentugenden mindestens ebenbürtig war, in beiden Duellen mit seinen Schüssen Sil'vio nicht einmal verletzt. Hat er nicht, um den Gegner physisch zu schonen, absichtlich daneben gezielt? In beiden Duellen beträgt die Entfernung nur zwölf Schritt. In der Schützenwelt dieser Erzählung ist das eine tödliche Distanz. Man bedenke, der Erzähler macht sich vor dem Grafenpaar anheischig, auf dreißig Schritt keine Spielkarte zu verfehlen, und die Gräfin fragt ihren Mann herausfordernd, ob auch er eine Karte auf dreißig Schritt treffen würde. Man wolle es demnächst einmal versuchen, antwortet der Graf, "seinerzeit" (в свое время, 72) habe er "nicht schlecht" (не худо) geschossen. Heißt das nicht, daß er "seinerzeit" einen Menschen auf zwölf Schritt keinesfalls verfehlt hätte¹⁰? Wir müssen also annehmen,

Zwei weitere Entfernungsangaben weisen indirekt auf die äußerst geringe Distanz während der Duelle. Der Erzähler wettet, daß der Graf nach vierjähriger Abstinenz vom Schießen eine Spielkarte nicht einmal auf zwanzig Schritt treffe. Er selbst, einer

daß er "seinerzeit" gar nicht auf Sil'vio gezielt hat, sondern in Wirklichkeit jene Gegenstände treffen wollte, die wir zunächst als Beweisstücke seiner beiden Fehlschüsse zu betrachten haben, nämlich Sil'vios *bonnet de police* und die Schweizer Landschaft, die Heimat des Meisterschützen Wilhelm Tell, also *symbolische* Gegenstände.

Allen Kritikern des Grafen, die mit Sil'vio darauf bestehen, daß er "Ängstlichkeit" gezeigt habe, muß entgegengehalten werden, daß er nicht für sich selbst fürchtete. Er hat sich Sil'vio ohne Zögern zur Verfügung gestellt und ihn gebeten, schnell zu schießen, bevor seine Frau zurückkehre. Und in der "schrecklichen Minute", deren Sekunden er zählt, ist es die Frau, die seine Gefühle bewegt: "ich dachte an sie…" (я думал о ней…, 73). Kaum ist Maša hereingestürzt, gewinnt er seine "Fassung" (бодрость, 74) zurück und erklärt – geistesgegenwärtig – das Duell zum Scherz. Auch diesmal bewegt ihn nicht Angst um sich, sondern Sorge um die Frau. Und als sich Maša dem wenig chevaleresken Sil'vio, der sogar in ihrem Dabeisein auf den Gatten zielt, zu Füßen wirft, weist sie der Graf "in maßloser Wut" (в бешенстве) zurecht. "Steh auf, Maša, schäm dich!" (Встань, Маша, стыдно!).

Der Graf macht sich nirgendwo der Beschönigung seines Verhaltens verdächtig. Wir haben nicht den geringsten Anlaß, zu vermuten, daß seine Geschichte Umstände oder Beweggründe kaschierte, deren er sich zu schämen hätte. Souverän und objektiv berichtet er dem Erzähler, der schon wisse, wie er seinen Freund "beleidigt" (обидел, 73) habe, die Geschichte, wie sich Sil'vio an ihm "gerächt" hat (отомстил). Er vermeidet nicht nur jede Herabsetzung seines Gegners, sondern nimmt, sich selbst verleugnend, sogar ein wenig seinen Standpunkt ein. Er hätte ja guten Grund, sich selbst als den Beleidigten darzustellen. Immerhin hat ihn Sil'vio – wie dieser selbst berichtete – durch eine "platte Grobheit" (плоская грубость, 69) zu der Ohrfeige, dem Anlaß des Duells, provoziert. Es fragt sich, ob er nicht auch mit dem Wort von der vollzogenen Rache der Sichtweise des Gegners folgt. Wir erhalten jedenfalls keinen Hinweis darauf, daß der Graf nach Sil'vios theatralischem Abgang ein schlechtes Gewissen entwickelte¹¹. Und es ist

der besten Schützen seines Regiments, habe nach einmonatiger Übungspause viermal eine Flasche auf nur *fünfundzwanzig* Schritt verfehlt.

Nur um den Preis ungenauer Textwiedergabe und recht freier Textergänzung kann Debreczeny (1983, 113) dem Grafen ein umfassendes Schuldbekenntnis abringen: "as the Count himself clearly states, Silvio has succeeded in taking revenge on him, persuading him to act against his conscience and humiliating him so much, both in his own eyes and before his wife, that he still blushes as he recounts the events four years later". Daß das brennende Gesicht des Grafen Scham ausdrückt, wie schon Blagoj

keine moralische Dickfelligkeit, keine "Stumpfheit des Herzens", die ihn nach fünf Jahren erneut das Gut bewohnen und mit allem Freimut, ohne erkennbare Gewissensqualen die schreckliche Geschichte von Sil'vios Rache erzählen läßt. Zur Selbstanklage, der ihn Sil'vio überantwortet, hat er nicht den geringsten Grund.

Wir haben aber allen Grund zu fragen, ob denn von einer vollzogenen Rache wirklich die Rede sein kann. Vergegenwärtigen wir uns noch einmal die Worte, mit denen Sil'vio seine Satisfaktion erklärt:

я доволен: я видел твое смятение, твою робость; я заставил тебя выстрелить по мне, с меня довольно. Будешь меня помнить. Предаю тебя твоей совести. (74)

Ich bin zufrieden: ich habe deine Verwirrung, deine Ängstlichkeit gesehen; ich habe dich gezwungen, auf mich zu schießen, das genügt mir. Du wirst an mich denken. Ich überlasse dich deinem Gewissen.

Nach unsern Überlegungen kann keines der von Sil'vio ins Feld geführten Argumente, weder die am Grafen beobachtete "Verwirrung" und "Ängstlichkeit" noch der Bruch des Duellrechts, die Satisfaktion recht begründen. Ja, wir müssen sogar bezweifeln, daß Sil'vios Beobachtungen der Wirklichkeit entsprechen und daß er das Verhalten des Gegners richtig interpretiert. Sil'vio kann sich eigentlich nur auf den Schrecken berufen, den er dem Grafen und vor allem der Gräfin eingejagt hat. Dieser kann nun freilich nur geringe Befriedigung geben und keinesfalls eine solche, die mit moralischer Überlegenheit verbunden wäre und den pathetischen Appell an das Gewissen rechtfertigte¹². Und Recht behält Sil'vio lediglich mit der Voraussage, daß man an ihn denken werde. Aber auch die Erinnerung wird nicht dem Menschen gelten, der sich mit einer kaum verwindbaren moralischen Demütigung gerächt hat, sondern eher dem Helden einer Anekdote, dem Meisterschützen, der seine Kugel auf eine andere gesetzt hat und dessen "Andenken" (память), das zweifach durchschossene Bild der Schweizer Landschaft, den Salon des Grafen schmückt.

Nun könnte man einwenden, daß Sil'vio, auch wenn seine Rache ihr Ziel nicht wirklich erreicht hat, sich zumindest in seinem "romantischen Wahn" gerächt fühlen muß. Wir werden weiter unten, in der Auseinandersetzung mit Ulrich Busch, der eine solche Deutung vertritt, ausführen, warum selbst

^(1955, 203) unterstellt hat, ist eine kaum begründbare Konjektur.

Schon Slonimskij (1959, 511) fragt, wozu die sechsjährige Vorbereitung der Rache führe: "Er erschreckt mit seiner Ankunft die Frau des Grafen, zielt in ihrer Gegenwart auf ihn, versetzt die die unglückliche Frau in Ohnmacht usw. Statt der beabsichtigten schicksalhaften Rache kommt etwas Niedriges heraus".

dem echten romantischen Helden der Fehlschlag nicht entgangen sein konnte

Wenn Sil'vio sich schon nicht wirkungsvoll gerächt hat, beweist er dann nicht zumindest die Großmut, die man ihm zuschreibt? *Velikodušie* begegnet ja explizit im Text, allerdings als eine Motivation, die Sil'vio, als er erklärt, warum er die Beleidigung durch den neuen Offizier nicht mit einer Forderung beantwortet hat, ausdrücklich ausschließt: "ich könnte meine Mäßigung allein meiner Großmut zuschreiben, aber ich will nicht lügen" (я мог бы приписать умеренность мою одному великодушию, но не хочу лгать, 68).

Gegen Großmut und die von vielen beschworene Humanität spricht im übrigen auch, daß Sil'vios moralische Entwicklung, die ihre Krönung in der Teilnahme am griechischen Befreiungskampf finden soll, mit dessen Relativierung in ein fragwürdiges Licht rückt. Zunächst muß festgehalten werden, daß die Mitteilung über Sil'vios Ende im Modus des Gerüchts – "man erzählt" (сказывают, 74) – gegeben wird¹³. Wesentlicher aber für die Relativierung des Heroismus ist, daß die Schlacht bei Skuljani, die am 17. Juni 1821 stattfand, die christlichen Befreier als problematische Helden sah. Jedenfalls beschreibt der Erzähler in Puškins Fragment *Kirdžali* (1834) die Schlacht als ein für die christliche Seite völlig aussichtsloses Unternehmen:

Сражение под Скулянами, кажется, никем не описано во всей его трогательной истине. Вообразите себе семьсот человек арнаутов, албанцев, греков, булгар и всякого сброду, не имеющих понятия о военном искусстве и отступающих в виду пятнадцати тысяч турецкой конницы. (255 f.)

Die Schlacht bei Skuljani ist, so scheint es, noch von niemanden in ihrer ganzen rührenden Wahrheit beschrieben worden. Stellen Sie sich siebenhundert Mann Arnauten, Albaner, Griechen, Bulgaren und alles mögliche Gesindel vor, das keine Ahnung von der Kriegskunst hat und angesichts der fünfzehntausend Mann starken türkischen Kavallerie den Rückzug antritt.

Sil'vio, der sich in der Kriegskunst auskannte, wie die in seinem Besitz befindlichen "Bücher militärischen Inhalts" (военные книги, 65) annehmen lassen, opfert sein Leben – wenn wir denn überhaupt dem Gerücht glauben dürfen – also einer von vornherein zum Scheitern verurteilten Sache. Er geht in "einen teils lächerlichen, teils sinnlosen Kampf", wie Ulrich

Vgl. Slonimskij 1959, 511. Die Modalität des Epilogs läßt Markovič (1989, 72) fragen, "ob das Sil'vio erhöhende Finale nicht eine Art Echo auf das Bedürfnis des Lesers (und auch des Erzählers selbst) nach einem würdigen Ende der Geschichte des Helden" sei.

Busch (1963, 424) anmerkt¹⁴. Das verdunkelt nicht nur ein wenig den heroischen Glanz seines Engagements für die Befreiung der Griechen, wie Nina Petrunina (1987, 146) konstatiert, sondern läßt seinen Tod auch "sinnlos" (Busch) erscheinen oder einem glatten Selbstmord gleichkommen.

Darüber hinaus weiß man, daß Puškin mit der Hetäristenbewegung nicht vorbehaltlos sympathisierte. Hatte er sich noch im Jahr 1821 über den Kampf der Griechen mit romantischer Begeisterung geäußert, urteilte er, nachdem er in Odessa die "Landsleute des Miltiades" gesehen hatte, 1824 in einem Brief an Vjazemskij recht abfällig über die europäische Griechenlandbegeisterung:

Du trauerst um Byron, und ich bin so froh über seinen Tod als einen hohen Gegenstand für die Poesie. [...] Deine Idee, seinen Tod in einem fünften Gesang seines Helden [gemeint ist *Childe Harold* – W. Sch.] zu besingen, ist entzükkend, geht aber über meine Kräfte, Griechenland hat mir das zuwider gemacht [огадила]. [...] daß alle aufgeklärten europäischen Völker von Griechenland hingerissen sind [бредили] – das ist eine unverzeihliche Kinderei. Die Jesuiten haben uns etwas über Themistokles und Perikles eingetrichtert [натолковали], und wir haben uns eingebildet, daß ein schmutziges Volk, das aus Räubern und Krämern besteht, ihr rechtmäßiger Nachkomme und der Erbe ihres Schulruhms sei. (XIII, 99)

Es ist aber nicht so sehr der Befreiungsgedanke selbst, von dem Puškin abrückt, als vielmehr seine sehr unvollkommene Ausführung. Dies verdeutlicht der um dieselbe Zeit (zwischen Juni 1823 und Juli 1824) geschriebene Brief an V.L. Davydov (?). Wiederum zeichnet Puškin ein kritisches Bild der Hetäristen:

[...] un tas de gueux timides, voleurs et vagabonds qui n'ont pu même soutenir le premier feu de la mauvaise mousqueterie turque, formerait une singulière troupe dans l'armée du Comte Vitgenstein. [...] Je ne suis ni un barbare ni un apôtre de l'Alcoran, la cause de la Grèce m'intéresse vivement, c'est pour cela même je m'indigne en voyant ces misérables revêtus du ministère sacré de défenseurs de la liberté – (XIII, 105)¹⁵

Die Aussichtslosigkeit, ja Sinnlosigkeit des Hetärie-Unternehmens wirft natürlich einen Schatten auf Sil'vios vermeintlichen Heroismus. Der Hetäristenführer Sil'vio wird auf dem Schlachtfeld von Skuljani weniger als

Schwer nachzuvollziehen ist Gippius' (1937, 31) Eindruck, Puškin spreche in *Kirdžali* über die Teilnehmer der Schlacht mit "unzweideutigem Mitgefühl".

Auf die beiden Briefe verweisen Busch (1963, 423 f.) und Shaw (1963, 123). Letzterer merkt auch an, daß Puškin seine grundsätzliche Befürwortung des Befreiungskampfs, die aus dem zweiten Brief hervorgeht, noch einmal im Jahr 1828 (XI, 55) bekräftigt.

heldenhafter Völkerbefreier denn als tragischer – vielleicht auch tragikomischer – Pechvogel¹⁶ erschienen sein.

Der Leser des Jahres 1831 konnte freilich weder von *Kirdžali* noch von Puškins Briefen etwas wissen. Der Rekurs auf private Korrespondenz und spätere Texte, methodisch gewiß anfechtbar, sollte auch nur verdeutlichen, was bereits die innerfiktionalen Fakten nahelegen, daß nämlich die von vielen postulierte Entwicklung des egomanischen Rächers zu einem politisch motivierten "Helden in Großbuchstaben" kaum stattgefunden haben kann.

Die Version vom großmütigen Rächer läßt sich also Punkt für Punkt erschüttern. Man braucht nur den Text genau zur Kenntnis zu nehmen. Sich mit der Černyševskijschen Deutungsrichtung so ausführlich auseinanderzusetzen, war indessen erforderlich, weil sie die wesentlichen Lükken der Geschichte mit scheinbar selbstverständlichen Konjekturen ausfüllt und dabei das zentrale Änigma tilgt. Sie konkretisiert das Unbestimmte nach konventionellen Mustern, die der Text nahezulegen scheint, und konstruiert so einen Entwicklungsroman, der mit moralischer Selbstvervollkommnung und verklärendem Heldentod endet.

Eine neue Deutung hat zunächst das Rätsel um den Schuß wiederherzustellen: Warum schießt Sil'vio nicht auf den Grafen?

Diese Frage ist von Interpreten, die mehr oder weniger ausdrücklich den soziologistischen Deutungsansatz ablehnen, insgesamt plausibler, wenn auch nicht einhellig beantwortet worden. Was die überzeugendsten Deutungen miteinander verbindet, das ist die Tendenz, den Verzicht auf den Schuß nicht mit gelungener Rache oder Großmut und Selbstüberwindung zu erklären, sondern mit einer – wie immer auch verstandenen – *Unfähigkeit*.

Eine bedenkenswerte, in der sowjetischen Forschung leider kaum zur Kenntnis genommene Antwort hat schon 1963 Ulrich Busch gegeben:

¹⁶ "Pechvogel' als Antonym zu "Glückspilz" (счастливец, 69) und "ewiger Liebling des Glücks" (вечный любимец счастия), wie Sil'vio den Grafen apostrophiert. – Richard Gregg (1971) beobachtet in drei der fünf Novellen den Gegensatz zwischen einem "scapegrace", "a rich, handsome, happy-go-lucky nobleman, based on traditional fictional models" (das sind der Graf, Minskij, Burmin), und einem "scapegoat" (Sil'vio, Vyrin, Vladimir), "an impecunious and socially inferior man, based on a Sentimental oder Romantic stereotype", der das Liebesglück des Glückspilzes bedroht. "In each [story] the "scapegrace" suitor triumphs, while his "scapegoat" adversary is defeated and dies." (750 f.) – Eine andere Äquivalenz antagonistischer Charakterpaare hat schon Iskoz (1910, 186-188) beobachtet: Er vergleicht den Schuß mit Mozart und Salieri und Skupoj rycar' (dem "Geizigen Ritter"), die, ebenfalls im Boldino-Herbst 1830 entstanden, den erfolglosen Kampf des leidenschaftlichen Eiferers gegen den sorglosen Verschwender wiederholen.

Der Graf ist nicht mehr der einstige romantische Gegner des romantischen Sil'vio; er ist dem heldischen Draufgängertum entrückt, – so weit entrückt, daß der romantische Rächer, der Meisterschütze Sil'vio nicht mehr auf ihn schießen kann. Im ersten Teil des Duells konnte Sil'vio *noch nicht* auf den Grafen schießen, weil der Graf ihm noch als romantischer Held überlegen war; im zweiten Teil kann Sil'vio *nicht mehr* auf ihn schießen, weil sich der Graf nicht mehr in der romantischen Konkurrenz befindet. (422)

Busch, der den Übergang des Grafen und auch des Erzählers aus der romantischen Vorstellungswelt in das reale Leben nachzeichnet, argumentiert mit der "Verrückung" des "romantischen Inhalts" "in die menschlichnormale Perspektive des verwandelten Grafen". Man könnte die von Busch konstatierte Unfähigkeit aber auch im metapoetischen Sinne verstehen, etwa so, daß man aus der romantischen Welt nicht in die realistische schießen kann. Keine Waffe reicht so weit.

In Buschs Lösung bleiben freilich Unklarheiten. Zunächst, was heißt: Sil'vio "kann nicht"? Busch sieht Sil'vio vorbehaltlos als echten romantischen Helden. Ist der Held der romantischen Welt, die doch keine Alternative zu sich kennt, denn mit der Einsicht begabt, daß sich der Graf inzwischen in einer *andern* Welt befindet, die seine Kugel nicht erreicht? Oder entspringt die Unfähigkeit eher menschlicher Rücksichtnahme, wie Busch an anderer Stelle suggeriert?

War es im ersten Teil des Duells die sorglose Ungebundenheit des Grafen, die Sil'vio veranlaßte, auf seinen tödlichen Schuß zu verzichten, so ist es im zweiten Teil gerade die fürsorgliche Gebundenheit. Sil'vios Schuß träfe ja weniger den Grafen als vielmehr die Gräfin [...] (420)

Und wie steht es um die Rache? Beide Varianten des Nicht-mehr-schießen-Könnens laufen ja letztlich auf ein Mißlingen der Rache hinaus, das auch Sil'vio selbst erkennen muß. Wie ist dann zu verstehen, daß "Sil'vios Rachedurst befriedigt, seine Rache aber nicht wirklich gelungen scheint" (421)?

In seiner neuesten Interpretation hat Busch (1989) die Unklarheiten und Widersprüche durch Verdeutlichungen und Korrekturen zu beseitigen gesucht:

Silvio hat [...] sowohl in seinem Selbstverständnis als auch im Verständnis des Grafen durch den Verzicht auf den todbringenden Schuß seine Rache vollendet, [...] seine Rachsucht eben dadurch befriedigt, daß er seinem Gegner das vermeintlich entehrte, unromantische Leben gelassen hat. (66)

Damit ist die zentrale Frage anders beantwortet als im Aufsatz von 1963. Nicht mehr das Unvermögen, auf den "realistisch" gewordenen oder "fürsorglich gebundenen" Grafen zu schießen, sondern die moralische Über-

windung des Gegners motiviert den Verzicht auf den Schuß. (Damit nähert sich Busch allerdings der ersten Variante der Černyševskijschen Deutungsrichtung). Nach wie vor aber beruht die Pointe der Novelle, so kann man auch jetzt noch Buschs Hauptthese zusammenfassen, auf dem Gegensatz der Wertmaßstäbe:

Im zweiten Teil spekuliert Silvio rachsüchtig darauf, daß dem Grafen sein nunmehr teueres Leben, von schlechtem Gewissen belastet, zur lebenslangen Qual, also für ihn, Silvio, zur Freude würde [...] Der Graf aber gibt mit der Rehabilitation des romantischen Rächers Silvio dem Erzähler und damit dem Leser zu verstehen, daß Silvio in seinem byronistisch-romantizistischen Wahn gar nicht auf den Gedanken kommt, man könne als disqualifizierter romantischer Held mit einem ziemlich guten Gewissen, in dem die eigene Schuld nicht getilgt, aber "aufgehoben" ist, ein glückliches Leben als liebender und geliebter Ehemann führen. (66)

Diese Deutung gehört sicher zu den überzeugendsten, die je vorgetragen wurden. Gleichwohl ist ihre Plausibilität mit einigen Konjekturen erkauft, die man nicht ohne weiteres akzeptieren wird. So besteht Busch, um gleich die fragwürdigste zu nennen, auf der authentischen Romantizität Sil'vios. Wir werden weiter unten sehen, daß das eine höchst problematische und vor allem das Werk vereinfachende Prämisse ist.

In der früheren Deutung hat Sil'vio den Übergang des Grafen in eine andere Welt zur Kenntnis genommen. Deshalb 'konnte' er nicht schießen. Jetzt aber setzt die Befriedigung seines Rachedurstes voraus, daß er die Veränderungen in der Lebenssituation seines Gegners *nicht* wahrnimmt.

Eine dritte fragwürdige Voraussetzung: Busch ist jetzt stärker als früher bereit, dem doch nicht anders als höchst menschlich reagierenden Grafen eine "eigene Schuld" zuzuweisen, die, jetzt zwar "aufgehoben", gleichwohl einmal wirklich entstanden ist und die bestehen bleibt, wie gut man sich mit ihr als Realist auch arrangieren mag. Wir haben indes schon gesehen, daß man dem Grafen keine Verfehlung vorwerfen kann und daß Sil'vios Triumph und die darin enthaltenen Anschuldigungen genauso der Grundlage entbehren wie die dunkle Androhung von Gewissensqualen. Sollte Sil'vio seine Worte – in seinem romantischen Horizont, versteht sich – wirklich ganz aufrichtig gemeint haben? Drücken sie seine letzte Wahrheit aus? Konnte der romantische Rächer nicht erkennen, daß er dem Duellrecht und dem Ehrenkodex weit weniger genügte als der vermeintlich moralisch besiegte Gegner? Der Romantiker mag ein böser Mensch sein (Sil'vio führt die Vokabeln des Bösen zumindest gerne im Munde), und er mag über Leichen gehen, aber er wird sich nicht Kleinlichkeit oder Verstöße gegen die Ehre vorhalten lassen.

Die Auseinandersetzung mit Buschs beiden Deutungen führt uns zu der These, daß Sil'vio mit seinem Auftritt nicht so recht zufrieden sein kann. Selbst wenn er der romantische Rächer wäre, als welcher er erscheinen möchte und als den ihn Busch tatsächlich betrachtet, könnte ihm nicht entgangen sein, daß seine Rache ihr Ziel verfehlt hat. Zu Puškins Pechvögeln gehört das Bewußtsein ihrer Niederlage, ihrer ewigen Unterlegenheit.

2. Äquivalenzen – die vier Episoden

a. Dynamik und Statik der Charaktere

In keiner andern Novelle des Zyklus spielt die Äquivalenz von Situationen, Personen und Handlungen eine solche Rolle wie im *Schuß*. Bereits die Makro-Komposition zeigt einen sofort ins Auge fallenden Parallelismus der beiden Kapitel¹⁷. Diese enthalten jeweils zwei Episoden (Rahmengeschichten und Binnengeschichten) unterschiedlicher Zeitebenen (Handlungsgegenwart, Handlungsvergangenheit) in unterschiedlicher Perspektive (in Berichten des Erzählers und der beiden Protagonisten). Somit ergeben sich auf der narrativen Ebene der 'Erzählung' vier inhaltlich, formal und positionell äquivalente Episoden¹⁸:

Deshalb ist die Novelle seit jeher ein Musterbeispiel für Kompositionsanalytiker; vgl. Petrovskij 1925; Vinogradov 1934, 188-191; 1941, 468-472; Blagoj 1955, 191-206; Slonimskij 1959, 224-240; Shaw 1963; van der Eng 1968b; Bočarov 1974a, 174-182; Stecenko 1989, 186-197. Ein Schema der Parallelen zwischen den beiden Kapiteln gibt O'Toole 1982, 117 f. Der parallelistische Aufbau ist auch in der Entstehung der Novelle begründet. In der Handschrift folgte auf Sil'vios Aufbruch nach Moskau ursprünglich die Bemerkung: "Schluß verlorengegangen" (Окончание потеряно) und das Datum "12. [dann in "14." verbessert] Okt. 1830 Bold." (597). Puškin hat die Geschichte dann weiter expliziert, indem er fast jedem Motiv des ersten Kapitels ein Äquivalent im zweiten Kapitel zugeordnet hat. So entstand eine Komposition mit streng spiegelbildlicher Symmetrie.

Anders Stepanov (1962, 193 f.), der "drei symmetrische Erzählepisoden" unterscheidet: die Berichte der Antagonisten und die Geschichte der Beziehungen zwischen dem Erzähler und Sil'vio. Van der Eng (1968a, 39), der davon ausgeht, daß alle fünf Novellen nach dem kompositionellen Prinzip der "analogie des trois situations principales" aufgebaut sind oder zumindest einen signifikanten "triple parallélisme" enthalten, betrachtet – wie vor ihm schon Vinogradov (1934, 188-191; 1941, 468-472) – Sil'vios Konflikt mit dem neuen Offizier beim Kartenspiel als eine selbständige Episode und kommt so zu einer Analogie von drei Situationen, die auf der dreimaligen "attente vaine d'un coup mortel" beruht. Diese zweifellose bestehende Triade, die – wie van der Eng relativierend bemerkt – "ne comprend pas le tout de l'arrangement", widerspricht nicht im geringsten der Vierteilung der gesamten Novelle, sie ist ihr viel-

Kapitel I

Episode 1

(im dargestellten Bericht des Erzählers): langweiliges *Militär*-Leben des Erzählers, die Freundschaft mit *Sil'vio*, *Sil'vios* Bericht von Episode 2

Episode 2

Schuß

(im erzählten, retrospektiven Bericht *Sil'vios*):
das glückliche *Militär*-Leben *Sil'vios*,
das Erscheinen des *Grafen*,
erste Phase des Duells,
Sil'vios *vorläufiger* Verzicht auf seinen

Kapitel II

Episode 3

(im dargestellten Bericht des Erzählers): langweiliges *Land*-Leben des Erzählers, das Zusammentreffen mit dem *Grafen*, Bericht des *Grafen* von Episode 4

Episode 4

(im erzählten, retrospektiven Bericht des *Grafen*): das glückliche *Land*-Leben des *Grafen*, das Erscheinen *Sil'vios*, zweite Phase des Duells, Sil'vios *endaültiger* Verzicht auf seinen

Sil'vios endgültiger Verzicht auf seinen

Schuß

In der realen Chronologie der Geschichte folgen die vier Episoden in der Reihe: 2-1-4-3. Die – symmetrische – Umstellung schwächt oder verdeckt den Parallelismus, der bereits in der Geschichte angelegt ist, nicht im geringsten, sondern unterstreicht ihn im Gegenteil und profiliert ihn als hochrelevantes Sinngebungsverfahren.

Wir erhalten eine erste Vorstellung von der Sinnfunktion des parallelistischen Aufbaus, wenn wir die Äquivalenzen zwischen den Figuren betrachten. Sil'vio, der Graf und der Erzähler sind in den Episoden 1 und 2 durch das Merkmal *Militärleben* verbunden. Darüber hinaus bestehen in jeder der beiden Episoden spezifischere Äquivalenzen zwischen je zwei der drei Figuren. In der Episode 2 leben Sil'vio und der Graf als *bujany* ('Draufgänger', 'Raufbolde') "ein geräuschvolles und sorgloses Leben"

mehr als weitere Ordnung – von geringerer Extension und Wahrnehmbarkeit – aufgeprägt. Puškins Kunst der Symmetrie beruht ja nicht auf einer – langweiligen – Isotopie der intratextuellen Paradigmen, sondern auf ihrer hochkomplexen Interferenz. – In der Handschriftenversion, die nach dem ersten Kapitel abbrach, bildete die ausgebliebene Duellforderung mit dem vorläufigen Verzicht, auf den Grafen zu schießen, den grundlegenden Sujetparallelismus. Mit der Expansion der Geschichte verdrängte der Parallelismus der *Kapitel* den internen Parallelismus der *Episoden* des (späteren) ersten Kapitels. Vgl. dazu Kodjak 1970, 200. Die Episode mit dem Offizier wird freilich nicht auf die Funktion reduziert, Sil'vios Erzählung vom ersten Teil des Duells zu motivieren – wie Kodjak schließt. Der weitere Verlauf der Duellgeschichte aktiviert zunehmend die Erinnerung an Sil'vios früheren Verzicht und an die Begründung, die er ihm gegeben hat. – Eine triadische Gliederung hat kürzlich auch Stecenko (1989, 186-197) gesehen: die drei großen Kompositionsblöcke bestehen jeweils aus drei rhythmischen Sujetkomponenten (Ereignislosigkeit – Ansteigen der Handlung – Kulmination).

(шумная и беззаботная жизнь, 70) à la Denis Davydov, dem Dichter der russischen Husaren. Und in der Episode 1 werden Sil'vio und der Erzähler durch das gemeinsame Merkmal *Romantizität* äquivalent: Sil'vio erscheint als rätselhafter romantischer Held, wie ihn Bestužev-Marlinskij in seinen populären Erzählungen beschrieben hat, und der Erzähler erliegt in dieser Zeit – wie er aus der Distanz des erzählenden Ich bekennt – seiner "romantischen Einbildungskraft" (романическое воображение, 67), die ihn in Sil'vio den "Helden irgendeiner geheimnisvollen Erzählung" (герой таинственной какой-то повести) sehen läßt¹⁹.

Das zweite Kapitel enthält andere Korrespondenzen der Charaktere. Die Zeit hat die Personen und ihre Konstellation verändert (zwischen den beiden Phasen des Duells liegen sechs Jahre, zwischen Militärleben und Landleben des Erzählers fünf, zwischen der ersten Phase des Duells und dem Besuch des Erzählers beim Grafen elf). Der Erzähler hat den Militärdienst quittiert und das "geräuschvolle und sorglose Leben" in dem armseligen Garnisonsstädtchen mit dem einsamen und sorgenreichen Leben in dem armseligen Dörfchen des N-schen Kreises vertauscht. Er ist bürgerlich geworden. Die jugendliche Faszination am Romantischen ist der Sorge um die Wirtschaftsführung seines heruntergekommenen Besitzes gewichen. Der einzige Trost seiner Einsamkeit ist die Nachricht von der Ankunft einer jungen und schönen Nachbarin. Als er sich aber im prächtig eingerichteten Kabinett des Grafen befindet, erfaßt ihn, der in seinem armen Winkel des Luxus entwöhnt ist und auch schon lange keinen fremden Reichtum mehr gesehen hat, "Ängstlichkeit" (я оробел, 71), und er erwartet den Grafen "mit einem gewissen Beben" (с каким-то трепетом, 71), wie ein Bittsteller aus der Provinz das Erscheinen eines Ministers erwartet. Seine Bewunderung gilt nun nicht mehr dem Widersprüchlich-Rätselhaften und Geheimnisumwitterten, sondern - menschlich recht einleuchtend - dem Reichtum des Grafen und der Schönheit der Gräfin. Auch der Graf befindet sich in einer andern Lebenssituation. Er hat seinen Abschied genommen, hat geheiratet und lebt mit seiner schönen jungen Frau in ländlich-

Busch (1963, 411) weist darauf hin, daß das "hyperromantische" erzählte Ich geradezu Sil'vios "Gegenspieler" wird. Anders als Busch setze ich den harmlosen *bujan* à la Davydov nicht mit dem romantischen Helden (à la Bestužev oder Byron) gleich. Ich zögere deshalb auch, den Grafen als "romantischen Gegner des romantischen Sil'vio" (Busch, 422) zu betrachten. Bereits bei seinem ersten Auftreten fehlt dem elegant-souveränen Adeligen jede Spur der Mischung von feuriger Leidenschaftlichkeit, teuflischer Bosheit, dämonischer Rachsucht und zynischer Lebensverachtung, die Sil'vios romantische Vorbilder, die Helden Byrons, Hugos und Bestuževs, auszeichnet.

aristokratischem Wohlstand auf einem "reichen Gut" (богатое поместье, 71) in der Nachbarschaft des Erzählers.

Mit dem Übergang des erlebenden Ich aus der romantischen Sphäre Sil'vios in die ländliche Lebenswelt des gereiften Grafen rücken andere Äquivalenzen in den Vordergrund. An die Stelle der durch das Merkmal *Romantizität* gebildeten Ähnlichkeit mit Sil'vio tritt jetzt die Korrespondenz mit dem Grafen. Sie beruht einerseits – als Similarität – auf dem Merkmal *Landleben* und anderseits – als Opposition – auf der inhaltlich kontrastierenden Veränderung der Lebensumstände: der Graf hat sein geräuschvolles Husarenleben gegen das von jungem *Eheglück* überstrahlte Leben des Besitzers eines *reichen* Gutes vertauscht, der Erzähler dagegen das eintönige Garnisonsleben gegen das noch eintönigere Leben des *einsamen* Besitzers eines *armen* Guts.

Nur Sil'vio ist der gleiche geblieben. Schon damals, als er der Gesellschaft der jungen Armeeoffiziere angehörte, befand er sich im Ruhestand. Das unterstreicht seine Statik. Nach wie vor gibt er sich von Rachsucht geleitet und zeigt mit geradezu melodramatischer Larmoyanz als "Andenken an unser Duell" (памятник нашего поединка, 68) die Mütze vor, den bonnet de police, den ihm der Graf vor fünf Jahren durchschossen hat. (Ja, der düstere Rächer entblödet sich nicht, vor seinem jugendlichen Verehrer die durchschossene rote Mütze mit der goldenen Quaste aufzusetzen und sie während seiner ganzen Erzählung auf dem Kopf zu behalten.) Die Kirschkerne, die ihm der Graf entgegengespuckt hat, erbosen ihn noch nach fünf und sechs Jahren und fachen seine Rachsucht immer von neuem an. Und er bricht zur Fortsetzung des Duells auf, um zu sehen, ob der Graf den Tod vor seiner Hochzeit genauso gleichmütig annimmt, wie er ihn seinerzeit beim Kirschenessen erwartete. (Die erneute Erinnerung an die Kirschkerne läßt ihn sogar die kostbare Mütze auf den Boden werfen.) Der gleiche böse Hohn wird hörbar, wenn er in der zweiten Phase des Duells, die Hand erneut sinken lassend, bedauert, daß die Pistole nicht mit Kirschkernen geladen ist. Vor dem Hintergrund der situationellen und charakterologischen Wandlungen des Grafen und des Erzählers hebt sich die Unwandelbarkeit des Rächers merkmalhaft ab.

Die Ähnlichkeiten und Kontraste zwischen den Personen halten zwei unterschiedliche Sinnmöglichkeiten parat: 1. Im Vergleich mit dem Grafen und dem Erzähler, die ihr jugendliches *bujstvo* à la Davydov bzw. ihre Faszination an der Romantik überwinden, erweist sich der unverändert rachedurstige Sil'vio als unwandelbar infantil, 2. Im Vergleich mit realen, entwicklungsfähigen Menschen erweist sich der romantische Held als statisches

literarisches Schema. Über diese Sinnalternative entscheidet letztlich Sil'vios Romantizität. In welchem Sinne aber ist Sil'vio Romantiker? Die Frage wird erst beantwortbar, wenn wir den Erzähler betrachten und die Handlungsfunktion seines erlebenden Ich.

b. Das erlebende Ich und die Duellanten

Der Erzähler hat als erlebendes Ich an einem komplexen Paradigma teil, das vier Übergänge von statischen Situationen zu dynamischen, intrigierenden Motiven²⁰ umfaßt.

Die beiden Binnengeschichten setzen jeweils ein mit einer glücklichen Situation: mit dem sorglosen Husarenleben des von den Kameraden vergötterten Sil'vio und mit dem "honey-moon" des von seiner schönen jungen Frau geliebten Grafen. Der Protagonist befindet sich im Einklang mit seinem Milieu und genießt die Zuneigung und Bewunderung seiner Umwelt. Der Deskription der statischen Ausgangssituation folgt jeweils die Narration eines Motivs, das die Störung des Glücks durch den unerwartet auftauchenden Gegenspieler gestaltet: Der Graf bedroht Sil'vios "Vorrangstellung" (πервенство, 69) durch Überlegenheit in allen Tugenden der Husarenwelt, und Sil'vio stört die Flitterwochen des Grafen mit der Forderung seines Schusses, den er sich für den Augenblick aufgespart hat, da er den Gegner im höchsten Glück weiß.

Die Aufhebung der statischen Ausgangssituation der Binnengeschichten hat eine zweifache Analogie in den Rahmengeschichten. Das eintönige Militärleben des Erzählers wird innerlich durch den romantischen Sil'vio organisiert, dessen "stets finsteres Wesen, schroffe Art und böse Zunge" (обыкновенная угрюмость, крутой нрав и злой язык, 65) auf die "jungen Köpfe" (молодые умы) der um ihn versammelten Jünglinge einen "starken Einfluß" (сильное влияние) hatte. Aus der Perspektive seines früheren, erlebenden Ich konstatiert der Erzähler dann auch: "Irgendein geheimnisvolles Dunkel umgab sein Schicksal" (Какая-то таинственность окружала его судьбу). Die von Sil'vios Rätselhaftigkeit beherrschte Situation erhält dynamische Spannung durch den "unerwarteten Vorfall" (нечаянный случай, 66) beim Kartenspiel. (Während dessen Folgenlosigkeit die übrigen jungen Leute lediglich in Erstaunen versetzt und Sil'vios Ansehen nicht für lange schadet, entfremdet sie den tief enttäuschten Er-

²⁰ Eine detaillierte, in der funktionalen Auswertung freilich nicht ganz überzeugende Gliederung der Novelle in *descriptio*- und *narratio*-Passagen gibt Petrovskij 1925.

zähler seinem Idol. Erst Sil'vios Erzählung vermag in dem romantisch veranlagten jungen Mann die ursprüngliche Faszination wiederherzustellen.) In der zweiten Rahmengeschichte versetzt den einsamen, unsäglich gelangweilten Erzähler die Nachricht von der Ankunft einer jungen und schönen Nachbarin in starke Erregung: "Ich brannte vor Ungeduld, sie zu sehen" (я горел нетерпением ее увидеть, 71). Und der Besuch beim Grafenpaar bildet im "Einsiedlerleben" (затворничество) des Erzählers das einzige Ereignis, das die Langeweile unterbricht.

Das Paradigma der vier Situationsänderungen läßt sich in folgendem Schema darstellen:

Episode	Statische Ausgangssituation	Dynamisches Motiv
1	langweiliges Militärleben des Erzählers	Sil'vios Verzicht auf die Duellforderung
2	glückliches Militärleben Sil'vios	Ankunft des Grafen
3	langweiliges Landleben des Erzählers	Ankunft des Grafenpaares
4	glückliches Landleben des Grafen	Ankunft Sil'vios

Neben der *Similarität* der *Strukturen* gründet die Korrespondenz zwischen den Episoden 2/4 einerseits und 1/3 anderseits auch auf der – symmetrischen – *Opposition* der *Inhalte*. In den Rahmengeschichten ist die Ausgangssituation nicht Zufriedenheit, sondern Langeweile, und statt der Störung eines Glücks folgt die Überwindung der Langeweile: das erlebende Ich ist von jeweils einem der beiden Kontrahenten fasziniert.

Der strenge Parallelismus fokussiert – wie schon die narrative Priorität der Rahmengeschichten vor den chronologisch früheren Binnengeschichten – das erlebende Ich und hebt an ihm jene Eigenschaften hervor, die sein Verhältnis zu den beiden Duellanten bestimmen: Passivität und Reaktivität. So wie das jugendlich unerfahrene Ich des ersten Kapitels von Sil'vios Romantik beeindruckt ist, so erliegt das um fünf Jahre ältere, bürgerliche Ich der Bewunderung für den Reichtum des Grafen. Ist der Leser erst einmal darauf aufmerksam geworden, daß sich die Reaktion des erlebenden Ich in den unterschiedlichen Lebensumständen durch die gleiche Beeindruckbarkeit auszeichnet, wird er seine Bewertung der Kontrahenten relativieren. Vor allem Sil'vios Romantizität, seine Widersprüchlichkeit und Rätselhaftigkeit müssen in einem neuen Licht erscheinen. Sind sie statt Ausdruck einer wirklichen romantischen Zerrissenheit des Helden nicht eher das Konstrukt des leicht zu beeindruckenden, romantisch veranlagten erlebenden Ich?

Der sensibilisierte Leser wird die feine, kaum spürbare Distanzierung des Erzählers von seinem früheren naiven Ich registrieren²¹, und es sollte ihm nicht entgehen, daß in der Beschreibung Sil'vios zwei Stimmen, zwei Wertungshaltungen interferieren. Es sieht und wertet zunächst das naive erlebende Ich, das die Welt nach romantischen Schemata erfaßt. Sein Überschwang wird vom erzählenden Ich einerseits ironisch outriert, anderseits durch nüchterne Objektivität relativiert. Man betrachte etwa die folgende Stelle, in der das erzählende Ich die Erfassensweise und die Kategorien des erlebenden Ich (doppelt unterstrichen) mit nicht zu verkennender Distanzierung und Objektivierung (punktiert unterstrichen) in einer Art Textinterferenz wiedergibt:

Имея от природы романическое воображение, я всех сильнее прежде сего был привязан к человеку, коего <u>жизнь была загадкою</u> и который казался мне <u>героем таинственной</u> какой-то <u>повести</u>. (67)

Von Natur mit einer romantischen Phantasie begabt, war ich vorher stärker als alle andern diesem Mann verbunden gewesen, dessen <u>Leben ein Rätsel</u> war und der mir als <u>Held irgendeiner geheimnisvollen Geschichte erschien</u>.

Auch die Szene, in der Sil'vios romantische Diabolik den jungen Mann am stärksten beeindruckt, enthält Modalitätszeichen, die die Realität des Rätselhaften und Dämonischen ein wenig in Frage stellen:

<u>Мрачная бледность</u>, сверкающие глаза и густой дым, выходящий изо рту, придавали ему вид настоящего дьявола. (68)

<u>Die düstere Blässe</u>, <u>die funkelnden Augen</u> und <u>der dichte Rauch</u>, <u>der seinem Munde entströmte</u>, gaben ihm das Aussehen eines wahren <u>Teufels</u>.

Welchen Abstand der Erzähler vom erlebenden Ich des ersten Kapitels gewonnen hat, erhellt aus seiner Bemerkung: "Auf diese Weise erfuhr ich das Ende der Geschichte, deren Anfang mich einst so tief beeindruckt hatte" (Таким образом узнал я конец повести, коей начало некогда так поразило меня, 74). Nekogda ("einst") deutet an, daß das erzählende Ich Sil'vio und seine Geschichte jetzt wesentlich nüchterner betrachtet. Schon das erlebende Ich des zweiten Kapitels hat offensichtlich die Romantik überwunden. Es ist bezeichnend, daß Sil'vio in der Episode 3 als Gegenstand einer Salonkonversation eingeführt wird und daß er dem Erzähler nur noch als Beispiel für die Übungsbedürftigkeit des Pistolenschießens in den Sinn kommt²². Überdies wirft die Illustration von Sil'vios Meisterschaft

²¹ Zum inneren Abstand des erzählenden Ich vom "erzählten" Ich (sowohl der Episode 1 als auch der Episode 3) vgl. schon Busch 1963, 409-413.

Mit dem Verlust der Romantizität scheint Sil'vio auch in seinem sozialen Status zu sinken. Während er im ersten Kapitel als *Gastgeber* der jungen Offiziere eingeführt

(nach der sich der Graf auch nur aus Höflichkeit erkundigt hat), nämlich das Erschießen der Fliegen an der Wand, einen höchst prosaischen Schatten auf jene Fertigkeit, die dem Erzähler einst als "schreckliche Kunst" (ужасное искусство, 66) erschienen ist.

c. Teufelsbilder

Das Wort vom "wahren Teufel", das die Wahrnehmung des erlebenden Ich wiedergibt, bildet, obwohl es durch das erzählende Ich relativiert wird, die Ausgangsformel für eine Realisierung und Entfaltung. Es ist nicht nur das erste Element einer ganzen Kette von Teufelsmotiven, sondern scheint sogar wie eine magische Beschwörung den Leibhaftigen selbst auf den Plan zu rufen. Sil'vios Besuch beim Grafen nimmt sich ja in manchem tatsächlich wie die Heimsuchung durch den Teufel aus²³.

Schon daß das Pferd der Gräfin beim abendlichen Ausritt bockt, hat, so scheint es, eine übernatürliche Bewandnis. Denn just in dieser Minute muß Sil'vio das Haus des Grafen betreten haben. Tiere haben ja, wie die Volksweisheit lehrt, ein besonderes Gespür für die Gegenwart des Übernatürlichen²⁴. Auf der andern Seite kommt der Umstand, daß die erschreckte Reiterin absteigt und dem vorausreitenden Gatten zu Fuß folgt, der Entfaltung der Geschichte entgegen. Denn Sil'vio muß zuerst Gelegenheit erhalten, den Grafen unter vier Augen zu sprechen. Was wie ein Teufelssymptom aussieht, erfüllt vielleicht nur ein narratives Erfordernis.

Als der Graf in dem mit Staub und Bart bedeckten Reisenden Sil'vio erkannte, "stiegen ihm plötzlich", wie er gesteht, "die Haare zu Berge" (волоса стали вдруг на мне дыбом, 73). Auch das scheint eine Reaktion auf die Begegnung mit dem Übernatürlichen. Aber hatte der frisch verheiratete Graf nicht auch allen Grund, über das Erscheinen des früheren Duellgegners tief zu erschrecken?

Als der Graf wiederum das Los für den ersten Schuß zieht, attestiert ihm Sil'vio "mit einem höhnischen Lächeln, das [jener] nie vergessen" wird, "teuflisches Glück" («Ты, граф, дьявольски счастлив», сказал он с

wurde, erscheint er nun als ihr *Gast*: "er war in unserm Regiment wie ein Kamerad unter Kameraden aufgenommen worden" (он в нашем полку принят был, как свой брат товарищ, 73).

Douglas Clayton (1971, 168-170), dem ich Hinweise auf Teufelsmotive verdanke, sieht sogar die ganze Erzählung als eine "moral tale of the visitation of a happily married man by the devil who reminds him of his cynical and debauched past, and leaves a fearful reminder of his visit" (170).

²⁴ Vgl. Clayton 1971, 168.

усмешкою, которой никогда не забуду, 74) (anstatt ihn, wie früher, "Glückspilz" oder "ewigen Liebling des Glücks" zu nennen). Aber sucht sich der Sprecher – so könnte man fragen – mit diesem Wort nicht selbst eine romantische Aura zu geben?

Wenn der Graf nicht mehr weiß, "auf welche Weise" Sil'vio ihn dazu "zwingen" konnte zu schießen, so deutet auch er auf eine überirdische Macht. Aber auf der andern Seite gibt es für die Handlungsweise, die ihm nun unangenehm ist, auch sehr natürliche Erklärungen.

Sil'vio scheint vor den Kugeln des Grafen gefeit²⁵. Aber kann der "Fehlschuß" nicht auch ganz anders erklärt werden, zumal der Graf schon vor fünf Jahren, bestens in Übung und auch innerlich ganz gelassen, am zwölf Schritt entfernten Gegner vorbeigeschossen hat?

Wenn der Graf den auf ihn zielenden Rächer beschreibt ("in diesem Augenblick war er wirklich furchtbar" [в эту минуту он был, право, ужасен]), scheint wiederum Sil'vios Teufelswesen bekräftigt. Aber der ausdrückliche Bezug des furchterregenden Eindrucks auf einen kurzen Zeitmoment und das einen Zweifel ausräumende, ihn im Grunde aber erst weckende *pravo* ("wirklich", "tatsächlich") tragen weniger zur Bestätigung des romantischen Diabolismus als zu seiner Relativierung bei.

Schließlich ist auch die Reaktion der Bedienten ambivalent. Gewiß, wenn sie den scheidenden Unhold nicht aufzuhalten wagen und ihn nur "mit Entsetzen" (c yжасом) ansehen, scheinen sie wie von einer dämonischen Macht gebannt. Aber einen Gast, der in der kurzen Zeit seiner Anwesenheit die Herrin in Ohnmacht und den Herrn in äußerste Verwirrung versetzt hat, wird man nicht an seinem Aufbruch hindern wollen. Der Graf hat ja selbst seine Geistesgegenwart erst wiederlangt, als Sil'vios Kutsche schon abgefahren ist.

Man sieht: das vom Erzähler (aus der Perspektive des erlebenden Ich) ins Spiel gebrachte Motiv des "wahren Teufels" faltet sich zu dem Sujet einer diabolischen Heimsuchung aus. Aber das poetische Teufelssujet läßt sich zugleich Motiv für Motiv prosaisch relativieren.

3. Sil'vio und seine Prototypen

Es scheint, als könnten wir nunmehr die Alternative, die die Similaritäten und Oppositionen zwischen den Entwicklungen der Charaktere angeboten haben (Sil'vio, der romantische Held, ist entweder ein infantiler Mensch

²⁵ Vgl. Clayton 1971, 169.

oder ein bloßes literarisches Schema) im Sinne der zweiten Möglichkeit entscheiden: Sil'vios Romantizität ist das Konstrukt des erlebenden Ich, ein Konstrukt, dem in der fiktiven Welt eine weniger dramatische Realität entspricht.

Diese Reduktion der Romantik auf das Bewußtsein des erlebenden Ich trifft indes nur die halbe Wahrheit. Denn für den romantischen Eindruck, den Sil'vio auf den jungen Mann macht, ist auch er selbst ein wenig verantwortlich. Wir müssen also nach der Authentizität von Sil'vios Romantik fragen und wollen dafür die Prätexte betrachten, die der Novelle offen oder verdeckt eingeschrieben sind²⁶.

a. Baratynskijs bekehrter Byronist

Wie die Handschrift (580) zeigt, hat Puškin für den *Schuß* ursprünglich nur ein einziges Motto vorgesehen, die Worte "Jetzt geht aufeinander zu…" (Теперь сходитесь…) aus dem *Evgenij Onegin* (Kap. VI, Str. 30). Das Selbstzitat ersetzte er dann durch die Epigraphen aus Baratynskij und Bestužev-Marlinskij. Beide Zitate erinnern an Duelle, die – anders als die Auseinandersetzung zwischen Onegin und Lenskij – kein Todesopfer fordern. Es mag sein, daß Puškin den Austausch des Mottos für erforderlich hielt, als er Sil'vios Geschichte über ihr ursprüngliches Ende hinaus fortsetzte²⁷.

Das Motto aus Baratynskijs *Ball* ("Wir schossen uns") fordert zum Vergleich der Geschichten auf. Arsenij, der von einer Frau enttäuschte romantische Held, kann die Liebe der ihm bedingungslos ergebenen Nina nicht recht teilen. Von Nina beim Betrachten des Portäts einer fremden Dame überrascht, erzählt er seine Vorgeschichte. Mit Ol'ga, die auf dem Porträt dargestellt ist, hat ihn eine gegenseitige Liebe verbunden. Doch ein Freund, der von ihm in sein Haus eingeführt wurde, hat die Leichtfertige betört. In seiner Eifersucht hat Arsenij den Freund zum Duell provoziert²⁸:

[...] мщеньем Сопернику поклялся я. Всечасно колкими словами

Es soll uns hier jedoch nicht die Diskussion interessieren, die etwa Černjaev 1900, Grossman 1929, Lerner 1935a, Štrajch 1935, Sadikov 1941 u.a. über reale Vorbilder für die Gestalt Sil'vios geführt haben, vor allem über die Figur des mit Puškin befreundeten *bretteur* und Bibliophilen I.P. Liprandi, dessen Namen manche in den Initialen von Belkins Gewährsmann I.L.P. wiedererkennen.

²⁷ So vermutet jedenfalls Kodjak (1970, 203 f.), der keinen Zweifel am blutigen Ausgang des Duells in der ersten, fragmentarischen Fassung der Novelle hat.

²⁸ Zitate, mit Angabe der Seitenzahl, nach Baratynskij 1989.

Скучал я, досаждал ему, И по желанью моему Вскипела ссора между нами: Стрелялись мы. (259)

[...] Rache schwor ich dem Nebenbuhler. Unaufhörlich ärgerte ich ihn mit Sticheleien, und nach meinem Wunsch entbrannte ein Streit zwischen uns: Wir schossen uns.

Bald nach seinem Geständnis verläßt Arsenij die liebende Nina. In einem Brief teilt er später mit, daß er Ol'ga wieder getroffen hat und daß seine frühere Eifersucht ungerechtfertigt war.

Arsenijs Geschichte, die mit der im *Onegin* erzählten einige markante Motive teilt (den Verrat der Freundschaft, die mißverstandene Koketterie der Geliebten, das Duell zwischen Freunden), wird in ganz anderer Hinsicht für den Schuß relevant. Es sind die Rahmenstruktur, der retrospektive Bericht und die confessio des Rächers, die die Geschichten vergleichbar machen. Die Äquivalenz aktiviert an Sil'vios Geschichte vor allem zwei Einzelheiten: es ist der Rächer, der das Duell provoziert ("Ich begann Streit mit ihm zu suchen" [Я стал искать с ним ссоры, 69]), und der Streit kommt in der Gegenwart der Dame, die ein Verhältnis mit Sil'vio hat, zum Ausbruch. Vor dem Hintergrund der Liebesgeschichte wird aber auch deutlich, daß nicht Eifersucht, nicht die Abweisung durch eine geliebte Frau Sil'vios Ressentiment weckt. Die Frau ist hier nur als Zeugin der Unterlegenheit wichtig. Deshalb muß dem Rächer während des zweiten Duells an der Gegenwart der Gräfin gelegen sein. Alles andere als ritterlich, erschreckt er die Frau so sehr, daß sie in Ohnmacht fällt. (Wir erinnern uns: nachdem die Kontrahenten in Episode 2 zu den Säbeln gestürzt waren, "fielen die Damen nacheinander in Ohnmacht" [дамы попадали в обморок, 69]). Aber während Arsenij die Nähe der Frauen sucht, scheint das weibliche Geschlecht im Leben des einsamen Sil'vio keine Rolle zu spielen.

Durch ein zweites Motiv trägt Baratynskijs *Ball* zur Konkretisation von Sil'vios Porträt bei. Arsenij wird mit allen Attributen des Byronismus als enttäuschter Held eingeführt, dessen Seele auch Reisen in ferne Länder nicht haben heilen können.

Следы мучительных страстей, Следы печальных размышлений Носил он на челе; в очах Беспечность мрачная дышала, И не улыбка на устах — Усмешка праздная блуждала. (254) Spuren quälender Leidenschaften, Spuren trauriger Gedanken trug er auf seiner Stirn; in den Augen war düstere Sorglosigkeit zu lesen, und nicht ein Lächeln, nur leeres Hohnlachen irrte über seinen Mund.

Wenn dann aber aus dem düsteren Meister des "arglistigen Scherzes und des beißenden Worts" nach Einsicht seines Irrtums (oder nach dem Sinneswandel der koketten Ol'ga) unversehens ein glücklicher, liebender und geliebter Mann wird, kann sein Byronismus nur eine Oberflächenerscheinung gewesen sein. Die gründliche Verwandlung von Baratynskijs Byronist wirft natürlich auch ein ironisches Licht auf die Romantizität Sil'vios, dessen Äußeres auf sehr ähnliche Weise byronisch geprägt ist.

b. Bestuževs verhinderter Rächer und der geheimnisvolle Ungar

Das zweite Motto ("Ich schwor, ihn nach dem Duellrecht zu erschießen sich bin ihm meinen Schuß noch schuldig geblieben]") führt uns in die ungebrochen romantische Welt Bestužev-Marlinskijs. Als Puškin das Manuskript seines Zyklus mit der Liste der Epigraphen um den 15. August 1831 an Pletnev schickte, bat er im Begleitbrief, für den Schuß ein neues Motto einzusetzen, und zwar ein Zitat aus Bestuževs Roman v semi pis'mach ("Roman in sieben Briefen", 1824), das er aus der Erinnerung wiedergab. Die Erinnerung trog ihn freilich. Die gemeinten Worte finden sich nicht in dem Briefroman, sondern im Abend im Biwak. Diese Erzählung ist für den Schuß auch von gewisser Relevanz. Einen Kontakt zwischen den Werken stellen zunächst die Worte des Mottos selbst her, die Berufung auf das Duellrecht und die Aufschiebung des Schusses (die in der Erzählung des Romantikers nicht mit der Absicht, die Rache zu verfeinern, motiviert war, sondern – geradliniger – mit der schweren Verwundung des Helden). Zur Rache kommt es bei Marlinskij freilich nicht. Ein Freund verhindert die Fortsetzung des Duells mit einer List, und das Schicksal bestraft die untreue Geliebte, die, von ihrem ehrlosen Verführer verlassen, in den Armen des Helden an Schwindsucht stirbt. Besonders ein Zug in Marlinskijs Erzählung ist imstande, äquivalente Motive im Schuß zu aktivieren. Das ist der maßlose Rachedurst des Betrogenen. In der unmittelbaren Umgebung der als Motto gewählten Worte lesen wir:

Бешенство и месть, как молния, запалили кровь мою. [...] Знаете ли вы, друзья мои, что такая жажда крови и мести? Я испытал ее в эту ужаснейшую ночь! В тиши слышно было кипение крови в моих

жилах [...] Мне беспрестанно мечтались: гром пистолета, огонь, кровь и трупы. $(82 \text{ f.})^{29}$

Wut und Rache entzündeten mein Blut wie ein Blitz. [...] Wissen Sie, meine Freunde, was Durst nach Blut und Rache heißt? Ich habe ihn in dieser entsetzlichen Nacht empfunden. In der Stille war das Kochen des Bluts in meinen Adern zu hören [...] Ich träumte unaufhörlich vom Knall der Pistole, von Feuer, Blut und Leichen.

Zwischen den Rächern besteht eine weitere Äquivalenz. Beide suchen, um ihre Rache gebracht, den Tod im vaterländischen Kampf. Aber auch welcher Kontrast zwischen ihnen! Während Bestuževs Held, dem von der Frau seines Herzens übel mitgespielt wurde, gleichwohl seine Rachepläne aufgibt und zur Verzeihung fähig ist, lebt der vom Grafen geohrfeigte Sil'-vio sechs Jahre ausschließlich seinen düsteren Rachegedanken.

Was aber ließ Puškin an den *Roman in sieben Briefen* denken, dessen Held seinen glücklichen, von der geliebten Frau bevorzugten Rivalen fordert, im Duell tötet und danach Qualen der Reue erlebt? Vielleicht wollte er mit der Allusion das Ressentiment des Unterlegenen³⁰ und den ganz andern Ausgang des Duells unterstreichen.

Die größte Relevanz für den *Schuß* hat freilich eine andere Erzählung Bestuževs, deren Anfang kurz vor Puškins Abreise nach Boldino in der Wochenschrift *Syn otečestva i Severnyj archiv* ("Sohn des Vaterlands und Nördliches Archiv") erschienen ist: *Večer na Kavkazskich vodach v 1824 godu* ("Ein Abend in einem kaukasischen Heilbad im Jahre 1824")³¹. In einer weinseligen Gesellschaft erzählt man von einem äußerst rätselhaften Ungarn, dessen "geheimnisvolle Reden" und "verborgene Handlungen" dazu beitragen, daß man ihn für ein hochgestelltes Mitglied der Freimaurer, für einen Kadosch, hält:

Никто наверно не знал ни его звания, ни его отчизны, хотя в паспорте он назван был венгерским дворянином. Сказывают, он был странное и непонятное существо. [...] Жил весьма скромно и между тем сыпал золото бедным. Одевался просто, но одни солитеры его перстней стоили десятков тысяч. (261)

Niemand kannte mit Gewißheit seinen Stand und sein Vaterland, obwohl er in seinem Paß als ungarischer Adeliger bezeichnet war. Man sagt, er sei ein seltsamer und unbegreiflicher Mensch gewesen. [...] Er lebte sehr bescheiden und

²⁹ Zitate nach Bestužev-Marlinskij 1981, Bd. I.

Auf den Briefroman und sein Motiv des "Neids, der unbefriedigten Eigenliebe, die niemandes Überlegenheit erträgt", hat den *Schuβ* schon L.I. Polivanov im Jahre 1901 zurückführen wollen (vgl. Lerner 1935a, 126).

Auf die wichtigsten Parallelen mit Puškins Erzählung hat Lerner (1935a, 129 f.) aufmerksam gemacht, in der Absicht freilich, eine *Quelle* für den *Schuβ* zu nennen.

streute zugleich Gold unter die Armen. Er kleidet sich einfach, aber allein die Solitäre seiner Ringe waren Zehntausende wert.

Wem fielen bei dieser Beschreibung nicht sofort Sil'vios rätselhafte Widersprüche ein: Er scheint Russe zu sein, trägt aber einen ausländischen Namen. Er hat einmal bei den Husaren gedient, lebt jetzt aber als einziger Zivilist in der Gesellschaft der jungen Offiziere in dem "ärmlichen Städtchen" (бедное местечко, 65), "wo er ein ärmliches und zugleich verschwenderisches Leben führt" (где жил он вместе и бедно и расточительно):

ходил вечно пешком, в изношенном черном сертуке, а держал открытый стол для всех офицеров нашего полка. Правда, обед его состоял из двух или трех блюд, изготовленных отставным солдатом, но шампанское лилось при том рекою. [...] Богатое собрание пистолетов было единственной роскошью бедной мазанки, где он жил. (65)

Er ging ewig zu Fuß, in einem abgetragenen schwarzen Rock, hielt aber offene Tafel für alle Offiziere unseres Regiments. Sein Mittagstisch bestand zwar nur aus zwei oder drei Gängen, die ein verabschiedeter Soldat zubereitete, aber der Champagner floß dabei in Strömen. [...] Eine reiche Sammlung von Pistolen war der einzige Luxus der ärmlichen Lehmhütte, in der er lebte.

Auch das Dunkel um Sil'vios Person wirkt – bis in den Wortlaut seiner Beschreibung – wie eine Reminiszenz an den rätselhaften Ungarn:

никто не знал причины, побудившей его выйти в отставку [...] Никто не знал ни его состояния, ни его доходов, и никто не осмеливался о том его спрашивать. (65)

Niemand kannte die Ursache, die ihn veranlaßt hatte, seinen Abschied zu nehmen [...] Niemand wußte etwas über sein Vermögen oder seine Einkünfte, und niemand wagte es, ihn danach zu fragen.

Bestuževs Ungar stöhnt im Schlaf, "als wäre sein Gewissen durch irgendein Verbrechen belastet". Puškin hat auch diese Mutmaßung aufgenommen: Sil'vios Unlust auf Gespräche über Duelle läßt die jungen Leute um ihn "vermuten", "daß auf seinem Gewissen irgendein unglückliches Opfer seiner schrecklichen Kunst laste" (Мы полагали, что на совести его лежала какая-нибудь несчастная жертва его ужасного искусства, 66)³².

Eine weitere Parallele bezieht auch Puškins Erzähler ein. Der Ungar hat sich einem jungen Mann geöffnet, dessen "Neigung zum Träumen und zur Einsamkeit", dessen "reine, erhabene Sinnesart" und "sanfte, aber feurige Seele" sein Vertrauen gewonnen haben und dem er in der Vorahnung des baldigen Todes als dem "einzigen würdigen Sterblichen" seine Kenntnisse

Man beachte das Formelhafte dieser Ausdrücke, ihre rhythmische und phonische Prägnanz: nesčástnaja žértva – užásnogo iskússtva.

und Geheimnisse vermacht. Sil'vio verbindet mit dem jugendlichen Erzähler, wie dieser beobachtet, ein Verhältnis der Zuneigung und des Vertrauens. Zumindest läßt er in seiner Gegenwart von der "gewohnheitsmäßigen Sucht ab, böse Reden zu führen" (обыкновенное свое резкое злоречие, 67), und spricht "über unterschiedliche Gegenstände mit Offenherzigkeit und ungewöhnlicher Anmut" (о разных предметах с простодушием и необыкновенною приятностию).

Welchen Sinnzuwachs ergibt die Allusion, die von den zeitgenössischen Lesern unschwer zu identifizieren war? Im Vordergrund steht hier die abgeflachte, prosaische Nachahmung, die – nicht dem Autor anzulasten – in der Ebene der dargestellten Welt angesiedelt ist. Sil'vio scheint ganz aus literarischen Versatzstücken zusammengesetzt. Die allenthalben komisch aufscheinende Differenz zum wahrhaft geheimnisvollen Prototyp macht deutlich: Sil'vio *ist* nicht der echte Romantiker, sondern *inszeniert* in seinem prosaischen Leben lediglich die romantische Existenz. Hier müssen wir uns daran erinnern, daß Sil'vio, wie auch andere Pechvögel des Zyklus, ein Leser ist. Er besitzt "Bücher, größtenteils militärischen Inhalts, aber auch Romane". Und er scheint mit den jungen Leuten einen regen Büchertausch zu betreiben. Jedenfalls wird in der Reihe seiner Rätselhaftigkeiten erwähnt, daß er seine Bücher gerne verleiht, ohne sie je zurückzufordern, aber auch seinerseits geliehene Bücher nie zurückgibt.

Aus seiner Rolle kann Sil'vio durchaus herausfallen. Wenn sich sein "finsteres Wesen", seine "schroffe Art" und "böse Zunge" im Umgang mit seinem Vertrauten so sehr abmildern, daß er über unterschiedliche "Gegenstände" mit "Offenherzigkeit" und "Anmut" sprechen kann, so indizieren die drei karamzinistischen Ausdrücke nicht nur einen literarischen Paradigmenwechsel seines Adepten, des Erzählers, sondern auch einen mentalitätsgeschichtlichen Lapsus des romantischen Helden selbst.

c. Denis Davydovs trinkfester Husar

Sil'vio war nach seinen Worten ein noch tollerer *bujan* als Aleksandr Burcov, der bekannte *bretteur* und Freund Denis Davydovs. In seiner *confessio* berichtet er:

В наше время буйство было в моде: я был первым буяном по армии. Мы хвастались пьянством: я перепил славного Б<урцова>, воспетого Д.<енисом> Д<авыдовы>м. (69)

Zu unserer Zeit war Draufgängertum in Mode: und ich war der wildeste Draufgänger in der Armee. Wir prahlten mit unserer Trinkfestigkeit: ich habe sogar

den berühmten Burcov, den Denis Davydov besungen hat, unter den Tisch getrunken.

In einer der drei Versepisteln, die der Husarendichter im Jahre 1804 dem *bujan* gewidmet hat, *Burcovu. Prizyvanie na punš* ("An Burcov. Einladung zum Punsch"), wird die Behausung des zum Trinken ladenden Husaren beschrieben:

В нем нет зеркал, ваз, картин [...]
У него, брат, заменяет
Все диваны – куль овса.
[...]
Нет картин – да заменятся
Ташкой с царским вензелем!
Вместо зеркала сияет
Ясной сабли полоса:
[...]
А наместо ваз прекрасных,
Беломраморных, больших
На столе стоят ужасных
Пять стаканов пуншевых!
(D. Davydov 1984, 57)

In ihr gibt es keine Spiegel, Vasen, Bilder. [...] Bei ihm, Bruder, ersetzt alle Divane ein Hafersack. [...] Keine Bilder, sie werden ersetzt durch die Husarentasche mit dem Zarenmonogramm! Statt des Spiegels scheint die Klinge des hellen Säbels: [...] Und statt schöner, weißmarmorner, großer Vasen stehen auf dem Tisch fünf entsetzliche Punschgläser!

Sil'vio ist zwar in der Episode 1 längst kein Husar mehr, aber seine Lehmhütte macht keinen wesentlich wohnlicheren Eindruck: Die Wände der ärmlichen Behausung sind von Kugeln durchlöchert, und die reiche Pistolensammlung bildet den "einzigen Luxus" (единственная роскошь, 65). (Das ist eine Einrichtung, die aufs schärfste mit dem "Luxus" [роскошь, 71] im geräumigen Kabinett des Grafen kontrastiert, mit seinen Bücherschränken, den bronzenen Büsten, dem breiten Spiegel und den Teppichen auf dem mit grünem Tuch bespannten Boden.)

Neben den ewig husarenartigen Lebensumständen unterstreicht die Referenz auf Denis Davydov ein weiteres Motiv: Sil'vios Trinkfreude. Nicht nur als Husar hat er sich ihrer rühmen dürfen. Auch jetzt noch fließt bei seinen kärglichen Mahlzeiten der Champagner "in Strömen", und der Wodka fördert die Zielsicherheit bei den fleißigen Schießübungen. Wir werden weiter unten sehen, daß das in der Erzählung kryptische Alkoholthema auch durch Redensarten aktiviert wird.

d. Apfelschuß und Birnenschuß

Die "Kunst" (искусство), zu der es Sil'vio im Pistolenschießen gebracht hat, ist "unglaublich" (неимоверно), und wenn er anböte, "mit der Kugel eine Birne von jemandes Mütze herabzuschießen" (пулей сбить грушу с фуражки кого б то ни было, 65), würde niemand im Regiment zögern, ihm dafür seinen Kopf hinzuhalten. Man hat hierin natürlich eine Anspielung auf Friedrich Schillers *Wilhelm Tell* zu sehen, der ja in der Episode 4 von der zweimal durchschossenen Schweizer Landschaft noch einmal aufgerufen wird.

Darüber hinaus sieht Andrej Kodjak (1970, 206) im zweiten Duell eine Reihe von Reminiszenzen, die auf die berühmte Szene mit dem Apfelschuß (Akt III, Szene 3) verweisen: die Nötigung zu einem Schuß; die Bitte einer dritten Person um Großmut, die aus Stolz von dem abgelehnt wird, der sich der Gefahr unterzieht, erschossen zu werden; der Versuch, die ganze Episode in einen Scherz zu verwandeln, und die zynische Reaktion darauf; die Rolle des Schusses als moralische Folter; das Schwindeligwerden des Schützen.

Auch wenn man diese Parallelen akzeptiert, wird man Kodjaks semantischer Auswertung, die auf das Thema der Freiheit abhebt, das den Werken gemeinsam sein soll, nicht ohne weiteres folgen wollen. Als Grundthema des *Schusses* die Freiheit zu sehen – wie Kodjak fordert –, die Freiheit, die sich Sil'vio von dem ihm zustehenden Schuß verspricht und die er in Wirklichkeit nur durch den Verzicht erlangt, scheint nur in einem schlechten heuristischen Zirkel möglich, wenn man nämlich das Thema des klassischen Freiheitsdramas auf die thematisch angeblich ähnliche Novelle projiziert. Dabei hat man zudem noch eine nicht geringe Unstimmigkeit in Kauf zu nehmen. Während das postulierte Grundthema mit Schillers positivem Helden den Freiheitssucher Sil'vio korrespondieren läßt, legen die von Kodjak beobachteten Einzelparallelen sämtlich nahe, mit Tell den Grafen äquivalent zu setzen und Sil'vios Rolle im gnadenlosen Landvogt Geßler vorgeprägt zu sehen.

Die komische Modifikation des Apfelschuß-Motivs signalisiert für die Äquivalenz indes einen etwas leichteren Ton, als ihn Schillers Freiheitspathos anschlägt. Wenn die Novelle gleich zu Beginn auf den sprichwörtlichen Meisterschützen anspielt, schafft sie eine Erwartung, die im Lauf der Handlung immer mehr enttäuscht wird. Im Gegensatz zu Tell, der beim Apfelschuß selbst das Leben seines Jungen aufs Spiel gesetzt hat und dann auch vor dem Schuß auf Geßler nicht zurückschreckt, gibt Sil'vio den entschei-

denden Schuß *nicht* ab. Und die Äquivalenz der Freiheitskämpfer nimmt eher die Form des Kontrastes als die der Similarität an. Vor dem Hintergrund der Befreiungstaten, zu denen die Umstände den anfangs zu "Geduld und Schweigen" mahnenden Tell zwingen, erscheint Sil'vios Zug in den griechischen Befreiungskrieg als unbesonnene und ganz und gar unpolitische Handlung.

e. Zwei "wahre Geschichten" von moralischen Meisterschützen

Der literarische Alltag der zehner und zwanziger Jahre war reich an Erzählungen von Meisterschützen. Im Blagonamerennyj ("Der Wohlgesinnte"), jener moralischen Zeitschrift, auf deren "wahre Begebenheiten" Puškins Novellen mehrfach anspielen, waren zwei Geschichten abgedruckt, die der Schuß den zeitgenössischen Lesern in Erinnerung bringen mußte³³. Im Jahr 1821 (Nº 9) erschien, aus dem Deutschen übersetzt, die "wahre Anekdote" (истинный анекдот) Ubeditel'nyj urok ("Eine überzeugende Lektion"): Ein Meisterschütze fordert einen dreisten Offizier zum Duell. Er zwingt seinen Gegner, zweimal auf ihn zu schießen, und beweist ihm dann die eigene Kunst, indem er eine in die Luft geworfene Pflaume (wiederum ein Obst!) trifft. Fünf Jahre später erzählt O.M. Somov in Strannyj poedinok ("Ein seltsames Duell", 1826, Nº 7) die Geschichte eines berühmten Duellanten, der auf seinen Schuß verzichtet und sich der Kugel des Gegners aussetzt, um ihn dann auf den Pfad der Tugend zu führen. Die beiden Erzählungen verbindet die moralische Überlegenheit des Meisterschützen. Unter welchem Vorzeichen hat man die offensichtliche Beziehung des Schusses zu diesen Texten zu sehen? Sollte Puškin lediglich Anleihen bei den in seiner Zeit kursierenden "wahren Geschichten" gemacht haben? Oder sind die beiden Helden bewußt in Erinnerung gebrachte Prototypen, deren Edelmut auf den lückenhaft gezeichneten Sil'vio zu projizieren wäre? Es scheint sinnvoller, von letzterem auszugehen: Der ironische Destrukteur aller literarischen Schablonen hat auch diesen moralischen Geschichten eine Kontrafaktur entgegensetzt, die eine konventionell gewordene Motivation invertiert.

Die beiden Geschichten werden von Vacuro (1981, 25) wiedergegeben.

f. Victor Hugos furchtbarer Herzog de Silva

Wenn Sil'vio seinen Schuß im "honey-moon" des Grafen fordert, handelt er wie der alte Herzog Don Ruy Gomez de Silva (!) aus Victor Hugos hochromantischem Versdrama *Hernani ou L'Honneur castillan*³⁴. Hernani schwört dem von ihm beleidigten greisen Herzog, seinem Rivalen in der Werbung um die schöne Doña Sol und zugleich Retter seines Lebens, daß er sich das gerettete Leben nehmen werde, sobald er – wann auch immer – den Schall seines eigenen Horns vernehme, das er de Silva als Pfand übergibt. Nach allerlei Wirren gelingt es Hernani, Doña Sol zum Traualtar zu führen. In der Hochzeitsnacht ertönt das Horn des eifersüchtigen Greises. Seinem Schwur getreu nimmt Hernani Gift, und mit ihm vergiftet sich die Braut. Über den Tod der geliebten Frau verzweifelt, ersticht sich de Silva.

Neben dem Motiv des Rächers, der sein Recht im Augenblick größten Glücks fordert ("C'est mon heure" [V, 5³5] – "Jetzt ist meine Stunde gekommen" [Нынче час мой настал, 70]), enthält die Novelle eine ganze Reihe kleiner Reminiszenzen an Hugos Drama. Die "blitzenden Augen" (сверкающие глаза, 68), die Sil'vio einem "Teufel" ähnlich machen, erinnern an de Silvas "flammende Augen" (V,1), die die Anwesenden vermuten lassen, "le diable", "Lucifer" sei aus der Hölle zu ihnen aufgestiegen. Der fünfunddreißigjährige Sil'vio ist für die jungen Leute schon ein "Greis" (старик, 65); Hugos de Silva wird durchweg "vieillard" genannt. Auch der Vergleich Sil'vios mit einem "Tiger" (тигр, 70) scheint eine Allusion zu sein. Das Blasen des Horns, das seinen Tod fordert, kommentiert Hernani mit den Worten: "le tigre est en bas qui hurle et veut sa proie" (V, 3). Und wenn sich die Gräfin dem furchtbaren Rächer zu Füßen wirft, scheint sie die Bittgeste Doña Sols zu wiederholen ("Elle […] tombe à genoux devant le duc", V, 6).

Nach der Uraufführung des Stücks am 25.2.1830 in der Comédie-Française kam es noch im Theatersaal zu einem lautstarken Streit zwischen den jungen Romantikern und den Anhängern des klassischen Theaters. Das Wortgefecht, in dem die Romantiker unter der Führung Théophile Gautiers obsiegten, ist als "Bataille d'Hernani" in die Literaturgeschichte eingegangen. Daß Puškin das Drama vor Abfassung der *Erzählungen Belkins* gelesen hat, belegt sein Brief an E.M. Chitrovo vom Mai 1830 ("C'est un des ouvrages du temps que j'ai lu avec le plus de plaisir", XIV, 93). Auf die Parallele hat schon Lerner (1935a, 133) hingewiesen. – Nicht anders als abstrus zu nennen sind die Ausführungen Berkovskijs (1960, 43-45), die Hugos "Ästhetik der Effekte", die den Menschen und sein emotionales Leben im Interesse der Kunst "ausbeutet", Puškins "demokratische" Ästhetik gegenüberstellen, die den Leser mit dem Helden "umerzieht".

³⁵ Zitate mit Angabe des Aktes und der Szene.

Projiziert auf die romantische Tragödie, die, bar jeder Psychologie, Ehre und Großmut mit den Leidenschaften Rachedurst, Eifersucht und Liebe miteinander in Konflikt bringt, zeigt sich Sil'vios Geschichte in ihrer komischen Prosaik und psychologischen Motiviertheit. Das bewirken vor allem die Kontraste in den Äquivalenzen. Trotz des Drängens de Silvas schreckt Hernani mehrfach davor zurück, das Giftfläschchen an die Lippen zu setzen. Bei Puškin ist es der Rächer selbst, der zögert, und das Opfer fragt fast ungeduldig: "Werden Sie nun schießen oder nicht?" (Будете ли вы стрелять, или нет?, 74). Während Hugos edler Bösewicht sein Recht auf das Leben des Rivalen unerbittlich fordert und auch tatsächlich erhält, scheint Puškins romantischem Helden die Rache nicht so recht zu gelingen. Wiederum wird auch unterstrichen, daß es in der Novelle nicht um Liebe geht. Entzündete sich Hugos Konflikt am Besitz einer Frau, so soll Sil'vios Rache nur die Ohrfeige in Gegenwart einer Frau sühnen.

Die psychologische Prosaisierung des romantischen Helden wird auch durch Sil'vios Verspätung angezeigt. Herzog de Silva bläst das verhängnisvolle Horn pünktlich zur Hochzeitsnacht. Sil'vio dagegen, der ankündigt, er werde seinem Gegner den Tod "vor seiner Hochzeit" (перед своей свадьбой, 70) bereiten, fordert sein Recht erst Wochen *nach* der Eheschließung. Auch wenn er beim Grafen wie ein eiliger Reisender "mit Staub bedeckt und mit einem wuchernden Bart" (запыленный и обросший бородой, 73) erscheint, muß er unterwegs gesäumt haben.

g. Lord Byron

Zuletzt wollen wir jenen Autor betrachten, der, ohne ein einziges Mal genannt zu werden, durch den Text am nachdrücklichsten aufgerufen wird. Sil'vios Gestalt und viele Einzelmotive bilden, wie schon immer gesehen wurde, eine Replik auf die in der Zeit überaus populären Sujets Lord Byrons. Aber es sind nicht so sehr einzelne Texte, auf die angespielt wird, als vielmehr die in Byrons Werken schon selbst zur Stereotype gewordene Figur des romantischen Helden³⁶. Sil'vios düstere Blässe, seine funkelnden

Sil'vios Schießkunst, wie er sie nach dem Vorfall mit dem neuen Offizier beweist, als er Kugel auf Kugel in ein am Tor befestigtes As schießt, spielt möglicherweise auf eine einzelne Bemerkung Byrons über seinen *Don Juan* an, die in der *Literaturnaja gazeta* (1830, N° 24, S. 193) abgedruckt war: "Ich mache meinen Helden zu einem wahren Achilles in den Schlachten, zu einem Menschen, der dreimal hintereinander eine Kerze mit der Kugel aus einer Pistole auslöschen kann" (Vgl. Vinogradov 1941, 470.)

Augen, seine böse Zunge, das Dunkel um seine Herkunft, sein rätselhaftes, widersprüchliches Verhalten, sein Rachedurst, die boshafte Verfeinerung der dem Grafen zugedachten Strafe, die Unbeugsamkeit seines Willens und die Radikalität seines ausschließlich einer Idee gewidmeten Lebens entsprechen ganz dem Schema, das auch in der russischen Literatur viele Nachahmer gefunden und schon bei Baratynskij und Bestužev-Marlinskij seine Attraktivität bewiesen hat.

Aber auch die Relation zum Œuvre Byrons begründet nicht so sehr eine Parodie als vielmehr eine prosaische Kontrafaktur. Auf Schritt und Tritt desavouiert Sil'vio mit seinem wirklichen Verhalten das romantische Schema, das er zu erfüllen scheint. Die Novelle ist voller Widersprüche und frustierter Erwartungen³⁷. Einer der merkwürdigsten Verstöße gegen die Lebensweise des byronischen Helden ist Sil'vios Geselligkeit. Während Byrons Helden ruhelos umherirren und die Einsamkeit suchen, hält sich Sil'vio, der keine Militärperson mehr ist, freiwillig in dem öden Garnisonsstädtchen auf und fühlt sich auch mit seinen fünfunddreißig Jahren in der Gesellschaft der nur halb so alten Offiziere offensichtlich recht wohl. (Nicht vielleicht deshalb, weil die jungen Leute der Verwirklichung seiner "Leidenschaft" [страсть], "überall der erste zu sein" [первенствовать, 69] die geringsten Schwierigkeiten in den Weg legen?) Und seine byronische Stilisierung zu dem vom Urteil anderer unabhängigen Menschen ("Sie konnten feststellen, daß ich fremde Meinungen wenig achte" [Вы могли заметить, что я мало уважаю постороннее мнение, 68]), wird nicht nur durch den unmittelbar folgenden Versuch einer Rechtfertigung vor dem jungen Erzähler unglaubwürdig, sondern ist im Grunde auch wenig vereinbar mit der "Leidenschaft, überall der erste zu sein".

Die Diskrepanz zwischen romantischem Schein und wahrem Charakter haben Forscher, die nicht die Černyševskijsche Deutung vertreten, durchaus schon konstatiert. Aber sie neigen dazu, einseitig die romantische Wahrnehmung des erlebenden Ich für Sil'vios Byronismus verantwortlich zu machen. Schon Slonimskij (1959, 511) erklärt die romantische "Aureole" Sil'vios lediglich mit der romantischen Phantasie des Erzählers. Ja, der naive Narrator kompromittiere, so beobachtet Slonimskij, die Romantizität seines Helden: "je wichtiger und ernster der Ton ist, in dem der Erzähler von den "Geheimnissen" Sil'vios erzählt, um so trivialer und nichtiger stellen sich diese "Geheimnisse" aus objektiver Warte dar". In demselben Sinne postuliert Sidjakov (1973, 69), daß die "Aureole der Ungewöhnlichkeit und

³⁷ Vgl. van der Eng 1968b; 1968a, 11-16; Debreczeny 1983, 108-113.

Rätselhaftigkeit", von der Sil'vio umgeben sei, ihre "Erklärung" vor allem in der Persönlichkeit des Erzählers finde, der dem Porträt des Helden seine eigene Prägung gebe. Und noch Šustrova (1987, 196) zieht den Schluß, daß Sil'vio keineswegs jener romantische Held sei, als den ihn der Erzähler vorstelle und Belkin zeichne.

Wir haben dagegen schon festgestellt, daß auch Sil'vio selbst für seine Romantizität verantwortlich ist, daß er sie inszeniert. Zu dieser Inszenierung gehört die Rede, die Gebärde und die Pose. Sil'vios Verhalten ist auch dann, wenn ihn nicht das romantisch gestimmte erlebende Ich wahrnimmt, überaus theatralisch, melodramatisch³⁸. Er verhält sich nicht viel anders als die Helden jener zeitgenössischer Autoren, deren geringe Beschreibungskunst Puškin im Jahre 1830 wie folgt charakterisiert:

Die jungen Autoren verstehen überhaupt nicht die physischen Bewegungen der Leidenschaften darzustellen. Ihre Helden geraten immer ins Zittern, brechen in lautes, wildes Lachen aus, knirschen mit den Zähnen und dgl. Das ist alles lächerlich wie ein Melodrama. (XI, 145)

Gibt der Autor seinem theatralischen Helden nicht einen komischen Akzent, wenn er ihn seine Geschichte mit dem goldbequasteten *bonnet de police* auf dem Kopf erzählen läßt?

Die intertextuellen Allusionen, die wir analysiert haben, laufen in einer gemeinsamen Sinnintention zusammen. Das ist die Prosaisierung des pseudo-romantischen Helden, die Aufdeckung seines wahren Wesens. Wenn wir dieses Sinnpotential auf die zuvor analysierten Äquivalenzen zurückbeziehen, kommen wir zu folgender Bedeutungssynthese: Sil'vio ist weder ein infantiler Mensch noch ein literarisches Schema, er ist ein realer Mensch, der eine literarische Stereotype nachlebt, genauer: ein literarisches Schema existenzialisiert, das nicht nur fiktiv ist, sondern auch bereits als fiktionaler Entwurf seinem Charakter widerspricht. Somit ist seine Romantizität die Resultante zweier Aktivitäten, die die Realität verdrängen: seiner eigenen Existenzialisierung literarischer Fiktion und der Erwartungen des romantisch gestimmten Erzählers.

Sil'vio, der Leser, lebt die Literatur buchstäblich bis zum bitteren Ende. Wenn Puškin seinen Helden in den griechischen Befreiungskrieg ziehen

Zu Sil'vios Theatralik vgl. Jean Bonamour (1987), der etwa Sil'vios Schlußrede wie folgt charakterisiert: "Tirade admirable de concision, de force, de dignité et d'esprit chevaleresque, mais tirade précisément faite pour le théâtre" (187). Markovič (1989, 69) wendet gegen Berkovskij 1960 ein, daß die "Ästhetik der Effekte" aus Puškins Sujet keineswegs verbannt sei, daß die Grundsätze der "wilden" Poetik hier vielmehr auf neue Weise realisiert würden.

läßt, dann stellt er mit einem Augenzwinkern eine Parallele zu Byrons Griechenlandabenteuer her³⁹. Und wir haben es als ironischen Wink zu verstehen, daß er seinem Helden den Tod in eben jenem Kampf bereitet, in dem drei Jahre später auch der Dichter der dämonischen Rächer und die Verkörperung romantischer Existenz den Tod finden soll. Einen Tod, den der frühere Anhänger ganz unsentimental als "hohen Gegenstand für die Poesie" begrüßte⁴⁰.

4. Die verweigerten Schüsse – Ähnlichkeiten und ein Kontrast

Wir können nun zum zentralen Änigma der Novelle zurückkehren. Warum schießt Sil'vio nicht auf den Grafen? Bedenken wir, daß der Verzicht auf einen Schuß ein ganzes Paradigma bildet. Insgesamt achtmal gibt Sil'vio den Schuß nicht ab, den man von ihm erwartet. Puškin muß die Antwort auf die Frage nach dem verborgenen Motiv in der Äquivalenz der verweigerten Schüsse verschlüsselt haben. Was liegt näher, als die Umstände und Begründungen der acht Fälle zu vergleichen und auf ein gemeinsames Motiv zu befragen?

- 1. Im ersten Duell, zu dem Sil'vio mit drei Sekundanten antritt (während sich der Graf mit einem einzigen begnügt), steht ihm der erste Schuß zu. Er tritt ihn ab wohlgemerkt an einen Gegner, der ihm in allen Husarenfertigkeiten mindestens ebenbürtig ist! Die Begründung, die er aus der Perspektive der Episode 1 gibt, lautet, die "Aufwallung der Bosheit" (волнение злобы, 69) sei in ihm so stark gewesen, daß er nicht der Sicherheit seiner Hand getraut habe und sich habe Zeit lassen wollen "abzukühlen" (остыть). Da der Graf mit Sil'vios Verzicht auf den ersten Schuß nicht einverstanden ist, beschließt man zu losen.
- 2. Beim zweiten Zielen (nachdem ihn der Schuß des Grafen, dem das Los zugefallen ist, 'verfehlt' hat) ist es der "Gleichmut" (равнодушие, 70) des Kirschen essenden und ihr Kerne bis zu ihm herüberspuckenden Gegners, der Sil'vio "rasend" macht (взбесило) und auf den Schuß vorerst ganz verzichten läßt. Daß diesem zweiten Verzicht ein "boshafter Gedanke" (злобная мысль), das Verlangen nach verfeinerter Rache, zugrundelag, ist eine weitere Begründung, die Sil'vio dem Erzähler nennt.

Aber es war wohl kaum der "Übergang der individuellen Freiheitsliebe in eine gesellschaftliche", die Byron zum Vorbild werden ließ, wie Gippius (1937, 32) meint.

⁴⁰ Vgl. den oben zitierten Brief an Vjazemskij vom Juni 1824.

- 3. Sechs Jahre später wird Sil'vio von dem neuen Offizier beim Kartenspiel beleidigt. Die Kameraden zweifeln nicht an den Folgen und halten den Neuling für so gut wie tot. Verwundert über das Ausbleiben der Forderung, finden sie Sil'vio damit beschäftigt, eine Kugel nach der andern in ein am Tor befestigtes As zu schießen. (Das muß als eine sinnlose Ersatzhandlung erscheinen. Wenn Sil'vio sich nicht duelliert, wozu dient ihm, dem Zivilisten, dann die Vervollkommnung seiner Schießkunst?) Sil'vio begnügt sich mit einer "sehr oberflächlichen Erklärung" (очень легкое объяснение, 67) und schließt Frieden, den außerordentlichen Schaden seines Ansehens unter den jungen Leuten in Kauf nehmend. Seinem Adepten allerdings, der im Gegensatz zu den Kameraden den Vorfall nicht vergißt und der den Gedanken nicht loswerden kann, daß Sil'vios Ehre "beschmutzt" (замарана) und durch seine eigene Schuld nicht wieder "reingewaschen" (омыта) sei, schuldet Sil'vio – wie er, "klug und erfahren" (умен и опытен), selbst bemerkt - eine überzeugendere Begründung. Erst beim dritten Versuch gelingt es ihm sich zu erklären. Er habe die Wahl der Waffen gehabt, folglich sei "das Leben" des betrunkenen Narren "in seiner Hand" gewesen (жизнь его была в моих руках, 68). (Auch im Bericht über den zweiten Verzicht wird er konstatieren: "Sein Leben war endlich in meiner Hand" [Жизнь его наконец была в моих руках, 70].) Wiederum suggeriert Sil'vio das Motiv der Rachsucht, "Großmut" schließt er dagegen ausdrücklich aus (man beachte den Schematismus seiner Begriffe: ravnodušie – velikodušie, "Gleichmut" – "Großmut"). Der wahre Grund sei, daß er nicht das "Recht" (πραβο) habe, solange der Gegner, der ihn geohrfeigt habe, noch lebe, sich einer Todesgefahr auszusetzen. So sehr diese Erklärung auch den Erzähler befriedigt haben mag, den Leser wird sie nicht recht überzeugen. Denn erstens wäre das Leben Sil'vios "so gut wie nicht gefährdet" (почти безопасна) gewesen – wie er selbst einräumt –, und zweitens hat der Graf seinen Schuß bereits abgegeben. Kein Duellrecht und kein Ehrbegriff hätten Sil'vio verwehren können, vor Abgabe seines Schusses Satisfaktion für eine andere (und - von außen betrachtet - schwerere) Beleidigung zu fordern. Schließlich müssen den Leser die textuellen Parallelen mit dem zweiten Verzicht ("Sein Leben war in meiner Hand") stutzig machen, der ganz anders motiviert war. Weist die Wiederholung von Einzelheiten nicht auf eine verborgene inhaltliche Äquivalenz?
- 4. Als der Graf in seinem Kabinett zwölf Schritte abgemessen und, in der Ecke stehend, "gebeten hat, schnell zu schießen" (прося его выстрелить скорее, 73), zögert Sil'vio und bittet um Licht.

- 5. Nachdem man Kerzen gebracht hat und er vom Grafen "erneut gebeten worden ist zu schießen" (снова просил его выстрелить), nimmt Sil'vio die Pistole heraus, zielt lange und läßt die Hand wieder sinken. Er bedauert, daß die Pistole nicht mit Kirschkernen geladen ist, die Kugel sei zu schwer. Im übrigen erscheine ihm ihr Tun nicht wie ein Duell, sondern wie ein Mord, er sei nicht gewohnt, auf einen Unbewaffneten zu schießen. Auch das ist eine fadenscheinige Begründung, denn bei dem vereinbarten Modus ist es gleichgültig, ob der Graf bewaffnet ist oder nicht. Entscheidend ist, daß er seinen Schuß schon abgefeuert hat.
- 6. Der Forderung Sil'vios entsprechend und gegen den Widerstand des Grafen wird das Duell von neuem begonnen. Das Los fällt wieder dem Grafen zu. Sein Schuß ,verfehlt' Sil'vio erneut. Sil'vio beginnt zu zielen. Aber die Gräfin stürzt ins Zimmer.
- 7. Nachdem Sil'vio den Versuch, vor der Frau das Duell zum Scherz zu erklären, mit maliziöser Ironie abgewehrt hat ("Jetzt ist auch mir die Lust gekommen, einmal zu scherzen" [теперь и мне пришла охота пошутить, 74]), zielt er erneut auf den Grafen. Die Gräfin wirft sich ihm zu Füßen. Ihr Mann weist sie zurecht und fragt den Rächer mit fast komischer Ungeduld: "Werden Sie nun schießen oder nicht?".
- 8. Sil'vio wird nicht schießen, und er erklärt das, wie wir oben erörtert haben, mit der Satisfaktion, die ihm bereits zuteil geworden sei.

Es widerspräche der Logik dieser parallelistisch gebauten Novelle, wollte man den acht Verweigerungen des tödlichen Schusses tatsächlich eine je andere Motivation unterstellen, und das von Sil'vio hervorgekehrte Motiv der Rache und ihrer grausamen Verfeinerung entspricht zu sehr dem literarischen Klischee des romantischen Helden, als daß man es zu ernst nehmen dürfte. Man bedenke: mit welch fragwürdiger Satisfaktion gibt sich Sil'vio nach sechs Jahren unablässigen Denkens an die Rache zufrieden?

Das Gemeinsame der acht Situationen ist das zu einem romantisch-diabolischen Rächer wenig passende Bestreben, lieber den Gegner schießen zu lassen, als selbst zu schießen, ja den eigenen Schuß unter mannigfachen Vorwänden solange hinauszuschieben, bis man, ohne das Gesicht zu verlieren, mit theatralischer Rede auf ihn verzichten kann.

Die Verweigerung des todbringenden Schusses bildet nicht nur ein Paradigma acht *ähnlicher* Situationen, sondern liegt auch einem scharfen *Kontrast* zugrunde. Der Graf, kein schlechterer Schütze als Sil'vio, scheint den Gegner zweimal auf nur zwölf Schritt Entfernung zu verfehlen. Wir haben das als bewußtes Vorbeischießen, als das Anvisieren *symbolischer* Ziele

(bonnet de police, Schweizer Landschaft) gedeutet. Der Graf will Sil'vio offensichtlich nicht erschießen. Sil'vio dagegen kann seinen Gegner nicht erschießen. Er ist gar nicht imstande, das zu vollbringen, worauf er mit dem Anschein von Großmut oder diabolischer Satisfaktion verzichtet. Obwohl wahrer Meisterschütze, kann er keinen Menschen töten⁴¹. Er tut nur Fliegen etwas zuleide.

5. Der Fliegenmörder

Fliegen sind tatsächlich die einzigen Lebewesen, die die Geschichte als Opfer von Sil'vios Schießkunst bezeugt. Um dem Grafenpaar ein Beispiel für die unglaubliche Meisterschaft seines Freundes zu geben, berichtet der Erzähler:

[...] бывало, увидит он, села на стену муха: вы смеетесь, графиня? Ейбогу, правда. Бывало, увидит муху и кричит: Кузька, пистолет! Кузька и несет ему заряженный пистолет. Он хлоп, и вдавит муху в стену! (72)

Wenn er sah, daß sich eine Fliege auf die Wand setzte – Sie lachen, Gräfin? Bei Gott, es ist wahr – wenn er eine Fliege sah, rief er: "Kuz'ka, die Pistole!", und Kuz'ka brachte ihm die geladene Pistole. Er machte paff! Und drückte die Fliege in die Wand.

In seiner einlässigen Kompositionsanalyse kommt van der Eng (1968b) zu dem Schluß, daß Sil'vio sich in den verschiedenen Situationen des Konflikts zu "unechten" (factices) Argumenten flüchte, um den Schein eines gesellschaftlich akzeptierten Helden zu wahren. Seine Worte sollten nur eine Haltung verbergen, die in den Szenen des Zögerns und der Vorsicht symbolischen Ausdruck fänden: "Comme un aspect symbolique qui s'harmonise avec le ton léger et avec une certaine profondeur du thème, je suppose tout simplement que Sil'vio ne peut pas tuer froidement un homme" (81). Vgl. auch van der Eng (1968a, 40): "Le refus de tirer, situation qui se rencontre dans toutes les trois parties, acquiert une valeur symbolique. Il devient le symbole d'une attitude morale dont Sil'vio paraît honteux comme d'une faiblesse et qu'il cherche à cacher derrière des poses de haine et de vengeance." - Schon Černjaev (1900b, 113-115) hat Sil'vios Argumenten sowohl im ersten wie im zweiten Duell, so auch der Berufung auf die eigene Erregung und den Wunsch nach Verfeinerung der Rache, nicht getraut. Mit seiner Selbstbeherrschung und seinen "eisernen Nerven" hätte der "zweite Wilhelm Tell" auf 12 Schritt keinen Fehlschuß getan. Nein, er habe den ersten Schuß abgetreten, um sich um jeden Preis, selbst um den Preis des eigenen Lebens, "der Notwendigkeit zu entziehen", fremdes Blut zu vergießen. Selbst wenn man Černjaev bis hierher gefolgt ist, wird man seine Rekonstruktion von Sil'vios edlem Wesen psychologisch ein wenig bieder finden. Das wahre Motiv des mit egoistischen und boshaften Erwägungen nicht glaubwürdig begründeten Verzichts sei, so konjiziert Černjaev, das Ethos des guten Menschen Sil'vio gewesen. Er habe von seiner Großmut nur nicht sprechen wollen, da er kein Freund von "Posen und Gehabe" (позы и рисовка) gewesen sei.

Die Wände von Silvios Zimmer sind deshalb, wie bereits am Anfang der Erzählung mitgeteilt wird, "ganz von Kugeln durchlöchert, bestehen ganz aus Öffnungen, wie Bienenwaben" (все источены пулями, все в скважинах, как соты пчелиные, 65). Und dieses Bild wird noch einmal in Erinnerung gerufen, wenn Sil'vio bei seinem Aufbruch nach Moskau nur die "kahlen, durchschossenen Wände" (одни голые, простреленные стены, 68) zurückläßt.

Man hat der grotesken Szene des Fliegenschießens und dem hyperbolischen Bild der Bienenwaben bisher nicht viel Aufmerksamkeit geschenkt. Sie galten allenfalls als anschauliche Beispiele für Sil'vios Schießkunst. In Wirklichkeit aber birgt die Mikroerzählung ein komplexes Sinnpotential, das wir schichtenweise erschließen wollen.

Fliegenschießen bildet eine Äquivalenz mit Kirschkernespucken. Den Objekten ist die Winzigkeit und Bedeutungslosigkeit gemein, und beide Handlungen drücken etwas Nichtiges aus. Darüber hinaus erweisen die Tätigkeiten die Haltungen der Duellanten, nämlich die herausfordernde Lässigkeit des Grafen und Sil'vios verbissene und letztlich vergebliche Vorbereitung der Rache.

Eine noch etwas andere Bedeutungsmöglichkeit eröffnet sich, wenn wir das parömische Potential der *Fliege* entfalten. Der im Kontext ein wenig auffällige, weil nicht ganz dem blitzschnellen Vorgang entsprechende Ausdruck *vdavit' muchu* ('die Fliege hineindrücken') assoziiert zwei redensartliche Wendungen, die – wie andere russische Parömien um die *Fliege* (man denke an *byt' pod muchoj* ['betrunken sein']) – gesteigerten Alkoholgenuß umschreiben. Das ist zum einen *razdavit'* (oder *zadavit'*) *muchu* (wörtlich: 'eine Fliege zerdrücken', übertragen aber: 'Wein trinken'⁴²) und zum andern *ubit' muchu* (wörtlich: 'eine Fliege erschlagen'), was Dal'⁴³ mit *napit'-sja dop' jana* ('sich antrinken') übersetzt. Beide übertragene Bedeutungen stützen das in der Allusion auf Davydovs trinkfreudigen Husaren aufscheinende Alkoholthema und korrespondieren auch mit andern über den ganzen Text verstreuten Andeutungen der Trunksucht.

Eine dritte Bedeutungsebene erschließen wir, wenn wir die Szene des Fliegenschießens als Ausfaltung, Illustration einer Redensart verstehen. Über einen sanften, harmlosen Menschen sagt man im Russischen: *On i muchi ne ub' et*⁴⁴ (wörtlich: 'Er tötet nicht einmal eine Fliege') oder *On i muchi*

⁴² Vgl. Slovar' sovremennogo russkogo literaturnogo jazyka, M./L. 1950-1965, s.v. "mucha"; Slovar' russkogo jazyka v 4 tomach, 2. Aufl., M. 1981-1984, s.v. "mucha".

⁴³ Dal' 1963-1966, s.v. "mucha".

So belegt bei Dal', s.v. "mucha".

ne obidit⁴⁵ ('Er kränkt nicht einmal eine Fliege'), ähnlich wie im Deutschen: Er tut keiner Fliege etwas zuleide. Sil'vio tut nun gerade Fliegen etwas zuleide. Die Inversion der Redensart bekräftigt aber ihren figürlichen Sinn: Sil'vio tut nur Fliegen etwas zu leide. Tatsächlich können wir der Novelle an keiner Stelle entnehmen, daß Sil'vio seine "schreckliche Kunst" jemals an einem Menschen erprobt hätte.

Es wird in der Geschichte auf mannigfache Objekte geschossen. Der Graf trifft, scheinbar auf Sil'vio zielend, das erste Mal die Mütze, den *bonnet de police* (den der Gegner danach sorgfältig in einem Karton aufbewahrt), und das zweite Mal die Schweizer Landschaft. Sil'vio schießt auf Fliegen, auf Spielkarten und – auf die Kugel oder den Schuß des Grafen. Das sind allesamt Gegenstände mit symbolischer Bedeutung⁴⁶. Auch der Erzähler erscheint an einer Stelle als Schütze, der ein symbolisches Ziel anvisiert. In der Konversation mit dem Grafen erzählt er, wie er nach einmonatiger Unterbrechung seiner Schießübungen vier Fehlschüsse auf eine Flasche in fünfundzwanzig Schritt Entfernung abgegeben hat:

У нас был ротмистр, остряк, забавник; он тут случился и сказал мне: знать, у тебя, брат, рука не подымается на бутылку. (72)

Wir hatten einen Rittmeister, einen Witzbold und Spaßvogel; er war gerade zugegen und sagte mir: "Da sieht man's, Bruder, deine Hand ist nicht imstande, sich gegen eine Flasche zu erheben".

Auch hier handelt es sich um eine Schwäche. Der Spötter meint freilich weniger jene im Schießen als die im Trinken. Der Erzähler wird sich in seinem Landleben zum "Säufer" (пьяница, 71) ja auch als wenig geeignet erweisen. Wir können den Kalauer, jenseits der Intention seines Urhebers, auch als verborgenen Wink des Autors verstehen, der, anspielend auf die von Schützen beteuerte und in zahlreichen Sprachen idiomatisch gepflegte Verbindung zwischen Schieß- und Trinkübungen⁴⁷, erneut die doppelte Meisterschaft Sil'vios signalisiert. Es ist somit nicht mehr ganz auszuschließen, daß ein Teil von Sil'vios "Schrecklichkeit" auf das Konto seiner eifrigen Übungen in *beiden* Künsten geht (wie schon Samson Vyrins Tränen "zum Teil" vom Punsch herrührten). Wir erinnern uns an die Worte des Erzählers:

So die heute geläufige und auch in neueren Wörterbüchern belegte Form.

S. Davydov (1989, 67) sieht die Spielkarte und das Bild durch ein Anagramm ihrer Namen verbunden (KARTa – TUZ – KARTINA), zu dem er als Substitut für die im Text *furažka* oder *bonnet* genannte Mütze auch die Kontamination von *kart(in)a* und *tuz*, nämlich KARTUZ (,die Schirmmütze') konjiziert.

⁴⁷ Vgl. im Russischen *strel' nut' stakančik* (wörtlich: ,auf das Gläschen schießen').

Лучший стрелок, которого удалось мне встречать, стрелял каждый день, по крайней мере три раза перед обедом. Это у него было заведено, как рюмка водки. (72)

Der beste Schütze, den ich je getroffen habe, schoß jeden Tag, zumindest drei Mal vor dem Mittagessen. Das war bei ihm so die Regel wie das Gläschen Wodka.

Das Motiv von Sil'vios Schwäche, die das Paradigma der acht Verzichte und die ausgefaltete Redensart suggerieren, kommt im Text durchaus explizit vor, in der Negation. Nachdem der Erzähler erwähnt hat, wie wenig Sil'vio zu Gesprächen über Duelle aufgelegt war, bemerkt er aus der Perspektive des nüchternen erzählenden Ich:

Впрочем, нам и в голову не приходило подозревать в нем что-нибудь похожее на робость. Есть люди, коих одна наружность удаляет таковые подозрения. (66)

Es kam uns übrigens überhaupt nicht in den Sinn, bei ihm etwas zu vermuten, das nach Ängstlichkeit ausgesehen hätte. Es gibt Menschen, deren Äußeres allein einen solchen Verdacht auschließt.

Wer solches anmerkt, gibt natürlich zu erkennen, daß ihm der *damals* fernliegende Gedanke *jetzt* durchaus in den Sinn kommt. Und das "Äußere", das den Verdacht der *robost*' ('Ängstlichkeit', 'Zaghaftigkeit') ausschloß, kann jetzt als Hinweis auf Sil'vios romantische Reden und Posen verstanden werden.

Das Schlüsselmotiv *robost'* begegnet im Text übrigens noch zweimal. Wir erinnern uns, daß den Erzähler im luxuriös ausgestatteten Kabinett des Grafen "Ängstlichkeit" überkommt (я оробел, 71) und daß er den Grafen "mit einem gewissen Beben" erwartet. Und auch in Verbindung mit dem Grafen selbst kommt das Motiv vor, ist es doch die an ihm beobachtete *robost'*, die Sil'vio in der Schlußszene Satisfaktion verschafft, wie er behauptet. Weist Sil'vio mit diesem Wort nicht auf seinen eigenen wunden Punkt? Triumphiert er er nicht über eine – vermeintliche – Schwäche am Gegner (an dem er im ersten Duell nicht einmal einen Schatten von Unruhe entdecken konnte), die er sich selbst, dem Möchte-gern-Rächer, nicht verzeihen kann? Gewiß, unromantisch gesehen, ist seine *robost'* ein durchaus akzeptabler Zug. Sie ist nicht Furcht vor dem Tode, sondern Furcht vor dem Töten. Aber gerade diese humane Furcht steht einem diabolischromantischen Helden schlecht zu Gesicht.

Existentialisierte Fiktion ist wieder mit der Realität des Charakters in Konflikt geraten. Das literarische Kostüm läßt den wahren Menschen durchschimmern. So erweist sich der Schuß als Geschichte von einem empfindlichen Möchte-gern-Rächer, der nur einer Fliege etwas zuleide tut. Aber

Sil'vio bleibt, das beläßt ihm auch unsere Analyse, ein teuflisch guter Pistolenschütze.

6. Auf wen zielt Puškin?

Dieser Deutung der Novelle – oder genauer: ihres Helden –, wie ich sie bereits 1981 skizziert habe, ist jüngst von Ulrich Busch in zwei Aufsätzen (1988a,b) entschieden widersprochen worden. Seine Polemik kann man auf drei Punkte bringen: Erstens "rechnete" ich, von einem "psychologisch orientierten strukturalistischen Vorurteil" geleitet, "Minitextteilchen" zu einer falschen Deutung der Autorintention "hoch". Zweitens "belastete" ich Sil'vio mit einem "romantizistischen Vorurteil", wenn ich ihm seine Romantizität nicht glaubte. Und drittens verfehlte meine These von der Existenzialisierung romantischer Klischees die Zielrichtung von Puškins Kritik, die nicht dem – wie Busch korrigiert – echten Romantiker Sil'vio, sondern den "Kategorien, Kriterien, Wertmaßstäben der Romantik" gelte.

Gegen den ersten Vorwurf kann ich nur noch einmal geltend machen, daß man Puškins Prosa poetisch lesen muß, d.h. mit angespannter Wahrnehmung und Relationierung aller "Minitextteilchen", wenn man zu jenem neuen, unerwarteten prosaischen Sinn vorstoßen will, den Puškins nüchterner Blick auf die Prosa des Lebens bereithält. Wer dem Helden die byronischen Posen als Ausdruck seines wahren Wesens abnimmt, liest prosaisch. Busch jedenfalls gibt nicht zu erkennen, daß er die zahllosen thematischen und verbalen Äquivalenzen, die intertextuellen Allusionen und die kryptische Realisierung von Redensarten für Puškins "klassisch-humanes Seinsverständnis" auszuwerten gedenkt.

Meinem Kritiker ist sehr daran gelegen, die romantische Authentizität Sil'vios zu rehabilitieren. In der Perspektive aller drei Erzählinstanzen zeige sich der Held – so Busch – "echt" romantisch motiviert", und zwar "durch leidenschaftliche Lebenserfahrung, nicht durch literarische Vorbilder". Ja, er distanziere sich sogar ausdrücklich von den literarisch geprägten, romantizistischen *bujan*-Existenzen à la Davydov, die er früher selbst nachgelebt hätte. Dem Grafen verdanke er seine "gegenwärtige Sonderexistenz: die Existenz in leidenschaftlicher, zielstrebiger Konzentration auf die Unterwerfung jenes Widersachers, der ihm den romantischen Schein seiner Davydovschen Romantizität genommen hatte und ihn eben dadurch zur rachsüchtigen Verwirklichung lebensechter, byronistisch-zeitgenössischer Romantizität motiviert hatte". (Ist die Einbuße Davydovscher Romantizität jene "leidenschaftliche Lebenserfahrung", die ihn "romantisch motiviert"

hat? Von anderer Lebenserfahrung berichtet die Erzählung jedenfalls nicht.) Die Verweigerungen des todbringenden Schusses entsprängen, so wendet Busch gegen meine Deutung ein, nicht seiner "Ängstlichkeit", sondern seiner Rachsucht, die er nur dadurch befriedigen könne, daß er auf seinen Schuß endgültig verzichte. Und er zeige auch keine Spur von Ängstlichkeit, wenn er sich über die romantizistische Verpflichtung hinaus ein zweites Mal dem Duellschuß des Grafen stelle. (Hier vereinfacht Busch freilich mein Argument, das ja nicht auf Sil'vios *robost*' vor dem Getötetwerden, sondern auf seine *robost*' vor dem *Töten* hinauslief.)

Wenn Sil'vio schon als *bujan* eine literarische Existenz nachgelebt hat, wie Busch konzediert, kann man ihm dann seine byronische Existenz noch ohne weiteres abnehmen? Wird sie durch den Erzähler, der die Sicht seines früheren erlebenden Ich ironisch dementiert und sich im zweiten Kapitel an Sil'vio nur noch als Meisterschützen erinnert, wirklich bestätigt? Und kann überhaupt die Rede davon sein, daß der Graf den ungemütlichen Gast, der ihm und vor allem seiner Frau ein solchen Schrecken eingejagt hat, als romantischen Helden zu rehabilitieren sucht?

In Wirklichkeit ist freilich die von Busch postulierte ,lebensechte byronistische Romantizität von der Existenzialisierung der Fiktion gar nicht so weit entfernt. Im Jahre 1830 konnte es für Puškin keine authentische romantische Existenz mehr geben. Schon *Evgenij Onegin* hatte den Byron-Typus gründlich destruiert. Die Helden konnte ihre Romantizität nur noch inszenieren. Und dann lebten sie in jenem "romantischen Wahn", von dem selbst Busch spricht. Von Busch trennt mich allerdings die Auffassung, daß die poetische Lektüre immer wieder auf Prosaismen stößt, die unter dem literarischen Gewand den wahren Menschen durchscheinen lassen.

Zum dritten Vorwurf: Natürlich, Puškin entblößt im *Schuß* wie auch in den andern Novellen nicht so sehr eine Person als vielmehr eine Poetik. Zielscheibe des Autors ist nicht der Held, der eine authentische Romantik, die jenseits aller Verzerrung unangetastet bleibt, *verfehlt*, also der romantisch unzulängliche Sil'vio, sondern die Romantik selbst, als grundsätzlich nicht lebbares fiktives Schema. Seine metapoetische Polemik führt Puškin in den *Erzählungen Belkins* aber immer über die Bloßlegung des existenzialisierten Schemas, über die genaue Beobachtung eines mehr oder weniger psychologisierten Helden, dessen wahrer Charakter mit der nachgelebten literarischen Stereotype in Konflikt gerät.

Sil'vio ist nicht *mehr* Romantiker als der Held in *Fräulein Bäuerin*, von dem es heißt:

Алексей, несмотря на роковое кольцо, на таинственную переписку и на мрачную разочарованность, был добрый и пылкой малый и имел сердце чистое, способное чувствовать наслаждения невинности. (116) Aleksej war trotz seines verhängnisvollen [Totenkopf-] Ringes, trotz der geheimnisvollen Korrespondenz und des düsteren Lebensüberdrusses ein braver und leidenschaftlicher Junge und hatte ein reines Herz, das durchaus fähig war, die Wonnen der Unschuld zu empfinden.

Von der letzten Novelle des Zyklus, deren Protagonisten literarische Rollen nicht mehr existenzialisieren, sondern bewußt spielen, fällt ein Schatten auch auf Sil'vios romantisches Wesen. Insofern *Fräulein Bäuerin* Verhaltensweisen der Helden und literarische Verfahren bloßlegt, die in den vorausgegangenen Erzählungen latent blieben, ist anzunehmen, daß Sil'vios Romantik unter dem Vorzeichen eben jener Diskrepanz von charakterologischer Realität und existenzialisierter Fiktion zu verstehen ist, die der Erzähler hier ausdrücklich konstatiert. Wie an den Pechvögeln Vyrin und Vladimir demonstriert Puškin, der Kritiker aller Schemata, auch an Sil'vio, welche fatalen Folgen es zeitigt, wenn man die Literatur zu wörtlich nimmt oder wenn man sich ihrer Fiktionen bedient, um über seine wahren Beweggründe hinwegzutäuschen.

Kann Sil'vio nicht zugleich harmloser ("seine Hand" nur zu oft "gegen die Flasche erhebender") Poseur und echter romantischer Rächer sein? Muß man sich hier festlegen? Unterschiebt ein psychologisches Porträt dem ambivalenten Helden nicht ein eindeutiges Wesen, das seine literarische Konstitution mißachtet? Sollte man nicht von einem Oszillieren seines Bildes ausgehen? Stünde es unserer Interpretation nicht gut an, sich mit dem Anspruch einer *möglichen* Leseweise zu bescheiden? Und trüge man der Rätselhaftigkeit der Novelle nicht am ehesten Rechnung, wenn man von der Unentscheidbarkeit ihres Sinnes ausginge?

Für die Undefinierbarkeit Sil'vios hat jüngst Vladimir Markovič (1989, 66-72) plädiert. Markovič beobachtet, daß sich das Sujet der Novelle heterogenen "belletristischen" Motiven annähere und sich in der Berührung mit sehr unterschiedlichen Sinnmöglichkeiten entfalte. Keine von ihnen erschöpfe den neuen, präzedenzlosen Sinn, den die Novelle realisiere, aber keine sei auch völlig von ihr ausgeschlossen. Sie fügten sich auch nicht zu einer alles erklärenden Vorstellung vom Helden zusammen. Sil'vio erscheine mal als dieser, mal als jener. Die "Unabschließbarkeit" (незавершимость) – Markovič beruft sich hier auf Bachtin – bringe einen Charakter neuen Typus hervor, der dem Leser als wahres Ebenbild eines lebendigen Menschen erscheine. Sil'vio ist demnach so rätselhaft und unentschlüsselbar wie ein wirklich existierender lebendiger Mensch. Das Be-

dürfnis, ihn zu verstehen, müsse unbefriedigt bleiben, gleichwohl wekke er dieses Bedürfnis stets von neuem.

Gewiß bleibt der nur in wenigen Zügen konkretisierte Held für positive Bestimmungen unabschließbar. Zu bestimmen, wer Sil'vio ist, wird man sich auch nach unserer Analyse nicht anheischig machen. Aber eine negative Konkretisation hat die poetische Lektüre immerhin in Gang gesetzt. Jede intertextuelle Relation hat ja Differenzen hervorgehoben und damit bestimmte Wesensmöglichkeiten abgewiesen. Die Äquivalenzen und Entfaltungen haben die sich bildenden Sinnpotentiale profiliert. Das war im einzelnen natürlich Ergebnis unserer Deutung und beruhte damit auch auf unseren Sinnvorgriffen. Aber die einheitliche semantische Intention der drei poetischen Verfahren, nämlich das Bild des romantischen Rächers zu destruieren und eine prosaische Kontrafaktur zu den literarischen Schablonen anzudeuten, wird kaum noch in Frage stehen können. (Die Möglichkeit der Kontrafaktur bringt Markovič, der für die Allusion eher "wiedererweckende" Erneuerung" belletristischer Traditionen betont, viel zu gering in Anschlag.) Und so wird man kaum eine der Sinnmöglichkeiten, die der Text zeitweilig suggeriert haben mag, für eine finale Bedeutungszuweisung ernsthaft in Betracht ziehen wollen. Weder Großmut noch Rachsucht können plausibel motivieren, warum Sil'vio nicht auf den Grafen schießt. Weder "Rächer" noch "Freiheitsheld" werden als Formeln für die Definition seines Wesens überzeugen. Das schränkt die Bandbreite akzeptabler Deutungen erheblich ein.

Aber auch unsere negative Konkretisation wird umstritten bleiben. Und zwar nicht nur deshalb, weil sie auf Deutung beruht und in jedem einzelnen Fall über die explizite Geschichte in Richtung auf ein zu rekonstruierendes Geschehen hinausgeht. Ausschlaggebend ist vielmehr, daß nicht jeder Interpret bereit ist, eine Haltung zum Text einzunehmen, wie sie die poetische Lektüre fordert. Der Gegensatz von prosaischer und poetischer Leseweise scheint unüberbrückbar. Für letztere spricht aber zumindest, daß sie einen wesentlich komplexeren Sinn hervorbringt. Er baut sich ja auch aus der Abweisung aller möglicher prosaischer Sinnsuggestionen auf. Die prosaische Lektüre ist ärmer, da sie die poetische Faktur nicht zur Kenntnis nimmt und etwa im grotesken Bild des Fliegenschießens lediglich eine Illustration von Sil'vios Meisterschaft erblickt⁴⁸.

Eine Kritik meiner Interpretation von 1981 hat kürzlich auch Andreas Ebbinghaus (1989c) vorgetragen. Sie ist erschienen, als das Manuskript dieses Kapitels bereits abgeschlossen war. Deshalb muß ich hier auf eine ausführliche Auseinandersetzung verzichten. Ebbinghaus' Hauptargument richtet sich nicht gegen die Methode des

8. Sil'vio und das ,Kellerloch'

Eine aufschlußreiche Konkretisation erfährt Sil'vio durch einen literarischen 'Posttext', Dostoevskijs *Zapiski iz podpol'ja* ("Aufzeichnungen aus dem Kellerloch", 1864)⁴⁹. In der masochistischen Beichte des zweiten Teils erinnert der erzählende Kellerlochmensch vier für ihn überaus peinliche Episoden aus seinem Leben. Dazu gehört das Diner mit den ehemaligen Schulkameraden, denen sich der Erzähler aufgedrängt hat. Beim allgemeinen Aufbruch ins Bordell bittet der gekränkte und dann selbst ausfällig werdende Erzähler den verhaßten Glückspilz Zverkov um seine Verzeihung und um seine Freundschaft. Die Reaktion Zverkovs ist äußerst demütigend. Dem Kellerlochmenschen wird klar: Entweder liegen alle auf den Knien und flehen ihn um seine Freundschaft an, oder – er gibt Zverkov eine

Vergleichens äquivalenter Motive an sich, eine Methode, die der Kritiker selbst verfolgt, sondern gegen ihre "Anwendung" auf das Paradigma der Verweigerungen des tödlichen Schusses. Ebbinghaus moniert zweierlei: 1. Die aus dem Paradigma gezogene Schlußfolgerung der Schwäche Sil'vios sei "selbst eine Interpretation, ein bloß vermutetes Motiv und kein ,exaktes', aus der Struktur gewonnenes Faktum". 2. Den äquivalenten Handlungen des Nicht-Schießens brauche nicht notwendig dasselbe Motiv zugrundezuliegen (310 f.). Beiden Argumenten kann man durchaus beipflichten. Nur - ohne intuitiven Sinnvorgriff, Schleiermachers Divination, ist im Geschäft des Sinnverstehens wenig auszurichten. Aus der "Struktur" ist ein "exaktes' Faktum", ein Sinnfaktum lediglich um den Preis der hermeneutischen Selbsttäuschung zu gewinnen. Kein heuristisches Instrument kann ohne Deutung der Textbefunde zu einem Sinn führen. Das bestätigt am besten Ebbinghaus' eigene, recht anregende, aber auch auf anfechtbaren ,Vermutungen' beruhende Interpretation (die im übrigen mit meiner nicht unvereinbar ist). Danach vereitelt der Graf in beiden Kapiteln das Duell durch absichtliche und Sil'vio als solche auch erkennbare Fehlschüsse, mit denen er "erneut jenen witzigen Geist zeigt, der ihn auch in den verbalen Duellen mit Sil'vio mittels der Epigramme ausgezeichnet hat" (314). So, wie Ebbinghaus seine Deutung vorbringt, steht und fällt sie mit einem ganz bestimmten Verständnis eines einzigen Motivs. Der "böse Gedanke", der Sil'vio während des ersten Duells durch den Kopf schießt, ist – so postuliert Ebbinghaus – nicht "anaphorisch" zu verstehen, d.h. er bezieht sich nicht auf die von Sil'vio beabsichtigte Verschiebung des Schusses, sondern muß "kataphorisch" gelesen werden und bedeutet, daß Sil'vio plötzlich den Zusammenhang zwischen den beiden Handlungen des Grafen begreift, der in Sil'vios Mütze schießt und aus seiner eigenen Mütze Kirschkerne heraussucht, um sie in Sil'vios Richtung zu spucken. Zlobnaja mysl' wird für Ebbinghaus zum Indiz für Sil'vios Einsicht, daß er vom Grafen mit den Waffen des Geistes vernichtend geschlagen wurde. Das ganze Argument baut also auf einer etwas eigenwilligen und nicht gerade ein exaktes Faktum' darstellenden Deutung des 'bösen Gedankens' auf. Zudem setzt es zuviele Konjekturen voraus und läßt zuviele Motive unintegriert, als daß sich sein Urheber auf ein "eindeutiges Bild" des Helden berufen dürfte, das es nur richtig zu verstehen gelte.

Besprochen bei Berkovskij 1960, 40; Blagoj 1971, 479; bes. aber Poddubnaja 1978 und Debreczeny 1983, 114-117.

Ohrfeige. In der Einsicht, daß das erste kaum einreten wird, ergeht er sich in allerlei lustvollen Racheträumen. Er malt sich aus, wie er mit seiner Ohrfeige Zverkov zu einer Duellforderung provozieren würde. Wenn ihm aber Zverkov das Duell abschlüge, würde er ihn in die Hand beißen. Natürlich wäre es dann mit dem Département aus. Man würde ihn zuerst ins Zuchthaus stecken und dann nach Sibirien verbannen. Aber nach fünfzehn Jahren freigelassen, würde er sich als Bettler zu dem verheirateten und glücklichen Beleidiger schleppen und ihm sagen⁵⁰:

«"Смотри, изверг, смотри на мои ввалившиеся щеки и на мое рубище! Я потерял все – карьеру, счастье, искусство, науку, любимую женщину, и все из-за тебя. Вот пистолеты. Я пришел разрядить свой пистолет и... и прощаю тебя". Тут я выстрелю на воздух, и обо мне ни слуху ни духу...»

Я было даже заплакал, хотя совершенно точно знал в это же самое мгновение, что все это из Сильвио и из «Маскарада» Лермонтова. (150)

«"Schau, du Ungeheuer, schau auf meine eingefallenen Wangen und auf mein Lumpengewand! Ich habe alles verloren, die Karriere, das Glück, die Kunst, die Wissenschaft, die *geliebte Frau*, und alles deinetwegen. Hier sind Pistolen. Ich bin gekommen, meine Pistole abzufeuern und… und verzeihe dir." Dann schieße ich in die Luft, und von mir sieht und hört man nichts mehr…»

Ich hätte beinahe aufgeschluchzt, obwohl ich in demselben Moment ganz genau wußte, daß das alles von Sil'vio und aus der *Maskerade* von Lermontov war.

Man hat aus dieser Anspielung herausgelesen, daß Dostoevskij Puškins Helden als den "mit Großmut strafenden" Rächer (Berkovskij) bestätigt. Aber ganz so geradlinig scheint Dostoevskij Sil'vio nicht verstanden zu haben. Denn die Allusion erschöpft sich nicht in dem poetischen Bild, das den Rachetraum des Kellerlochmenschen nährt. Schauen wir nach, wie der von ihm ersehnte "Zusammenstoß mit der Wirklichkeit" aussieht: Im Bordell angekommen, findet unser Held die Kameraden nicht mehr vor. Also hat sich auch die Ohrfeige erübrigt. Der Kellerlochmensch, der schon unterwegs der Versuchung, einfach nach Hause zu fahren, nur mit Mühe hat widerstehen können, ist von ganzem Herzen erleichtert. An Puškin erinnert also nicht nur das poetische Traumbild des Sieges durch Großmut, sondern auch die prosaische Wirklichkeit des Träumers.

Die prosaische Auflösung des poetischen Rachetraums ist ein Motiv, das im zweiten Teil der *Aufzeichnungen* geradezu paradigmatisch wird. Und jedesmal finden sich dabei unübersehbare Anspielungen auf den *Schuß*.

⁵⁰ Zitate nach Dostoevskij 1972-1988, Bd. V. Kursiv hier im Original. Die Worte "Ich bin gekommen, meine Pistole abzufeuern" sind wörtliches Zitat aus dem *Schuβ*.

Kurz vor der beschriebenen Szene hat der Kellerlochmensch den Schulkameraden Ferfičkin zum Duell gefordert, es aber dann doch vorgezogen, um Verzeihung zu bitten. Nicht daß er das Duell fürchtete. Er kündigt ja auch schon seinen Verlauf an: Der Gegner wird den ersten Schuß haben, und er selbst wird in die Luft schießen.

Die Serie der vier peinlichen Episoden wird eingeleitet durch das subtile Duell mit dem Offizier, von dem dieser freilich nicht einmal Notiz genommen zu haben scheint. Der Paradoxalist versperrt dem Offizier den Weg, um ihn zu einer gewalttätigen Reaktion zu provozieren. Aber er wird einfach wortlos an den Schultern gefaßt und auf einen andern Platz gestellt. Dabei hätte er sogar Schläge verziehen, doch auf keine Weise konnte er verwinden, daß er einfach umgestellt und "definitiv" nicht bemerkt worden war. Mit ihm war man wie mit einer Fliege umgegangen. Zwei Jahre quält sich der Kellerlochmensch im Haß und im Neid auf seinen Beleidiger und schreibt ihm schließlich einen "bezaubernden" Brief, in dem er ihn anfleht, sich zu entschuldigen. Für den Fall einer Weigerung deutet er "ziemlich bestimmt" ein Duell an. *Eine* Überlegung freilich hindert den Duellanten daran, den Brief abzuschicken: es sind schon zwei Jahre vergangen, seitdem ihn der Offizier beleidigt hat, und seine Forderung ist ein "ganz unanständiger Anachronismus" (129).

Der Kellerlochmensch hält sich schadlos in seinen Träumereien, in den "schönen Formen des Seins", die "ganz fertig sind, gestohlen bei den Dichtern und Romanschriftstellern". Zu diesen literarischen Träumen gehört der Triumph über alle, die im Staube vor ihm liegen und gezwungen sind, seine Vollkommenheiten anzuerkennen. Er verzeiht ihnen allen, opfert Millionen für das Wohl der Menschheit und beichtet vor dem ganzen Volk seine Laster, nicht gewöhnliche, versteht sich, sondern solche, die etwas aus Byron, "etwas Manfredisches" an sich haben. Alle weinen und küssen ihn, er aber geht barfuß und hungrig von dannen, um neue Ideen zu verkünden, und schlägt die Reaktionäre bei Austerlitz.

Der literarisch träumende Held Dostoevskijs wird zum Medium für die retrospektive Erhellung des Prototypen. Ist nicht Sil'vio selbst solch ein literarischer Träumer? Hat ihn nicht ein ähnlicher Traum wie der aus dem Kellerloch bewogen, sich den Hetäristen anzuschließen? Benötigt er nicht die unerfahrene Jugend als Publikum für sein byroneskes Theater? Und zieht er sich nicht wie Dostoevskijs Antiheld jedesmal im entscheidenden Moment unter einem fadenscheinigen Vorwand zurück?

Betrachten wir seine *confessio*, die in ihrer rückhaltlosen Offenheit, in der schonungslosen Darstellung der Schwäche die Konvention der roman-

tischen Beichte sprengt und auf die radikalen Selbstentblößungen im Werk Dostoevskijs vorausweist. Jedenfalls läßt uns Sil'vios Beichte folgendes verstehen: Eine noch unerhörtere Herausforderung als all die Vorzüge, die der Graf aufweisen konnte, war, daß sich der "strahlende Glückspilz", nachdem sein Freundschaftsangebot von Sil'vio kühl aufgenommen worden war, "ohne jedes Bedauern" (безо всякого сожаления, 69) von ihm zurückzog. Sil'vio verhehlt auch nicht, daß der "Gleichmut" des Grafen, seine scherzhaften, wenig Betroffenheit verratenden Reaktionen ihn zur Raserei brachten. Als Dostoevskij-Leser werden wir sogar vermuten, daß er dem Grafen am wenigsten die wütende Hilflosigkeit verzieh, die er an sich selbst beobachtete, und daß er dann die Gräfin dafür büßen läßt, daß in der Gegenwart einer Frau seine Unterlegenheit offenbar wurde. Und entspringt sein Verzicht auf den Schuß, so können wir aus der Perspektive des 'Posttextes' fragen, nicht in Wirklichkeit der tief in seinem Charakter begründeten Unfähigkeit, jemals eine erträumte Rache zu verwirklichen? Ja, geben ihm die Ohrfeige und die Schüsse des Grafen nicht die Genugtuung, beachtet worden zu sein?

Dostoevskij jedenfalls hat Sil'vio so verstanden. Die Geschichte mit Zverkov ist voller Anspielungen auf Sil'vios Beichte. Schon in der Schule wurde Zverkov von allen geliebt. Man "schwänzelte" um ihn herum, nicht um eines Vorteils willen, sondern weil er "durch die Gaben der Natur favorisiert" war (фаворизированный дарами природы, 136). Nur der Erzähler haßte ihn. Zverkovs Prahlereien über die künftigen Erfolge bei den Frauen brachten ihn zur Weißglut, und bei einer passenden Gelegenheit geriet er mit ihm zusammen. Er behielt die Oberhand. Aber Zverkov zog sich mit einem Lachen aus der Affäre und hatte die Lacher so auf seiner Seite, daß dem Kellerlochmenschen sein Sieg selbst fraglich erschien. Auch später noch besiegte ihn Zverkov mehrere Male, "aber ohne Bosheit, sondern leichthin, scherzend, im Vorübergehen, lachend" (но без злобы, а как-то так, шутя, мимоходом, смеясь, 136).

Maßlose Anerkennungssucht, übergroße Empfindlichkeit und ein krankhaft schwaches Selbstbewußtsein, daß sind die Züge, die die post-textuelle Perspektive an Sil'vio aufscheinen läßt. Der Möchte-gern-Rächer, der in Wirklichkeit nur Fliegen etwas zuleide tun kann, erscheint als Prototyp des Kellerlochmenschen, der sich nicht damit abfinden kann, daß er nur 'Spatzen erschreckt'.

Noch die Weiterentwicklung des Kellerlochtypus, der Pfandleiher aus Dostoevskijs Erzählung *Krotkaja* ("Die Sanfte", 1876), erinnert an Sil'vios Widersprüche. Der Held und Erzähler wurde, wie ihm seine Frau vorhält,

wegen der feigen Verweigerung eines Duells aus dem Regiment gejagt. Aber als er, nur zum Schein schlafend, den Revolver der Sanften an seiner Schläfe spürt, nimmt er den "furchtbaren Zweikampf auf Leben und Tod" auf und bleibt regungslos liegen⁵¹.

Natürlich zeigt das Kellerlochbewußtsein höhere Reflexivität als das nur in Umrissen angedeutete Bewußtsein Sil'vios. Aber daß Dostoevskij aus Puškins Novelle etwas über die Paradoxien der Seele hat lernen können, wird kaum zu bezweifeln sein. Und trägt der Psychologe nicht ein wenig auch zum Verstehen Sil'vios bei, wenn er seinen Paradoxalisten bekennen läßt:

Я, например, ужасно самолюбив. Я мнителен и обидчив, как горбун или карлик, но, право, бывали со мною такие минуты, что если б случилось, что мне бы дали пощечину, то, может быть, я был бы даже и этому рад. (103)

Ich bin zum Beispiel entsetzlich empfindlich. Ich bin argwöhnisch und leicht gekränkt, wie ein Buckliger oder ein Zwerg, aber es hat wahrlich auch solche Augenblicke gegeben, daß ich mich, wenn ich geohrfeigt worden wäre, darüber vielleicht sogar gefreut hätte.

⁵¹ Zu den Reflexen des *Schusses* in der *Sanften* vgl. Poddubnaja 1978.

III. DER SCHNEESTURM

Суженого конем не объедешь Dem beschiedenen Bräutigam entkommt man auch zu Pferde nicht

1. Der Wechsel der Sujets

a. Die mißlungene Entführung – eine Kontrafaktur zu Bestužev und Karamzin

Die Geschichte vom Schneesturm ruft in ihrer Entfaltung zwei unterschiedliche Archi-Sujets auf. Sie scheint zunächst dem Schema der romantischen Entführung zu folgen, erweist sich dann aber als Realisierung einer andern, nicht minder konventionellen Sujetschablone, nämlich der Liebe einander nicht erkennender Ehepartner. Vom einen zum andern Sujet übergehend, tauscht der Autor auch den Helden aus, der sein Sujet nicht realisieren konnte. Den Wechsel der Sujets überleben nur Mar'ja Gavrilovna, die weibliche Hauptfigur, und parömische Mikrotexte.

Mit knappen Strichen und unüberhörbarer Ironie skizziert der distanzierte Erzähler die Geschichte der eingebildeten Liebe zwischen dem blassen siebzehnjährigen Gutsfräulein und dem "von ihr ausgewählten Gegenstand" (предмет, избранный ею, 77), dem armen Fähnrich Vladimir Nikolaevič. Mar'ja Gavrilovna ist mit französischen Romanen erzogen worden und "folglich" (следственно) verliebt. "Es versteht sich von selbst" (само по себе разумеется), so lautet die lässige, auf die Paradigmatik des Falles abhebende Bemerkung des Erzählers, daß der junge Mann in gleicher Leidenschaft glüht und daß die Eltern seiner Liebsten ihr verboten, an ihn auch nur zu denken. In ihrer lebhaften Korrespondenz und während heimlicher Zusammenkünfte im Fichtenwäldchen oder bei der alten Kapelle schmieden die Verliebten – was für den Erzähler "ganz natürlich" (весьма естественно) ist – allerlei Pläne, die darauf hinauslaufen, den Willen der "grausamen" (жестокие) Eltern, der dem gemeinsamen entgegensteht, zu umgehen. "Es versteht sich" (разумеется), daß dieser glückliche Gedanke zuerst dem jungen Mann in den Kopf kommt und daß er der "romantischen Phantasie" (романическое воображение) der jungen Dame überaus gut gefällt. In jedem seiner Briefe fleht Vladimir das Mädchen an, sich mit ihm heimlich trauen zu lassen, sich einige Zeit verborgen zu halten und sich dann den Eltern zu Füßen zu werfen, die sie gerührt an ihr Herz drücken würden.

Vladimirs Plan, Frucht seiner Lektüre, wird, wie man weiß, nicht Wirklichkeit. Nicht daß die Braut zurückgeschreckt wäre. Obwohl sie gewisse Zweifel an dem Unternehmen nicht ganz zurückstellen kann und offensichtlich auch ungern von dem gemütlichen Zuhause und den geliebten Eltern scheidet, bricht Mar'ja Gavrilovna im tobenden Schneesturm nach Žadrino auf. Und der Kutscher Tereška bringt sie pünktlich zur Kirche. Auch der Priester und die drei Zeugen sind zur Stelle. Nur Vladimir findet den Weg zur Trauung nicht. Die Entführung scheitert, so müssen wir vorläufig feststellen, am Schneesturm, der den Entführer so in die Irre leitet, daß er die Trauung versäumt.

Eine gescheiterte Entführung behandelte in Rußland schon Bestužev-Marlinskijs historische Erzählung Roman i Ol'ga (1823). In dieser langatmigen Geschichte aus dem mittelalterlichen Novgorod ist der politisch-militärische Konflikt zwischen der Stadtrepublik und dem Moskauer Fürstentum mit einem Liebessujet verbunden. Simeon Voeslav, ein Novgoroder Edler, weigert sich, Roman Jasenskij die Hand seiner Tochter Ol'ga zu geben, obwohl er die Verdienste des jungen Mannes um die Stadt und das heilige Rußland durchaus anerkennt. Unfreiwillig kalauernd, konstatiert der grausame Vater: "Das Übel ist [...], daß er arm ist" (Одна беда, [...] он беден, 351). Ol'ga wird verboten, an Roman auch nur zu denken, und er selbst darf das Haus nicht betreten. Der abgewiesene Werber schlägt vor zu fliehen. Die erschrockene Ol'ga will sich zunächst von ihrer Liebe lossagen, wenn sie "Verbrechen" (преступления, 42) fordert, läßt sich schließlich aber von dem über den Wankelmut der Frauen räsonierenden Geliebten umstimmen. Roman wird sie in drei Tagen um Mitternacht unter dem Gartenfenster erwarten und mit schnellen Pferden an das Ufer eines fremden Flusses entführen, wo sie Ruhe und Glück finden und wohin ihnen vielleicht auch der väterliche Segen folgt. Zur Entführung kommt es freilich nicht. Vergeblich am Fenster auf das verabredete Zeichen wartend und von Reue überwältigt, beschließt Ol'ga, die Eltern nicht zu grämen: "Mag ich auch unglücklich werden, so bin ich doch schuldlos!" (Пусть буду несчастна, зато невинна!, 52). Roman ist in der Nacht, ohne Ol'ga Bescheid zu geben, mit geheimem Auftrag des Novgoroder Veče nach Moskau aufgebrochen. Dort wird er gefangengenommen und verbringt über ein Jahr im dunklen Verlies mit dem "Tod als einziger Braut" (одна невеста – смерть, 61). Endlich von

¹ Zitate nach Bestužev-Marlinskij 1981, Bd. I.

Novgoroder Patrioten befreit, kann er den unerkannten Simeon aus der Hand von Moskauer Kriegern retten und erhält als Dank dafür die Hand der Geliebten.

Zwischen den Texten wird vor allem der Kontrast aktiviert. Puškins prosaischer Fähnrich mit der poetischen Ader erwirbt weder Verdienste um das Gemeinwesen noch rettet er jemandes Leben. Die Entführung scheitert auch nicht, weil Vladimir eine staatspolitische Aufgabe übernommen hätte. Und wenn er sich im Jahre 1812 der Armee anschließt, so läßt er sich keineswegs von vaterländischen Beweggründen leiten, sondern von einem ganz privaten Motiv. Er zieht in den Krieg, weil - wie er den verdutzten Eltern der Geliebten mitteilt – der "Tod ihm als einzige Hoffnung bleibt" (смерть остается единою надеждою, 82). Tatsächlich wird er dann auch in der Schlacht von Borodino schwer verwundet und stirbt, wie später fast beiläufig erwähnt wird, in Moskau am Vorabend des Einmarsches der Franzosen². Mar'ja Gavrilovna ist dagegen viel beherzter als ihr Äquivalent bei Bestužev. Nach langem Schwanken willigt sie in Vladimirs Entführungsplan ein, und trotz ihres schrecklichen Traumes und erheblicher Gewissensbisse macht sie sich, in einen Schal gehüllt, mit einem warmen Mantel bekleidet und mit ihrer Schatulle unter dem Arm zusammen mit ihrer Dienerin auf den Weg durch den tobenden Sturm, den sie als "Drohung und trauriges Vorzeichen" (угроза и печальное предзнаменование, 79) deutet und der ihr entgegenbläst, als wolle er die "junge Verbrecherin" (молодая преступница) aufhalten³. Die Stimme des Gewissens, die Bestuževs Ol'ga vor dem "Verbrechen" zunächst hat zurückschrecken lassen und die sich wiederum erhebt, als der Entführer ausbleibt, hat Mar'jas Bereitschaft zum Abenteuer nicht besiegen können. Und ihre Eltern zeigen sich viel weniger grausam als Ol'gas Vater, der in Kauf nimmt, daß seine Tochter, unwillig, einen andern Mann zu ehelichen, freudlos verblüht. Als Mar'ja Gavrilovna, von der unentdeckt bleibenden nächtlichen Trauung zurückgekehrt, schwer erkrankt und man vermutet – durchaus richtig, wie sich dann erweisen soll –, daß "die Liebe die Ursache ihrer Krankheit sei" (любовь была причиною ee болезни, 82), geben die fürsorglichen Eltern ihren Widerstand sogleich auf und schicken, da man Vladimir lange nicht mehr im Hause gesehen hat,

Deren Literatur er zu gut kannte, kommentieren Bethea/Davydov 1981, 11.

In Schal, Mantel und Schatulle einen Hinweis auf die Prosaik ihrer Trägerin zu sehen, die das Haupthindernis für das mögliche Glück des romantischen Fähnrichs bildet, wie Berkovskij (1960, 56) vorschlägt, scheint einigermaßen abwegig. Nicht Mar'ja, die zu dem Abenteuer so gekleidet und ausgerüstet aufbricht, wie es die Umstände erfordern, verhindert den Erfolg des Unternehmens.

nach dem jungen Mann, um ihm sein unerwartetes Glück kundzutun. Damit ist das Entführungssujet natürlich seiner Grundmotivation verlustig gegangen.

Vladimirs Plan ist deutlich vom Muttertext der russischen Entführungsgeschichten der zehner und zwanziger Jahre beeinflußt, von Karamzins Natal'ja, die Bojarentochter⁴. Natal'ja, das einzige Kind des verwitweten Bojaren Matvej, ein Muster der Tugend, entbrennt in inniger Liebe zu einem unbekannten jungen Mann. Bereitwillig läßt sie sich entführen und heimlich trauen. Das Paar lebt in einem einsamen Haus im dichten Wald, wohin sich Aleksej, der Sohn eines zu Unrecht verfolgten Bojaren, zurückgezogen hat. Als dorthin die Nachricht vom Aufstand der Litauer dringt, bricht Aleksej, begleitet von seiner Frau, die sich als Krieger verkleidet, zum Kampf auf und rettet die Vaterstadt vor den Feinden. Der Bojar Matvej drückt den tapferen Schwiegersohn an sein Herz, und der gerührte Zar konstatiert, daß die Liebenden einander würdig seien.

Die Anspielung auf Karamzins empfindsame Erzählung ist auf mehreren Ebenen markiert. Offen zu Tage liegen die thematischen Übereinstimmungen. Puškins Handlungszeit, Ende des Jahres 1811, die für die Russen "denkwürdige Epoche" (эпоха нам достопамятная, 77), ist das Äquivalent der von Karamzins Erzähler vergegenwärtigten Zeiten, "als die Russen noch Russen waren" (когда русские были русскими, 55^5). Die im weiten Umkreis bekannte und von vielen Nachbarn auch reichlich in Anspruch genommene "Gastfreundschaft und Freigiebigkeit" (гостеприимство и радушие, 77) des guten Gavrila Gavrilovič⁶ läßt bei all ihrer Prosaik⁷ noch Wohltätigkeit etwas von der und Menschenfreundlichkeit Karamzinschen Vaters erkennen, der an Feiertagen die armen Leute von der Straße einlädt, um sie an reich gedeckten Tischen zu bewirten und mit ihnen "liebenswürdig" zu plaudern. Auch bei Karamzin finden Entführung und heimliche Trauung im Winter statt, in dunkler Nacht, während eines Sturms, der gegen das klapprige Fenster der vom Schnee zugewehten und von einer

⁴ Am ausführlichsten, aber leider ganz unter dem Vorzeichen des parodistischen Realismus, hat die Relation zu dieser Erzählung Ljubovič (1937, 263-265) besprochen.

⁵ Zitate nach Karamzin 1966.

⁶ Von dieser Gastfreundschaft ist nur der arme Vladimir ausgenommen, den Mar'jas Eltern "schlechter als einen verabschiedeten Gerichtsbeisitzer" (хуже отставного заседателя, 77) aufnehmen.

Die Mitteilung über die den Großzügigen eifrig besuchenden Nachbarn ist phonisch auffällig markiert und darüber hinaus nicht ganz frei von einer gewissen Zweideutigkeit: sosedi <u>po</u>minutno ezdili k nemu <u>po</u>est<u>i</u>, <u>popiti</u>, <u>poigrati</u> <u>po pjati</u> ko<u>p</u>eek v <u>bo</u>ston s ego ženoju ("die Nachbarn kamen jeden Augenblick angefahren, um bei ihm zu essen, zu trinken und um fünf Kopeken mit seiner Frau Boston zu spielen", 77).

einzigen Lampe nur spärlich erleuchteten niedrigen Holzkirche schlägt und dessen Toben die Worte des Geistlichen begleitet. Aber der verwehten Wege ungeachtet fliegen die feurigen Pferde in Karamzins Geschichte "wie ein Blitz", und durch den tief verschneiten, weglosen Wald lenkt Aleksej den Schlitten sicher zu seiner einsamen Behausung.

Allusionen finden wir auch im Diskurs. Karamzins gefühlvoller Erzähler macht reichlichen Gebrauch von Leseranreden, Urteilen über die Personen und metanarrativen Kommentaren. Er sieht sich dabei in der Nachfolge Laurence Sternes, der – wie er entschuldigend feststellt – nicht der einzige "Sklave seiner Feder" gewesen sei. Mit einem metanarrativen Sternianismus leitet er auch von der Geschichte der Entführung zur Beschreibung des verlassenen Vaters über:

Но мы предупредим сего посланного и посмотрим, что делается в царственном граде. (83)

Aber wir wollen diesem Abgesandten vorauseilen und schauen, was in der Zarenstadt vor sich geht.

Bei Puškin finden wir einen Reflex auf diesen Übergang⁸:

Но возвратимся к добрым ненарадовским помещикам и посмотрим, что-то у них делается. – А ничего. (81)

Aber kehren wir zu den braven Gutsbesitzern von Nenaradovo zurück und schauen wir, was bei ihnen vor sich geht. – Eigentlich gar nichts.

Puškins Replik enthält nicht nur einen markanten sprachlichen Prosaismus, sondern kündigt auch einen Sujetprosaismus an. Während auf Karamzins Schwenk die Beschreibung des Kummers und der edlen Selbstverleugnung des idealen Vaters folgt, führt uns Puškins behagliche Frühstücksszene die allmorgendliche Ereignislosigkeit des Gutsbesitzerslebens vor Augen, in der selbst die begründeten Kopfschmerzen Mar'ja Gavrilovnas eine undramatische Erklärung finden ("Maša, du hast gestern sicher zu viel Kohlendunst eingeatmet" [Ты верно, Маша, вчерась угорела, 81]). Die Entführung hat nicht stattgefunden. Und über das neue Sujet, das in der Sturmnacht begonnen hat, wird der gespannte Leser genauso wenig unterrichtet wie die ahnungslosen Eltern.

Der Schneesturm erweist sich als ähnlich prosaische Kontrafaktur zur sentimentalen Idylle eines Karamzinschen Prätextes wie schon der Stations-aufseher. Vladimirs unglückliche Partizipation am Kampf gegen den französischen Eroberer erscheint wie eine prosaische Umkehrung der herausragenden Rolle, die Karamzins Held bei der Rettung der Vaterstadt vor

⁸ Bemerkt von Ljubovič 1937, 265.

den aufständischen Litauern spielt. Die allenthalben sichtbaren Kontraste zur völlig apsychologischen Geschichte des Sentimentalisten profilieren vor allem die Komplexität der Personen in Puškins narrativer Welt. Am stärksten profitiert von der intertextuellen Konstitution der Charaktere Mar'ja Gavrilovna. Anders als Karamzins naive Heldin, die dem noch unbekannten Geliebten sogleich die Erfüllung aller seiner Wünsche verspricht, folgt sie dem Ruf des Entführers nicht ohne längeres Zögern, und es fragt sich, ob es wirklich Liebe ist, die sie den abenteuerlichen Schritt tun läßt. Sie verteidigt zwar nicht die Heimat mit der Waffe in der Hand wie Karamzins gepanzerte Natal'ja, aber an der Entlohnung der siegreich aus dem Napoleonfeldzug heimkehrenden Soldaten wird sie nicht unbeteiligt sein, und ihre auf Burmins Liebeserklärung gerichteten "militärischen Aktionen" (военные действия, 84) erweisen letztlich die Unschlagbarkeit *ihrer* Waffen, der Waffen der Frau.

b. Die Träume – Psychologie und Prophezeiung

In der Nacht vor ihrer Flucht hat Mar'ja Gavrilovna schreckliche Traumgesichte. Bald scheint ihr, daß in dem Augenblick, da sie sich in den Schlitten setzt, um zur Trauung zu fahren, der Vater sie aufhalte, über den Schnee zerre und in ein dunkles, unterirdisches Verlies werfe. Bald sieht sie Vladimir bleich und blutüberströmt im Gras liegen. Sterbend fleht er sie an, sich eilends mit ihm trauen zu lassen.

Puškins Träume sind, wie man weiß, sowohl für die Personencharakteristik als auch für die Konstitution der Geschichte bedeutsam. In den meisten Fällen ist sowohl die retrospektiv-psychologische als auch die prospektiv-sujetantizipierende Funktion aktiv⁹. Die Träume drücken in symbolischen Szenen zum einen Hoffnungen und Ängste oder noch unbewußte psychische Entwicklungen aus und präsentieren zum andern in bildlicher Gestalt Sujetkerne, die sich dann jenseits des Personenbewußtseins zu einer Geschichte entfalten. Auch in Mar'ja Gavrilovnas Traumgesichten sind die beiden Funktionen am Werk.

Die sujetantizipierende Bedeutung des sterbenden Bräutigams scheint auf der Hand zu liegen. Vladimir kann das Entführungssujet nicht vollenden und wird vom Autor – gnädigerweise als Opfer der Schlacht bei Borodino –

⁹ Eine differenzierte Analyse der Funktionen Puškinscher Träume bietet die unveröffentlichte Staatsexamensarbeit von Ljubica Kasang: *Zur Motivierung und Entfaltung der Träume bei Puškin*, Hamburg 1985.

aus dem Spiel genommen¹⁰. Schwieriger steht es mit dem Motiv des grausamen Vaters. Es erscheint, zumindest auf den ersten Blick, keineswegs als Vorausdeutung und kann auch nicht Reflex wirklicher Ängste sein. Wir erfahren bald, wie schnell die Eltern sich dem Willen des Töchterchens fügen, und haben allen Grund anzunehmen, daß Gavrila Gavrilovič (der ,Mann Gottes', wie der – gedoppelte – Name sagt) seinem überaus weichherzigen Prototypen bei Karamzin so nahekommt, wie es die von Puškin stets respektierten Grenzen des Menschenmöglichen überhaupt erlauben. Mar'ja Gavrilovna zumindest wird wissen, daß sie von ihrem guten Vater keine harte Strafe zu erwarten hat. Als das dunkle Verlies, in das sie "mit einer unbeschreiblichen Enge in der Brust" (с неизъяснимым замиранием сердца, 78) hinabstürzt, wird ihr vermutlich aber die bevorstehende Ehe mit dem im Grunde ungeliebten Vladimir erscheinen. So können wir die beiden Traumbilder als Ausdruck derselben unbewußten Seelenregungen deuten, nämlich der Furcht vor der Verbindung mit dem armen und bieder-phantasielosen Fähnrich und des geheimen Wunsches, dem ungeliebten Bräutigam noch zu entgehen. Es sind also nicht mehr die "grausamen Eltern", die – wie in den traditionellen Entführungsgeschichten - sich der Verbindung mit dem jungen Mann widersetzen, sondern die aus dem Unbewußten aufsteigenden Ängste und Wünsche der Braut.

Das erste Traumbild hat aber auch, jenseits des Personenbewußtseins, eine *sujetantizipierende* Funktion. Der grausame Vater, der die Tochter in das bodenlose Verlies stürzt, nimmt den Husaren vorweg, der nach seinem Scherz, den er später "grausam" nennen wird, das Mädchen der trostlosen Existenz einer jungfräulichen Ehefrau überantwortet. Das "dunkle Verlies" (темное подземелие, 78) läßt sich also in zweifacher Hinsicht als Bild einer Ehe deuten, als *Traumreflex* der gefürchteten Verbindung mit Vladimir und als *Antizipation* jenes traurigen Zustands, den die mit Burmin getraute Frau zu durchleben haben wird.

Aber auch der zweite Traum antizipiert das Burmin-Sujet. Da der Ehemann nach der Trauung spurlos verschwindet, erfüllt sich für Mar'ja, die damit zu einer jungfräulichen Witwe wird, das prophetische Traumgesicht vom sterbenden Bräutigam.

Somit sind *beide* Träume, der grausame Vater wie der sterbende Bräutigam, entweder als *Seelenreflexe* oder als *Prophezeiungen* mit den Sujets *beider* Helden verbunden. Selbst ambivalent, verklammern die Träume die

¹⁰ Auch ein Redeklischee nimmt den Tod des Helden vorweg. Als Vladimir erfährt, wie weit ihn der Schneesturm von der Kirche entfernt hat, erstarrt er "wie ein zum Tode Verurteilter" (как человек, приговоренный к смерти, 80).

heterogenen Sujets von der Entführung der Braut und von der Liebe einander nicht erkennender Eheleute und nehmen in ihrer Symbolsprache die kontrastierenden Geschichten der beiden Männer vorweg, deren Los auf sehr unterschiedliche Weise vom Schneesturm entschieden wird. Die Äquivalenz der Geschichten ist freilich nur partiell. In der Geometrie des Sujets dominiert schließlich die Asymmetrie. Denn in Burmins Sujet werden sich der Tod des Bräutigams und das dunkle Verlies als Durchgangsepisoden auf dem Weg zum finalen Glück erweisen. Der Bräutigam wird wiederauferstehen und die Braut aus ihrem Gefängnis befreien.

c. Der sterbende Bräutigam bei Bürger, Žukovskij, Irving und Puškin

Das Motiv des sterbenden Bräutigams wird durch ein ganzes Bündel intertextueller Bezugnahmen aktiviert. Es muß zunächst als Anspielung auf Vasilij Žukovskijs Ballade *Svetlana* (1812) betrachtet werden, der schon das ausführliche Motto der Novelle entnommen ist¹¹. Žukovskij wiederum hat – nach seiner Ballade *Ljudmila* (1808) zum zweiten Mal – Motive aus Gottfried August Bürgers *Lenore* (1773) verarbeitet (die er dann im Jahre 1831 auch übersetzen soll).

An einem Abend der Dreikönigszeit sitzt Žukovskijs Svetlana traurig und schweigsam unter den singenden Mädchen: ihr Freund weilt in der Ferne, seit einem Jahr ist sie ohne Nachricht. Die Mädchen raten ihr, die Zukunft zu befragen. Im Spiegel mit der Kerze werde sie um Mitternacht ihr Los erfahren, und an dem für zwei Personen gedeckten Tisch werde ihr Liebster mit ihr speisen. Tatsächlich erscheint der Freund und schlägt ihr die Trauung vor. Der Priester erwarte sie schon in der Kirche. Das Paar besteigt den am Tor bereitstehenden Schlitten. Die Pferde stürmen sogleich los, ihre Hufe erzeugen einen "Schneewirbel" (вьюга). Während der rasenden Fahrt verstummt der Bräutigam, bleich und traurig in das Mondlicht blickend. Der Schlitten nähert sich einer einsamen Kirche. Ein "Wirbelwind" (вихорь) öffnet ihre Pforten. In ihrer Mitte erblickt Svetlana einen schwarzen Sarg.

Das Svetlana-Thema des schrecklichen Traums hatte für Puškin große Bedeutung. Schon im *Onegin* wird die Gestalt, die den Zeitgenossen als Verkörperung der russischen Frau galt, dreimal erwähnt. In Kap. III, Str. 5 wird Tat'jana mit der "traurigen" und "schweigsamen" Svetlana verglichen. Und im Kap. V, dessen Epigraph aus Žukovskijs Ballade stammt (О, не знай сих страшных снов / Ты, моя Светлана! — "Оh, kenne nie solche schlimmen Träume, du, meine Svetlana!"), läßt den Erzähler, der Tat'janas Vorbereitungen zu dem an den *svjatki* (in der Christwoche) gepflegten Volksbrauch des *gadanie o ženiche* (Voraussagen des Bräutigams) beschreibt, der Gedanke an Svetlana erschaudern (Str. 10).

Die Pferde stürmen weiter. Der Freund bleibt stumm. Ein "Schneesturm" (метелица) erhebt sich. Der Schlitten nähert sich einer schneebedeckten Hütte. Kaum sind sie angekommen, verschwinden Pferde, Schlitten und Bräutigam. Im "Schneegestöber und Flockenwirbel" (метель и вьюга) alleingelassen, betritt Svetlana die Hütte. Im Innern steht ein Sarg. Der in ihm liegende Tote ist ihr Liebster. Da erwacht Svetlana aus ihrem Schreckenstraum und blickt aus dem Fenster: Über den in der Sonne glitzernden Schnee nähert sich in schneller Schlittenfahrt der ersehnte Bräutigam. Die optimistische Ballade interpretiert ihre Moral:

Лучший друг нам в жизни сей Вера в провиденье. Благ зиждителя закон: Здесь несчастье – лживый сон; Счастье – пробужденье. 12

Der beste Freund in diesem Leben ist uns der Glaube an die Vorsehung. Gut ist des Schöpfers Gesetz: Hier ist das Unglück ein lügenhafter Traum; das Glück ist das Erwachen.

Puškins Vladimir freilich kann von der Annullierung des Schreckenstraums durch den heiteren Tag, die Žukovskij vorführt, nicht profitieren. In seinem realen Leben wird sich die schreckliche Prophezeiung, die Mar'ja Gavrilovna im Traum sieht, bald erfüllen. Aber Puškin widerlegt nicht lediglich den Prätext, sondern rehabilitiert, indem er den christlichen Rationalismus seines Vorgängers in Frage stellt, zugleich den verachteten Aberglauben des Volkes. Während Žukovskij die Dreikönigsbräuche der unverheirateten Mädchen um des volkstümlichen Kolorits willen ausmalt und den Volksglauben an die Wahrheit der Träume ad absurdum führt, zeigt Puškin - wie andernorts die Doppelsinnigkeit der volkstümlichen Redeklischees die Ambivalenz der Volksmantik. Die Prophezeiung ist wahr und falsch zugleich. War bei Žukovskij toter und lebender Bräutigam ein und dieselbe Person im Wechsel von Traum und Wachen, so verteilt Puškin die Funktionen auf zwei Figuren. Vladimir verliert sich im Schneesturm und wird sterben, aber an seine Stelle vor dem Traualtar tritt Burmin, und dieser Bräutigam wird nach seiner Auferstehung Mar'ja Gavrilovna dieselbe Freude bereiten wie Žukovskijs zurückgekehrter Held der sehnsuchtsvollen Svetlana. Es ist also die Aufspaltung des Bräutigams in zwei Personen, die die so nachdrücklich markierte Allusion mit Sinn erfüllt.

Eine Aufspaltung des Bräutigams hat schon der amerikanische Erzähler Washington Irving in seiner Novelle *Spectre Bridegroom* (1819) vorge-

¹² Žukovskij 1973, 160. Nach dieser Ausgabe alle weiteren Zitate aus seinen Balladen.

nommen, die als weiterer Text, den Puškin gekannt haben muß¹³, in das Allusionsgeflecht gehört. Irving bezieht sich ausdrücklich auf Bürgers *Lenore* und gibt dem Thema des toten Bräutigams eine überraschende Wendung. Dazu muß man wissen: In der deutschen Ballade (und auch in Žukovskijs Nachdichtung *Ljudmila*) wünscht sich die Heldin lieber den Tod als ein Leben ohne den Geliebten. Daraufhin erscheint der tote Geliebte um Mitternacht und führt das Mädchen in das kühle Brautbett des Grabes.

Irvings Spectre Bridegroom handelt im mittelalterlichen Deutschland. Die Tochter des Barons von Landshort, weithin gerühmt wegen ihrer Schönheit, ist aus der Ferne mit dem zu Würzburg residierenden Grafen von Altenburg verlobt worden. Auf einem Stück des Wegs zum Schloß der Landshorts, wo die Hochzeit gefeiert werden soll, begleitet den Grafen sein Freund Hermann von Starkenfaust. Die beiden werden von Räubern überfallen, und der Bräutigam wird tödlich verwundet. Mit seinen letzten Atemzügen trägt er dem Freund auf, den Landshorts sein Fernbleiben zu erklären. Die ungeduldig wartende Hochzeitsgesellschaft nimmt den Boten für den Bräutigam. Er erhält keine Gelegenheit, den Irrtum aufzuklären, aber nachdem er der schönen Braut ansichtig geworden ist, übernimmt er bereitwillig die ihm aufgedrängte Rolle. Bei Tisch erzählt der Brautvater, ein Liebhaber von Geschichten, von der schönen Lenore, die von einem Gespensterreiter, ihrem toten Bräutigam, entführt wird. Während die Geschichte die Damen zu Tode erschreckt, bringt sie Hermann auf eine glänzende Idee. Er bricht inmitten der Feier auf und erklärt, er sei ein Toter, werde von den Würmern erwartet und habe um Mitternacht im Dom zu Würzburg zu seiner Beerdigung zu erscheinen. Am nächsten Tag trifft im Schloß tatsächlich die Nachricht vom Tod des Grafen und von seiner Bestattung in Würzburg ein. Die Braut ist untröstlich: "if the very spectre could be so gracious and noble, what must have been the living man?" ¹⁴ Ihr Schmerz findet freilich nicht geringe Linderung dadurch, daß der Gespensterbräutigam nächtens mehrfach im Schloß erscheint und sie schließlich entführt. Auch der Kummer des Vaters wird getröstet, denn nach nur kurzer Abwesenheit kehrt die Tochter zurück und wirft sich ihm zu Füßen. Sie ist begleitet von Hermann, der sich nach seinem Besuch bei den Würmern in bester

Ins Französische 1822 und ins Russische 1825 und 1828 übersetzt. Auf den Prätext hat Berkovskij (1960, 50-54) aufmerksam gemacht. Die Verarbeitung von Irving-Motiven in der Geschichte des Dorfs Gorjuchino ist von Alekseev 1926 und in der Skazka o zolotom petuške ("Das Märchen vom goldenen Hähnchen", 1834) von Achmatova 1933 angemerkt worden. Vgl. oben, S. 18 f., auch die Kritik an Herrn Belkins untalentierter Nachahmung von Washington Irving.

¹⁴ Irving 1823, 298. Nach dieser Ausgabe alle weiteren Zitate.

Gesundheit und tadelloser Erscheinung präsentiert. Das Geheimnis wird aufgeklärt, und der Vater ist nur noch ein wenig indigniert über den Scherz, den sich der Schwiegersohn mit ihm erlaubt hat. Aber mehrere kriegserfahrene Freunde versichern ihm, "that every stratagem was excusable in love" (304).

Man kann sich vorstellen, was Puškin an dieser ironischen Replik auf Bürgers moralische Ballade gefallen hat, und wir werden im weiteren auch einzelnen Motiven nachgehen, die Irvings Version des toten Bräutigams für die Konkretisation von Puškins Geschichte bereitstellt. Die Novelle des amerikanischen Erzählers demonstriert, wie Berkovskij richtig feststellt, den Individuums, seines Verstandes, seines "Triumph des mungsgeistes, seiner Geschicklichkeit" (1960, 52). Der Held versteht den ihm entgegenkommenden Zufall geistesgegenwärtig für sein Glück zu nutzen. Von plötzlicher Liebe getroffen, verfolgt er mit dem von der Literatur angeregten Rollenspiel erfolgreich seine Interessen. In das Schicksal, das bei Bürger die gnadenlose Strafe des Allerhöchsten exekutiert, hat sich bei Irving der Witz des Menschen eingemischt. Man kann deshalb durchaus Berkovskijs Formel zustimmen: "Schicksal, das ist die persönliche Initiative" (1960, 52). Aber Puškins Lösung bedeutet keineswegs einen mentalitätsgeschichtlichen Rückfall hinter die novellistische Selbstbehauptung des Individuums, wie Berkovskijs soziologistische Deutung suggeriert. Berkovskij sieht bei Puškin allenthalben nur den Zufall am Werk, den "konservativen" Zufall, der das Alte, den vornehmen und begüterten Burmin, unterstützt und mit dem besitzlosen Neuerer Vladimir grausam umspringt. Und so gelangt Berkovskij zu der wieder einmal abwegigen Schlußfolgerung, daß bei Puškin das "soziale Schicksal" das Leben der Menschen entscheide, daß Schicksal hier die "Metapher für die herrschende Ordnung der Dinge" sei (1960, 55).

Dem hat schon Vladimir Markovič (1989, 76) entgegengehalten, daß die unterschiedlichen Besitzverhältnisse der Helden zwar deutlich markiert seien, daß aber die soziale Motivierung, die die Geschichte vereinfache und rationalisiere, sie letztlich nicht schließen könne. In der Tiefe des Implizierten deute sich vielmehr die Existenz eines universalen Gesetzes an, das Glück und Unglück nach einer ganz eigenen, nicht sofort verständlichen und vielleicht auch gar nicht rationalen Logik verteile.

Tatsächlich wird in Puškins narrativer Welt die Wirksamkeit des menschlichen Handelns durch das Walten einer abstrakten Macht begrenzt, für die die Wortmotive der Novelle den Begriff *Schicksal* suggerieren. Diesen Sujetfaktor bringt Puškin sowohl gegen Karamzins und Bestuževs idyllische Geschichten zur Geltung, in denen das reine Gefühl und der edle Mut alles vermögen, als auch gegen Irvings optimistischen Glauben an das selbstbewußte Subjekt, das einfallsreich sein Glück bewerkstelligt. Das Schicksal, das in Puškins Narration waltet, ist freilich weder blinder Zufall noch gnadenlose Vorherbestimmtheit. Es trägt dem Menschen durchaus Rechnung, straft und belohnt sein Denken und Wollen und vollendet lediglich das, was er selbst beginnt. Das Walten dieses Schicksals führt Puškin in der Entwicklung des Sujets vor, das nicht nur Mar'jas Träume in einem für die Heldin ganz und gar unvorhersehbaren Sinne realisiert, sondern das auch die Redeklischees, mit denen die Personen ihre Wirklichkeit besprechen, wörtlich nimmt und zu Geschichten ausfaltet.

Das wahrgewordene Wort, den buchstäblich in Erfüllung gegangenen Wunsch haben schon Bürger und Žukovskij warnend vor Augen geführt.

Bürgers Lenore verzweifelt über den Tod des Geliebten:

Der Tod, der Tod ist mein Gewinn!
[...]
O Mutter! Was ist Seligkeit?
O Mutter! Was ist Hölle?
Bei ihm, bei ihm ist Seligkeit,
Und ohne Wilhelm Hölle! –
Lisch aus mein Licht, auf ewig aus!
(Bürger 1965, 62 f.)

Für ihren gotteslästerlichen Wunsch wird die Heldin mit seiner grausig buchstäblichen Erfüllung bestraft: der tote Bräutigam, der sich vor ihren Augen in ein Skelett verwandelt, nimmt sie mit in seine tiefe Gruft.

Auch Žukovskijs Ljudmila wünscht sich, der Qual der Hölle spottend und den Lohn des Himmels verwirkend, unbedacht das Grab:

С милым вместе – всюду рай; С милым розно – райский край Безотрадная обитель. (145)

Mit dem Liebsten zusammen – ist überall Paradies; vom Liebsten getrennt – ist auch das paradiesische Gefilde eine freudlose Wohnstatt.

Auch hier erfolgt die Strafe in der Form buchstäblicher Realisierung, auf die die Schlußzeilen eigens verweisen:

Смертных ропот безрассуден; Царь всевышний правосуден; Твой услышал стон творец; Час твой бил, настал конец. (149) Das Murren der Sterblichen ist unverständig, der höchste Herrscher gerecht. Dein Stöhnen hat der Schöpfer erhört. Deine Stunde hat geschlagen, das Ende ist gekommen.

Das Schicksal vollzieht sich in Puškins Welt nicht so geradlinig und vorausberechenbar wie in Bürgers und Žukovskijs moralischen Balladen. Die magisch anmutende Realisierung der Redeklischees nimmt ja, wie wir schon beobachten konnten, mancherlei Umwege und gelangt oft erst in der Inversion oder in der Transposition von einem zum andern Helden an ihr Ziel. Und es sind nicht unbedingt christliche Tugenden, die das Schicksal honoriert, oder Verstöße gegen die Moral, die es bestraft.

2. Die Konstanz der Parömien

Karamzin benutzt in seiner *Natal' ja*, die Bojarentochter aufdringlich oft die Phraseologie der Ergebenheit und Unterwerfung. Die aus der französischen comédie larmoyante entlehnten Wendungen sich jemandem zu Füßen werfen (броситься к ногам, se jeter aux pieds) und jemandem zu Füßen fallen (упасть к ногам, tomber aux pieds) werden zu ostinaten Figuren. Bei seinem ersten Besuch im Haus der Geliebten "wirft sich Aleksej Natal'ja zu Füßen" (бросился к ногам Натальиным, 70). Die um den Vater Besorgte fragt den Entführer: "Warum sollen wir uns ihm [d.i. dem Vater] nicht zu Füßen werfen?" (Для чего нам не броситься к ногам его?, 72). Der junge Mann beschwichtigt: "Wir werfen uns ihm zu Füßen, aber erst nach einiger Zeit" (Мы бросимся к ногам его, но через некоторое время). Natal'ja beruhigt sich dann auch damit, daß Aleksej gesagt hat, sie würden sich bald "dem Väterchen zu Füßen werfen" (бросимся к ногам батюшкиным, 73). Dem zur Entführung Erscheinenden "wirft sich" Natal'ja "in die Arme" (бросилась в его объятия, 74). Der wegen des unschuldig verfolgten Vaters in der Einöde lebende Held hat sich manchmal "dem Zaren zu Füßen werfen" wollen (броситься к ногам государя, 80). Von seinem Leben erzählend, erinnert Aleksej daran, daß "er [Natal'ja] zu Füßen gefallen" sei (упал к ногам твоим, 82), und er tröstet die um den Vater Besorgte damit, daß der gnädige Gott ihnen schon Gelegenheit geben werde, ihm "zu Füßen zu fallen" (упасть к ногам твоего родителя). Im glücklichen Finale schließlich "wirft sich" die schöne Natal'ja im Panzer des Kriegers dem Vater "in die Arme" (бросилась в его объятия, 91). Und ihr Gemahl will sich vor dem Bojaren "auf die Knie werfen" (броситься перед ним на колени, 92), doch drückt ihn der Alte zusammen mit der lieben Tochter an sein Herz.

Die Phraseologie des Fallens und Sich-Werfens ist geradezu Merkmal und Inbegriff der sentimentalen Liebes- und Entführungsgeschichten geworden. Noch bei Washington Irving finden sich davon – ironische – Spuren. Die Braut ist so streng erzogen, daß sie selbst auf den ansehnlichsten Kavalier der Welt keinen Blick geworfen hätte – "no, not if he were even dying at her feet" (280). Und zum Schluß springt die verlorene Tochter von ihrem Pferd, "and falling at the Baron's feet, embraced his knees" (302).

Puškin inszeniert mit Karamzins Phraseologismus ein komplexes ironisches Spiel¹⁵. In seinen Briefen fleht Vladimir Mar'ja an:

предаться ему, венчаться тайно, скрываться несколько времени, броситься потом к ногам родителей, которые конечно будут тронуты наконец героическим постоянством и несчастием любовников, и скажут им непременно: Дети! придите в наши объятия. (77 f.)

die Seine zu werden, sich heimlich trauen zu lassen, sich einige Zeit verborgen zu halten und sich dann den Eltern zu Füßen zu werfen, die natürlich am Ende von der heroischen Beständigkeit und dem Unglück der Liebenden gerührt, ihnen zweifellos sagen würden: "Kinder! Kommt in unsere Arme!"

Und ihren Brief an die Eltern, in dem sie in karamzinistischer Hyperbolik brilliert, schließt Mar'ja Gavrilovna damit, daß "sie jene Minute als die seligste ihres Lebens ansähe, in der es ihr erlaubt sein werde, sich den teuersten Eltern zu Füßen zu werfen" (блаженнейшею минутою жизни почтет она ту, когда позволено будет ей броситься к ногам дражайших ее родителей, 78).

Der ironische Erzähler bildet darauf ein prosaisch kalauerndes Echo. Nachdem Mar'ja die Briefe an die Eltern und ihre empfindsame Freundin versiegelt hat, "wirft" sich die zum Ehestand Entschlossene "auf das Bett" (бросилась на постель), was – wie schon die Bett-Motivik im *Stationsaufseher* – ein gewisses semantisches Potential aktiviert.

Das sentimentalistische Klischee der flehentlichen Bitte ist nach der schicksalhaften Sturmnacht mit dem Wechsel der Sujets gegenstandslos geworden. Den ahnungslosen Eltern Mar'jas erklärt Vladimir dann ja auch in einem halbverrückten Brief, daß er nie wieder einen Fuß in ihr Haus setzen werde. Sein auf das Entführungssujet gemünzter Topos des Sich-zu-Füßen-Werfens aber realisiert sich, auf den neuen Helden übertragen, im Sujet von Trauung, Trennung und Wiedererkennen. Das Schweigen Burmins gibt der von Freiern umworbenen Mar'ja Rätsel auf: offensichtlich gefiel sie ihm sehr, "aus welchem Grund also hatte sie ihn bisher noch nicht zu ihren Füßen gesehen?" (каким же образом до сих пор не видала она его у своих ног,

Darauf hat als erster Ljubovič (1937, 264) hingewiesen.

84). Die Kriegslist, die, wie Irving versicherte, in der Liebe entschuldbar ist, führt aber letztlich zum Ziel. Das dénouement, die wechselseitige cognitio der Eheleute, verwirklicht sich in Vladimirs Klischee: "Burmin erblaßte… und warf sich ihr zu Füßen…" (Бурмин побледнел… и бросился к ее ногам…, 86). So hat sich die literarische Stereotype, mit der der unglückliche Held des ersten Sujets seine Geschichte zu beenden trachtete, in die Formel für das glückliche Finale des zweiten Sujets verwandelt.

Ein weiteres Wortmotiv gilt es zu beachten. Der Text hält ständig das Thema des Schicksals gegenwärtig. Mar'ja und Vladimir "haderten mit dem Schicksal" (сетовали на судьбу, 77), obwohl ein russisches Sprichwort sagt: "Es sündigt, wer mit dem Schicksal hadert" (Грешит, кто сетует на судьбу)¹⁶. Die Handschriftenvariante enthält in erlebter Rede die Frage der aufbrechenden Heldin: "Welches Schicksal erwartete sie?" (Какая судьба ожидала ее, 608). In der Handschrift hat Puškin bezeichnenderweise als Namen für den Ort der Trauung zunächst nicht Žadrino, sondern Azarino (von hasard, also "Zufallshausen", 610) erwogen (während der Wohnsitz der Eltern, der "Ort trauriger Erinnerungen" [место печальных воспоминаний, 82] schon in der ersten Variante Nenaradovo, "Unfrohhausen", heißt). Der Liebesstrategie Mar'jas bereits erlegen, gesteht Burmin schließlich: "Jetzt ist es schon zu spät, mich meinem Schicksal zu widersetzen" (Теперь уже поздно противиться судьбе моей, 85).

Die Schicksalsmotivik wird von einer Redensart und einem Sprichwort aktiviert. Betrachten wir zunächst, wie diese Parömien, die von einer Fehldeutung der Wirklichkeit veranlaßt sind, durch unglücksschwangere Wortmotive vorbereitet werden: Nach der schicksalhaften Nacht im Schneesturm erkrankt Mar'ja Gavrilovna und befindet sich am "Rand des Grabes" (у края гроба, 81). Im Fieber gibt sie das von allen Mitwissern bestens gehütete Geheimnis selbst preis. Aber die Mutter kann die dem gesunden Menschenverstand widersprechenden Worte nur so verstehen, daß die Kranke "sterblich" (смертельно, 82) in Vladimir Nikolaevič verliebt sei. Die gute Frau berät sich mit ihrem Mann und den Nachbarn, und schließlich kommen alle einstimmig zu dem Schluß:

что видно такова была судьба Марьи Гавриловны, что суженого конем не объедешь, что бедность не порок, что жить не с богатством, а с человеком, и тому подобное. (82)

daß dies offensichtlich Mar'ja Gavrilovnas Schicksal ist, daß man dem beschiedenen Bräutigam auch zu Pferde nicht entkommt, daß Armut keine Schande ist,

¹⁶ Belegt bei Dal', 1963-1966, s.v. "sětovat".

daß man nicht mit dem Reichtum, sondern mit einem Menschen zusammenlebt und was es dergleichen mehr gibt.

Auch in diesen Redeklischees hat Volkes Mund die Wahrheit kundgetan. Wie sich schon die Vermutung, daß "die Liebe die Ursache der Krankheit" Mar'jas sei, durchaus als richtig erweist, so bestätigen sich in der Geschichte auch die Parömien. In beiden Fällen freilich entfaltet sich die Rede in einem andern Sinn als dem intendierten. Die Vermutung und die Parömien bewahrheiten sich nicht für den armen Vladimir, den Urheber und Helden des mißglückten Sujets, auf den sie gemünzt sind, sondern gelangen zu ihrer Wahrheit erst durch den reichen Burmin, der ohne Wissen der Eltern und Nachbarn inzwischen die Bühne der Geschichte betreten und den Knoten eines neuen Sujets geschürzt hat. Warum aber ist gerade Burmin der *suženyj*, der vom Schicksal beschiedene Bräutigam, dem Mar'ja Gavrilovna buchstäblich *zu Pferde* nicht entkommt?¹⁷

Die Prädetermination, von der das Sprichwort weiß, ist in der Novelle auf zwei Ebenen motiviert. Zunächst einmal scheint Burmin, der den "Sturm" (*bur-ja*) in seinem Namen trägt¹⁸, Werkzeug einer Schicksalsmacht,

Es handelt sich hier natürlich nicht um eine etymologische Verwandtschaft, sondern um ein anagrammatisches Spiel. Bei seiner ersten Nennung trägt der Held in einer

Die Unausweichlichkeit des Beschiedenen wurde schon in Bestuževs Roman und Ol'ga mit dem Sprichwort konstatiert: "Vor dem Schicksal entkommt man auch zu Pferde nicht" (от судьбы на коне не ускачешь, Bestužev-Marlinskij 1981, I, 55). Die von Puškin benutzte Variante ist bei Dal', 1963-1966, s.v. "sudit", belegt. Das Sprichwort taucht wie viele andere Parömien auch als Titel von Komödien des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts auf. So wurde 1795 in Petersburg ein Stück dieses Namens von einem S. Apuchtin aufgeführt, und seit 1821 lief in beiden Hauptstädten mit großem Erfolg Nikolaj Chmel'nickijs Vaudeville-Oper Suženogo konem ne ob"edeš', ili Net chuda bez dobra ("Dem Beschiedenen entkommt man auch zu Pferde nicht, oder Jeder Nachteil hat auch seinen Vorteil", zur Bedeutung dieses Stücks für Puškins Novelle vgl. unten). - An Vladimir bewahrheitet sich ein damit kontrastierendes Sprichwort, das ebenfalls das Motiv des Pferdes enthält: «Кто на борзом коне жениться поскачет, тот скоро поплачет» (belegt bei Dal', s.v. "borzit'sja"). Die Parömie erscheint allerdings nicht im Text, und wenn sie mitzudenken ist, dann natürlich nicht in ihrem figürlichen Sinn ("Heirat in Eile bereut man mit Weile", Pavlovskij s.v. "ženit'ba", Graf 1960, 123; "Früh Ehe, früh Wehe", Pavlovskij), sondern nur in ihrer wörtlichen Bedeutung: "Wer auf feurigem Pferd zum Heiraten losreitet, der wird bald weinen". Im Gegensatz zu den Pferden in den Geschichten Bestuževs, Karamzins und Žukovskijs, die allesamt "feurig" (борзые) sind und in schnellem Lauf (bei Karamzin sogar "wie ein Blitz") allen Unbilden des winterlichen Elements trotzen, findet sich Vladimirs prosaischeres Zugtier freilich auf den verwehten Wegen nur schlecht zurecht und zeichnet sich auch durch eine gewisse Ermüdbarkeit aus. Kaum hat der Schneesturm begonnen, so schreitet es nur noch "auf gut Glück" (наудачу), tritt alle Augenblicke entweder in einen Schneehaufen oder versinkt in einer Vertiefung. Bald beginnt es zu ermatten und bewegt sich kaum noch vorwärts.

die sich im Toben des winterlichen Elements verkörpert. Er selbst erklärt jedenfalls seinen unvernünftigen nächtlichen Aufbruch "mitten in den Sturm hinein" (*v samuju burju*) mit dem Wirken einer geheimnisvollen Kraft:

- [...] непонятное беспокойство овладело мною; казалось, кто-то меня так и толкал. Между тем метель не унималась; я не вытерпел, приказал опять закладывать и поехал в самую бурю. (85 f.)
- [...] eine unbegreifliche Unruhe bemächtigte sich meiner; mir war, als würde mich jemand geradezu hinausstoßen. Indessen hatte der Schneesturm noch nicht nachgelassen. Ich hielt es nicht aus, befahl wieder anzuspannen und fuhr mitten in den Sturm hinein.

Man sollte freilich in der geheimen Macht oder dem Schicksal, auf die sich die Menschen berufen, nicht die einzige Rechtfertigung der ganz unwahrscheinlichen Geschichte sehen. Und man versteht nur eine, die poetische Seite der Motivierung, wenn man – wie Geršenzon (1916b, 134) – den Schneesturm als das "kluge Element" deutet, "das weiser ist als der Mensch selbst". Gewiß, das Schicksal ist ein unbezweifelbarer und nicht realistischrational auflösbarer Faktor im Motivierungssystem der narrativen Welt Pus-*kins. Aber hier wie überall in Puškins Narration konkurriert mit der poetischen Motivierung Schicksal die prosaische Begründung Mensch. Die simultane Wirksamkeit der beiden Motivierungsfaktoren Schicksal und Mensch läßt sich gut an den Traumsujets beobachten. Wie an Mar'jas Träumen zu sehen war, reflektieren sie zum einen die Hoffnungen, Ängste und unbewußten Seelenregungen der träumenden Person und prophezeien, weit über den Horizont der Heldin hinaus, den weiteren Verlauf des Sujets. Am deutlichsten wird das Zusammenspiel von Schicksal und Mensch vielleicht in Pik Dame. Die phantastische Erklärung des Geschehens ist hier so eng mit der realistischen, psychologischen Motivierung verschränkt, daß eine einsinnige Lektüre das Rätsel dieser Erzählung nicht lösen wird. Die einseitigen Lösungen, die Anhänger der beiden Interpretationsparteien, der fatalistisch-phantastischen Deutung wie der realistisch-psychologischen

Handschriftenvariante noch den Namen *Burlin*, der mit dem Verb *burlit*' ('toben', 'lärmen', 'zanken') und dem Adjektiv *burlivyj* ('stürmisch', 'zankend'; vgl. Pavlovskij, s.v. "burlenie") in etymologischer Beziehung steht und mit ihnen von *burja* abgeleitet ist (vgl. Dal', s.v. "burja", und Vasmer 1950-1958, s.v. "burlit"). Mit der leichten Veränderung des Namens hat Puškin sowohl die etymologische Verwandtschaft mit *burja* aufgehoben als auch die in *Burlin* enthaltene Assoziation des wilden, raufsüchtigen Draufgängers (vgl. auch *burlila*, 'Händelmacher', Dal', s.v. "burja", Pavlovskij, s.v. "burlenie") getilgt.

Interpretation, immer wieder versucht haben, lassen jeweils unmotivierte Handlungsreste zurück.

Auch im *Schneesturm* haben Charakter, Wollen und Handeln der Menschen einen Einfluß auf den Verlauf der Geschichte. So fragt sich, ob es wirklich das "Schicksal" ist, dem sich Burmin nicht mehr "widersetzen" kann, oder ob der Besiegte nicht eher den "militärischen Aktionen" der jungen Dame erlegen ist. Wenn der ironische Erzähler Mar'ja Gavrilovna "der Fürsorge des Schicksals und der Kunst des Kutschers Tereška" anvertraut (Поручив барышню попечению судьбы и искусству Терешки кучера, 79), so sind in dem komischen Zeugma genau die beiden Motivationen zusammengebracht, die die Geschichte begründen: das Schicksal und das Handeln der Menschen. Und wenn Burmin der unerkannten Gattin seine "unbegreifliche, unverzeihliche Windigkeit" (непонятная, непростительная ветреность, 86) gesteht, so sind in der figürlich wie auch buchstäblich zu verstehenden *Windigkeit* die beiden Motivationen seines Handelns genannt, der Wind – das heißt: das Schicksal, das in ihm waltet – und der Charakter.

3. Strafendes und belohnendes Schicksal

Wenn das Schicksal, das das Sprichwort vom beschiedenen Bräutigam wahr macht, in der Entfaltung der Parömie den Charakter, das Wollen und das Handeln der Personen bestraft und belohnt, wenn die wundersame Fügung der Ereignisse nicht der Laune des Zufalls entspringt, sondern lediglich das vollendet, was im Wesen des Menschen bereits angelegt ist oder was er selbst in Gang gesetzt hat, dann haben wir an das Sujet eine Reihe von Fragen zu stellen:

- 1. Warum bringt der schicksalhafte Schneesturm von den acht Personen, die sich bei der Kirche von Žadrino verabredet haben, einzig und ausgerechnet den Entführer vom Weg zur Trauung ab? Womit hat der Pechvogel sein Unglück verdient?
- 2. Warum lenkt der Schneesturm Burmins Gefährt zur wartenden Braut? Warum läßt das Schicksal den frechen Husaren drei Jahre nach der Trauung Mar'ja Gavrilovna ganz zufällig wiederfinden, und warum vergönnt es ihm, sich in die zu verlieben, mit der er verheiratet ist? Womit hat der Glückspilz sein Glück verdient?
- 3. Warum führt das Schicksal Mar'ja und Burmin zweimal zusammen? Was macht die beiden zu *suženye*, zu Menschen, die füreinander bestimmt sind?

a. Der pedantische Entführer

Vladimirs trauriges Los hat so manchen Interpreten betrübt¹⁹, und es sind nicht wenige Versuche unternommen worden, den Unglücklichen zum Opfer der ungerechten sozialen Verhältnisse zu erklären. Aber nicht der *byt*, das alltägliche Leben und seine soziale Ordnung, bereiten dem mittellosen Fähnrich den Untergang, wie Berkovskij (1960, 55-57) schlußfolgert, sondern umgekehrt die Literatur, sein Glaube an ihre Schablonen oder genauer: der Widerspruch zwischen der Poesie des romantischen Sujets, das er zu realisieren sucht, und der Prosa seines Charakters.

Muß uns Vladimir, so könnte man fragen, auf seiner Irrfahrt durch den Schneesturm nicht als das bedauernswerte Opfer des tückischen Elements erscheinen, und wird die zunehmende Verzweiflung des tragischen Helden nicht jedem fühlenden Leser zu Herzen gehen? Gewiß kann die Darstellung von Vladimirs Scheitern, die einen großen Teil des Textes einnimmt, ihre Wirkung auf den Leser kaum verfehlen, aber sobald der Fokus der Geschichte zu Mar'ja Gavrilovna zurückgeschwenkt ist, gerät der unglückliche Werber zunehmend in Vergessenheit, und daß er hinter der Bühne sein Leben beendet hat, wird nur noch beiläufig zur Kenntnis genommen. Der Leser ist zu dieser Gleichgültigkeit durchaus berechtigt. Denn hat die Nachricht von Vladimirs Verwundung bei Mar'ja immerhin noch eine Ohnmacht hervorgerufen, die freilich ohne die von den Eltern befürchteten Folgen blieb, so wird sein Tod die Heldin nur noch wenig erschüttert haben. Jedenfalls hält es der Erzähler nicht für erforderlich, uns das Verscheiden des Helden sogleich mitzuteilen. Und wenn er Vladimirs Ende später beiläufig erwähnt, dann geschieht das offensichtlich in erster Linie, um zu verdeutlichen, daß die Treue der jungen Dame allem Anschein nach den Tod des Geliebten überdauert. Ist der Leser dann bei Burmins Geschichte angekommen, werden ihm auch gewisse Zweifel an Vladimirs Eignung für Mar'ja Gavrilovna kommen. Er wird sich dann nicht nur fragen, ob der Entführer seine Unternehmung mit dem rechten Witz ins Werk gesetzt hat, sondern sich möglicherweise auch seines emotionalen Engagements nicht mehr sicher sein. Es wird ihm zu denken geben, daß Vladimir, darin deutlich von allen literarischen Vorbildern abweichend, die

Gegen Iskoz (1910, 196), der den romantischen Träumer als Äquivalent Lenskijs betrachtet und sein lächerliches, bemitleidenswertes, aber nicht tragisches Unglück unterstreicht, vergleicht Gukasova (1949, 167) Vladimir mit Evgenij aus dem *Ehernen Reiter*. Wie dieser gehe er tragisch unter, nachdem er unter Aufbietung seiner letzten Kräfte gegen alle Hindernisse gekämpft habe, die sich ihm in den Weg gestellt hätten.

Entführung der Braut nicht selbst übernimmt, sondern sie seinem Kutscher Tereška überträgt. Gewiß, Tereška ist "zuverlässig" (надежный), und er selbst hat sich an dem Tag um vielerlei zu kümmern und tut dies auch äußerst gewissenhaft, aber hat er nicht die Prioritäten ein wenig verschoben? Hätte er sich nicht in erster Linie um das junge Mädchen kümmern müssen? Konnte er sich dessen so sicher sein, daß die Siebzehnjährige, die lange geschwankt hatte, nicht in letzter Minute anderen Sinnes werden würde? Wie hat er es überhaupt über sich gebracht, nicht selbst die Braut zur Kirche zu bringen, sondern ihr vorauszufahren? Es handelte sich ja schließlich nicht um eine von Eltern ausgerichtete Hochzeit, bei der die Braut zu dem in der Kirche wartenden Bräutigam geführt wird. Jedenfalls kann Vladimir trotz seiner drängenden Briefe nicht der glühendste Liebhaber gewesen sein²⁰, und es fragt sich, ob er seinen literarischen Plan nicht mehr geliebt hat als die lebendige Braut.

Auch Vladimirs umständliche Vorkehrungen passen nicht eigentlich zu einem leidenschaftlichen Entführer. Den ganzen Tag ist er unterwegs gewesen. Am Morgen hat er mit dem Priester von Žadrino gesprochen, und nur "mit Mühe hat er sich mit ihm einigen können" (насилу с ним уговорился, 79). Ist das nicht zu verstehen als "handels-einig werden können"? Macht Mühe nicht die geringe Summe, die er angeboten hat? Jedenfalls ist der Priester von sehr viel nüchternerer Wesensart als sein Pendant in Karamzins Natal'ja, die Bojarentochter. (Dieser war von Aleksej "nicht gekauft, sondern durch Bitten bewegt" und durch "Tränen gerührt" worden.) Das Feilschen um den Preis der geheimen Trauung ist ein Motiv, das, in den Prätexten undenkbar, auf den romantischen Entführer einen recht prosaischen Schatten wirft.

Viel Zeit hat Vladimir darauf verwandt, Trauzeugen zu finden. (Für ein zusätzliches Entgelt hätte der Priester auf sie vermutlich verzichtet. Bei Karamzin geht die Trauung jedenfalls ohne Zeugen vonstatten, und ihre Rechtlichkeit leidet dadurch offensichtlich nicht. Und wenn Puškins Geistlicher auf Zeugen bestanden hätte, wären wohl der Kutscher und Mašas Mädchen eingesprungen.) Als ersten sucht Vladimir den verabschiedeten vierzigjährigen Kornett²¹ Dravin auf, der mit Vergnügen einwilligt, erinnert ihn das Abenteuer doch an frühere Zeiten und Husarenstreiche. Von diesem Zeugen der Zeit romantischer Entführungen läßt sich der eilige Bräutigam

Die Leidenschaftlichkeit Vladimirs und auch die Aufrichtigkeit der Liebe Mar'jas hat schon Černjaev (1900d, 243-262) in Frage gestellt.

Kornett war der unterste Offiziersgrad, der nur ganz jungen Männern gegeben wurde (vgl. Chalizev/Šešunova 1989, 76).

sogar überreden, zum Mittagessen zu bleiben. (Wie lange mag sich das Mahl über den Erinnerungen des nicht gerade erfolgreichen Soldaten hingezogen haben, und wieviel Alkohol mag dabei geflossen sein?) Aber gleich nach dem Essen erscheinen die beiden übrigen Zeugen, für die offenbar der Gastgeber gesorgt hat, nämlich der Landvermesser Schmidt mit Schnurrbart und Sporen und der sechzehnjährige Sohn des Polizeihauptmanns (!). Auch die beiden stimmen dem Vorschlag zu und schwören Vladimir sogar – "bei einem Glas Punsch" (за стаканом пунша), wie es in einer Variante (609) heißt –, sie seien bereit, für ihn ihr Leben zu opfern. Vladimir, dem das Treffen ganz nach seinem Geschmack gewesen muß, umarmt sie begeistert und fährt nach Hause, sich fertig zu machen.

Er hat natürlich keine Mannschaft aufgeboten, die einen Erfolg der delikaten Unternehmung garantiert. Aus Burmins Bericht geht dann ja auch hervor, daß es die Zeugen waren, die ihn im Schneesturm mit Hierher-Hierher-Rufen zur Kirche gelenkt haben. Wie konnten die drei die Trojka Burmins mit dem kleinen einspännigen Schlitten Vladimirs verwechseln? Und wieso ist ihnen ihr Irrtum nicht aufgefallen, als sie Burmin aufforderten, schnell aus dem Schlitten auszusteigen? Der Entführer versäumt also nicht nur die Trauung, die Zeugen, die er aufgeboten hat, sorgen sogar dafür, daß der falsche Bräutigam bis zur Kirche vorfährt und sie auch betritt. Daß Burmin überhaupt sein grausames Spiel treiben kann, liegt also im Sujet Vladimirs begründet und ist letztlich von seiner Wahl der Zeugen mitverschuldet. Das Opfer des Lebens wird von den drei Helden natürlich nicht gefordert. Aber schon ihren Freundespflichten kommen sie nur recht einseitig nach²²: Sie stützen gemeinsam mit dem Dienstmädchen die Braut, als ob die Siebzehnjährige der Hilfe von vier Personen bedürfte, und sind "nur mit ihr beschäftigt" (заняты были только ею, 86)²³. Das erklärt wohl auch ihren Irrtum und ihre Unachtsamkeit. Und als der Streich offenbar wird, richten sie auf den Fremden lediglich ihre "erschrockenen Augen" (испуганные глаза), die Augen, die vorher allzu ausschließlich auf die schöne Braut gerichtet waren.

Die Entführung selbst ist sorgfältigst geplant. Vladimir sendet den Kutscher mit der Trojka und "mit detaillierten, ausführlichen Anweisungen" (с подробным, обстоятельным наказом, 79) zu Mar'ja nach Nenaradovo. Und mit der Braut selbst ist alles genauestens besprochen: sie soll nicht am Abendessen teilnehmen, sondern sich unter dem Vorwand von Kopfschmer-

²² Angemerkt bei Chalizev/Šešunova 1989, 26.

Der Sohn des Polizeihauptmanns sollte nach der Handschriftenvariante der von ihm so umsorgten Mar'ja später den Hof machen, vgl. unten, Anm. 37.

zen auf ihr Zimmer zurückziehen. Mit ihrem Mädchen soll sie dann durch den hinteren Ausgang in den Garten gehen, hinter dem Garten den wartenden Schlitten vorfinden und in ihm Platz nehmen – selbst daran hat der umsichtige Entführer gedacht²⁴. Dann soll sie fünf Werst bis zum Dorf Žadrino fahren, direkt zur Kirche, wo sie Vladimir erwarten wird. Nachdem er den Kutscher auf den Weg geschickt hat, bricht Vladimir alleine nach Žadrino auf, wo nach etwa zwei Stunden Mar'ja eintreffen soll. Alles scheint klar: "Der Weg war ihm bekannt, und zu fahren waren nur zwanzig Міпиten" (Дорога была ему знакома, а езды всего двадцать минут, 79). Doch die Regie des Schneesturms vereitelt diesen exakten Plan.

Die Beschreibung des winterlichen Elements, die ganz der Perspektive des Helden folgt, ist weit von aller Poesie entfernt und zeigt auch nicht die geringste Spur jener Zauberwelt von Geistern, Teufeln und Hexen, die Puškins Gedicht Besy ("Die Teufel") aus demselben Jahr 1830 im Schneesturm enthüllt. In der Novelle dominieren Angaben über die verronnene Zeit, Mutmaßungen über die verbliebene Entfernung, Hinweise auf die Unbilden des Wetters und die Beschaffenheit des Weges, Erwähnungen des "jede Minute" umstürzenden Schlittens Beschreibungen (поминутно) und zunehmenden Verzweiflung des Unglücklichen. Ungeachtet ihres tragischen Ausgangs beschließt der Autor die Episode mit der komisch-prosaischen Szene, in der sich der russische Bauer entgeistert zeigt über Vladimirs naive Bitte um Pferde²⁵. Ein letztes Licht wirft auf den akkuraten Helden, daß er, die Kirche verschlossen vorfindend, nicht vergißt, den Führer zu bezahlen.

Die geringe Leidenschaftlichkeit des Bräutigams und sein großes (wenngleich nicht glückliches) Engagement im Organisatorischen gewinnen an Profil, wenn wir auf ihn die Züge seines Äquivalents in Irvings *Spectre Bridegroom* projizieren. Graf von Altenburg, der seine Braut nie gesehen, aber von ihren Reizen die entzückendsten Beschreibungen empfangen hat, zieht in jener Ruhe der Trauung entgegen, "in which a man travels toward matrimony when his friends have taken all the trouble and uncertainty of courtship off his hands, and a bride is waiting for him, as certainly as a dinner at the end of his journey" (285). Die explizite Charakteristik dieses Bräutigams ist bei intertextuellem Transfer imstande, Vladimirs wenig bestimmtes Porträt zu konkretisieren und unsere Vermutung zu bestätigen:

Die Akkuratesse der Instruktion wird durch Klangwiederholungen auffällig gemacht: obe oni dolžny byli vydti v <u>sad</u> čerez <u>zad</u>nee kryl'co, za <u>sad</u>om najti gotovye <u>sa</u>ni, sadit'sja v nich (78).

²⁵ Vgl. dazu schon oben, S. 69 mit Anm. 41.

"Though not the most ardent of lovers, he was one of the most punctilious of men" (287 f.).

Vladimirs romantischer Entführungsplan war in der prosaischen Welt dieser Erzählung natürlich nicht ohne weiteres zu verwirklichen. Aber es sind nicht eigentlich die Umstände, die den Helden scheitern lassen. Die Tatsache, daß auf Burmin ein ganz unwahrscheinliches Finale wartet, zeigt uns, daß sich in dieser Welt sogar das Unerhörte ereignen kann. Der poetisch gestimmte Möchte-gern-Entführer scheitert nicht an der Prosa der Verhältnisse, sondern an der Prosa seines eigenen Wesens. Aber das Mißlingen der Entführung läßt Vladimir zu Unrecht verzweifeln. Der schicksalhafte Schneesturm verhindert ja lediglich eine Verbindung, für die die Brautleute nicht prädestiniert waren. Was wie eine Bestrafung aussieht, erweist sich letzten Endes als rettende Fügung eines gutmeinenden Schicksals. Denn welches Glück hätte den naiven Leser und pedantischen Entführer in der Ehe mit der aufgeweckten Mar'ja erwartet, die er ja auch nicht besonders leidenschaftlich liebt? Wieder einmal zeigt sich, wie Puškin das Unglück relativiert. Aber es ist ein gemeinsames Merkmal der drei Pechvögel des Belkin-Zyklus, daß sie aus ihrem Ungemach übertriebene Konsequenzen ziehen. Blind und verblendet, vermögen sie im vermeintlichen Unglück nicht zu erkennen, wie gut es das Schicksal mit ihnen meint. So ist es letztlich die Blindheit für ihr Glück, die die Unglücklichen in den Untergang, die Strafe des Schicksals, stürzt. Um zu sehen und zu erkennen, müßten die Pechvögel das Modell aufgeben, an dem sie sich orientieren, und sich dem lebendigen Leben zuwenden. Aber dazu sind sie nicht imstande.

b. Der windige Sturm-Mann

Auch Burmins Handeln steht in einer literarischen Tradition. Zahlreich sind die Geschichten von Vertauschungen, Verwechslungen und von unerkannt vereinigten Eheleuten, die als Quellentexte identifiziert worden sind²⁶. Besonderes Interesse verdienen unter ihnen zwei französische Exemplare der *comédie larmoyante*²⁷. Im Frankreich des achtzehnten Jahrhunderts waren bürgerlich-moralische Erkennungsstücke weit verbreitet, die gegen die libertinistische Lebensauffassung des Adels die Vereinbarkeit von Ehe und Liebe demonstrierten. Als Schöpfer dieser bürgerlichen Spielart der Komödie gilt Pierre-Claude Nivelle de la Chaussée. In seinem Stück *La*

Vgl. besonders Lednicki 1956, 33-59.

²⁷ Zu beiden vgl. Lednicki 1956, 52-54.

Fausse Antipathie (1733) entdecken zwei Liebende, die sich mit andern, ihnen verhaßten Partnern verheiratet glauben, daß in Wirklichkeit sie selbst die Eheleute sind²⁸. In der finalen *Cognitio*-Szene "wirft sich" Damon vor der überaus sittenstrengen Léonore "auf die Knie" ("se jette à ses genoux"): "Retrouvez un époux dans le plus tendre amant". Léonore repliziert: "O sort trop fortuné! C'est mon époux que j'aime"²⁹. Ganz ähnlich handelt Michel Guyot de Mervilles Komödie *Les Époux réunis, ou La Veuve fille et femme* (1738) von Eheleuten, die, in der Kindheit getraut, für viele Jahre getrennt leben und sich dann, ohne einander zu erkennen, ineinander verlieben. Auch in diesem Stück vermag das *se jeter à genoux* das Herz einer sittenstrengen Witwe zu erweichen.

In den moralisierenden Komödien waren die ohne Liebe Vermählten passive Opfer fremder Berechnung. Bei Puškin kommt das Bewußtsein und die eigene Aktivität ins Spiel. Der Held schürzt den Knoten seines Sujets selbst. Burmin stellt fest, daß man ihn für den Bräutigam hält, und betritt trotzdem die Kirche. Dem Priester, der ihn geschäftsmäßig fragt "Befehlen Sie zu beginnen?" (Прикажете начинать?, 86) antwortet er "zerstreut" (рассеянно): "Fangen Sie nur an, fangen Sie nur an, Väterchen" (Начинайте, начинайте, батюшка). Als er aber der Braut ansichtig wird, die ihm "nicht übel" (недурна) erscheint, stellt er sich neben sie vor den Altar. Mit diesem Streich tut er es seinem Pendant bei Washington Irving gleich, der, von der Schönheit der Braut überwältigt, die ihm aufgedrängte Rolle des Bräutigams annimmt und weiterspielt³⁰. Überhaupt scheint

Zu Puškin und Nivelle de la Chaussée vgl. jetzt bes. Vol'pert 1979a; 1979b, 182 f.; 1980, 152-155.

²⁹ Alle drei Zitate: Nivelle de la Chaussée 1736, 84 f.

Für Burmins freche Handlung sind auch mehrere russische Vorlagen ausgemacht worden. Turbin (1978, 67 f.) berichtet von einer 1818 im Blagonamerennyj anonym erschienenen "wahren Begebenheit" mit dem Titel Kto by ėto predvidel? ("Wer hätte das vorausgesehen?"): Der grausame Vater verweist den armen Werber des Hauses. Der Unglückliche überredet die Geliebte, sich heimlich trauen zu lassen. Die in der einschlägigen Romanliteratur bereits ein wenig Belesene willigt ein, allerdings unter der Bedingung, daß in der vorbereiteten Kutsche nicht er, sondern sein Onkel sitzt. Er selbst soll sie in einem fünfzig Werst entfernten Dorf mit dem Geistlichen erwarten. Unterwegs überredet der Onkel die Flüchtige, sich mit ihm trauen zu lassen, und führt das völlig verwirrte, aber nicht widerstrebende Mädchen im nächsten Dorf vor den Traualtar. Am Tag darauf "werfen sich die Eheleute dem Vater zu Füßen", dieser aber verjagt sie und verzeiht ihnen lange nicht. – Ebenfalls im Blagonamerennyj erschien 1819 V.I. Panaevs Erzählung Otečeskoe nakazanie ("Die väterliche Bestrafung"), auf die Vasilij Gippius (1937, 25) verweist (vgl. auch Vacuro 1981, 22; Markovič 1989, 73): Kallist, der Sohn eines reichen Gutsbesitzers, ist bei einer Bauernhochzeit, in die er zufällig geraten ist, so von der Schönheit der Braut angetan, daß er den Geistlichen zwingt, die Schöne statt mit dem häßlichen, minderjährigen Bräutigam mit ihm selbst

Burmin Irvings geistesgegenwärtigem Liebhaber recht ähnlich. Von diesem heißt es: "His countenance was pale, but he had a beaming, romantic eye, and an air of stately melancholy" (290). Wie Graf von Altenburg das wahre Wesen Vladimirs konkretisieren hilft, so enthält die explizite Charakteristik Hermann von Starkenfausts Züge, die geeignet sind, Burmins unvollständiges Porträt zu komplettieren: "he was a passionate admirer of the sex, and there was a dash of eccentricity and enterprise in his character that made him fond of all singular adventure" (288 f.).

Die Bereitschaft zum Abenteuer, die vom Schicksal honoriert wird, zeigt sich bereits an Burmins Verhältnis zum tobenden Element. Vladimir wird vom Schneesturm überrascht, nachdem er aus dem Dorf ins Freie gefahren ist. Mar'ja Gavrilovna tritt mutig in das Schneetreiben hinaus, obwohl es ihr als Drohung und schlechtes Vorzeichen erscheint. Burmin aber sieht sich von einer geheimnisvollen Kraft getrieben und fährt "mitten in den Sturm hinein"³¹.

Man könnte versucht sein, das Verdienst der im Finale glücklichen Eheleute mit ihrer Reifung und Reue zu begründen. Gewiß, es wird eigens betont, daß die Offiziere, die in den Krieg als "Knaben" (отроками, 83) gezogen waren, "zu Männern gereift" (возмужав) zurückkehrten. Und Burmin scheint auch viel Abstand zu seinem "verbrecherischen Streich" (преступная проказа) gewonnen zu haben, zumal er jetzt einsehen muß, daß die, mit der er "so grausame Scherze getrieben hat" (подшутил я так жестоко, 86), jetzt "so grausam gerächt ist" (так жестоко отомщена). Auch Mar'ja Gavrilovna werden einige Gedanken der Reue durch den Kopf gehen. Hätte sie sich nicht das freudlose Leben einer jungfräulichen Witwe erspart, wenn sie, die traurigen Vorzeichen des Schneesturms ernst nehmend, der Stimme des Unbewußten gefolgt wäre, das sie in den schrecklichen Traumgesichten vor dem dunklen Verlies und dem sterbenden Bräutigam gewarnt hatte. Mußte sie für ihre Bereitschaft, sich an den ungeliebten Vladimir zu binden, jetzt nicht mit der Existenz einer zur Einsamkeit verurteilten Ehefrau

zu verheiraten. Nach vollzogener Trauung bricht der windige Offizier in der Furcht vor den Folgen seines Streichs sogleich zu seinem Regiment auf. Fünf Jahre später auf das väterliche Gut zurückgekehrt, findet er seine Ehefrau nicht mehr vor und verliebt sich in Ejlalija, die schöne Nichte der Nachbarin. Als es zur Werbung kommt, gibt der Vater zu erkennen, daß er um den Ehestand des Sohnes weiß. Kallist ist verzweifelt, hat er seine Frau doch tot gewähnt. Das ist die väterliche Bestrafung, die der Titel ankündigt. Aber schließlich geht alles gut aus: Ejlalija erweist sich als die Tochter des Dorfschmieds und als seine gesetzliche Frau, die vom Vater in seiner Abwesenheit als Fräulein erzogen worden ist.

Zu der Äquivalenz der drei Aufbruchsituationen vgl. Vinogradov 1941, 458 f.; 1973, 249-254; van der Eng 1968a, 40-44.

bezahlen? Aber die Strafe des Schicksals ist zeitlich befristet, und die Hoffnungslosigkeit der einst leichtfertig vor den Traualtar getretenen wird größter Wonne weichen.

Es fragt sich also, ob man hier wirklich den "Entwicklungsroman" en miniature" unterstellen darf, den Nina Petrunina (1987, 145) wie in den übrigen Novellen des Zyklus so auch im Schneesturm erkennt. Aus dem "schrecklichen Taugenichts" (ужасный повеса) ist, so Petrunina, ein zu echtem Gefühl und zur Einsicht in sein leichtfertiges Handeln fähiger Mensch geworden. Und Mar'ja Gavrilovna hat die Phase ihrer romantischen Träumereien überwunden und für sie mit der nüchternen Erkenntnis bezahlt, daß sie freudlose Einsamkeit erwartet. Sie hat aber genügend Seelenstärke bewiesen, ihr Geheimnis zu bewahren, und findet so ihren suženyj. Nach dieser Lesart, die davon ausgeht, daß der Held der Erzählungen Belkins für sich vor allem "die Frage nach seiner Pflicht vor dem andern Menschen" zu lösen hat (Petrunina 1987, 161), wären es die moralische Umkehr und ethische Vervollkommnung, die das Schicksal belohnt. Es gibt freilich, wie Markovič (1989, 77) den Evolutionsgedanken relativiert, nur sehr wenige Anhaltspunkte für eine "zusammenhängende, klare 'Geschichte der Seele", zumal der frühere Burmin dem Leser fast unbekannt bleibt. Überdies war Puškin ein Moralismus, wie er die Literatur der bürgerlichen Empfindsamkeit auszeichnete, zutiefst fremd. Und es muß eine Bedeutung haben, daß das Schicksal nicht erst die Gereiften und Geläuterten zusammenführt, sondern schon die Mutwilligen miteinander verheiratet hat.

Mit aller moralischen Vollkommenheit hätte Burmin bei der von Freiern belagerten Schönen wenig ausgerichtet, wenn er nicht "jenen Geist" besessen hätte, "der den Frauen gefällt: den Geist des Anstands und der Beobachtungsgabe, ohne jede Anmaßung und sorglos spöttisch" (тот ум, который нравится женщинам: ум приличия и наблюдения, безо всяких притязаний и беспечно насмешливый, 84). Ja, es läßt aufhorchen, daß das Gerücht von Burmins früherem Leichtsinn ihm bei Mar'ja Gavrilovna nicht im geringsten schadete, die "(wie überhaupt alle jungen Damen) mit Vergnügen mutwillige Streiche entschuldigte, wenn sie nur Verwegenheit und feurigen Charakter bewiesen" (которая [как и все молодые дамы вообще] с удовольствием извиняла шалости, обнаруживающие смелость и пылкость характера).

Aber hat Burmin sich nicht selbst, so könnte man zugunsten des Entwicklungsromans vorbringen, der "unverzeihlichen Windigkeit" bezichtigt? Gewiß – indes scheint die Selbstanklage mit ihrem pathetischen Anflug die Zerknirschung ein wenig zu übertreiben. Und Jan van der Eng (1968a, 21)

tut wohl Recht daran, ihr die Absicht zu unterstellen, das empfindsame Herz der jungen Dame zu erobern. Das Schuldbekenntnis war ja nicht nur in sentimentalen Novellen, auf die sich van der Eng bezieht, sondern auch in der *comédie larmoyante* ein probates Mittel, das Herz einer Unnahbaren zu erweichen. So macht in Guyot de Mervilles *Les Époux réunis* Damis der von ihm verehrten schönen Witwe Lucrèce (die seine gesetzliche Gattin ist) zuerst den Hof und wirft sich ihr dann in einem Anfall von Reue zu Füßen. Er habe sie, so gesteht Damis, lediglich aus Ehrgeiz und nicht aus echter Zuneigung erobern wollen. Lucrèce ist tief gerührt (Akt II, Szene 2). In der nächsten Szene vertraut der Held einem Freund an, er habe den reumütigen Casanova nur gespielt, um das Herz der moralisch rigiden Dame sicherer zu gewinnen. Diese Taktik könnte Burmin, der ja auch ein Kenner der Literatur ist, durchaus geläufig gewesen sein.

Man wird nicht fehl gehen, wenn man in Burmins anmutiger 'Windigkeit', in seiner sorglosen Unternehmungslust und in seinem geistvollen Witz jene Eigenschaften erblickt, die das Schicksal honoriert. Der Lohn des Schicksals aber besteht gerade darin, daß es dem Helden die Frau zuführt, die nicht nur seine Qualitäten zu schätzen weiß, sondern in ihren Vorzügen und Schwächen auch eine *suženaja*, eine ihm Beschiedene ist.

c. Die grausame Strategin der Liebe

Zeichnet sich nicht auch Mar'ja Gavrilovna durch eine gewisse 'Windigkeit' aus? Der Besitz, der ihr nach dem Tode des Vaters als Erbe zufällt, tröstet sie wenig. Ohne die gewonnene Unabhängigkeit zu nutzen, schwört sie der Mutter, sich von ihr nie zu trennen. Das Leben mit der Mutter spricht jedoch nicht nur für Mar'jas Fürsorglichkeit, wie die Welt glauben muß. Nach der geheimen Trauung bleibt dem Mädchen gar keine andere Wahl. Das ist nicht der einzige Kontrast zwischen edlem Anschein und prosaischer Wirklichkeit, der an Mar'ja Gavrilovna sichtbar wird.

Nach Vladimirs Tod "scheint" (казалась, 83) sein Andenken für sie heilig zu sein. Jedenfalls bewahrt sie alles auf, was an ihn erinnern kann: Bücher, die er einst gelesen hat, seine Zeichnungen und Noten und die Gedichte, die er für sie abgeschrieben hat. Den Freiern, die sie auch an dem neuen Wohnort umschwärmen, macht sie nicht die geringste Hoffnung. Die Nachbarn bewundern ihre Beständigkeit und erwarten neugierig den Helden, der endlich über die "traurige Treue dieser jungfräulichen Artemisia" (печальная верность этой девственной Артемизы) triumphieren würde. Artemisia (nicht Artemis, wie deutsche Übersetzungen durchweg

wiedergeben) war die Gattin des Satrapen Mausolos, dem sie – das Muster einer treuen Ehefrau und untröstlichen Witwe – das *Mausoleum* von Halikarnassos, eines der sieben Weltwunder, errichten ließ³². Maša richtet also ein *Mausoleum* ein. Aber gilt ihre sprichwörtliche Treue wirklich Vladimir, wie sie alle Welt glauben läßt? Ist es nicht vielmehr Burmin, der 'windige' Gatte, der ihre Gedanken bewegt und vielleicht schon ihre Liebe geweckt hat, eben die Gattenliebe der Artemisia? In der verhängnisvollen Schneesturmnacht ist sie des dreisten Usurpators freilich kaum ansichtig geworden und sogleich in Ohnmacht gefallen. Aber werden in der so feierlich zelebrierten Erinnerung neben aller Empörung gegen den, der ihr so übel mitgespielt hat, nicht auch andere Regungen mitschwingen: Neugier auf den geheimnisvollen Frechling und uneingestandene Sympathie mit dem verwegenen Eroberer, der sie im übrigen vor dem phantasie- und mittellosen Fähnrich bewahrt hat?

Die spontane und, wie es scheint, paradoxe Zuneigung Mar'jas zu Burmin wird auf mehrfache Weise angedeutet. Zum einen weisen darauf die Worte der Mutter, die, wie wir uns erinnern, mutmaßt, daß die *Liebe* die Ursache für Mar'jas Krankheit sei. Ohne es im geringsten zu ahnen, trifft die gute Frau damit ins Schwarze. Sie irrt nur darin, daß sie Vladimir für das Objekt der krankmachenden Leidenschaft hält. Daß die Tochter in der Nacht einem andern, verwegeneren Mann begegnet ist, kann sie ja tatsächlich auch nicht wissen. So wie der Befund der Mutter, bei Vertauschung der Männer, Mar'jas Zustand richtig beschreibt, so können die Worte aus Petrarca, mit denen der Erzähler später Mar'jas aufrichtige Zuneigung zu dem Husarenoberst charakterisiert, schon als Formel für jenes Gefühl verstanden werden, das sich in der Sturmnacht unvermittelt einstellt: "Se amor non è, che dunque?.."

Die spontane Liebe der überraschten Braut wird aber auch intertextuell bestätigt, durch die Allusion auf Nikolaj Chmel'nickijs Vaudeville *Dem Beschiedenen entkommt man auch zu Pferde nicht, oder Jeder Nachteil hat auch seinen Vorteil*, dessen Titelsprichwort Puškins Text entfaltet³³. In dem

Karamzin (1983, 355) bezeichnet in seinen *Pis'ma russkogo putešestvennika* ("Briefe eines russischen Reisenden", 1792) eine Pariser Grabstätte als das "Denkmal der Gattenliebe, von einer neuen Artemisia errichtet" (vgl. Vinogradov 1941, 554).

Puškin muß das Stück gekannt haben: es wurde in den zwanziger Jahren in beiden Hauptstädten häufig gespielt (vgl. *Istorija russkogo dramatičeskogo teatra*, I, 467; II, 526; III, 318), und Puškin hatte für den Autor, seine "alte Liebe", eine nicht verhohlene "Schwäche" (vgl. seinen Brief an den Bruder vom Mai 1825, XIII, 175). Zu Puškins Vorliebe für den Vaudeville-Autor und zu Allusionen auf das mit *Dem Beschiedenen*... motivisch verwandte Stück *Vozdušnye zamki* ("Luftschlösser") in *Evgenij*

Stück erweist sich als der Beschiedene nicht der – sich wie immer verspätende – Bräutigam, "der langweiligste und schlaffeste junge Mann" (самый скучный и самый вялый молодой человек, 123), sondern ein zufällig vorbeireisender, im Kriege verwundeter Husarenoffizier, der in Abwesenheit der Herren das Kommando über das Schloß der Braut übernommen und darin alles auf den Kopf gestellt hat. Die Braut, "das lebendigste und allerfröhlichste Mädchen" (самая живая и превеселая девушка), ist, als sie im Schloß eintrifft, über den hübschen Frechling alles andere als erbost, und die beiden entbrennen zueinander in Liebe auf den ersten Blick. Das Couplet von Chmel'nickijs Heldin eignet sich, wenn man die entsprechenden Modifikationen vornimmt, recht gut für die Konkretisation dessen, was in Puškins kecker Mar'ja während der Trauung vor sich gegangen sein könnte:

Жених наш слишком опоздал, И здесь другого я застала. «Я в вас влюблен», — он мне сказал, И я... ему я отвечала. Ошибка не моя вина: Вы вспомните, что мне твердили: Ты жениха любить должна! И мы друг друга полюбили. (148)

Unser Bräutigam hat sich zu sehr verspätet, und hier habe ich einen andern angetroffen. "Ich bin in Sie verliebt", hat er mir gesagt, "Ich auch...", habe ich ihm geantwortet. Der Irrtum ist nicht meine Schuld: Sie erinnern sich, daß man mir eingeschärft hat: "Du mußt den Bräutigam lieben!" Und wir haben einander liebgewonnen.

Kaum übersehbar sind also die Hinweise darauf, daß Mar'ja Burmin schon in der Sturmnacht liebgewonnen hat, ja daß sie mit der zur Schau getragenen Trauer um Vladimir nur die Sehnsucht nach dem windigen Ehemann kaschiert.

Anderseits kann man nicht umhin zu registrieren, daß der Kontext gewisse Zweifel an Mar'jas Unnahbarkeit weckt. In karamzinistisch-patriotischen Exklamationen preist der Erzähler die "unvergeßliche Zeit" (время незабвенное!, 83) und die Dankbarkeit, die die russischen Frauen den aus dem Krieg des Jahres 1812 siegreich heimkehrenden Soldaten erweisen:

Женщины, русские женщины были тогда бесподобны. Обыкновенная холодность их исчезла. Восторг их был истинно упоителен когда, встречая победителей, кричали они: *ypa!*

И в воздух чепчики бросали.

Кто из тогдашних офицеров не сознается, что русской женщине обязан он был лучшей, драгоценнейшей наградою?.. (83)

Die Frauen, die russischen Frauen waren damals unvergleichlich. Ihre gewöhnliche Kälte war verschwunden. Ihre Begeisterung war wahrhaft berauschend, wenn sie, die Sieger begrüßend, *hurra* riefen

Und in die Luft die Hauben warfen.

Wer von den damaligen Offizieren würde nicht gestehen, daß er der russischen Frau die beste, wertvollste Belohnung zu danken hatte?..

In dieser "glanzvollen Zeit" (блистательное время) lebte Mar'ja freilich auf dem Lande und "sah nicht, wie die beiden Hauptstädte feierten" (не видала, как обе столицы праздновали)³⁴. Aber in den Landkreisen und Dörfern war, wie der Erzähler unterstreicht, die allgemeine Begeisterung

In den vaterländischen Tönen dieser Passage sehen Chalizev/Šešunova (1989, 48-50) ein ironisches Echo auf den Patriotismus der offiziösen Publizistik. Es finden sich hier allerdings auch Anspielungen auf einzelne Werke. Vinogradov (1941, 552 f.) identifiziert wörtliche Anklänge an Bestuževs Skizze Voennyj antikvarij ("Der Militärantiquar"), wo im übrigen auch die "erbeuteten Lieder" (завоеванные песни, 83) Vive Henri IV (ein Couplet aus der Komödie La Partie de chasse de Henri IV [1774] von Charles Collé, u.d.T. Vyezd na ochotu Genricha IV, ili Korol' v chižine 1818 in Petersburg aufgeführt, vgl. Istorija russkogo dramatičeskogo teatra, II, 464) und Žokond erwähnt werden (es handelt sich hier um die 1814 in Paris mit großem Erfolg aufgeführte komische Oper Joconde, ou Les Coureurs d'aventures mit dem Text von Charles Guillaume Etienne und der Musik von Nicolo Isouard; in Rußland wurde die Oper, in der es um die Erprobung der Treue geht, u.d.T. Žokond, ili Iskateli priključenij seit 1815 häufig gespielt, vgl. Istorija russkogo dramatičeskogo teatra, II, 477; III, 256). - Der Vers "Und in die Luft die Hauben warfen" ist wörtliches Zitat aus Griboedovs Verskomödie Gore ot uma ("Verstand schafft Leiden", 1822-1825 entstanden und sogleich in zahlreichen Abschriften kursierend). Čackij beschließt seinen Monolog "A судьи кто?" ("Und wer sind die Richter?") in Akt II, Szene 5 mit einer Attacke auf die Uniform, unter der sich nur "Kleinmut und Armut des Verstandes" (слабодушие, рассудка нищета, Griboedov 1987, 88) verberge, und konstatiert bitter den Erfolg ihrer Träger bei den Frauen:

И в женах, дочерях – к мундиру та же страсть! [...] Но кто б тогда за всеми не повлекся? Когда из гвардии, иные от двора Сюда на время приезжали, – Кричали женщины: ура! И в воздух чепчики бросали? (ebd.)

("Auch bei den Ehefrauen, den Töchtern zur Uniform dieselbe Leidenschaft! [...] Aber wer wäre damals nicht hinter ihnen hergezogen, als sie aus der Garde, manche vom Hof, für eine Zeit hierher kamen und die Frauen Hurra! riefen und in die Luft die Hauben warfen?") In Puškins Kontext lassen die sarkastischen Worte des Griboedovschen Räsoneurs die patriotische Begeisterung der Frauen in etwas zweifelhaftem Licht erscheinen.

womöglich noch größer. In diesem Zusammenhang kann die "Kälte" der jungfräulichen Witwe nicht mehr ganz so sicher erscheinen³⁵.

Wie es auch um Mar'jas Tugend bestellt gewesen sein mag, alle Freier, die die Schöne umgaben, mußten sich zurückziehen, als auf ihrem "Schloß" (замок) (jenem Schloß, das in den Märchen die von zahllosen Helden umworbene Prinzessin beherbergt?³⁶) der verwundete Husarenoberst Burmin erschien, mit dem Georgskreuz im Knopfloch und mit interessanter Blässe im Antlitz³⁷.

Aber auch die Annäherung von Mar'ja und Burmin wird nicht ohne zweideutige Allusionen erzählt. Der Erzähler attestiert der jungen Dame ausdrücklich, daß sie mit dem Husarenoberst nicht kokettiert. Der Dichter (so spekuliert der Erzähler), der ihr Verhalten beobachtete, würde sagen: "Se amor non è, che dunque?.." (84). Die intertextuelle Bedeutung des italienischen Verses ist höchst ambivalent. Die Worte lassen sich zunächst als Zitat aus dem 132. der Sonette *In vita di Madonna Laura* aus Petrarcas *Canzoniere* identifizieren. So verstanden, assoziieren sie die in dem Sonett ausgedrückte schicksalhafte Liebe³⁸. In diesem Sinne hat die Worte auch Konstantin Batjuškov seinem Aufsatz *Petrarca* (1816), der Puškin bekannt

³⁵ Vgl. van der Eng 1968a, 20.

Die Handschrift (618) hat statt "in ihrem Schloß" entweder "in ihrem Haus" (в ее доме, so Varianten *a* und *c*) oder "in ihren [d.i. der Freier] Reihen" (в их рядах, so Variante *b*).

Burmin war nicht von Anfang an der einzige Favorit, der die Freier vertrieb. In der Handschrift konkurrierte mit ihm der Sohn des Polizeihauptmanns, "jener selbe kleine Ulan, der einst unserm armen Vladimir ewige Freundschaft geschworen hatte, aber jetzt ein Lachhans [Variante: zum Manne gereift] war, mit Schnurrbart und Backenbart bedeckt, und wie ein wahrer Herkules dreinschauend" (тот самый маленькой улан, который некогда клялся в вечной дружбе бедному нашему Владимиру, но ныне хохотун [возмужавший], обросший усами и бакенбардами и смотрящий настоящим Геркулесом, 617). Wenig später wird in der Handschrift mitgeteilt, daß, obwohl der junge Herkules über Mar'ja, wie es schien, eine "besondere Macht" (особенная власть, 618) hatte, ihre Beziehung, zumindest, was Mar'ja betraf, "mehr einer Freundschaft als Liebe glich" (походило более на дружество чем на любовь). Ja, die "Hofmacherei" (волокитство) des jungen Ulanen war Mar'ja manchmal lästig, und seine Scherze wurden selten gnädig aufgenommen. Ganz anders reüssierte Burmin: "Der verwundete Husar lärmte und lachte weniger, hatte aber, wie es schien, weitaus mehr Erfolg" (Раненый гусар менее шумел и смеялся, но кажется успевал гораздо более). Was aber gab dem Herkules die "besondere Macht" über Mar'ja Gavrilovna, wenn es nicht ihre Liebe war? "Sie gingen miteinander vertraulicher und offenherziger um" (они были между собою короче и откровеннее); offensichtlich verbindet sie das Geheimnis der windigen Trauung, der der Sohn des Polizeihauptmanns als Zeuge beigewohnt hat.

Die erste Zeile dieses Sonetts lautet: "Se amor non è, che dunque è quel ch'io sento?" (Petrarca 1964, 184).

war, als Motto vorangestellt³⁹. Man kann die Zeile aber auch als zitiertes Zitat betrachten und in ihr eine Anspielung auf Pietro Aretinos Ragionamenti sehen. Puškin konnte die Kurtisanengespräche des satirisch-frivolen Renaissancedichters in der Odessiter Bibliothek des Grafen M.S. Voroncov kennenlernen und hat im Skupoj rycar' ("Der geizige Ritter", 1830) auf ihren Dritten Tag angespielt⁴⁰. An eben dieser Terza giornata wird die besagte Zeile von den Kavalieren gesungen, die mit einem "Taschen-Petrarca" in der Hand am Haus der Kurtisane Nanna vorbeireiten⁴¹. Wer die Anspielung auf Aretino realisiert, wird die Äquivalenz der Kontexte wahrnehmen und gar nicht umhinkönnen, die unerbittliche Mar'ja mit der raffinierten Nanna zu vergleichen, die Unnahbarkeit nur vortäuscht, um die Neugier der Kavaliere anzufachen. Die Taktik der Kurtisane zeitigt großen Erfolg, und Nanna kann mit Genugtuung feststellen, daß so, wie Spatzen in ständig wachsender Zahl sich um einen Kornboden versammeln, Liebhaber um ihr Haus schwärmen, "die den Schnabel in [ihren] Kornboden stecken wollen" ("per volere porre il becco nel mio granaio", Aretino 1969, 94). Wir erinnern uns: trotz ihrer Kälte ist Mar'ja Gavrilovna nach wie vor "von Freiern umringt" (окружена искателями, 83). Wie man die Äquivalenz der beiden Damen auch deutet, in jedem Fall muß die Aktivierung des frivolen Prätextes einen gewissen Schatten auf die Beweggründe der russischen Spröden werfen.

Beweist die von Neugier und Ungeduld gemarterte Heldin im Kampf um die "romantische Liebeserklärung" (романическое объяснение, 84) des schweigsamen Husaren nicht äußerste vetrenost'? Sucht sie Burmin, dessen Zuneigung sie unschwer erkennt, nicht mit allen Mitteln zum Liebesgeständnis zu bewegen, nur um ihm dann zu offenbaren, daß sie verheiratet ist? "Scherzt' sie mit ihm nicht genauso grausam, wie er mit ihr in der Sturmnacht "gescherzt' hat? Man beachte die Paradigmatisierung der Grausamkeit, die in den Prätexten dem Glück der Liebenden im Wege stand. An die Stelle der in Wirklichkeit nie vorhandenen Grausamkeit der Eltern tritt zum einen Burmins Grausamkeit, sein Streich in der Sturmnacht, und zum andern die Grausamkeit des Schicksals, das ihn nicht hoffen läßt, die wiederzufinden, mit der er "so grausame Scherze getrieben" hat und die jetzt "so grausam gerächt" ist. Grausam handelt aber auch Mar'ja, die, verheiratet, gleichwohl um die Liebeserklärung Burmins kämpft.

³⁹ Vgl. Lerner 1935b, 125; Markovič 1989, 77.

⁴⁰ Zu Puškins Aretino-Allusionen vgl. Lerner 1935b.

Nicht die Kurtisanen singen die Pertrarca-Zeile, wie Lerner (1935b, 125) wiedergibt.

Obwohl die Nachbarn von der Hochzeit schon wie von einer beschlossenen Sache sprechen und die Mutter sich freut, daß Maša endlich einen ihrer würdigen Bräutigam gefunden hat, fällt ihr Burmin nicht zu Füßen. Da bereitet sie eine "ganz unerwartete Lösung" (развязку самую неожиданную) vor. Burmin findet Mar'ja Gavrilovna am Teich, unter einer Weide, mit einem Buch in der Hand und in einem weißen Kleid, wie eine wirkliche Romanheldin. Der Held erliegt der weiblichen Taktik und hebt endlich mit seiner Erklärung an:

Я поступил неосторожно, предаваясь милой привычке, привычке видеть и слышать вас ежедневно... (85)

Ich handelte unvorsichtig, indem ich mich einer lieben Gewohnheit hingab, der Gewohnheit, Sie täglich zu sehen und zu hören...

Burmins Worte erinnern Mar'ja an den ersten Brief des Saint-Preux. In den Eingangszeilen von Rousseaus Briefroman *Julie*, *ou La Nouvelle Héloïse* (1761) klagt der Hauslehrer Saint-Preux seiner Schülerin Julie d'Étanges, daß er sie fliehen müsse, sie niemals hätte kennenlernen dürfen und sie gleichwohl täglich sehe⁴². Anna Achmatova (1936, 80) hat bemerkt, daß sich Burmins Wendung von der "lieben Gewohnheit" im ersten Brief Saint-Preux' nicht findet, und sie hat vorgeschlagen, in diesen Worten eine Anspielung auf Benjamin Constants *Adolphe* (1815)⁴³ zu sehen. Im dritten Kapitel dieses Romans beteuert der ungeduldige Held der noch abweisenden Geliebten, sie zu sehen, sei ihm zur "Gewohnheit" ("habitude") geworden, und hält ihr vor: "Vous avez laissé naître et se former cette douce habitude" (Constant 1957, 61).

Auch bei Rousseau begegnet freilich schon die Rede von der "süßen Gewohnheit", nicht im ersten Brief Saint-Preux', gleichwohl aber an besonders herausgehobener Stelle, nämlich im Eingangssatz des längsten und wichtigsten Briefs (III. Teil, 18. Brief)⁴⁴. Im Beginn dieses Briefs werden Motive der Liebe berührt, die Puškin durch seine Allusion möglicherweise für die Beziehung zwischen Mar'ja und Burmin hat aktivieren wollen. Es sind dies die Liebe auf den ersten Blick und die natürliche Bestimmung der Liebenden füreinander. Julie erklärt dem Geliebten, daß ihm ihr Herz "vom

⁴² "Il faut vous fuir, mademoiselle, je le sens bien [...] il fallait ne vous voir jamais [...] Cependant je vous vois tous les jours" (Rousseau 1960, 5; nach dieser Ausgabe auch die weiteren Zitate aus dem Roman).

⁴³ Zu diesem für Puškin äußerst bedeutsamen Roman, der 1818 zum ersten Mal und 1831 noch einmal von Vjazemskij ins Russische übersetzt wurde (mit einem Vorwort, an dem Puškin beteiligt war) vgl. oben, S. 155 f., Anm. 71.

⁴⁴ "Vous êtes depuis si longtemps le dépositaire de tous les secrets de mon cœur, qu'il ne saurait plus perdre une si douce habitude" (318).

ersten Anblick an" gehört habe, daß sie "füreinander gemacht"45 seien und daß, wenn die menschliche Ordnung nicht die Naturgesetze gestört hätten, sie ihm angehören würde. In einer Fußnote zu dieser Stelle polemisiert der mit Samuel Richardson, der über "solche Zuneigungen [attachements], die gleich beim ersten Anblick entstehen" und auf "uner-Übereinstimmungen [conformités indéfinissables]" gegründet sind, ganz zu Unrecht spotte. Die beiden Motive sind auch schon vorher angeklungen. Bereits in seinem ersten Brief (an den sich Mar'ja Gavrilovna erinnert) hatte Saint-Preux davon geschrieben, daß der Himmel ihren Neigungen, ihrem Denken und Empfinden eine "verborgene Übereinstimmung" ("conformité secrète", 6) gegeben und sie "füreinander bestimmt" habe ("si le ciel nous avait destinés...", 7). Später (II. Teil, 1. Brief) beklagt er im Schmerz der Trennung jenen "ersten Blick", der in ihm eine neue Seele geschaffen und ihm den Verstand genommen habe, den "Augenblick" des Irrtums, als sein Auge das erblickt habe, was es nie hätte sehen sollen, den "Anblick", der seine unvermeidliche Wirkung getan habe⁴⁶. Auch die noch widerstrebende Julie klagt in ihrem ersten Brief (I. Teil, 4. Brief), daß sie "vom ersten Tage an" ("dès le premier jour", 13), da ihr das Unglück beschieden gewesen sei, Saint-Preux zu sehen, das Gift gespürt habe, das ihre Sinne und ihre Vernunft verzehre⁴⁷.

Die Anspielung auf Rousseau können wir als einen Wink Puškins verstehen, daß die beiden Motive der Liebestheorie, die der Franzose entfaltet, auch für seine Novelle von Bedeutung sind. Der Blick, den Mar'ja Gavrilovna und Burmin in der Kirche aufeinander werfen, ist der Beginn einer schicksalhaften Liebe⁴⁸, und sie gründet auf solchen "unerklärbaren Übereinstimmungen", deren Existenz Rousseau gegen Richardson verteidigt hat. Der alles entscheidende erste Blick erklärt auch die "traurige Treue" der "jungfräulichen Artemisia" und motiviert, daß sie ihre "Beständigkeit" und "Kälte" mit einemmal aufgibt, als auf ihrem Gut der unbekannte Gatte erscheint.

^{45 &}quot;[...] mon cœur fut à vous dès la première vue [...] nous étions faits l'un pour l'autre" (319).

[&]quot;[…] si j'avais évité ce premier regard qui me fit une autre âme, je jouirais de ma raison […] Un moment d'erreur a tout changé. Mon œil osa contempler ce qu'il ne fallait point voir. Cette vue a produit enfin son effet inévitable." (166)

Die Psychologie des *coup de foudre*, der Liebe auf den ersten Blick, war in der französischen Literatur des 18. Jhs. weit verbreitet und geht letztlich auf die Liebestheorie Petrarcas und Dantes zurück (vgl. Wolff 1978, 839).

Es ist in diesem Zusammenhang vielleicht kein Zufall, daß auf das Sonett, aus dem Puškin zitiert, bei Petrarca ein Gedicht folgt, in dem der "tödliche Stoß der Augen" besungen wird: "Dagli occhi vostri uscío 'l colpo mortale" (Petrarca 1964, 185).

Burmin mag, als er Rousseau zitierte, an die widersprüchlichen, zwischen Pflicht und Neigung schwankenden Gefühle Saint-Preux' gedacht haben. Wie der bürgerliche Hauslehrer so müßte der verheiratete Burmin die geliebte Frau fliehen, aber wie sein intertextuelles Pendant konstatiert er, daß es bereits zu spät sei, sich dem Schicksal zu widersetzen. Und so beschwört er, Rousseau zitierend, im Grunde die Natürlichkeit und Unabwendbarkeit seiner Liebe.

Wenn Mar'ia sich an Saint-Preux' ersten Brief erinnert, so werden bei ihr ganz andere Beweggründe im Spiel sein, Motive, die die Rousseausche conformité der Liebenden auch in der vetrenost' offenbaren. Obwohl verheiratet, animiert die Kokette den schweigsamen Husaren zu einem Liebesgeständnis. Offensichtlich hat sie Burmin die Rolle des entsagenden Liebhabers zugedacht, die in Rousseaus Roman der unglückliche Saint-Preux spielen muß. Julies Vater ist über die Liebe der Tochter zum Hauslehrer aufs äußerste empört und verbietet dem Mädchen, Saint-Preux jemals wiederzusehen. Obwohl Julie den Bürgerlichen leidenschaftlich liebt und sich ihm auch hingegeben hat, stimmt sie der Verbindung mit einem standesgemäßen Bräutigam zu. Unter dem Schutz des Sakraments kann sie ihrem Geliebten treu bleiben, der, nach einer mehrjährigen Weltreise von dem Ehepaar als Hauslehrer angenommen, in der Nähe der sittenstrengen Julie ein entsagungsvolles Leben führt⁴⁹. Ein Leben entsagungsvoller Anbetung, das also war die Zukunft, die der verheirateten Mar'ja für Burmin vorschwebte. Aber auch der in der Erklärung zögernde Liebhaber hat ein "schreckliches Geheimnis" (ужасная тайна, 85), das zwischen den Liebenden eine "unüberwindliche Schranke" (непреодолимая преграда) aufrichtet, und bringt seinerseits, von Mar'ja darin mißverstanden, sein Leben auf die Formel des entsagungsvoll Liebenden⁵⁰:

Das Motiv entsagender Liebe wird durch eine doppelte Intertextualität aktiviert. Rousseaus *Neue Héloïse* spielt ja auf jene Héloïse an, mit der Pierre Abaelard in seinen *Epistulae* zärtliche Briefe wechselt. Aus der Korrespondenz geht die unglückliche Geschichte der Liebenden hervor: Abelaerd hat Héloïse heimlich geheiratet. Der Onkel Héloïses, ein Kanonikus, läßt um der Ehre seiner Nichte willen Abelaerd eines Nachts entmannen. Abelaerd zieht sich in ein Kloster zurück und bewegt seine Frau dazu, desgleichen zu tun. Diese Geschichte von Leidenschaft und Verzicht übte großen Einfluß auf die entstehende Empfindsamkeit aus und war zwischen dem ausgehenden 17. Jh. und der Mitte des 18. Jhs. Gegenstand zahlloser Darstellungen, Nachahmungen und Fortsetzungen. Daniel Mornet zählt in seiner Einleitung der historischkritischen Ausgabe der *Neuen Héloïse* (Paris 1925) um 60 Werke, die vor Rousseaus Roman auf die *Epistulae* reagierten (vgl. dazu Wolff 1978, 833).

Vacuro (1981, 38) ist der Auffassung, daß die Erzählung gegen alle Konvention nicht mit dem Motiv der Liebesverbindung, sondern dem der Schuld ende. Im entscheiden-

воспоминание о вас, ваш милый, несравненный образ отныне будет мучением и отрадою жизни моей (85)

Die Erinnerung an Sie, ihr liebliches, unvergleichliches Bild wird von nun an die Qual und Freude meines Lebens sein.

Der windige, belesene Husarenoberst ist für die nicht weniger windige Kennerin der Literatur viel eher ein *suženyj*, als es der geistlose arme Fähnrich war, der die Literatur zu wörtlich nahm. Welches andere Verhältnis aber haben die beiden Liebenden zu den Prätexten ihrer Geschichte? Mar'ja und Burmin vertrauen den poetischen Schemata nicht blindlings, sondern machen sie sich für die Durchsetzung ihrer Interessen zunutze. Das von beiden Seiten mit den Waffen der Psychologie und der Literatur geführte Duell zeigt, daß Mar'ja und Burmin gleichwertige Partner und füreinander buchstäblich prä-,destiniert' sind⁵¹.

Im Durchgang durch die beiden Archi-Sujets erweist die neue Geschichte die Prädestination der Liebenden, indem sie vorgegebene Äquivalenzen invertiert. Im Entführungssujet tritt hinter der Ähnlichkeit Mar'jas und Vladimirs, die auf dem Merkmal "romantischer" Verliebtheit beruht, immer deutlicher die Unvereinbarkeit ihrer Charaktere hervor. Die anfängliche Similarität verwandelt sich in eine Opposition, die von den höchst unterschiedlichen Geschicken im Schneesturm sinnfällig gemacht wird. Das Sujet der wechselseitigen Liebeswerbung von Eheleuten verdankt sich Burmins Streich, der die Braut mit dem verzweifelten Ausruf "Oh, nicht der Richtige, nicht der Richtige!" (Ай, не он! не он!, 86) in Ohnmacht fallen läßt. Darin ist die größte denkbare Inkompatibilität ausgedrückt. Aber sie

den Moment des erwarteten Erkennens erkenne Burmin in der Geliebten das Opfer seines Streichs nicht wieder. Es scheint freilich, als sei die Schuld nicht so ungleich verteilt und als hätten die Eheleute einander wenig vorzuwerfen.

Die ironisch-prosaisierende Tendenz der *Erzählungen Belkins* leugnend und folglich auch der Anspielung auf Rousseau keine besondere Bedeutung beimessend, gelangt Ol'ga Povolockaja (1989a) zu der Konklusion, daß in der Schlußszene das entscheidende Motiv der russischen Helden des russischen Autors Belkin nicht die Liebe gewesen sei, die mächtig und fatal das Leben der Menschen in der europäischen (d.h. *west*-europäischen) Literatur leite. Mar'ja Gavrilovna und Burmin, deren Bewußtsein auf dem Glauben an die im Himmel geschlossene Ehe gründe, hätten "höhere Werte als das eigene, persönliche Glück" und behaupteten in ihrem Leben die "Treue zu den Prinzipien der Sittlichkeit des Volkes". Somit demonstriert Puškin in seiner Erzählung das "Geheimnis des russischen Weltempfindens", "das verborgene religiöse und ethische Prinzip der Nation", "die Grundlage ihrer Volkskultur" (194). Was die sowjetische Puškinistik von der neuen christlich-nationalen Richtung zu erwarten hat, wird deutlich, wenn V. Nepomnjaščij die Autorin im Vorspann (188 f.) als eine jener "frischen Kräfte" vorstellt, die imstande seien, "unseren" Blick auf das nationale literarische Erbe zu erneuern und "gesund zu machen" (оздоровить).

verwandelt sich im Laufe der Geschichte zu jener Vorherbestimmtheit, mit der ein wohlmeinendes Schicksal der auf dem Merkmal der *Windigkeit* beruhenden Similarität der Liebenden Rechnung getragen hat⁵².

So bewahrheitet sich das Sprichwort "Dem beschiedenen Bräutigam ent-kommt man auch zu Pferde nicht" oder sein deutsches Äquivalent "Ehen werden im Himmel geschlossen"⁵³. Wie aber erfüllen sich die Volksweisheiten "Armut ist keine Schande" und "Man lebt nicht mit dem Reichtum, sondern mit einem Menschen zusammen"? Ihre Wahrheit bleibt unangetastet, aber – das zeigt die Geschichte – es liebt sich leichter, wenn man sie nicht in Anspruch zu nehmen braucht. Burmins Prädestination für Mar'ja Gavrilovna, die in den ersten Sätzen als "reiche Braut" (богатая невеста, 77) vorgestellt worden ist, wird – recht prosaisch – dadurch komplettiert, daß er – wie beiläufig mitgeteilt wird – in der Nachbarschaft von Mašas Dorf Güter besitzt.

Das unwahrscheinliche Finale der Liebesgeschichte wird den Leser noch einmal an Karamzins *Bojarentochter* erinnern, die als Folie in der Novelle ständig präsent war. Ihr empfindsamer Erzähler zerstreute die Zweifel der Leser an der spontanen Liebe der Helden:

Милостивые государи! [...] не сомневайтесь в силе того взаимного влечения, которое чувствуют два сердца, друг для друга сотворенные! А кто не верит симпатии, тот поди от нас прочь и не читай нашей истории, которая сообщается только для одних чувствительных душ, имеющих сию сладкую веру! (66 f.)

Gnädige Herrschaften! [...] Zweifeln Sie nicht an der Kraft jener wechselseitigen Neigung, die zwei Herzen empfinden, die füreinander geschaffen sind! Und wer nicht der Sympathie glaubt, der möge von uns fortgehen und unsere Geschichte nicht lesen, die einzig und allein für empfindsame Herzen mitgeteilt wird, die diesen süßen Glauben haben.

Dieser Apologie des Unwahrscheinlichen hätte Puškin durchaus beipflichten können. Aus zahllosen konventionellen Motiven setzt er eine Geschichte zusammen, deren Ausgang die unglaubwürdigen dénouements der Prätexte weit überbietet. Obwohl sich in jedem Handlungsdetail die Prosa

Im Kontrast der beiden Liebesbeziehungen Mar'jas, der "falschen" Liebe zu Vladimir und der "echten" zu Burmin, erkennt Ebbinghaus 1989a den Sinn der zweiteiligen Komposition der Erzählung. Allerdings, so wäre gegen Ebbinghaus einzuwenden, ist die Liebe zu Vladimir nicht nur deshalb "falsch", weil sie unter dem Einfluß französischer Romane entstanden ist, und die Liebe zu Burmin nicht schon deshalb "echt", weil sich Mar'ja nicht mehr von der Literatur leiten läßt. Entscheidend ist vielmehr die Unvereinbarkeit bzw. *conformité* der Charaktere, jenes Kriterium, nach dem der Schneesturm die Liebenden trennt und zusammenführt.

⁵³ So übersetzt Pavlovskij 1900-1902, s.v. "suženyj".

der menschlichen Psyche zeigt und somit eine bislang nicht gekannte Realistik erzielt ist, hat das Sujet als Ganzes mit keinem Realismus etwas gemein. Ja, die Unwahrscheinlichkeiten, über die sich schon die zeitgenössischen Kritiker mokiert haben⁵⁴, sind nicht nur nicht kaschiert, sondern provokant entblößt. So sinkt Burmins Chance, die unbekannte Ehefrau wiederzufinden, nach Mar'jas Umzug in ein anderes Gouvernement ganz erheblich. Und daß Mar'ja auf dem neuen Gut just die Nachbarin ihres Gatten ist, treibt die Zufälligkeiten auf die Spitze. Weder sind die Unwahrscheinlichkeiten einer sentimentalen Erzählerin anzulasten (der man den hochironischen Diskurs kaum zutrauen könnte) noch einem naiven Belkin (dessen literarische und psychologische Kompetenz ebenfalls erheblich überstrapaziert wäre)⁵⁵. Die gelegentlich vorgetragene These, in den unglaubwürdigen Koinzidenzen parodiere Puškin die konventionellen literarischen Verfahren, mindert im Grunde nur das reiche Sinnpotential der Novelle.

Gemäß dem Rezept seiner Heldin aus dem Roman in Briefen ,stickt' Puškin ,neue Muster auf dem alten Gewebe' konventioneller Sujets, und diese Muster zeigen uns, wie Menschen ihr Glück machen, aber auch verfehlen können. Zu seinen zahllosen Prätexten bildet der Schneesturm eine je andere Kontrafaktur. Der Vertauschungs- und Verwechslungskomödie setzt Puškin psychologisch höchst plausibel motiviertes menschliches Handeln entgegen. Gegen die "wahren Begebenheiten", in denen allein der Mutwille des Menschen die Geschichte regiert, und gegen Irvings Erzählung, in der Witz und Einfallsreichtum alles vermögen, setzt er die alteingesessenen Herren der Novelle, den Zufall und das Schicksal, wieder in ihre Rechte ein. Rechte Zwischen sind definiert. Aber diese neu den beiden Motivationsfaktoren in Puškins narrativer Welt, dem poetischen des Schicksals und dem prosaischen des menschlichen Handelns, beobachten wir eine Wechselwirkung oder eine wechselseitige Begrenzung. Der Mensch ist in Puškins Welt durchaus imstande, frei zu entscheiden und zu handeln, aber die Resultate entsprechen den Erwartungen nur dann, wenn das Streben des Menschen im Einklang mit dem geheimnisvollen Willen des Schicksals steht. Wenn das Schicksal auch unvorhersehbar ist, so kann man es doch nicht blind und nicht einmal launisch nennen. Im Gegenteil, es verwirklicht immer eine höhere Gerechtigkeit. Scheinbar ganz einseitig die Glückspilze bevorzugend und gnadenlos die Pechvögel benachteiligend, vollendet das

⁵⁴ Vgl. die oben (S. 67, Anm. 36) zitierte Kritik des Anonymus in der Severnaja pčela.

Vgl. hierzu meine Einwände gegen Vinogradovs und Debreczenys perspektivistische Deutung der Novelle (oben, Teil I, Kapitel III).

Schicksal in Wirklichkeit nur das, was der Mensch selbst begonnen hat, wofür er selbst verantwortlich ist. Das Walten dieses Schicksals wird im
Schneesturm in der eigentätigen Entfaltung des zentralen Sprichworts abgebildet, das, nicht dem Volk, sondern der Literatur abgelauscht, den Wechsel
der Sujets überdauert und sich in einem ganz unerwarteten Sinne bewahrheitet.

IV. EXKURS: ZUR ENTFALTUNG DER PARÖMIEN IN DER HAUPTMANNSTOCHTER

Das Zusammenspiel zwischen dem unergründbaren Schicksal und dem, was der Mensch selbst vermag, bildet das Sujet der *Hauptmannstochter*. Kein anderer Text Puškins ist so reich an Parömien, die eine 'überregionale', sich hinter dem Rücken ihrer Verwender realisierende und entfaltende Bedeutung erlangen, wie der historische Roman.

Ein unermüdlicher Repetitor volkstümlicher Mikrotexte ist Savel'ič, der von der Mutter zur Umsorgung des jungen Grinev mitgeschickte Diener. Die kurzzeitige Vernachlässigung seiner Aufsichtspflicht, am ersten Tag der Reise, die Grinev zu den noch zu besprechenden Schandtaten nutzt, beklagt der untröstliche Savel'ič mit dem Sprichwort «Зашел к куме, да засел в тюрьме» ("Zur Gevatterin gegangen, im Gefängnis gefangen", 286)¹. Damit sagt der Diener wichtige Ereignisse der künftigen Geschichte voraus. Die beiden Wortmotive Gevatter(in) und Gefängnis, die hier figürlich gemeint sind, werden am Ende des Romans buchstäblich realisiert. Räumlich zwar unabhängig voneinander auftretend, bleiben sie dennoch kausal eng verbunden und beziehen sich gleichermaßen auf das Schicksal Grinevs. Pugačevs Kutscher stellt Grinev den zaristischen Soldaten, die er für Gefolgsleute des Pseudozaren hält, als "Gevatter des Kaisers" (rocyдарев кум, 360) vor, worauf der zaristische Wachtmeister den jungen Mann als "Gevatter des Satans" (бесов кум) verhöhnt. Die vermutete Komplizenschaft mit dem Aufrührer bringt Grinev dann auch buchstäblich "ins Gefängnis" (в тюрьму, 366).

Im Schneesturm hält Savel'ič dem ungeduldigen Schutzbefohlenen vor: "Wohin eilen wir denn? Ja, wenn's zur Hochzeit ginge!" (куда спешим? Добро бы на свадьбу!, 287). Tatsächlich eilt Grinev, ohne es zu wissen, zur Hochzeit mit Mar'ja Ivanovna, der noch unbekannten Hauptmannstochter, und Pugačev, der an dieser Stelle noch nicht aufgetreten ist, wird sich dazu als Hochzeitsvater anbieten.

Auf dem gefährlichen Weg zu Mar'jas Befreiung aus Švabrins Gewalt klagt der Diener wieder ganz ähnlich: "Wohin eilst du denn? Ja, wenn's zu einem Schmaus ginge, aber so geht's ins Verderben" [wörtlich: "unter den Rücken der Axt"] (Куда спешишь? Добро бы на пир, а то под обух,

Pavlovskij 1900-1902, s.v. "kum": "er ging und blieb (dort sitzen)", Žukov (Hg.) 1966, 361, bezieht das heute nicht mehr gebräuchliche Sprichwort dagegen auf jemanden, der wegen eines Vergnügens in Not geraten ist.

346)². Tatsächlich wird Grinev, wegen des Dieners Langsamkeit von Pugačevs Leuten abgefangen, den Abend unfreiwillig auf dem Gelage seines grausamen Gönners verbringen. Aber das Exekutionswerkzeug, das Savel'ič voraussieht, ist für den bestimmt, der dem Helden im Traum als die "Axt" (τοπορ) schwingender Unhold erschienen ist. Im Epilog erfahren wir nämlich, daß man Pugačev enthauptet hat.

Eine nicht versiegende Quelle gutgemeinter Volkssprüche ist auch die Frau des Hauptmanns Mironov, die geheime Herrscherin über die bescheidene Festung. Ihre Worte «Стерпится, слюбится» ("Geduld bringt Huld", "Es kommt alles auf die Gewohnheit an"³, "Kommt Zeit, kommt Rat"⁴, 295) bewahrheiten sich nicht für Grinevs Aufenthalt in der öden Garnisonsfestung, auf den sie gemünzt sind. Aus der tiefen Depression über das ausweglose Schicksal erlöst den Helden paradoxerweise erst die Pugačevščina. Aber die sprichwörtliche Rede der Mironova enthält die Formel sowohl für Grinevs Verhältnis zu Maša, die dem Jungen anfangs "gar nicht so sehr gefallen hat" (не очень мне понравилась, 297)⁵, als auch für seine Beziehung zu Ридаčev, zu dem der Adelige, aller Greuel ungeachtet, eine unverhohlene Zuneigung faßt und dessen Charme übrigens auch noch Marina Cvetaeva (1937) erliegen sollte⁶.

Pugačev fördert seinen unfreiwilligen Günstling auf übermäßige Weise, indem er dem Motto folgt «Казнить так казнить, миловать так миловать» (333) oder – an anderer Stelle – «Казнить так казнить, жаловать так жаловать» ("Wenn schon strafen, dann hart strafen, wenn schon begnadigen, dann voll begnadigen", 356)⁷. Die zwiespältige Natur des blut-

² Pavlovskij verzeichnet s.v. "obuch" die Wendung *idti pod obuch*, "in sein Verderben rennen".

Beide Äquivalente bei Pavlovskij s.v. "sljubit'sja".

So Johannes von Guenther in seiner Übersetzung des Romans (Puškin 1952, 31).

⁵ Nach Žukov (Hg.) 1966, 443, wird das Sprichwort am häufigsten auf ungleiche Eheleute angewandt.

⁶ «Стерпится, слюбится» hält in *Fräulein Bäuerin* (123) auch der alte Berestov seinem Sohn Aleksej entgegen, der nicht bereit ist, die Nachbarstochter Liza zu ehelichen, die ihm gar nicht gefällt.

Diese Formeln des Ersatzvaters stehen in einer Äquivalenzbeziehung zu den Devisen zweier anderer Vaterfiguren. Bei der Verteidigung der Belogorsker Festung feuert Petrs Pflege- und künftiger Schwiegervater seine Soldaten mit den Worten an: «Умирать, так умирать: дело служивое!» ("Wenn's ans Sterben geht, dann stirbt man eben, das ist eine Sache der Pflicht!", 324), und im "Ausgelassenen Kapitel" verkündet der leibliche Vater in scheinbar auswegloser Lage: «Умирать, так умирать уж вместе» ("Wenn schon sterben, dann zusammen sterben", 380). Während die drei Vaterfiguren jeweils auf das *Ganze* setzen, sieht der junge Grinev, wie wir an der Opposition von *Ganzem* und *Hälfte* sehen werden, das Heil im *Teil* und im *Teilen*.

rünstigen Wohltäters, die Puškin sehr sorgfältig herausgearbeitet hat, wird bereits durch die Darstellung seines ersten Erscheinens in der Welt des Romans mit 'überregional' bedeutsamen Worten vorbereitet. Im trüben Kreisen des Schneesturms erblickt Grinev "etwas Schwarzes" (что-то черное, 288). Der Kutscher schließt: "Das muß ein Wolf sein oder ein Mensch" (Должно быть, или волк или человек, 288). Pugačev wird sich tatsächlich als beides erweisen, Wolf und Mensch.

Wenden wir uns nun jenem zentralen Sprichwort zu, dessen zweiter Teil dem Roman als Generalmotto vorangestellt ist. Der alte Grinev beschließt seine Mahnungen an den zum Militärdienst in die ferne Garnison aufbrechenden Sohn mit den Worten: «помни пословицу: береги платье снову, а честь смолоду» ("denk immer an das Sprichwort: wahre das Kleid, solange es neu ist, und die Ehre von Jugend auf", 282). Der erste Teil, der figürlich gemeint ist, wird in der Geschichte ebenso im wörtlichen Sinne aktiviert wie der bereits eigentlich formulierte zweite.

Zu *Ehre* und *Kleid*, d.h. in übertragener Bedeutung: *Besitz*, gesellt sich allerdings noch ein drittes Gut, das es zu bewahren gilt, die *Gesundheit*. Neben der zweigliedrigen Form des Sprichworts gibt es im Russischen auch eine Variante, die *drei* Güter nennt: «береги платье снову, а здоровье и честь смолоду»⁸. An die vom Vater bezeichnenderweise nicht genannte Gesundheit läßt Puškin die Mutter mahnen: "die Mutter hieß mich auf meine Gesundheit achtzugeben" (Матушка [...] наказывала мне беречь мое здоровье, 282). Obwohl das Motiv der Gesundheit nicht in einem Sprichwort erscheint, ist es durch die räumliche Kontiguität und sprachliche wie thematische Äquivalenz mit den beiden ersten Motiven als Teil einer Trias signalisiert.

Die drei Motive werden in der Geschichte auf ähnliche Weise entfaltet. Ihr Gut, die *Ehre*, den *Besitz* und die *Gesundheit*, weiß der ins Leben Entlassene durchaus zu wahren, freilich nur auf sehr indirektem Wege, den die Eltern *nicht* meinten. Grinev bewahrt sie, indem er sie immer wieder aufs Spiel setzt.

Betrachten wir zunächst die *Gesundheit*. Zu ihrem Sachwalter wird Savel'ič eingesetzt, wohlgemerkt von der Mutter. Man hat viel über die Vaterrollen Mironovs, des Orenburger Generals Karl Ivanyč und vor allem Pugačevs geschrieben⁹. Debreczeny schlägt sogar die psychologische Deu-

Beide Formen verzeichnet Dal' s.v. "bereč", Pavlovskij führt s.v. "bereč" nur die dreistellige Form an und übersetzt "schone deine Kleider, so lange sie noch neu sind, und Gesundheit und Ehre von Jugend auf".

⁹ Vgl. etwa Anderson 1971.

tung vor, daß Pugačev, indem er Mironov, seinen Vorgänger in der Rolle des Ersatzvaters, tötet, Grinev den Mord an seinem leiblichen Vater abnimmt¹⁰. Über all den parrizidalen Motiven hat man die nicht weniger wichtigen Mutterrollen, der Mironova, der Zarin und natürlich auch Mašas, vernachlässigt, ja ganz übersehen, daß am ehesten Ersatzmutter der Diener Savel'ič ist¹¹. Dafür lassen sich zahlreiche Belege anführen, so die mütterlich übertriebene Sorge um die Nahrung und Kleidung des ihm anvertrauten "Kindes" und die spezifisch weiblichen Taktiken, Reden und Gesten, mit denen er den Jungen vor Pugačev zu schützen sucht, wobei er ihn in Wirklichkeit immer wieder in Gefahr bringt. (Aber die Gefährdungen, die Savel'ič verursacht, sollen sich im nachhinein als Rettungen erweisen. Und schließlich verdankt Grinev der Intervention des treuen Dieners, daß Pugačev ihn wiedererkennt und verschont.)

Viel eher als Katharina, deren Gatte, Peter III., der Usurpator zu sein behauptet, ist Savel'ič das weibliche Gegenstück des Ersatzvaters Pugačev. Ja, es läßt sich sogar Eifersucht, eine gewisse Rivalität um die Gunst des Kindes beobachten, die natürlich bestens mit der sozialen Rivalität zwischen dem entlaufenen Sträfling und dem herrentreuen Leibeigenen harmoniert¹². Nicht im geringsten nun auf die ständigen Mahnungen der überbesorgten Ersatzmutter Savel'ič achtend, setzt Grinev sein Leben immer wieder aufs Spiel: im Schneesturm, im Duell, als Verteidiger der Belogorsker Festung, als Gefangener Pugačevs, dem er die Anerkennung verweigert, und schließlich als Retter Mašas.

[&]quot;It is Pugachev who commits the murder for him by proxy and suffers the punishment for it by proxy. Since Pugachev has murdered the Mironovs, Grinev does not have to raise his hand against his own parents" (Debreczeny 1983, 272 f.). Diese Interpretation soll die von Debreczeny beschriebene Unvereinbarkeit von Grinevs komisch-liebevoller Beschreibung der Mironovs und seiner schnellen Versöhnung mit ihrem Mörder erklären: "What Grinev outwardly abhors – the execution of his prospective in-laws – turns out to be the greatest benefaction to him" (272). Die verlokkende These leidet freilich ein wenig darunter, daß die Mironovs sowohl dem gleichgültigen Orenburger General als auch dem überaus harten Vater, der dem General empfiehlt, den Jungen mit *ežovye rukavicy* (wörtl.: "mit Igelhandschuhen") anzufassen, als ausgesprochen milde Sachwalter elterlicher Autorität gegenübergestellt sind, über deren Tod Grinev nicht die geringste Erleichterung empfinden kann.

Vgl. aber Caryl Emerson (1981, 64): "In each encounter Savelich makes Petrusha a child so that the particular father in question might exercise his paternal power to pardon. In each case Petrusha resists and in this resistance sees a chance to replace the indulgence due a child with the honor due an adult.".

Es kommt sogar zu einer delikaten Situationsironie: Der Aufrührer weist den gegen Grinevs Geschenke murrenden Savel'ič in seine sozialen Schranken, indem er sich auf "Herrenwillen" (барская воля) und "Dienerpflicht" (холопье дело, 291) beruft.

Der Kausalnexus des Sujets ist nun allerdings auch so beschaffen, daß Grinev, hätte er sein Leben *nicht* aufs Spiel gesetzt, es mit Sicherheit *verloren* hätte. Wäre er zum Beispiel beim Aufkommen des Schneesturms, der Mahnung Savel'ičs folgend, umgekehrt, dann hätte er keine Gelegenheit erhalten, Pugačevs Führerdienst zu empfangen und ihn sich zu Dankbarkeit zu verpflichten. Er handelt getreu dem Motto: wer sich nicht in Gefahr begibt, kommt darin um. Diese Devise wird zumindest durch Wortmotive angedeutet. Während sich die Bürger Orenburgs vernünftigerweise dafür entscheiden, gegen Pugačev *oboronitel'no*, defensiv, vorzugehen und ein Witzbold sogar empfiehlt, den Belagerer *podkupatel'no*, durch die Aussetzung eines Kopfgeldes, abzuwehren, besteht der unerfahrene Grinev darauf, *nastupatel'no*, offensiv, zu operieren.

Auch seine *Ehre* kann Grinev nur bewahren, indem er gegen die Gebote des Vaters verstößt. Schon auf der ersten Station der Reise läßt er sich von Zurin dazu verleiten, um Geld zu spielen, zu trinken und Arinuška zu besuchen. Er kostet also gerade von jenen lasterhaften Genüssen, vor denen ihn der Vater, als er ihn nicht nach Petersburg, sondern in die Provinz schickte, angeblich bewahren wollte. Indes verstößt Grinev nicht eigentlich gegen echtes Adels- und Menschen-Ethos. Puškin hat in der Genese des Romans den übergelaufenen Adeligen Švanvič in zwei Personen aufgeteilt, den gewissenlosen Opportunisten Švabrin und den reinen Toren Grinev. Letzterer ist freilich ein Anti-Parzival: von niemandem belehrt, weiß er gleichwohl auf wundersame Weise die Ehre gegenüber *beiden* Herrschern, der Zarin *und* dem Usurpator, zu bewahren. Damit aber handelt er auf eine Weise, die der Vater nur als Verletzung der Ehre empfinden kann.

Andrej Grinev, der Vater, ist offensichtlich aus Treue zu dem Schwur, den er Peter III. geleistet hat, aus dem Militärdienst ausgeschieden. Aber die Erfüllung der Ehrenpflicht ist ihm recht bitter geworden. Fern vom Hof Katharinas führt er auf seinem Dorf im Gouvernement Simbirsk ein gramvolles Leben, worunter die Familie nicht wenig zu leiden hat. Die Lektüre des Hofkalenders, der die im vergangenen Jahr erfolgten Beförderungen verzeichnet, ruft in ihm jedesmal eine solche Erregung der Galle hervor, daß die Mutter das unglückselige Buch so weit wie möglich versteckt. Die Abschiedsworte an den Sohn, die um den Dienst kreisen und zu Gehorsam mahnen, verraten einen formalen, schematischen, archaischen Ehrbegriff, der sich an einem recht farblosen Ideal des unauffällig pflichtbewußten Menschen orientiert:

Служи верно, кому присягнешь; слушайся начальников; за их лаской не гоняйся; на службу на напрашивайся; от службы не отговаривайся (282)

Diene dem in Treue, dem du einmal geschworen hast; gehorche den Vorgesetzten; sei nicht hinter ihrer Gunst her; dränge dich nicht zum Dienst auf; drücke dich nicht vor dem Dienst

Der strenge, unbeugsame Vater, der "es nicht liebte, seine Entschlüsse zu ändern" (не любил [...] переменять свои намерения, 281), stellt sich gegen Ende der Geschichte in eine Reihe mit seinen Vorfahren, die um der Ehre willen zu leiden hatten. Der Urgroßvater war für seine Treue zu dem, was er für das Heiligtum seines Gewissens hielt, auf dem Richtplatz gestorben. Der Vater hatte – als Folge des mißglückten Versuchs, einen Favoriten zu stürzen – unter Anna Ioannovna zu ,leiden' gehabt, und er selbst hat sich als treuer Anhänger des von Katharina gestürzten Peter III. vom Militärleben zurückgezogen. Aber das freudlose Leben, die Erregung der Galle und der Neid auf die Avancierten lassen die formale Ehrauffassung des Vaters wenig beeindruckend erscheinen. Die Zeit erfordert einen neuen, menschlicheren Ehrbegriff. Mit den ethischen Formeln des 18. Jahrhunderts ist die komplexe Wirklichkeit, für die der Autor den Ansprüchen sowohl der Zarin als auch des Usurpators Legitimität, freilich eine von den berechtigten Interessen des Gegners begrenzte Legitimität, zuerkennt¹³, nicht mehr zu bewältigen. Petr Grinev, an dessen Schuld der gnadenlos auf die Ehre pochende Vater bis zuletzt glaubt, ja den er trotz Mašas und Savel'ičs entlastender Zeugnisse als "ehrlosen Verräter" (ошельмованный изменник, 370) verdächtigt, überwindet in seiner mutigen Treue zu beiden Herrschern den schematischen Ehrbegriff, der ihm auf den Lebensweg mitgegeben wurde.

Die ganze Kette wunderbarer Rettungen wird durch die Übertretung des dritten sprichwörtlichen Gebots ausgelöst, nämlich das *Kleid* zu schonen, so lang es neu ist. Das *plat'e* aber steht in enger handlungslogischer Verbindung mit dem *platëž*, mit dem es auch etymologisch verwandt ist. Wir sind hier an jenen Punkt gekommen, an dem sich die sprichwörtliche Mahnung des Vaters mit dem sprichwörtlichen Motto des Ersatzvaters, nämlich «Долг платежом красен» ("Bezahlte Schuld bringt Huld", wörtlich: "Die Schuld wird durch Bezahlung schön"¹⁴, 350), handlungslogisch und verbal

Jurij Lotman (1962, 8) betont, daß Puškin im Gegensatz sowohl zur offiziellen Historiographie wie auch zum Standpunkt der Aufklärung die beiden Lager nicht mehr in den Begriffen von Anarchie und Ordnung bzw. Rechtmäßigkeit und Unrechtmäßigkeit bewerte, sondern auf jeder der beiden Seiten eine eigene, historisch und sozial begründete Wahrheit sehe.

Pavlovskij s.v. "dolg": "wer seine Schuld bezahlt, vermehrt sein Gut"; Graf 1960, 163: "Eine Liebe ist der andern wert".

berührt¹⁵. Wir wollen kurz die Kette von *dolgi* ("Schulden") und *plateži* ("Zahlungen") skizzieren, die die Achse des Sujets bildet.

Für die Wegweisung durch den Schneesturm gibt Grinev dem Führer dreifachen Lohn: 1. ein Glas Wein, 2. einen halben Rubel, poltina, den zu schenken dann der geizige Savel'ič mit dem Sprichwort verwehrt: «Всякому давать на водку, так самому скоро придется голодать» ("Jedem Trinkgeld geben heißt bald selber Hunger leiden", 291), 3. ein Stück von der eigenen "Kleidung" (платье), nämlich den "Halbpelz vom Hasen" (заячий тулуп). Die Entlohnung ist gewiß nicht schäbig. Pugačev erhält viel mehr, als der erwiesene Dienst nach Savel'ičs Meinung erfordert hätte. Aber immerhin verdankt Grinev dem Führer sein Leben. Und dann gibt es auch eine unübersehbare Andeutung darauf, daß die Geschenke den jungen Herrn nicht allzu sehr geschmerzt haben können. Ein halber, nicht einmal ein ganzer Rubel, ist angesichts der gerade gemachten Spielschulden von hundert Rubeln eine nicht in Betracht fallende Summe. Und es ist nicht der "Fuchspelz" (лисья шуба), von Savel'ič später auf vierzig Rubel veranschlagt, den Grinev hergibt, sondern lediglich der Halbpelz vom Hasen, der nur fünfzehn Rubel wert ist. Obwohl Savel'ič darauf beharrt, daß der Hasenpelz "fast ganz neu" (почти новешенький) und – später – daß er "völlig neu" (совсем новешенький, 329) sei, wird beiläufig erwähnt, daß Grinev aus ihm schon herausgewachsen ist. Wie dem auch sei, der Landstreicher bezeichnet den tulup ("Halbpelz"), der beim Anziehen in den Nähten kracht, als šuba und ist mit dem "Pelz von der eigenen Schulter seiner Wohlgeboren" (благородие мне жалует шубу со своего плеча, 291) 16 außerordentlich zufrieden¹⁷.

In der Forschung gibt es darauf bereits einen Hinweis. Sergej Davydov (1983, 13) bemerkt in seinem Aufsatz zu Puškins Paronomasien, daß der ganze Roman als eine "elaborate extension and illustration" zweier Sprichwörter gesehen werden könne. Indem Grinev seinen Halbpelz dem Landstreicher schenke, verstoße er wie ein Märchenheld gegen das sprichwörtliche Gebot des Vaters, das Kleid zu schonen, solange es neu ist. Durch diese Übertretung "entfessele" er die Kraft des Sprichworts von der Schuld, die schön ist, wenn sie bezahlt wird, das die Maxime seines Hochzeitsvaters sei, und so überwinde Grinev alle Hindernisse, ohne seine Ehre zu verlieren.

Der Pelz von der Schulter des Herrschers ist ein traditionelles Bylinenmotiv (vgl. Aničkov 1914, 178; Vetlovskaja 1987, 36).

Die Reihe der Motive, die einem minderen, halben Wert des *plat'e* oder des *platëž* einen höheren, ganzen entgegensetzen, hat Puškin in dem von ihm ausgelassenen Kapitel in einem Sprichwort noch einmal aufgenommen. Der berühmten Warnung vor dem russischen Aufstand folgte ursprünglich die Bemerkung, daß diejenigen, die in Rußland unmögliche Umwälzungen ersännen, entweder jung seien und das russische Volk nicht kennten oder aber hartherzige Menschen, denen "ein fremdes Köpfchen eine halbe Kopeke, das eigene Hälschen aber eine ganze wert" sei (чужая головушка

Nach seinem Motto Die Schuld wird durch Bezahlung schön zahlt Pugačev das, was er für seine Schuld hält, überreichlich zurück: 1. nach Einnahme der Belogorsker Festung verschont er Grinev vom Erhängen und läßt ihn, sogar ohne die geforderte Unterwerfung, frei ziehen. 2. Dem nach Orenburg zum Feind aufbrechenden Schützling sendet Pugačev zwei symbolische Geschenke nach, die das einst Erhaltene sehr genau – nur mit einer winzigen, möglicherweise symbolischen Abweichung - entgelten: einen ovčinnyj tulup, also eine Jacke aus Schaffell, die der Überbringer – wieder mit der Bylinenformel – als "Pelz von der eigenen Schulter [des Herrn]" (шуба с своего плеча, 337) bezeichnet, und eine poltina, einen halben Rubel. Weit aber über die Rückzahlung seiner Schulden hinaus schickt der fürsorgliche Beschützer auch ein reales Geschenk, ein Baschkirenpferd, dessen Schnelligkeit sich Grinev im Kampf gegen die Rebellen zunutze machen wird¹⁸. 3. Pugačev befreit Maša aus der Gewalt Švabrins, bietet sich sogar als Hochzeitsvater an und gewährt Grinev, der wiederum die Anerkennung des Usurpators verweigert, erneut freies Geleit.

Der Logik des Sprichworts von der Schuld, die schön ist, wenn sie zurückgezahlt wird, folgen weitere Handlungen. An Pugačevs Devise haben sich gleichsam andere Figuren angesteckt. Der Überbringer der drei Geschenke hat den halben Rubel unterwegs verloren, wie er – wenig glaubhaft – versichert. Grinev erläßt ihm die Schuld, was sich später reichlich auszahlen soll, denn der Kosak wird ihm als *platëž* den Brief der gefangenen Maša überbringen. Und hätte Grinev an Zurin seine Spielschulden nicht gezahlt, wäre ihre spätere Begegnung, in einer für Grinev heiklen Lage, weniger glücklich verlaufen.

полушка, да и своя шейка копейка, 384). (Die *poluška* war bis 1534 eine *halbe* Moskauer *den'ga*, danach eine Viertelkopeke, die kleinste Münze des Moskauer Staates). Mit dem Sprichwort korrespondiert (worauf S. Davydov 1983, 13 aufmerksam macht) Pugačevs Befürchtung, daß seine Leute beim ersten Mißerfolg "ihren Hals mit [seinem] Kopf auslösen werden" (свою шею выкупят моею головою, 352). Tatsächlich wird der Rebellenführer, wie wir aus der *Istorija Pugačeva* (der "Geschichte Pugačevs", 1834) (Kap. VIII) wissen, von seinen Leuten ausgeliefert. Der auf den Eigennutz verweisenden Opposition von Hälfte und Ganzem steht das Motiv des gleichen Teilens gegenüber: beim Aufbruch aus Orenburg will sich Grinev aus dem Beutel mit Silberstücken, den Savel'ič vor den Aufständischen gerettet hat, nur die "Hälfte" (половина) nehmen und die andere Hälfte dem Diener überlassen.

Savel'ič ist mit diesen Gegengeschenken natürlich nicht zufrieden. Die langbeinige Baschkirenmähre, so nörgelt er, und der Schafpelz seien "nicht einmal die Hälfte dessen wert" (не стоят и половины того, 337), was man ihnen gestohlen und was der junge Herr verschenkt habe. Aber immerhin seien sie jetzt von Nutzen, "von einem bösen Hund hat man zumindest ein Büschel Wolle" (с лихой собаки хоть шерсти клок, 337).

Nach dem Motto des Usurpators handelt sogar auch die Zarin. Am Ende der Geschichte bekennt sie sich zu ihrer "Schuld" (dolg) vor der Tochter des Hauptmanns Mironov und verspricht der Waisen, die Sorge für ihre "wirtschaftlichen Verhältnisse" (состояние, 374) zu übernehmen. Davon wird zweifellos auch Grinev, der Zukünftige, profitieren, der somit, wiederum sehr indirekt, die väterliche Weisung befolgt, den Besitz (das plat'e) zu wahren. Mehr noch: durch die Beziehung zur Zarin wird Grinev die gesellschaftliche Position seiner Familie verbessern. Hatte nicht der Rückzug des Vaters nach Katharinas Machtergreifung die Ausbildung des Sohnes als Sergeant der Garde in der Hauptstadt ausgeschlossen, und war nicht das der geheime, von moralischen Beweggründen kaschierte Grund dafür, daß der Junge zu ehemaligen Gesinnungsgenossen des Vaters in die ferne Garnison geschickt wurde? Wie dem auch gewesen sein mag: Grinev bewahrt' nicht nur seine und Mašas Gesundheit und Ehre, sondern auch den Besitz und trägt im übrigen dafür Sorge, daß der Vater in hofnäheren Lebensumständen wieder mit mehr Freude im Hofkalender blättern kann.

Der "Wohlstand" (состояние), den Katharina den Grinevs bereitet, fällt freilich ein wenig prosaisch aus. Im Epilog des "Herausgebers" erfahren wir, daß die Nachkommenschaft der Helden im Gouvernement von Simbirsk ein "glückliches Leben führt" (благоденствует, 374), und zwar in einem Dorf, das dreißig Werst von *** (in der Handschriftenvariante: von Simbirsk) entfernt ist und zehn Gutsbesitzern gehört¹⁹. Der einzige Zugewinn der Familie scheint der eigenhändige Brief der Zarin zu sein, den man im Herrenflügel hinter Glas gerahmt zeigt. An Petrs Vater gerichtet, rehabilitiert er den Sohn und lobt Verstand und Herz der Tochter des Hauptmanns Mironov. Von einer kaiserlichen Schenkung ist jedoch nicht die Rede. Es ist deshalb fraglich, ob Petr Grinev den Besitz des Vaters mehr als nur bewahrt hat. Auch der Roman relativiert also das Glück der Glückspilze.

Wir können hier die Untersuchung der Parömien abbrechen. Es wird deutlich geworden sein, daß sich das ganze Sujet aus Sprichwörtern und andern Redeklischees herstellt, die sich hinter dem Rücken ihrer Verwender realisieren und entfalten. Wieder bildet sich der Sujetmechanismus, der – wie es scheint – vom Handeln der Personen unabhängig ist, ja dieses determiniert, auf der lebensweltlichen Ebene als Schicksal ab. Nicht von ungefähr wundert sich Grinev, als er in dem Eroberer der Belogorsker Festung den Führer durch den Schneesturm wiedererkennt, über die "seltsame Verkettung der Umstände" (странное сцепление обстоятельств, 329).

¹⁹ Zu der hier anklingenden Ironisierung der Zarin vgl. Šklovskij 1966, II, 33.

Ganz ähnlich empfindet er später, nachdem er ein zweites Mal in die Hand des Aufrührers gefallen ist, daß Pugačev durch ein "seltsames Zusammentreffen von Umständen auf geheimnisvolle Weise mit ihm verbunden" sei (по странному стечению обстоятельств таинственно был со мною связан, 351). Und so hat man die glücklichen Fügungen des Schicksals, durch die sich der Roman auszeichnet²⁰, immer wieder mit der Handlungslogik des Märchens verglichen.

In Puškins Prosa konkurriert freilich – wie wir bereits am *Schneesturm* beobachten konnten – mit der *poetischen* Motivierung der Handlung durch das *Schicksal* die *prosaische* Motivierung durch den *Charakter* und das *Handeln* der Helden. Auch in der *Hauptmannstochter* wird die Macht des Schicksals durch das Handeln des Helden relativiert. Das wird paradoxerweise sehr deutlich an einer Stelle, an der Grinev die Idee der schicksalhaften Vorherbestimmtheit seines Lebens ausspricht:

Странная мысль пришла мне в голову: мне показалось, что провидение, вторично приведшее меня к Пугачеву, подавало мне случай привести в действо мое намерение. (348)

Ein seltsamer Gedanke schoß mir in den Kopf: mir schien, als wollte mir die Vorsehung, die mich ein zweites Mal zu Pugačev geführt hatte, die Gelegenheit verschaffen, mein Vorhaben [d.i. die Rettung Mašas] ins Werk zu setzen.

Grinev sieht sich hier also im Bunde mit der Vorsehung²¹. Betrachten wir jedoch die Situation genauer, so erkennen wir, daß ihn nicht so sehr eine übermenschliche Macht oder der Zufall mit Pugačev zusammengeführt hat als vielmehr die menschliche Sorge um den von Pugačevs Leuten abgefangenen Diener. Dank dem schnellen Pferd, das ihm der Ersatzvater geschenkt hat, selbst der Gefahr entronnen, wendet Grinev gleichwohl um und eilt dem Diener zu Hilfe.

Nicht zufällig ist allein das Wort *sud'ba* ("Schicksal") mit 15 Vorkommnissen (von insgesamt 290 im gesamten Œuvre Puškins) im Text stark vertreten. Hinzu kommen Synonyme wie das viermal (von insgesamt 72 Fällen) begegnende *učast*" ("Los", "Schicksal") und Periphrasen wie die beiden soeben zitierten.

²¹ In der Handschriftenvariante berief sich der Erzähler freilich noch auf den "Zufall" (случай, 892).

Aufschlußreich ist ein Vergleich der Druckfassung mit der Handschriftenvariante. Dort begibt sich Grinev von vornherein aus freien Stücken in das Lager des Usurpators, um ihn um Hilfe für die gefangene Mar'ja Ivanovna zu bitten. Puškin hat die Motivation keineswegs nur aus Rücksicht auf die Zensur geändert, wie immer wieder, vor allem von sowjetischen Forschern, unterstellt wird²². Die einschneidende Änderung unterstreicht vielmehr auf zweifache Weise die Ehrenhaftigkeit des jungen Mannes, der zum einen das Ethos des Adeligen wahrt²³ und zum andern Fürsorge für den Diener beweist²⁴.

Es gibt sogar unzweideutige Anzeichen dafür, daß sich Grinev keineswegs nur auf die "Vorsehung" verläßt, sondern auch nach der Devise des corriger la fortune handelt. Eher listiger Schelm als Märchenheld, weiß er seinem glücklichen Schicksal durchaus auf die Sprünge zu helfen. Sechsmal rettet er sich aus auswegloser Lage, nachdem das Gespräch mit Pugačev eine überaus gefährliche Wendung genommen hat, dadurch, daß er höchst raffiniert an den Verstand seines Gegenübers appelliert und seinem Geist schmeichelt. Anstatt auf mißtrauische Fragen direkt zu antworten, läßt er den argwöhnischen Fragesteller selbst entscheiden, mit Formeln wie: "Du weißt selbst" (Сам знаешь, 332), "Wie denkst du selbst?" (Сам как ты думаешь?, 352), "Urteile du selbst" (Сам ты рассуди, 356):

Рассуди, могу ли я признать в тебе государя? Ты человек смышленый: ты сам увидел бы, что я лукавствую. (332)

Urteile selbst, kann ich dich als Kaiser anerkennen? Du bist ein verständiger Mensch, du würdest selbst sehen, daß ich nicht ehrlich wäre.

Auf diese Weise gewährt Grinev dem ehrgeizigen Kosaken eine Anerkennung, die er dem Usurpator unter dem Gebot des *dolg* vor der Zarin verweigern muß. Es ist also das psychologische Verständnis für die Schwächen der Menschen, das den modernen *pícaro*, ähnlich wie die Glückspilze des Belkinzyklus, den Grafen, Dunja, Mar'ja Gavrilovna und Burmin, zum Schmied seines Glückes macht und das der nur scheinbar selbsttätigen Erfüllung der Sprichwörter in ihr Ziel verhilft.

²² Vgl. etwa Blagoj 1955, 222.

²³ Vgl. Debreczeny 1983, 253.

Mit der in der Entstehungsgeschichte des Romans zunehmend profilierten Lauterkeit Grinevs korrespondiert bezeichnenderweise das abnehmende Vertrauen des Vaters auf die Ehrenhaftigkeit des Sohnes. Dies zeigt, daß Grinev seinen Kampf mit dem Vater um den Begriff der Ehre führt.

V. FRÄULEIN BÄUERIN

Ha чужой манер хлеб русской не родится Auf fremde Art gedeiht russisches Korn nicht

1. Die Vaudeville-Novelle

Fräulein Bäuerin ist mit dem Schneesturm genetisch und motivisch verwandt: beide Erzählungen hat Belkin von "Fräulein K.I.T.", gehört', und in beiden Werken geht es um eine glückliche Liebesgeschichte aus dem russischen Gutsbesitzermilieu, die ihren Ausgang von einer Vertauschung oder einer Verkleidung nimmt. Die Novellen verbindet auch die Ähnlichkeit der Heldinnen, der aufgeweckten Provinzfräuleins, deren "Gefühle und Leidenschaften" (чувства и страсти, 110) durch "Einsamkeit, Freiheit und Lektüre" (уединение, свобода и чтение) früh entwickelt sind und an denen der Erzähler eine Eigenschaft preist, die sie vor den möglicherweise besser erzogenen Frauen der Hauptstädte auszeichnet: "die Besonderheit des Charakters, die Eigenart (individualité), ohne die es nach Meinung Jean menschliche Größe gibt" (особенность keine самобытность [individualité], без чего, по мнению Жан-Поля, не существует и человеческого величия, 111)¹.

Wie die Schwesternovelle ruft *Fräulein Bäuerin* nacheinander recht unterschiedliche Sujetschablonen auf. Die Geschichte beginnt mit Motiven eines Familienzwists, die an Shakespeares *Romeo und Julia* und Walter Scotts *Bride of Lammermoor* erinnern. Ungeachtet des Streits der Väter wünscht Liza Muromskaja Aleksej Berestov, den jungen Nachbarssohn, überaus gerne zu Gesicht zu bekommen. Sie hat ja auch sehr widersprüchliche Berichte über ihn erhalten. Die Nachbarinnen, die nur über ihn reden, sind von seiner byronischen Düsterkeit und Enttäuschtheit hingerissen, während ihn die Dienerin Nastja als einen mit den Bauernmädchen ausgelassen herumtollenden "Wildling" (бешеный, 112) schildert. Die Bekanntschaft wird ermöglicht durch Lizas glücklichen Einfall, sich als Bäuerin zu ver-

Kursiv im Original. Statt des französischen Äquivalents von *samobytnost'* steht in der Variante *b* (666) das deutsche *individualität*, wobei die Endung mit Frakturlettern hinzugeschrieben ist. Puškin bezieht sich hier auf einen Aphorismus in der Sammlung *Pensées de Jean Paul: Extraites de tous ses ouvrages*, tr. Augustin de Lagrange, Paris 1829, S. 153, in dem zur Achtung vor der Individualität im Menschen aufgerufen wird, die die Wurzel alles Positiven sei.

kleiden². Mit dieser Idee kommen weitere Sujets ins Spiel, die allesamt als zentrale Figur ein Mädchen von einfachem Stand haben. Auch an partiellen Anspielungen ist *Fräulein Bäuerin* keineswegs ärmer als der *Schneesturm*. Gleichwohl hat die Verkleidungsgeschichte das Bedürfnis vieler Kritiker nach Ideengehalt und Realismus noch weniger befriedigen können als die Erzählung vom Tausch des Bräutigams, ja sie hat unter allen Novellen des Zyklus entschieden die geringste Schätzung erfahren. Schon Belinskij brandmarkte *Fräulein Bäuerin* als "besonders kläglich" (особенно жалка), "unglaubwürdig, vaudevillehaft" (неправдоподобная, водевильная)³. Und noch Debreczeny (1983, 84) erkennt dafür gute Gründe, beruhe die Handlung doch fast ausschließlich auf Situationskomik, Schminke und Verkleidung. Ja, Debreczeny leitet aus der Erzählung sogar die Regel ab: "The less ambitious Pushkin's design, the more scope he seems to give to the comparativist" (85).

Gewiß bleibt die Erzählung in der Ökonomie der Mittel, im Lakonismus hinter den übrigen Novellen zurück. Sie ist mehr als doppelt so lang wie der Sargmacher und übertrifft die übrigen drei Erzählungen um etwa die Hälfte. Den größeren Umfang bedingt vor allem der Dialog. Die Ausdehnung der Wechselrede aber ist ebenso wie die oft beklagte Konventionalität der von Liza eingesetzten Mittel und die mangelnde Glaubwürdigkeit der Reaktionen Aleksejs⁴ Anzeichen einer generischen Besonderheit. Mit Fräulein Bäuerin hat Puškin eine Vaudeville-Novelle geschrieben. Das hat Belinskij schon ganz richtig erkannt, nur in seinen sozial-utilitaristischen Erwartungen an die Literatur nicht recht goutieren können. Wer diese epische Adaption des Lustspiels als oberflächlich abtut, verkennt nicht nur die Sinnmöglichkeiten der Gattung, sondern auch Puškins Vorliebe für das leichte Genre und sein Streben, das Bedeutende spielerisch auszudrücken. Wir wissen, welches Vergnügen Puškin an der russischen Verskomödie der zwanziger Jahre hatte, besonders an den Vaudevilles Nikolaj Chmel'nickijs, daß er sich selbst in dem Genre erprobte und das Versepos Graf Nulin auf konventionellen Lustspielmotiven (vor allem aus Werken Chmel'nickijs) aufgebaut hat⁵. Wir erkennen auch immer deutlicher, wie tief die französi-

In den ersten drei Varianten der Handschrift (670) ist es Nastja, der der Gedanke der Verkleidung kommt. Auch die vierte Variante sah noch die Dienerin als Urheberin des Plans vor, bis später mit Bleistift die entsprechende Änderung vorgenommen wurde.

³ Belinskij 1953-1959, VII, 577.

⁴ Vgl. die oben (S. 67, Anm. 36) zitierte Kritik des Anonymus in der Severnaja pčela.

⁵ Vgl. Karlinsky 1985, 312-338 ("Pushkin and Neoclassical Drama"). Zu Puškins "Schwäche" für Chmel'nickij, seine "alte Liebe" (старинная любовница), vgl. den

sche Komödientradition sein gesamtes Werk beeinflußt hat⁶. Man sollte sich nicht mit der wohlfeilen Erklärung begnügen, Puškin habe in der Novelle die Verkleidungskomödie mit ihrem begrenzten Motivrepertoire, ihren konventionellen Mitteln und ihren Unglaubwürdigkeiten parodieren wollen. Der Prosaautor läßt sich vielmehr ganz auf die leichte Gattung ein und spielt ihre Ausdrucksmöglichkeiten durch, ohne das Lustspielhafte dem Spott preiszugeben. Im spielerisch unglaubwürdigen und gar nicht auf Wahrscheinlichkeit prätendierenden Sujet dennoch glaubwürdige Charaktere darzustellen, diese künstlerische Intention verbindet Puškins Novelle mit der französischen Komödie und dem russischen Vaudeville.

In einer Vaudeville-Novelle war natürlich kein Platz für das Tragische. Das erklärt, warum in dieser Geschichte als einziger des ganzen Zyklus kein Held sein Leben lassen muß, warum anders als selbst im heiter endenden *Schneesturm* das Glück des jungen Paares nicht durch das Mißgeschick eines Pechvogels getrübt wird⁷. Die Möglichkeit des unglücklichen Ausgangs bleibt indes, wie im gut gemachten Lustspiel, stets präsent. Der Familienzwist wird zwar leicht beigelegt. Und Aleksej beweist eine andere Wesensart als die adeligen Verführer aus der sentimentalistischen Literatur oder die ruchlosen Byron-Helden, die über die Leichen der sie liebenden Frauen

Brief an den Bruder vom Mai 1825 (XIII, 175).

⁶ Vgl. bes. Vol'pert 1976, 1979a, 1979b, 1980.

Es sei denn, man deutet die sonst nicht mehr erwähnte Adressatin von Aleksejs geheimen Briefen, "A.N.R." oder - wie in der Handschrift - die Frau eines Professors (Varianten a und b, 665) oder die Frau "irgendeines Polizeioffiziers" (какокого-то частного пристава, Variante c), als unglückliches Opfer der Verbindung Aleksejs mit Liza. Man hätte dann einen Pechvogel in der Reduktionsstufe. Möglicherweise soll die unbekannt bleibende Dame, die in der Druckfassung nicht mehr mit einer ehebrecherischen Liaison belastet wird, aber auch nur Aleksejs "geheimnisvollen Briefwechsel" (таинственная переписка, 116), eines seiner romantischen Attribute, motivieren. Wie dem auch sei, die Romantik der geheimen Korrespondenz wird erheblich durch die Prosaik ihrer Umstände beeinträchtigt: Überbringerin der Briefe ist ja nach der unter den Gutsbesitzertöchtern zirkulierenden Abschrift der Adresse "Akulina Hühnlein" (Акулина Петровна Курочкина, 110), wohnhaft gegenüber dem Alexiuskloster im Hause des Kupferschmieds Savel'ev. Hier ist durchaus Berkovskij (1960, 99) zuzustimmen, der konstatiert, daß das russische Alltagsleben, der mit sich selbst multiplizierte byt, die russische Romantik bestreite und verhöhne. – Bethea/ Davydov (1981, 13) erklären die Tatsache, daß Puškin hier ausnahmsweise nicht zugleich als "matchmaker" und "coffin maker" auftrete, damit, daß die Helden ihre Masken nur "aus Spaß" ("for fun") trügen und leicht ablegen könnten. Dagegen wäre zweierlei einzuwenden: Die Masken sind – wie noch zu zeigen sein wird – auch hier keineswegs Mittel harmlosen Spiels, das den Helden und ihrem wahrem Wesen äußerlich bliebe. Und eine spielerische Bewußtheit im Umgang mit literarischen Rollen hat schon die glücklichen Liebenden des Schneesturms ausgezeichnet, ohne daß Vladimir davon profitieren konnte.

gehen. Aber was hätte der strenge, eigensinnige Vater mit Aleksej angestellt, wenn die Bäuerin, der der Sohn die Ehe angetragen hat, nicht mit der Tochter des Nachbarn identisch gewesen wäre? Gottseidank verhindern die glücklichen Umstände, daß das mögliche Unglück ein reales Motiv wird.

Puškin beschließt den ernsten, "gedanken"-reichen Zyklus also mit einem heiteren, aber nicht ganz unbeschwerten Schlußakkord. Das Vaudeville gibt dem Zyklus mit seinen unterschiedlichen Stimmungstönen einen harmonisierenden Abschluß, aber es annulliert keineswegs die Sinnpotentiale der vorausgehenden Novellen. Es präsentiert die Prosa der menschlichen Psyche vielmehr in anderer Gattungstonalität. Wir haben hier tatsächlich mit einer Art generischer Transposition zu tun. Und es ist zu zeigen, welche Bedeutungen die poetische Lektüre auch in diesem Text vaudevilleartiger Tonalität zu Tage fördert.

2. Der Adelige und die Schöne aus dem Volke

a. Vier Sujetschablonen

Die Liaison der falschen Bäuerin mit dem jungen Gutsherrn vergegenwärtigt ein ganzes Paradigma sentimentaler Geschichten und älterer Komödiensujets, von denen eine ganze Reihe im Text auch mehr oder weniger eindeutig aufgerufen wird.

Der Sentimentalismus spielte die Liebe des Adeligen zu einem Mädchen von niederem Stand in unterschiedlichen dénouements durch. Die günstigste und im bürgerlichen Westen populärste Lösung war der soziale Aufstieg der nicht-adeligen Heldin. Das sentimentale Muster dafür hat Samuel Richardsons Briefroman Pamela, or Virtue Rewarded (1740) geliefert⁸. Pamela Andrews, das fünfzehnjährige Dienstmädchen aus einfachsten Verhältnissen, wird von ihrem Herrn, Mr. B., bedrängt, der alle Mittel einsetzt, um sich die Widerstrebende gefügig zu machen. Als dem Wollüstling aber die Aufzeichnungen der Verzweifelten in die Hände fallen, ergreift ihn tiefe

Eine ältere, auf die *commedia dell' arte-*Tradition und Molières Typenkomödie zurückgehende Variante dieser Schablone ist der Aufstieg einer listigen Dienerin zur Gattin ihres Herren, wie er etwa in Giovanni Paisiellos Opera buffa *La Serva padrona* vorgeführt wird. Das Musikstück, dem – ebenso wie G. B. Pergolesis wesentlich erfolgreicherer Oper gleichen Namens (1733) – das Libretto G. M. Federicos zugrundeliegt, eine sehr freie Bearbeitung der Komödie J. Nellis *La Serva padrona* (1731), wurde in Rußland geschrieben und 1781 in der Eremitage uraufgeführt. Driver 1982 sieht in Paisiellos Oper eine Quelle für *Fräulein Bäuerin*, die Motive zur Verfügung stellte, die in der vereinigten *Romeo und Julia-* und *Arme Liza-*Handlung fehlten.

Reue, und er verwandelt sich in einen geduldig Liebenden, dessen Antrag Pamela, die sich ihrer heimlichen Neigung zu ihm bewußt geworden ist, in allen Ehren annehmen kann. Der empfindsame Roman ist bei Puškin Lieblingslektüre der englischen Gouvernante Miss Jackson, die ihn zweimal im Jahr liest. Und es ist nicht auszuschließen, daß das vierzigjährige, "affektierte Fräulein" (чопорная девица, 111) mit der zu dick aufgetragenen weißen Schminke insgeheim jenen Aufstiegstraum träumt, den man der tugendhaften Heldin Richardsons nachgesagt hat⁹. Aber der verwitwete Muromskij macht trotz seines englischen Spleens und obwohl er der Tochter rät, ruhig auch ein wenig weiße Schminke aufzulegen, keinerlei Anstalten, Miss Jackson nachzustellen. Sollte vielleicht dieses der Hauptgrund für ihre Unzufriedenheit mit dem "barbarischen Rußland" (варварская Россия) sein?

In jedem Fall liebäugelt mit der literarischen Idee der Unterwerfung eines stolzen Adeligen die als Akulina verkleidete Liza. Sie inszeniert Pamelas Traum natürlich in einer den Umständen entsprechenden Besetzung: "ihre Eigenliebe wurde insgeheim von der dunklen, romantischen Hoffnung angestachelt, den Tugilovschen Gutsbesitzer endlich zu Füßen der Tochter des Prilučinschen Schmieds zu sehen" (самолюбие ее было втайне подстрекаемо темной, романическою надеждою увидеть наконец тугиловского помещика у ног дочери прилучинского кузнеца, 117). Eine solche Konstellation war der russischen Literatur durchaus geläufig. Wir erinnern uns: der windige Offizier, der in V.I. Panaevs Väterlicher Bestrafung während einer Bauernhochzeit aus Übermut an die Stelle des Bräutigams getreten und dann sogleich verschwunden war, verliebte sich, nach Jahren zurückgekehrt, in die schöne Nachbarin, die sich als die vom Vater erzogene Tochter des Dorfschmieds und als seine gesetzliche Frau herausstellte¹⁰.

Lizas "romantische Hoffnung" wird vom kränkenden Desinteresse Aleksej Berestovs an den Gutsfräuleins und von seinem zu offenkundigen Faible für die Landmädchen provoziert worden sein. Der Plan der jungen Dame hat ja auch etwas von einer Strafe. Jedenfalls strebt Liza ihre Eroberung in einer Rolle an, die an die *Väterliche Bestrafung* erinnert.

Ihre Taktik ist dann auch so erfolgreich, daß Aleksej am Ende auf den komplementären "romantischen Gedanken" (романическая мысль, 123) verfällt, nämlich die Bäuerin zu heiraten und "von der eigenen Hände Arbeit

⁹ So schon Henry Fielding, der in seinem satirischen Roman *Shamela* (1741) die Tugend der Widerstrebenden als egoistische Berechnung entlarvt.

¹⁰ Vgl. oben, S. 245, Anm. 30.

zu leben" (жить своими трудами). Gottseidank wird dieses Opfer von dem jungen Gutsherrn, der die Universität absolviert hat, nicht tatsächlich gefordert, aber er zeigt immerhin den besten Willen und reiht sich damit in die Linie der Adeligen ein, die um der geliebten Bäuerin willen zu größtem sozialem Verzicht bereit sind.

Wahrscheinlicher als der Aufstieg der Schönen oder der Abstieg des Adeligen war die tragische Lösung, die Karamzins *Arme Liza* vorgegeben hatte. Die Erinnerung an die traurige Geschichte wird von Puškins Text durch Reminiszenzen, markante Similaritäten und signifikante Kontraste wachgehalten.

Der Waldspaziergang der empfindsamen Bäuerin mit dem adeligen Schürzenjäger ließe uns das Schlimmste befürchten, wüßten wir nicht um die wahre Identität Akulinas. Puškins aufgeweckte Heldin aber hat wenig mit Karamzins naiver Liza gemein. Die Annäherung Aleksejs, der "gewohnt ist, mit hübschen Landmädchen keine großen Umstände zu machen" (привыкнув не церемониться с хорошенькими поселянками, 114), pariert Akulina-Liza respektgebietend, und als aufmerksame Leserin Karamzins, als die sie sich erweist, versteht sie es, die Begeisterung des jungen Herrn nicht zu schnell abkühlen zu lassen.

Wenn Akulina dem Verehrer untersagt, ihren Vater, den Dorfschmied, aufzusuchen, so verhindert sie nicht nur ihre Entlarvung, sondern – intertextuell betrachtet – auch jenen Besuch des adeligen Verführers im Elternhaus¹¹, der in der *Armen Liza* das Unglück eher gefördert als abgewendet hat. Daß der Schmied seine Tochter zu Tode prügelt, wenn er erfährt, daß sie allein mit dem gnädigen Herrn im Wäldchen geplaudert hat, muß Aleksej auch wesentlich wahrscheinlicher vorkommen, als daß sich Akulinas Vater, wie die arglose Mutter der armen Liza, durch das Interesse des Adeligen geschmeichelt fühlt.

Kontakte werden natürlich auch zu *Natal' ja, die Bojarentochter* aufgenommen, jenem Text, den die gelehrige Akulina bereits in der dritten Leseund Schreiblektion zu buchstabieren vermag und dessen Lektüre sie mit Bemerkungen unterbricht, die Aleksej wahrhaft in Erstaunen versetzen¹². Bei den Aphorismen, die sie aus der Erzählung exzerpiert, kann es sich nur um solche handeln, die die Liebessehnsucht junger Mädchen charakterisie-

Zu diesem Kontrast vgl. van der Eng 1968a, 25. – Eine weitere Parallele, auf die van der Eng (25 f.) aufmerksam macht, ist der Verzicht auf den Schwur. Bei Karamzin ist es die Treue, bei Puškin aber nur der Verzicht auf Nachforschungen, die die Heldinnen zu beschwören bitten.

¹² Zu einigen partiellen Übereinstimmungen der beiden Werke vgl. Al'tman 1931.

ren¹³. So geht die Initiative immer mehr vom Verführer zu seinem Opfer über, und man wird sich fragen, ob die literarischen Übungen den jungen Mann nicht zu solchen Aktivitäten animieren sollen, wie sie Karamzin in seiner Geschichte von Entführung und geheimer Trauung als probate Lösung für die Aporien einer von den Eltern nicht gesegneten Liebe aufgezeigt hat.

Neben dem sozialen Aufstieg oder dem tragischen Untergang der Bäuerin pflegte der Sentimentalismus eine dritte Lösung: das schöne und tugendsame, oft auch wohlerzogene Bauernmädchen, das zu ehelichen sich der junge Adelige gegen alle Hindernisse entschlossen hat, ist, wie sich zu guter Letzt herausstellt, gar nicht von einfacher Herkunft, wie es selbst annimmt, sondern von vornehmer Abstammung. Dieses Finale war um die Jahrhundertwende in Rußland sowohl in der erzählenden als auch in der dramatischen Literatur verbreitet¹⁴. Besondere Pflege wurde ihm in den karamzinistischen Dramatisierungen der Armen Liza zuteil, wo es an die Stelle des tragischen Endes trat. Zwei solcher Stücke genossen in den ersten drei Dekaden des Jahrhunderts große Popularität. In Nikolaj Il'ins Liza, ili Toržestvo blagodarnosti ("Liza, oder Der Triumph der Dankbarkeit", 1802) erweist sich die Titelheldin als Tochter eines Adeligen und kann so ihren geliebten Liodor heiraten¹⁵. Ganz ähnlich erspart Vasilij Fedorov in *Liza*, ili Sledstvie gordosti i obol'ščenija ("Liza, oder Die Folgen von Stolz und Verführung", 1803) seiner Heldin das tragische dénouement der Karamzinschen Novelle. Nachdem sich herausgestellt hat, daß sie nicht bürgerlichen Standes ist, sondern die Enkelin eines reichen Adeligen, steht dem Eheglück Lizas mit Erast nichts mehr im Wege¹⁶.

Diese dritte Sujetschablone wird in Puškins Text jedoch eher durch eine epische Realisierung vergegenwärtigt, die idyllische Erzählung *Rostovskoe ozero* ("Der See von Rostov", 1795) des Karamzinisten Vladimir Izmajlov¹⁷. Die in bäuerlicher Tracht auftretende Heldin entzückt den Erzähler unter anderm damit, daß sie die *Nouvelle Héloïse* im Original liest. Sie ist, wie sich dann herausstellt, Tochter einer Bäuerin und eines Adeligen, die nach dem Tod der Eltern den Entschluß gefaßt hat, "sich von der eigenen Hände

¹³ Vgl. van der Eng 1986a, 26.

Vgl. Gippius 1937, 23; als frühes Muster nennt Gippius Voltaires Komödie Le Droit du seigneur (1762).

¹⁵ Vgl. Gippius 1937, 24.

Vgl. Desnickij 1935, 58; Vinogradov 1941, 436. – Zu beiden Stücken vgl. auch Kočetkova 1982, 217-219, und das Verzeichnis der Aufführungen in *Istorija russkogo* dramatičeskogo teatra, II, 487; II, 269.

Hinweis bei Gippius 1937, 25 f. Zu Izmajlov vgl. auch Brang 1960, 216-219.

Arbeit zu ernähren [питаться трудами рук своих] und in der stillen Wohnstätte der Unwissenheit alle Vorteile der Aufklärung zu nutzen"¹⁸. Die Liebe des Adeligen zur literaturbeflissenen Bäuerin und die – von ihr auf ihn transferierte – Absicht, "von der eigenen Hände Arbeit zu leben", sind Motive, die bei Puškin eine prominente Rolle in der ironischen Destruktion der sentimentalen Schablone spielen.

Am nachdrücklichsten ruft Puškins Geschichte eine vierte Sujetschablone auf, die vor allem in der westlichen Komödie gepflegt wurde, die Verkleidung einer Dame als Mädchen von niederem Stand. Mit der Maskerade verfolgen die Damen unterschiedliche Ziele. Entweder suchen sie im Gewand der Bäuerin das Herz eines Mannes mit dem sentimentalistischen Faible für das *genre paysan* anzurühren, oder sie wünschen herauszufinden, ob sie um ihrer selbst willen geliebt werden, oder aber sie stellen die Treue eines Geliebten auf die Probe. Aus der reichen Tradition dieses Sujets¹⁹ sind verschiedene Texte mit Puškin in Verbindung gebracht worden, so etwa

¹⁸ Zit. nach Gippius 1937, 24.

Das Sujet der falschen Bäuerin war im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts noch so populär, daß der Held der Erzählung des deutschen Sentimentalisten August Lafontaine, die unter dem Titel Miniatjurnyj portret ("Das Miniaturporträt") 1826 im Vestnik Evropy ("Der Bote Europas") in russischer Übersetzung erschienen ist, sich auf die Verkleidung der von ihm verehrten Bäuerin verlassen zu können glaubt und so zu einem nicht ganz freiwilligen Idealisten der Liebe wird: Der junge Graf Reinald schickt sich an, die adelige Julija zu ehelichen, die er nur von einem Miniaturporträt kennt. Inkognito besucht er das Gut der Braut und erblickt unter den Bauernmädchen das Original des Bildnisses. Er ist davon überzeugt, daß die "romantische, empfindsame" Braut um ihrer selbst willen geliebt sein möchte, und läßt sich auf das Spiel ein. Die Begegnungen mit Maša, der Bäuerin, entfachen nicht nur seine Leidenschaft, sondern stärken auch seine Überzeugung von der wahren Identität des Mädchens, um so mehr, als er gewarnt worden ist, daß die Braut sein Herz in der Maske einer Bäuerin erobern wolle. Er macht einen Antrag, ist höchstlich davon amüsiert, daß die Hochzeitsfeier in einer Bauernhütte stattfinden soll, und bewundert die Konsequenz seiner verkleideten Braut. Als er dem künftigen Schwiegervater auf dessen Einladung einen Besuch im Schloß abstattet, erwartet er dort seine Maša als Julija wiederzusehen. Auf die Entdeckung will er mit Erstaunen reagieren. Daß er die Rolle des Erstaunten einstudiert hat, erweist sich dann aber als überflüssig: die Tochter des Grafen ist keineswegs mit Maša identisch. Es kommt zu einer komischen Szene: während er an einen letzten Scherz glaubt und augenzwinkernd vieldeutig beteuert, er habe sein Wort einer Bäuerin gegeben, bricht der gar nichts mehr verstehende Vater Julijas in Drohungen aus. Aber es bleibt dabei: Maša ist niemand anders als die Bäuerin Maša. Das erschüttert jedoch nicht die Entschlossenheit des Bräutigams: er liebt die Bäuerin und bedauert seinen Irrtum gar nicht. Gegen alle Widerstände werden die Liebenden vereint (vgl. Vinogradov 1934, 177-179). Puškin wird diese Variante des Sujets von der falschen Bäuerin gekannt haben (der Name des deutschen Autors wird von ihm mehrfach erwähnt: VI, 94, 193, 535; XI, 324; XIII, 407). Gleichwohl setzt er nicht sie voraus, sondern das einfachere und archaischere Finale der Verkleidung.

Pierre A.A. de Piis' Komödie *La Fausse paysanne*, ou L'Heureuse inconséquence (1789)²⁰, Jeanne Isabelle de Montolieus Erzählung *Le Baron d'Aldestan*, ou *Le Pouvoir de l'amour*, die unter dem Titel *Urok ljubvi* ("Eine Lehrstunde der Liebe") 1820 in russischer Übersetzung erschien²¹, oder Walter Scotts Roman *St. Ronan's Well* (1823)²².

b. Die Maske bei Marivaux und Puškin

Unbezweifelbar und höchst bedeutungsvoll ist die Beziehung zu Pierre Carlet de Marivaux' Jeu de l'amour et du hazard (1730)²³, jener Verkleidungskomödie, deren szenischer Psychologismus die russischen Komödienschreiber der zwanziger Jahre begeisterte²⁴. Silvia und Dorante sind von ihren Vätern zur Ehe bestimmt worden. Da sie einander nie gesehen haben, wird ihnen erlaubt, sich endgültig nach einer ersten Begegnung zu entscheiden. Die skeptische Silvia erscheint in den Kleidern ihrer Dienerin, während diese den Part der Herrin übernimmt. Auf die Idee des Rollentauschs ist aber auch Dorante gekommen. Und so begegnen die beiden Verlobten einander in den Kleidern ihrer Diener, sind höchstlich erstaunt über

²⁰ Vgl. Popov 1916, 247.

Im Vestnik Evropy, Nr. 9-11. – Dem Baron Adel'stan wird die Hand des Fräuleins Natal'ja angeboten, das ihm gleichgültig bleibt. Natal'ja, die von dem Baron durchaus angetan ist, kann sich mit der Abweisung nicht abfinden, verkleidet sich mit Hilfe der Mutter und spricht als armes Mädchen aus dem Volk in Adel'stans Schloß vor. Der Baron ist von ihr entzückt und bereit, alles zu tun, um sie als seine Frau zu gewinnen (vgl. Akutin 1978). Auf die Erzählung hat als erster Speranskij 1910 aufmerksam gemacht. Gippius (1937, 26) meint dagegen, daß Puškin nicht diese moralische Erzählung und überhaupt nicht die didaktische Variante des Verkleidungssujets, sondern die scherzhaften Vaudeville-Realisierungen als "Muster" genommen habe. Es ist jedoch nicht zu übersehen, daß die Erzählungen das bereits recht spezifische Motiv der Bauernkleider als Mittel der Verführung verbindet.

Lady Clara Mowbray hat mit ihrer Vertrauten Bauernkleider angelegt und begegnet einem betrunkenen Landmann, der unter der Verkleidung nicht den Adel des Blutes erkennt. Aber die Dame wird von dem des Weges daherkommenden Francis gerettet, was die Liebe der Helden begründet (vgl. Jakubovič 1928, 106).

Das Stück ist unter dem Titel *Igra ljubvi i slučaja* ("Das Spiel von der Liebe und vom Zufall") in der Übersetzung P.A. Korsakovs zwischen 1815 und 1822 zwölfmal in Petersburg aufgeführt worden und lief dort unter dem Titel *Ljubov' i slučaj* ("Liebe und Zufall") in der Übersetzung D.N. Barkovs viermal im Frühjahr 1830 (vgl. *Istorija russkogo dramatičeskogo teatra*, II, 479; III, 272).

Vol'pert (1979b, 184 f.) verweist auf die Rezeption durch Griboedov, Katenin und Chmel'nickij. Zu Puškins Bekanntheit mit Marivaux (die auch durch Chmel'nickijs Vaudevilles vermittelt war), besonders aber zu den Ähnlichkeiten und Kontrasten zwischen den Werken und dem in beiden latenten "Psychologismus" vgl. Vol'pert 1976; 1979b, 183-187; 1980, 155-164.

die Anmut und den Geist ihres Gegenübers und finden aneinander schließlich unüberwindliches Gefallen. Die stolze Silvia ist allerdings empört über die Kaprizen ihres Herzens, und auch nachdem Dorante sich ihr zu erkennen gegeben hat, eröffnet sie ihm ihr Geheimnis nicht. Schon bald davon überzeugt, daß Dorante und sie "füreinander bestimmt" seien ("destinés l'un pour l'autre", 835²⁵), und auch bereits fest entschlossen: "il doit m'épouser" (835), hält sie gleichwohl den unglücklichen Geliebten hin. Denn sie verlockt die Aussicht, Dorante werde so weit gehen, ihr in ihrer Verkleidung seine Hand anzubieten. Sie will den Sieg über Dorante nicht zum Geschenk erhalten, sondern erringen: "je veux un combat entre l'amour et la raison" (836). In diesem Kampf obsiegt natürlich die Liebe, und Dorante macht der vermeintlichen Zofe ungeachtet des Standesunterschieds und des befürchteten Zorns seines Vaters tatsächlich einen Antrag.

In Puškins Novelle ist Marivaux' Ausgangskonstellation noch erkennbar: Liza verkleidet sich als Tochter des Schmieds von Prilučino, und Aleksej gibt sich, um "den Standesunterschied auszugleichen" (уровнять их отношения, 114), kurzerhand als Kammerdiener des jungen Berestov aus. Aber nicht einmal Akulina nimmt ihm diese Rolle ab: "Du schwindelst ja! [...] Du bist doch nicht an eine Dumme geraten." (А лжешь [...] не на дуру напал). Auch die damit eintretende Asymmetrie kennen wir schon von Marivaux: Silvia setzt ihr Spiel grausam fort, nachdem Dorante sich ihr zu erkennen gegeben hat. Sowohl bei Marivaux' Silvia als auch bei Puškins Liza weicht die Neugier auf das wahre Wesen des jungen Adeligen bald der Zuneigung, die die stolzen Fräuleins freilich nicht ohne Irritation registrieren²⁶. Darüber hinaus verbindet sie, daß sie ihre Verstellung durchhalten, auch nachdem der Adelige Feuer gefangen hat. Wenn Liza-Akulina der Gedanke reizt, "den Tugilovschen Gutsbesitzer zu Füßen der Tochter des Prilučinschen Schmieds zu sehen", dann strebt sie nach eben jenem Sieg der Liebe über die Vernunft, den Marivaux' Heldin bewerkstelligt hat. Silvia, Marivaux' rationale Analytikerin der Liebe, weiß, daß dieser Sieg keine Wunden hinterläßt, sie spricht sogar davon, wie reizvoll ihr Triumph die Verbindung mit dem Geliebten machen werde, ja daß sich Dorante nie an die Geschichte seiner Niederlage erinnern könne, ohne seine Überwinderin zu lieben. Ahnt nicht auch Puškins kecke Liza etwas von den

²⁵ Zitiert nach Marivaux 1968, 775-846.

In der Verwirrung über die Launen des eigenen Herzens, in die die Heldinnen ihr mutwilliges Spiel stürzt, sieht Vol'pert (1976, 266) jenes psychologische Motiv, das stärker als alle Übereinstimmungen in Handlungsdetails die "Ähnlichkeit" (сходство) der Werke bedinge.

Geheimnissen der Liebespsychologie, die Marivaux' Heldin so beredt auseinandersetzt? Und ist andererseits nicht auch Puškins Heldin so wie Marivaux' stolze Silvia die von der Liebe Besiegte, Opfer ihres mutwilligen Spiels?

Die Sujets stimmen in entscheidenden Motiven so sehr überein, daß wir die von Marivaux' Heldin ausgesprochenen Beweggründe zumindest tentativ auch Puškins Provinzfräulein unterlegen dürfen. Aber eine solche Ausfüllung der Lücken ist hier nur eine Seite der intertextuellen Semantik. Neben der Similarität wird Puškins Geschichte auch durch die Differenz konkretisiert. Der wesentliche Unterschied zwischen den Werken liegt in der Rolle des Spiels, in der Funktion der Maske.

Die Verkleidung der Marivauxschen Helden ist oberflächlich und wenig glaubwürdig. Silvia braucht, wie sie sagt, kaum mehr als eine Schürze, und weder sie noch Dorante verstellen ihre Sprache. Mit dem Idiom des Dieners hätte Dorante auf das anspruchsvolle Fräulein ja auch wenig Eindruck gemacht, und seinerseits bekennt er selbst in der Rolle des Untergebenen, nie engere Beziehungen zu Zofen gehabt zu haben, da er keinen Domestikengeist möge (Akt I, Szene 7). (Die sprachliche Maske ist bei Marivaux ein Attribut der Diener, die umeinander mit der Vortäuschung höheren Standes werben.)

Puškins Liza dagegen ist perfekt verkleidet. Sie schneidert sich das Hemd und den Sarafan einer Bäuerin und läßt sich vom Hirten Trofim Bastschuhe anfertigen. Sie probt vor dem Spiegel die passenden Bewegungen und übt sich zur vollen Zufriedenheit der kritischen Nastja im lokalen Dialekt.

Während sich Marivaux' Heldin verstellt, um den für sie ausgewählten jungen Mann zu prüfen, wird Lizas Maske zum Mittel der Verführung und – wie wir gesehen haben – der Bestrafung. Verblüfft von der Vorliebe für Bauernmädchen, die jener zeigt, dem der Ruf des düsteren Byronisten vorausgeht, arrangiert das gewitzte Mädchen ein von der Literatur inspiriertes Spiel, in dem Aleksej der Part des freienden Sentimentalisten zufällt. Aleksej, der sich in finsteren Posen gefällt, wird somit in eine Rolle gezwungen, die gar nicht zu seinem Repertoire gehört. Aber wenn er dem weiblichen Hauspersonal nachstellt und selbstvergessen mit den Nastjas, Tanjas und Pašas Fangen spielt, ist er schon aus seiner literarischen Rolle herausgefallen. Lizas Spiel trägt ihm eine neue Rolle an, die seinem Alltagsverhalten einen ironischen literarischen Rahmen gibt. Der unfreiwillige Rollenwechsel des jungen Gutsherrn wird sinnfällig in der ersten Begegnung mit Akulina. Er ruft seinen anschlagenden Hund noch mit

«Tout beau, Sbogar içi» zurück (womit er uns und wohl auch die belesene Heldin an Charles Nodiers ruchlosen Räuberhauptmann Jean Sbogar aus dem gleichnamigen Roman [1818] erinnert) und befindet sich doch schon in einer *Arme Liza*-Geschichte, deren Heldin freilich mehr Witz hat als das naive Vorbild.

Bei Marivaux war das Maskenspiel ein Tausch der sozialen Rollen zwischen Herrn und Dienern. Diese konventionelle Konfiguration wird bei Puškin lediglich angedeutet. Nastja bleibt indes aus dem Spiel. Dafür spielen die beiden Helden jeweils mehrere Rollen. Aleksej hat bei den Provinzfräuleins als enttäuschter Byron-Held großen Erfolg und kokettiert anderseits offensichtlich mit der Rolle des romantischen Räuberhauptmanns à la Nodier. Die List des Fräuleins macht ihn zum sentimentalistischen Schürzenjäger. Und Muromskij besuchend, überlegt er, "welche Rolle er in der Anwesenheit Lizas spielen solle" (какую роль играть ему в присутствии Лизы, 119). Liza aber, die er nur als braune Akulina kennt, erscheint nun – mit Hilfe der Kosmetik aus Miss Jacksons Tiegelchen - als weiß geschminktes Fräulein im Aufzug der Zeiten Louis XIV und der Pompadour und benimmt sich, während Aleksej den Zerstreuten und Nachdenklichen spielt, auf höfische Weise affektiert und spricht "durch die Zähne, in singendem Ton und nur französisch" (сквозь зубы, на распев, и только по-французски, 120). Die Verstellungen der beiden bedeuten also weniger eine Verkehrung ihrer sozialen Rolle als vielmehr ein Spiel mit literarischen und kulturellen Typen.

Bei Marivaux war die Maske des Herrenpaars Täuschung, die nur deshalb das finale Glück zuließ, weil Silvia und Dorante schlecht spielten. Bei Puškin sind Lizas Rollen, die sie ausgezeichnet spielt, nicht Täuschung, sondern enthüllen paradoxerweise etwas von ihrem wahren Wesen, das in ihrer Liza-Betsy-Existenz nicht recht zur Erscheinung kommen kann. Liza hat zugleich etwas von der Bäuerin *und* vom Fräulein der Louis XIV-Gesellschaft. Insofern erhält der Titel *Fräulein Bäuerin* einen neuen figürlichen Charakter. Er ist nicht mehr als *Antithese*, sondern als *Synthese* zu verstehen.

Die Paradoxie der Maske ist in der Forschung durchaus schon angemerkt, aber häufig voreingenommen gedeutet worden. In sowjetischen Publikationen wird gerade diese Novelle gerne als Beleg für Puškins Volksnähe beansprucht. So konstatiert Magazanik (1972, 56) zunächst richtig, daß Kleidung, Rede und Gebärde Akulinas dem Fräulein erstaunlich gut stünden, daß sie ihr "inneres Wesen" (суть) ausdrückten. Aber es wird dann geflissentlich übersehen, daß Liza ebenso die entgegengesetzte Rolle über-

zeugend spielt und auch im Gewand der französischen Gesellschaftsdame durchaus Aleksejs Interesse zu erregen versteht. Zumindest bemerkt der junge Mann, als er, dem Vorbild des Vaters ärgerlich folgend, der Dame die Hand küßt, das "absichtlich herausgestellte und mit aller nur denkbaren Koketterie beschuhte Füßchen" (ножку, с намерением выставленную и обутую со всевозможным кокетством, 120), das ihn ein wenig mit dem übrigen Aufzug versöhnt. Es gibt also keinen Grund, mit Magazanik (1972, 57) die Bäuerin zum Inbegriff des Authentischen hochzustilisieren: "alles Echte, Ganzheitliche, alles was heimische Wurzeln hat, ist in Akulina symbolisiert". Dieser Deutungsrichtung, in der sich nationale Gesinnung mit sozialistischer Hermeneutik mischt, hing schon Gukasova (1949, 200) an, die postulierte, daß die bäuerliche Maske den besseren Teil Lizas und Aleksejs zum Vorschein bringe. Makogonenko (1974, 145) sieht zwar das Paradox, daß die einzige Möglichkeit echter Selbstenthüllung der Persönlichkeit die Maskerade sei, verkennt dann aber gründlich Puškins Intention, wenn er in einem für den Soziologismus typischen Kurzschluß postuliert, daß dieses Paradox die Absurdität und Ungeistigkeit des Milieus symbolisiere. Eher zu akzeptieren ist Rita Poddubnajas (1980b, 10) Auffassung, daß die Vaudeville-Situationen die "Dreieinigkeit" (триединость) Lizas-Betsys-Akulinas zeigten, daß die Maskerade die Vielschichtigkeit des Verhaltens der individuellen Persönlichkeit, ihre Weite vorführe. Aber auch Poddubnaja vernachlässigt den zweiten Pol des Rollenspektrums und betont einseitig Lizas "ethische Nähe zum nationalvolkstümlichen Weltempfinden".

3. Die Aufhebung der Gegensätze

a. Streit und Versöhnung der Väter – Repliken auf Scott und Shakespeare

Das Oxymoron des Titels verwandelt sich also in eine Synthese. In einer Synthese ist auch die Opposition zwischen dem russischen Namen *Liza* und dem englischen *Betsy* aufgehoben. (Betsy wird übrigens *nicht* die in französischem [!] Gewand auftretende Gesellschaftsdame genannt, wie jene zahlreichen Interpreten unterstellen, die eine Liza-Akulina-Betsy-Triade konstruieren. Betsy nennt vielmehr der anglomane Muromskij seine Tochter in ihrem normalen, ihrem Liza-Zustand.) *Liza* und *Betsy*, die allem Anschein nach in Konkurrenz stehenden Benennungen, sind aber nichts anderes als die beiden verselbständigten und in nationaler Variante wiedergegebenen Teile des einen Namens *Elisabeth*.

Wenn Aleksej in der Schlußszene seine Akulina und das französisch sprechende Fräulein als ein und dieselbe Person identifiziert, wird die Transformation der Antithese zur Synthese narrativ ausgespielt. Diese Aufhebung eines Gegensatzes, die überraschende cognitio der Identität zweier Figuren erhält durch eine deutlich markierte Allusion auch intertextuelles Profil. In Nodiers Roman Jean Sbogar, der im Namen von Aleksejs Hund aufgerufen wird, muß Antonia Alberti, ein sanftes Mädchen, das sein Herz dem schönen Lothario, dem von einem düsteren Geheimnis umgebenen Mittelpunkt der vornehmen Gesellschaft Venedigs, geschenkt hat, zu ihrem Entsetzen erkennen, daß der Geliebte niemand anders ist als der gefürchtete Räuberhauptmann Jean Sbogar, dessen Bande an der dalmatinischen Küste ihr Unwesen treibt und ihre Schwester getötet hat. Die schreckliche Erkenntnis tötet das empfindsame junge Mädchen. Puškins Helden bringt seine cognitio natürlich nicht um, aber er wird gewahr werden, daß er in Liza eine weniger gefügige Braut hat, als er sich seine Akulina vorgestellt haben mag.

Die Aufhebung eines Gegensatzes, Grundformel des Sujets, findet in der Geschichte auch schon *vor* Lizas enthüllender Verkleidung statt. Berestov, der Wahrer russischer Sitten, ist tödlich verfeindet mit seinem Nachbarn, dem Anglomanen mit dem ur-russischen Namen Muromskij. Der Gegensatz der Männer beruht auf ihrem Dissens über die rechte Bewirtschaftung ihrer Güter und ist in Sprichwörtern und Redensarten artikuliert. Muromskijs Mißerfolge mit der englischen Methode kommentiert der Erzähler mit einem redensartlichen Vers aus A.A. Šachovskojs Erster (an Molière gerichteter) Satire (1808): "doch auf fremde Art gedeiht russisches Korn nicht" (но на чужой манер хлеб русской не родится, 109²⁷). Der хепорнове Berestov pflegt das Lob seiner russischen Wirtschaftskunst mit den Worten zu kommentieren: "Warum soll man sich auf englische Art an den Bettelstab bringen? Es reicht uns doch, auf russische Art satt zu sein!" (Куда нам по-английски разоряться! Были бы мы по-русски хоть сыты, 110)²⁸.

In der Handschriftenvariante *b*: "Aber das russische Korn ist eigensinnig und tanzt nicht nach fremder Pfeife" (Но русской хлеб упрям и по чужой дудке не пляшет, 663), in der Variante *c*: "Aber das russische Korn ist eigensinnig und erhebt sich nicht auf fremde Art und Weise" (Но русской хлеб упрям и [на] чужую стать не подымается).

In Šachovskojs Satire geht es um russische Gutsbesitzer, die mit Hilfe englischer Landwirtschaftsmethoden vergeblich versuchen, ihre Getreideernte zu verbessern. 1817 machte Šachovskoj die unsinnige Übernahme englischer Landwirtschaftsmethoden zum Thema der Komödie *Pustodumy* ("Die schlechten Landwirte"), in der er dem

Die "alte und tief verwurzelte Feindschaft" (вражда старинная и глубоко укоренившаяся, 118) findet jedoch – wie der Erzähler die Ereignisse um Muromskijs Reitunfall pointierend zusammenfaßt – "durch die Schreckhaftigkeit der kurzschwänzigen Stute" (от пугливости куцой кобылки) ein überraschendes Ende. Aus der Antithese wird unversehens eine Synthese. Denn die Väter versöhnen sich nicht nur, sondern freunden sich sogar miteinander an und schmieden bald Pläne zur Verheiratung ihrer Kinder, zunächst jeder für sich und dann in verschworener Gemeinschaft. Es ist freilich kaum zu übersehen, daß die Freundschaft der Väter und die von ihnen gegen den Willen der jungen Leute betriebene Vereinigung der Familien von nichts anderem als nüchternem wirtschaftlichem Kalkül geleitet wird: Aleksej würde nach dem Tode seines Vaters, so denkt Muromskij häufig, einer der reichsten Gutsbesitzer des Gouvernements werden, und für Berestov ist ausschlaggebend, daß Muromskijs verwandtschaftliche Beziehungen für die Karriere des Sohnes von großem Nutzen sein können²⁹. Mit der unkomplizierten Versöhnung, die durch die von einem Hasen erschreckte kurzschwänzige Stute herbeigeführt wird, und mit der sehr menschlich motivierten Freundschaft der Erzfeinde setzt Puškin den bekannten Prä-Geschichten verhängnisvoller Familienfehden eine sehr prosaische Kontrafaktur entgegen.

Eine solche Geschichte wird in Scotts *Bride of Lammermoor* (1819) erzählt, einem auch in Rußland höchst populären Roman, auf den Puškin in mehreren Werken anspielt. Edgar, Herr von Ravenswood, ist um seinen Familiensitz gebracht worden und hält Sir Ashton für den Urheber seines Unglücks. Auf der Jagd (Kap. IV) trifft er mit seinem Feind und dessen Tochter Lucy zusammen. Ein aufziehendes Gewitter erschreckt das Pferd der jungen Dame, und Ravenswood kann als Mann und Gentleman gar nicht anders, als nach der Zügel zu greifen und Lucys Pferd zu bändigen. Die Umstände zwingen Vater und Tochter, der Einladung Ravenwoods in sein Haus zu folgen, wo die beiden Gegner (Kap. XIV) ein angeregtes Gespräch

dümmlichen Anglomanen Fürst Radugin den erfolgreich wirtschaftenden russischen Traditionalisten General Radimov gegenüberstellte.

Muromskij wird seinem Nachbarn als Schwiegervater des Sohnes nicht zuletzt dadurch besonders angenehm, daß er ein naher Verwandter des Grafen Pronskij ist, eines bedeutenden und einflußreichen Mannes, der Aleksej sehr nützlich sein kann. In diesem Pronskij sieht Karlinsky (1985, 329 f.) den vernünftig gewordenen Sentimentalisten aus Šachovskojs anti-karamzinistischer Komödie *Novyj Stern* ("Der neue Sterne", 1805), die die Verliebtheit des Helden in eine Bäuerin parodiert (vgl. Gippius 1937, 24 f.). Über diese intertextuelle Brücke kommen wir vom Motiv des Familienzwists wieder zum Sujetparadigma des Adeligen und der schönen Bäuerin zurück.

führen. Edgar verliebt sich in das Mädchen, wird wieder geliebt, und Sir Ashton beobachtet diese Entwicklung mit Wohlwollen, ist ihm doch die Verbindung mit der alten und angesehenen Familie der Ravenswoods durchaus angenehm. Doch das Glück der Liebenden wird von den Intrigen Lady Ashtons durchkreuzt, die die Tochter zwingt, einen ungeliebten Mann zu heiraten. Verzweifelt und in einem Anfall geistiger Verwirrung ersticht Lucy ihren Mann in der Hochzeitsnacht und gibt sich dann selbst den Tod.

Puškins Jagdszene erinnert in so vielen Details an Scott³⁰, daß eine intendierte Allusion außer Zweifel steht. Wie Puškin aber das beim englischen Romantiker schicksalhafte, in düsteren Farben gemalte Gewitter durch einen aufgescheuchten Hasen ersetzt, so gibt er auch den übrigen tragischen Motiven eine vaudevillehafte Gestalt. In schönster Ökonomie vereinigt er den von einem Elternteil ausgewählten Ehepartner und das Kind des ehemaligen Erzfeinds in *einer* Person, und das aufscheinende tragische Ende wird lustspielhaft aufgelöst, wenn Aleksej in der geliebten Akulina jene Lizaveta Grigor'evna Muromskaja erkennt, die zu heiraten ihm der strenge Vater befohlen hat.

Auch die Protogeschichte einer für die Liebenden verhängnisvollen Familienfehde, Shakespeares *Romeo und Julia*, wird in Puškins Text durch Similaritäten und Kontraste gegenwärtig gehalten³¹. In der Tragödie verhinderte der Zwist zwischen den Montagues und den Capulets das Glück der Liebenden, und zur Versöhnung zwischen den Familienhäuptern kam es erst über den Leichen der Kinder. In *Fräulein Bäuerin* ist die Feindschaft der Väter gar nicht das wahre Hindernis für das Glück der jungen Leute, und die Versöhnung der Alten scheint die Liebe der Jungen eher zu erschweren. Denn Aleksej, dem die vornehmen Fräuleins wenig zusagen, schickt sich ja an, den Vater zum Gegenbesuch bei den Muromskijs zu begleiten. Dort wird er erkennen müssen, daß seine Bäuerin ein Fräulein ist. Bevor die ehrgeizige

Vgl. die Synopse vergleichbarer Motive bei Jakubovič 1928, 106-110. Zu Puškins "Senkung" von Scotts Sujetmomenten vgl. dann auch Ljubovič 1937, 268 f.

Der Sujet-Analogie zu Shakespeares Drama, die sie für die dominierende intertextuelle Beziehung in *Fräulein Bäuerin* hält, geht ausführlich Petrunina (1987, 139-143) nach. Neben den manifesten drei äquivalenten Motiven (Feindschaft der Väter, Liebe der Kinder, erzwungene Ehe) betont die Autorin eine weitere, verborgene Übereinstimmung: ähnlich wie Romeo, der, bevor Julia in ihm die wahre Leidenschaft entfacht, in eingebildeter Liebe nach Rosaline schmachtet, erscheint Aleksej Berestov, bevor er Akulina begegnet, in der Maske des modischen enttäuschten Helden, der in einem "geheimnisvollen Briefwechsel" mit der Dame A.N.R. steht. Auch hier scheint aber wieder Skepsis gegenüber dem "Entwicklungsroman *en miniature*" angezeigt, den Petrunina in allen Novellen des Zyklus zu erkennen glaubt.

und kluge Liza aber den Tugilovschen Gutsbesitzer zu Füßen der Tochter des Prilučinschen Schmieds gesehen hat, kann sie ihre wahre Identität nicht preisgeben, und so wird eine weitere, diesmal abschreckende Maskerade erforderlich. Aleksej ist ja noch lange nicht zum Antrag entschlossen, "denkt er [doch] immer an den Abstand zwischen ihm und der armen Bäuerin" (все помнил расстояние, существующее между им и бедной крестьянкою, 117).

Ein weiterer Punkt ironischer Bezugnahme ist, daß, ähnlich wie Julia von ihrem Vater zur Ehe mit dem Grafen Paris gezwungen wird, Aleksej nach dem unbeugsamen Willen des alten Berestov Lizaveta Muromskaja heiraten soll. Aleksejs Einwand, das Fräulein gefalle ihm gar nicht, begegnet der harte Vater mit dem Sprichwort «Стерпится, слюбится» ("Geduld bringt Huld", 123³²).

Es wirft nun einen nicht unbeträchtlichen Schatten auf Aleksejs Beweggründe, daß der Heiratsantrag, den er Akulina in einem Brief "mit allerdeutlichster Handschrift und allerrasendstem Stil" (самым четким почерком и самым бешеным слогом) macht, möglicherweise hauptsächlich dem Trotz gegen den starrsinnigen Vater entspringt. Aleksej weiß, daß, wenn der Vater sich etwas in den Kopf gesetzt hat, "es – wie sich Taras Skotinin ausdrückte – nicht einmal mit einem Nagel herauszuhauen war" (то уж того, по выражению Тараса Скотинина, у него и гвоздем не вышибешь)³³. Aber er "ist dem Vater nachgeraten" (был в батюшку) und

³² Vgl. schon den Exkurs zur *Hauptmannstochter*, S. 261.

Taras Skotinin, Fonvizins ungebildeter, roher Liebhaber von Schweinen und eine Lieblingsfigur Puškins, die schon im Generalmotto des Belkinzyklus zitiert wurde (vgl. dazu oben, S. 56, Anm. 14), beschreibt in Akt I, Szene 3 des Landjunkers die Weise seines Denkens: "Ich hab so eine Gewohnheit, setz ich mir was in den Kopf, schlägst du's mit 'nem Nagel nicht heraus" (У меня такой обычай, как что заберу в голову, то из нее гвоздем не выколотишь, Fonvizin 1959, I, 120). Hilfreicher, als eine Parallele zwischen dem Charakter Aleksejs und dem des Fonvizinschen Barbaren zu ziehen, erscheint es van der Eng (1968a, 27 f.), Aleksejs Situation mit der Sof'jas zu vergleichen. Der edle Starodum will seine Nichte, die arme Waise im Haus der groben Prostakovs, mit einem ihm geeignet scheinenden jungen Mann verheiraten. Sof'ja ist überrascht, denn sie liebt Milon, der sich aber schließlich als eben jener junge Mann herausstellt, den der gute Starodum für sie ausgewählt hat. Es ist freilich nicht zu übersehen, daß Skotinin mit Aleksej eine weitere Übereinstimmung zeigt, tritt er doch in der Szene, auf die Puškin anspielt, als Freier auf. Seine Schwester, Frau Prostakova, hat ihn zuerst zum Heiraten überreden müssen, aber dann hat sich diese Vorstellung so in seinem Kopf festgesetzt, daß sich die Prostakova vergeblich bemüht, ihm den Plan wieder auszureden. Er will sich nicht mehr mit der Schweinezucht zufriedengeben, sondern "seine eigenen Ferkel anschaffen" (своих поросят завести, Fonvizin 1959, I, 121). Die empörte Sof'ja, die ohne ihr Wissen als Braut vorgesehen ist, sucht er mit dem uns schon bekannten

"im Streit genau so schwer zu besiegen" (его столь же трудно было переспорить).

In diesem Kontext ist es nicht ohne Bedeutung, daß just nach dem Zusammenstoß mit dem Vater Aleksej "zum erstenmal klar sieht" (в первый раз видел он ясно), daß er in das Bauernmädchen leidenschaftlich verliebt ist. Es gibt auch zu denken, daß ihm erst jetzt der "romantische" Gedanke kommt, "die Bäuerin zu heiraten und von der eigenen Hände Arbeit zu leben". Bislang hat er, wie wir sahen, vor allem an den sozialen Abstand gedacht, und Akulina scheint von seinem Herzen auch noch nicht völlig Besitz ergriffen zu haben, erwartet er doch beim Besuch der Muromskijs mit Ungeduld das Erscheinen der Tochter des Hauses, was der Erzähler in der Manier Karamzins wie folgt erläutert: "wenn auch sein Herz, wie uns bekannt ist, schon besetzt war, so hatte eine junge Schöne doch stets das Recht, seine Phantasie zu beschäftigen" (хотя сердце его, как нам известно, было уже занято, но молодая красавица всегда имела право на его воображение, 119).

Außerdem läßt sich der Erzähler keine Gelegenheit entgehen, die Literarizität von Aleksejs Liebe herauszukehren. So sucht der junge Adelige die sich ob ihrer Leichtfertigkeit reumütig gebende Bäuerin unter Aufbietung all seiner "Beredsamkeit" (красноречие, 116) von ihrem Vorsatz abzubringen, die Zusammenkünfte aufzugeben. Und wenn er sie beschwört, "ihn nicht seiner einzigen Freude zu berauben" (не лишать его одной отрады), benutzt er eine Wendung aus Benjamin Constants Roman Adolphe³⁴, die den Zeitgenossen sogleich den fragwürdigen Titelhelden vor Augen führen mußte. Adolphe macht aus Langeweile der armen Ellénore den Hof und steigert sich so in seine Werbung hinein, daß er seine Gefühle schließlich selbst für wahre Leidenschaft hält. Genau diesen Selbstbetrug enthüllt der gnadenlose Erzähler an Aleksej: "Er sprach in der Sprache der wahren Leidenschaft, und in dieser Minute war er wirklich verliebt" (Он говорил языком истинной страсти, и в эту минуту был точно влюблен, 116).

Sprichwort zu besänftigen: "Dem Beschiedenen entkommst du auch zu Pferde nicht, mein Herzchen!" (Суженого конем не объедешь, душенька!, 121). Die Parallelen zwischen Aleksej und Skotinin sind also so dicht, daß fraglich ist, ob man wirklich nur den Kontrast zwischen der anti-romantischen, tierischen und kommerziellen Werbung Skotinins und Aleksejs "idéalisme romanesque" (van der Eng, 1968a, 28) sehen darf. Natürlich ist der junge Mann kein Barbar, aber verbergen sich hinter seinem idealistischen, die Standesgrenzen kühn mißachtenden Heiratsantrag nicht auch recht prosaische Motive?

³⁴ In Vjazemskijs Übersetzung des Romans (vgl. oben, S. 254, Anm. 43) lautet die entsprechende Phrase «чем заслужил я лишения сей единственной отрады» (vgl. Achmatova 1936, 81).

Aleksejs Leidenschaft wird nicht zuletzt dadurch relativiert, daß der Erzähler die Erwähnung des "romantischen Gedankens" mit der unscheinbaren Bemerkung fortsetzt: "Seit einiger Zeit waren die Zusammenkünfte im Wäldchen unterbrochen infolge des regnerischen Wetters" (с некоторого времени свидания в роще были прекращены по причине дождливой погоды, 123). Aus der ein wenig gespreizten Begründung "infolge des regnerischen Wetters" ist eine Spur des Personentextes herauszuhören, so als rechtfertige hier Aleksej seine mangelnde Initiativität.

Wie Aleksejs überraschende Sinnesänderung auch motiviert sein mag, Liza ist jedenfalls an ihrem Ziel angelangt. Aleksej schreibt seinen Brief, begibt sich am andern Tage, "unerschütterlich in seiner Absicht" (твердый в своем намерении) – wie der Erzähler versichert –, zu Muromskij, um sich ihm zu erklären, und findet im Salon seine in die Lektüre des Briefs vertiefte Akulina vor, die – eine letzte Ironie und weitere Figur der Synthese – sich seines Ungestüms nicht im Bauerndialekt, sondern in französischer Rede zu erwehren sucht.

In diesem Ausgang erhält aber auch das Sprichwort, mit dem Akulina den sich zu ihrer Begleitung durch den Wald anbietenden Gutsbesitzer beschieden hat, eine neue, nicht mehr nur lokale Bedeutung. "Des Menschen Wille ist sein Himmelreich" (Вольному волю, а дорога мирская,114)³⁵, sagte die vermeintliche Bäuerin. Diese Parömie kann man auch als Formel für Lizas Erfolg verstehen. Mag die überraschende Werbung des jungen Gutsbesitzers auch nicht ausschließlich leidenschaftlicher Liebe entsprungen sein und nicht nur Zeugnis von seiner aufgeklärten Vorurteilsfreiheit ablegen, so hat das verwöhnte, eigensinnige Mädchen doch wieder einmal seinen Kopf durchgesetzt.

b. Das braunhäutige Fräulein und Bogdanovičs geschwärztes "Seelchen"

Liza *spielt* nicht nur die Bäuerin, sondern hat auch etwas von ihrem Wesen. Die Verwandlung des Oxymorons *Fräulein Bäuerin* zu einer Synthese wird an einem zunächst unscheinbaren Merkmal deutlich. Zu den Motiven, die im Bedeutungsaufbau der Geschichte eine zentrale Rolle spielen, gehört die Gesichtsfarbe der Personen. Der Teint wird zum Indikator des Wesens.

Nastja berichtet ihrer Herrin, daß der hübsche Sohn des Nachbarn "rote Wangen" (румянец во всю щеку, 112) habe. Liza ist erstaunt, hatte sie

So übersetzt die Varianten dieser Parömie («Вольному воля, а спасеному рай» oder «а ходячему путь») Pavlovskij 1900-1902 s.v. "volja".

doch erwartet, daß sein Gesicht "blaß" (бледное) sei. Miss Jackson wird damit eingeführt, daß "sie sich weiß schminkt und die Augenbrauen schwarz färbt" (белилась и сурмила себе брови, 111). An Liza dagegen wird immer wieder die braune Gesichtsfarbe hervorgehoben. Der Erzähler führt sie mit den Worten ein: "Schwarze Augen belebten ihr braunes und sehr angenehmes Gesicht" (Черные глаза оживляли ее смуглое и очень приятное лицо). In der erlebten Wahrnehmung Aleksejs wird Liza "braune Schönheit" (смуглая красавица, 116) genannt. Als der junge Mann aber in Begleitung des Vaters den Muromskijs seinen ersten Besuch abstattet, tarnt sich Liza mit der Schminke Miss Jacksons. Der alte Muromskij traut seinen Augen nicht: "Liza, seine braune Liza war bis an die Ohren weiß geschminkt und hatte die Brauen noch viel ärger geschwärzt als Miss Jackson selbst" (Лиза, его смуглая Лиза, набелена была по уши, насурмлена пуще самой мисс Жаксон, 120). Aleksej aber bemerkt in der Einfalt seines Herzens die weiße Schminke und das Brauenschwarz gar nicht. Miss Jackson ist jedoch empört, denn sie errät, daß die weiße Schminke und das Brauenschwarz aus ihrer Kommode entwendet sind, und die "purpurne Röte des Ärgers bricht durch die künstliche Weiße ihres Gesichts" (багровый румянец досады пробивался сквозь искусственную белизну ее лица). Liza kann das erzürnte Fräulein freilich damit besänftigen, daß es ihr peinlich gewesen sei, sich den Unbekannten als "Schwarzhaut" (такой чернавкою)³⁶ zu zeigen. Miss Jackson ist über Lizas Zerknirschung so gerührt, daß sie ihr sogar ein Tiegelchen englischer Gesichtsweiße schenkt. Beim Wiedersehen mit Akulina schwört ihr Aleksej, daß sie hübscher sei als alle "weißen Fräuleins" (беленькие барышни, 121), und als er in der Schlußszene Muromskijs Haus betritt, erblickt er dort zu seiner Überraschung Akulina, seine "liebe braune Akulina" (милая смуглая Акулина, 123).

Der alte Muromskij aber scheint ein wenig anderer Meinung über Lizas Teint zu sein, denn, nachdem er sich über den Streich der Tochter ausgelacht hat, macht er ihr einen aufschlußreichen Vorschlag:

А знаешь ли что? Белилы право тебе пристали; не вхожу в тайны дамского туалета, но на твоем месте я бы стал белиться; разумеется не слишком, а слегка. (120)

³⁶ In der Variante *a*: "mit ihrem braunen und von der Sonne verbrannten Gesicht" (с своим смуглым и загорелым лицом, 686), in *b*: "Mit einem so schwarzen, von der Sonne verbrannten Gesicht" (с таким черным, загорелым лицом).

Weißt du was? Die weiße Schminke stand dir wirklich. Ich will nicht in die Geheimnisse der Damentoilette eindringen, aber an deiner Stelle würde ich mich weiß schminken, natürlich nicht zu viel, aber ein bißchen.

Macht sich hier nur wieder Muromskijs Vorliebe für alles Englische bemerkbar, oder kommt dem Gutsbesitzer die natürliche Hautfarbe der Tochter tatsächlich ein wenig zu dunkel für ein vornehme junge Dame vor? Wie dem auch sei, mit ihrem braunen Teint ist Liza wirklich ein Fräulein Bäuerin.

Die Gesichtsfarben Weiß und Braun markieren nicht nur den sozialen Status der Figuren und Rollen, ihre Opposition nimmt auch jene Anspielung auf, die bereits das Motto der Erzählung enthält, die Zeile aus I.F. Bogdanovičs ironischer Verserzählung Dušen'ka ("Seelchen", 1783): "In allen Gewändern, Seelchen, bist du schön" (Во всех ты, Душенька, нарядах хороша). Die kecken Heldinnen der beiden Werke verbindet aber weniger der Wechsel der Kleider, von dem das Motto spricht, als vielmehr das Motiv der Gesichtsfarbe. In Bogdanovičs Erzählung, einer klassizistisch-ironischen Bearbeitung von La Fontaines Roman Les Amours de Psyché et Cupidon, der seinerseits auf die Geschichte von Amor und Psyche in Apuleius' Metamorphosen zurückgeht, muß Amor die ungehorsame Gattin der Rache seiner eifersüchtigen Mutter Venus ausliefern. Dušen'ka, die alle weiblichen Wesen, auch die Göttin selbst, an Schönheit übertrifft, hat Venus damit erzürnt, daß sie "das Rouge herabsetzt" (румяны унижает, 107³⁷), den Wert der "weißen Schminke verdunkelt" (мрачит [...] достоинство белил) und "jegliche Schönheit allerorten beleidigt" (всяку красоту повсюду обижает). Die Rache der Göttin zielt dann auch auf die Vernichtung der weißen Schönheit. Seelchen soll aus der Unterwelt ein Töpfchen bringen, das sie um keinen Preis öffnen darf. Das Mädchen hebt jedoch, wie die auf die weibliche Neugier rechnende Göttin vorausgesehen hat, den Deckel, und aus dem Gefäß tritt schwarzer Rauch aus:

И белое лицо и вскрыта бела грудь
У Душеньки тогда покрылись чернотою.
[...]
Надеялась потом хоть как-нибудь водою
Прошедшую себе доставить красоту,
Но, чудною бедою,
Прибавила еще, обмывшись, черноту;
И к токам чистых вод хотя лицо склоняла
И черноту свою хоть много раз купала,
Смотрясь в водах потом, уверила себя,
Что темностью она была подобна саже,

Alle Zitate aus *Seelchen* nach Bogdanovič 1957.

Иль просто, так сказать, красу свою сгубя, Была арапов гаже. (121 f.)

Dušen'kas weißes Gesicht und ihre geöffnete weiße Brust bedeckten sich darauf mit Schwärze. [...] Sie hoffte dann, irgendwie mit Wasser die verlorene Schönheit wiederzuerlangen, aber, seltsames Unglück, die Schwärze abwaschend, vermehrte sie sie nur. Obwohl sie ihr Gesicht Strömen reinen Wassers darbot und ihre Schwärze vielmals badete, so mußte sie, sich im Wasser danach betrachtend, feststellen, daß sie in ihrer Dunkelheit dem Ruß glich oder, einfach gesagt, mit ihrer verdorbenen Schönheit garstiger als die Mohren war.

Wenn auch die Rede umgeht, Dušen'ka trage eine Maske, und das einfache Volk nach wie vor die in ihr vereinigten Reize bewundert und sie "schöne Afrikanerin" nennt, so scheut die Geschwärzte doch jede Begegnung. (Wir entdecken eine komische Inversion der Motive: Während das Töpfchen der erzürnten Venus Dušen'ka die Menschen fliehen läßt, macht das Tiegelchen der ob seiner Entwendung zornigen Miss Jackson es Puškins "Schwarzhaut", wie diese beteuert, erst möglich, vor den Gästen zu erscheinen.) Der olympische Liebesgott läßt sich freilich ebensowenig wie dann Aleksej, der russische Amor, von der Schwärze abschrecken. Er rächt sich zunächst an den übelwollenden Schwestern der Braut, die, vor Ehrgeiz blind, seinem falschen Liebesruf folgen und dabei "weder weiße Schminke noch Schönheitspflästerchen, noch Rouge sparen" (Не прочили белил, ни мушек, ни румян, 124), und läßt dann im Volk ein altes Gesetz verbreiten, das einst Zeus allen Häßlichen zum Trost erlassen hat:

Закон времен творит прекрасный вид худым, Наружный блеск в очах преходит так, как дым, Но красоту души ничто не изменяет, Она единая всегда и всех пленяет. (125 f.)

Das Gesetz der Zeiten gibt den Häßlichen ein schönes Aussehen, der äußere Glanz vergeht vor den Augen so wie Rauch, aber die Schönheit der Seele wird durch nichts verändert, sie ist es, die als einzige immer und alle fesselt.

Das Gesetz des olympischen Herrn wird durch Puškins Geschichte nicht einfach bestätigt. Die braunhäutige Liza ist ja schön anzusehen, und Aleksej zieht sie allen "weißen Fräuleins" vor. Man sollte auch nicht, einer russischnationalen Interpretationsfigur folgend, aus *Fräulein Bäuerin* ein Plädoyer gegen westliche Künstlichkeit herauslesen. Puškin war zu sehr Bewunderer weiblicher Schönheit und hatte zu viel Verständnis für alle Mittel der Kultur, die der Natur nachzuhelfen imstande sind, als daß wir ihm jenen asketischen Natürlichkeitswahn unterstellen dürfen, der in manchen Interpretationen den Blick für weniger schlichte Bedeutungsmöglichkeiten trübt.

Bogdanovičs ironisches Poem scheint, als Folie für Puškins Erzählung genommen, in dieser vor allem die Motivik von Außen und Innen, Maske und Wesen zu aktivieren. Aleksej, der Arglose, der sich von jeder Maske täuschen läßt und auch die noch so dick aufgetragene Schminke nicht bemerkt, erläge der Verführung durch das einfallsreiche Mädchen weniger sicher, wenn in ihrem Äußeren nicht etwas von ihrem Innern zum Ausdruck käme. Aleksej liebt in Akulina ja nicht einfach die Bäuerin. Seine Schwäche für Bauernmädchen bezieht sich auf das Genre, gilt aber nicht dem einzelnen Exemplar. Die Nastjas, Tanjas und Pašas, mit denen er herumtollt, interessieren ihn vermutlich im Grunde ebenso wenig wie die eleganten Gesellschaftsdamen³⁸. Er kann ja auch selbst nicht begreifen, "auf welche Weise ein einfaches Dorfmädchen in nur zwei Zusammenkünften eine wahre Macht über ihn gewinnen konnte" (каким образом простая деревенская девочка в два свидания успела взять над ним истинную власть, 116). Ihn interessiert, ohne daß er sich dessen bewußt würde, das geistreiche, literaturbeflissene Landmädchen, eben jenes komplexe Wesen, das der oxymoral scheinende Titel nennt. Liza aber ist, wenn man das Motto der Novelle abwandelt, mit allen Gesichtsfarben schön, weil jede von ihnen eine neue Seite ihres facettenreichen Wesens zeigt. So erfüllt sich auch der überregionale Sinn von Šachovskojs Sprichwort, nach dem "auf fremde Art" das russische Korn nicht gedeiht. Es ist nicht der čužoj maner, die Verkleidung, die Schminke, das Uneigentliche, der Schein, der das finale Glück möglich macht. Das Maskenspiel führte Liza nicht zum Ziel, wenn es nicht verborgene Seiten ihres komplexen Charakters nach Außen kehrte. Hinter den literarischen und kulturellen Rollen wird deshalb auch kein einfach definierbares Sein sichtbar. Die Masken verkörpern vielmehr einander nur scheinbar ausschließende Seiten eines komplexen Wesens³⁹, jener samobytnost' oder individualité, von der der Erzähler unter Berufung auf Jean Paul zu Beginn der Geschichte gesprochen hat. Unter der lustspielhaften Oberfläche von Verkleidung und Rollenspiel verbirgt sich eine neue Charakterologie des literarischen Helden. Die allmähliche Aufdeckung seines wahren, komplexen, widersprüchlichen Wesens, das keine einzelne Seinsform adäquat charakterisiert, folgt der Transformation des initialen Oxymorons in eine Synthese.

³⁸ Zu diesem Aspekt vgl. Clayton 1971, 188.

Es ist van der Eng (1968a, 28) darin zuzustimmen, daß Lizas Porträt ein "ensemble de traits plus ou moins divergents" bildet, "qui créent un équilibre amusant", aber es erscheint fraglich, ob diese Komplexität des Charakters auch für den wesentlich schlichteren Aleksej gilt.

VI. DER SARGMACHER

Долг платежом красен. Bezahlte Schuld bringt Huld.

1. Das ins Absurde verkehrte Paradox

a. Vom Sterben leben

Als letzte der fünf Erzählungen betrachten wir jene, die Puškin am 9. September, sechs Tage nach seiner Ankunft in Boldino, als erste niederschrieb. Der *Sargmacher* ist die kürzeste Novelle des Zyklus, präsentiert mit der städtisch-kleinbürgerlichen Welt des Sargmachers Adrijan Prochorov und seiner deutschen Nachbarn den prosaischsten Wirklichkeitsausschnitt und ist zugleich die am stärksten poetisch strukturierte¹.

Aus der Handschrift kann man schließen, daß Puškin erst nach Niederschrift des *Sargmachers* den Plan eines Zyklus faßte². Dies ist zu bedenken, wenn man die Frage nach der Einheit des Zyklus und nach der besonderen Zyklusfunktion der Novelle stellt. Interpretationen, die aus der späteren Mittelposition des *Sargmachers* eine besondere zyklusbildende Rolle ableiten oder in der Novelle einen Schlüssel zur Einheit des Zyklus und seiner Bedeutung erblicken³, müssen sich deshalb nach der Vereinbarkeit mit der realen Genese des Zyklus fragen lassen.

Der Sargmacher scheint der künstlerische Reflex auf ein Paradoxon zu sein, das Puškin im Spätsommer recht nachdrücklich zu Bewußtsein gebracht wurde. Als sich der angehende Ehemann auf dem väterlichen Gut

Aus textlinguistischer Sicht kommt van Holk (1968, 109) zu dem Schluß, daß der *Sargmacher* typisch für die Prosa eines Poeten sei, "in that its composition turns out to be extremely rigorous, while on the other hand the relationships between the personages remain elementary".

Auf dem Blatt, das die letzten Zeilen und die Datierung der Erzählung enthält, finden sich im rechten Winkel dazu der Plan des Stationsaufsehers (661), daneben die Titel von fünf Werken (Der Sargmacher, Fräulein Bäuerin, Der Stationsaufseher, Der Selbstmörder [offensichtlich der ursprüngliche Titel des Schusses – W.Sch.] und Aufzeichnungen [weiter unleserlich – W. Sch.]) sowie, darunter, das ursprünglich geplante Generalmotto, das "Sprichwort des Svjatogorsker Abtes". Die Anordnung der Texte auf dem Blatt und die unterschiedliche Schriftführung (vgl. das Faksimile zwischen 638 und 639) lassen sogar vermuten, daß der Plan des Zyklus nicht unmittelbar nach Niederschrift des Sargmachers konzipiert wurde.

³ Vgl. etwa Bethea/Davydov 1981 und S. Davydov 1985.

Boldino zunächst nur für einen Monat niederließ, um das Dörfchen Kistenëvka zu übernehmen, war die sich von der Wolga ausbreitende Cholera so weit vorgedrungen, daß wegen der zahlreichen Quarantänen an eine baldige Rückkehr zu der in Moskau wartenden Braut nicht mehr zu denken war. Schon in den ersten Briefen aus Boldino, die vom 9. September datieren, also dem Tag, an dem der Sargmacher niedergeschrieben wurde, erwähnt der Eingeschlossene die in der Nachbarschaft wütende "Choléra morbus (une très jolie personne)" (XIV, 111). Die ironisch heruntergespielte Furcht für das eigene Leben⁴ und die aus den Briefen sprechende Sorge um die auch in Moskau von der Pest bedrohte Braut⁵ haben den Dichter für eine bittere Paradoxie der Situation nicht verschlossen, daß es nämlich Menschen gibt, die vom Sterben der andern leben. Diese Erfahrung hat er kurz zuvor auch selbst machen können. Am 20. August war sein Onkel, der Dichter Vasilij L'vovič Puškin, gestorben, und Aleksandr, dem die Ausrichtung und Bezahlung der Bestattung oblag, hatte die Gelegenheit erhalten, den Geschäftsgeist der Moskauer Sargmacher kennenzulernen. Die Paradoxie vom gewinnbringenden Tod scheint dann auch im Brief vom 4.11. an Natal'ja Gončarova auf:

Comment n'avez-vous pas honte d'être restées à la Nikitska – en temps de peste? C'est bon pour votre voisin Адриян qui doit faire de bonnes affaires. (XIV, 120)⁶

In entfalteter Form finden wir das Paradox vom Sargmacher, der in der Zeit der Cholera seine fröhlichen Geschäfte mit dem Tod macht, in einem Brief V.F. Odoevskijs:

На улицах гробовые дроги и на них веселые лица гробовщиков, считающих деньги на гробовых подушках, – все это было Вальтер Скоттов роман в лицах. 7

Auf den Straßen Sargwagen und auf ihnen die fröhlichen Gesichter der Sargmacher, die ihr Geld auf den Sargkissen zählten, – das alles war ein Walter Scott-Roman mit lebendigen Personen.

Das Paradox vom Sargmacher, der aus dem Verlust des Lebens Gewinn zieht, der davon lebt, daß seine Klienten sterben, das ist die Ausgangsfor-

Vgl. den Brief an Pletnev vom 9.9.1830.

⁵ Vgl. die Briefe vom 11.10. an Natal'ja, vom 29.10. an Pletnev und aus der Zeit um den 29.10. an Natal'ja.

Gegenüber dem Moskauer Haus der Gončarovs in der Bol'šaja Nikitskaja (heute: Ulica Gercena 48-50) wohnte im Skarjatinskij pereulok (heute: Ulica Nataši Kačuevskoj) der Totengräber Adrijan (vgl. Akušin 1949, 152; Volovič 1979, 153, 157).

An G.P. Volkonskij, 1831, zit. nach Jakubovič 1928, 112.

mel für das Sujet der Erzählung. Bereits der erste Halbsatz realisiert jene eigentümliche Verschränkung von Attributen des Todes und des Lebens, die die Paradoxie des Sargmachers ausmacht, in einem einprägsamen und auch phonisch auffällig markierten Bild:

Последние пожитки гробовщика Адрияна Прохорова были взвалены на похоронные дроги [...] (89)

Die letzten Habseligkeiten des Sargmachers Adrijan Prochorov wurden auf den Leichenwagen geladen [...]

Die ersten beiden Wörter, poslednie požitki, suggestiv klingend in ihrer phonisch-rhythmischen Ähnlichkeit, scheinen eine Beerdigung anzukündigen, aber in Wirklichkeit transportiert der Leichenwagen, das Gefährt der Toten, lediglich die "Hablebigkeiten", des von der Basmannaja in die Nikitskaja umziehenden Sargmachers. Der Leichenwagen als Umzugsgefährt, das muß dem Zuschauer und auch dem Leser pietätlos vorkommen. Der Totengräber indes würde sich damit rechtfertigen, daß er für den Transport seines Umzugsguts in Ermangelung eines andern Gefährts nur sein Berufsgerät einsetze. Aber ist der Leichenwagen als Umzugsfahrzeug wirklich akzeptabel? Verletzt die Zweckentfremdung nicht die Achtung vor dem Tode? Ist der Sargmacher, so läßt uns schon der erste Satz der Erzählung fragen, nicht zu wenig der Eigenart seines Handwerks und der Zweckbestimmung seines Geräts eingedenk?

Aufhorchen läßt auch die Verteilung des Umzugsguts im neuen Haus. Der Schrein mit den Heiligenbildern, der Schrank mit dem Geschirr, Tisch, Sofa und Bett nehmen die Ecken des *hinteren* Zimmers ein; in der Küche und in der Wohnstube aber werden die "Erzeugnisse" (изделия) des Hausherrn untergebracht: Särge aller Farben und Größen, Schränke mit Trauerhüten, Umhängen und Fackeln. Auch hier ist die rechte Ordnung der Dinge gestört, das Leben vom Geschäft – und das heißt: vom Tod – verdrängt.

In der bekannten Zeichnung, die Prochorov mit dem Schuster Schulz in der Wohnstube beim Teetrinken zeigt, hat Puškin ein Nebeneinander von Gegenständen des täglichen Gebrauchs und Gegenständen des Gewerbes, die Nachbarschaft von Symbolen des Lebens und des Todes dargestellt. Zwischen dem Sargmacher und seinem Gast steht auf dem Tisch der Samovar mit der Teekanne, der Inbegriff russischer Häuslichkeit. Rechts hinter Prochorov sind in der sonst leeren Stube schräg nebeneinander stehend und übereinander liegend Särge gestapelt. Der vorderste scheint, von den hinteren geschoben, bald in das Zimmer zu rutschen, ja man muß befürchten, daß die "Erzeugnisse" des fleißigen Handwerkers ihm selbst

nicht mehr viel Raum zum Leben lassen. Der deutsche Schuster aber, der den drohenden Särgen gegenübersitzt, ist angelegentlich ins Gespräch vertieft, und sein fröhlich verschmitzter Gesichtausdruck, den er, sich nach vorne lehnend, dem düsteren Gastgeber zeigt⁸, verrät, daß ihn das makabre Mobiliar des neuen Nachbarn nicht sonderlich erschreckt.

Text und Zeichnung geben dem wenig plausiblen kosmischen Bild aus Gavrila Deržavins Ode *Vodopad* ("Der Wasserfall", 1794), das der Erzählung als Motto vorangestellt ist, eine überaus prosaische Realisierung. "Sehen wir nicht jeden Tag Särge,/ die grauen Haare des Weltalls?" (Не зрим ли каждый день гробов,/ Седин дряхлеющей вселенной?), hatte Deržavin rhetorisch gefragt. Natürlich, antwortet Puškin, wir sehen in der Tat jeden Tag Särge, in der Wohnstube Adrijan Prochorovs⁹.

Die Paradoxie, die im Leben des Sargmachers aufscheint, ist die Ausgangsformel der Geschichte. Sobald wir mit dem personal darbietenden Erzähler in die Welt Adrijan Prochorovs eintreten, beobachten wir eine semantische Verschiebung. Der Sargmacher verkehrt das Paradox, eine scheinbar widersinnige Vereinigung von Begriffen, die sich bei näherer Prüfung als wahrheitshaltig erweist, ins Absurde, Sinnlose. Die wahre Paradoxie seines Lebens bleibt dabei gültig, sie wird selbst nicht *ad absurdum* geführt. Es ist Prochorov und nicht die Paradoxie, der für den Widersinn verantwortlich ist. Aber die Paradoxie verführt den Menschen zum absurden Denken. Und so überschreitet der Sargmacher, der auf dem

Die gezeichnete Gestalt Prochorovs ist sehr unterschiedlich gedeutet worden. Während Vinogradov (1941, 465) ein "flaches, stumpfes, kretinartiges Gesicht" zu erkennen glaubt, betonen Interpreten, die dem russischen Sargmacher eine positivere Rolle zuweisen, eher das Würdevolle in seiner Haltung. Wer die Darstellung der beiden Figuren zu deuten sucht, hat auf ihre ikonische Äquivalenz zu achten. Vor dem Hintergrund der symmetrischen Anordung der im Profil gezeichneten Helden fällt eine Reihe von Kontrasten auf: Schulz sitzt nach vorne geneigt, dem Gesprächspartner zugewandt, Prochorov sitzt starr aufrecht, die Teetasse merkwürdig hoch und nahe am Körper haltend; Schulz trägt europäische Kleidung, hat kurzgeschorenes Haupthaar und ist bartlos, Prochorov ist in seinen russischen Kaftan gekleidet, hat langes Haar und trägt einen Bart; Schulz' hervorstehende Brustkrause wiederholt die Form der kurzen Haare und unterstreicht das fröhliche Wesen des Schusters, Prochorovs Haupthaar, Bart und Kleidung verweisen, eine formale Similarität bildend, auf das ernste Wesen des Sargmachers; das von vorn (nicht durch das im Hintergrund sichtbare Fenster) einfallende Licht beleuchtet Schulz' Gesicht und läßt deutlich die Stupsnase, die fröhlichen Augen und den verschmitzt lächelnden Mund des Schusters erkennen, Prochorovs Gesicht befindet sich dagegen im Schatten, man erkennt nur die Falten auf der Stirn, das fast geschlossene Auge, die lange Nase und den offensichtlich zu ernstem Gespräch geöffneten Mund, der völlig vom wallenden Bart bedeckt ist.

⁹ Auf diese Pointe hat Berkovskij (1960, 69) aufmerksam gemacht.

Leichenwagen seine Hab,,leb"igkeiten in das neue Haus transportiert – in ein "gelbes Häuschen" (желтый домик, 89), das im Russischen das Irrenhaus assoziiert¹⁰ – die Grenze zwischen der (wahren) Paradoxie seines Lebens und der (falschen) Absurdität.

b. Verleih und Reparatur von Särgen

Die Verkehrung des Paradoxen ins Absurde scheint unübersehbar an dem Ladenschild auf, das Prochorovs neues Haus schmückt:

Над воротами возвысилась вывеска, изображающая дородного Амура с опрокинутым факелом в руке, с подписью: «здесь продаются и обиваются гробы простые и крашеные, также отдаются на прокат и починяются старые». (89)

Über dem Tor erhob sich ein Schild, das einen feisten Amor mit einer umgekehrten Fackel in der Hand darstellte und die Aufschrift enthielt: "Hier werden Särge, einfache und gestrichene, verkauft und ausgeschlagen, Särge werden auch ausgeliehen und alte repariert.

Amor, der Gott der *Liebe*, mit der gesenkten Fackel, dem Zeichen des *Todes*, ist auf dem Ladenschild des Adrijan Prochorov natürlich eine Absurdität¹¹. Man hat eingewandt, daß Eros oder Cupido mit der gesenkten

Tatsächlich wird in dem neuen Haus, wie wir gesehen haben, die wahre Ordnung des Lebens verkehrt, "ver-rückt". Wir werden weiter unten sehen, daß die gelbe Farbe durch intra-textuelle Äquivalenzen noch andere Konnotationen erhält, die mit der "verrückten" Existenz des Sargmachers kompatibel sind. Puškin hat bei dem Motiv der gelben Farbe lange geschwankt und es dann doch sehr bewußt in den endgültigen Text aufgenommen. Zum Wortlaut «Приближаясь к желтому домику» ("Sich dem gelben Häuschen nähernd", 89) finden wir in der Handschrift (624) sechs Varianten, was selbst für den variantenreichen Text dieser Erzählung eine Ausnahme darstellt. Nur in drei von ihnen ist das Haus gelb.

Man kann in der Verbindung von Emblemen der Liebe und Todes zugleich eine Anspielung Puškins auf seine Lage eines Bräutigams (Amor) sehen, dessen Hochzeit vom Tod (gesenkte Fackel) des Onkels hinausgezögert wird. Puškin beklagte sich in einem Brief vom 21.8.1830: "Il faut avouer que jamais oncle n'est mort plus mal à propos" (XIV, 108). Anderseits kann der Amor mit der gesenkten Fackel auch eine gewisse Lustlosigkeit des Bräutigams signalisieren, jene wachsende Lustlosigkeit, von der im Brief vom 31.8. die Rede ist: "Meine Hochzeit wird von Tag zu Tag weiter verschoben. Unterdessen erkalte ich [я хладею], denke an die Sorgen eines verheirateten Menschen und an die Wonnen des ledigen Lebens" (XIV, 110). Puškins Erkalten gibt dem Motiv des *sterbenden Bräutigams* neben dem buchstäblichen und dem übertragenen Sinn, der sich an den beiden Helden des *Schneesturms* realisiert, noch eine weitere Bedeutung. Man braucht sich nicht auf eine Lesart des trauernden Amors festzulegen, Puškins Anspielungen sind oft mehrfach kodiert. Manche Winke und Bedeutungen werden nur von den engsten Freunden verstanden worden sein.

Fackel in der Hand ein in der Antike durchaus gebräuchliches Emblem gewesen und von Deržavin, dem klassischsten der russischen Dichter, für die Vignetten seiner Gesammelten Werke ausgesucht worden sei¹². Das neutralisiert aber keineswegs die groteske Kombination der Liebe und des Todes auf dem Ladenschild in der Moskauer Nikitskaja. Daß Puškin seinem russischen Sargmacher ein absurdes Emblem unterschieben wollte, unterstreicht die Qualifizierung des Amor als "feist"¹³. Puškin kann sich durchaus auf Deržavins Vignetten bezogen haben. Der russische Odendichter galt ja seiner Zeit als der erhabene Sänger des Todes. Der piktographischen Anspielung darf man natürlich keine Hommage, nicht einmal eine affirmative Geste unterstellen. Wie schon zuvor das wenig plausible Bild von den Särgen als den grauen Haaren des Weltalls hat der genaue Prosaiker auch das von Deržavin bevorzugte antike Emblem durch seine Darstellung auf dem Ladenschild des russischen Sargmachers ironisch destruiert.

Die absurde Aufschrift nun, die den Verleih und die Reparatur von Särgen anbietet¹⁴, erscheint auf drei Ebenen motivierbar:

Vgl. S. Davydov (1985, 33 f.) mit Abbildungen zweier Embleme aus Deržavins Grabesgedichten. Schon Nina Petrunina (1983, 80) hat darauf verwiesen, daß das Ladenschild, für Prochorov nicht wahrnehmbar, ein antikes Motiv enthalte, das im Gefolge der Polemik, die von Lessings Schrift *Wie die Alten den Tod gebildet* (1769) entfacht worden war, auf Grabsteinen und auf den Zeichen der Bestattungsgilden weite Verbreitung gefunden hatte: den als jungen Genius mit einem gesenkten Leuchter dargestellten Tod. Dieses Emblem begegne auch in Puškins Versepistel *K Žukovskomu* (1816). Auf seinem langen Weg bis zu Prochorovs Ladenschild habe sich der Genius des Todes in einen "feisten Amor" verwandelt.

Die Variante hat statt des "feisten Amor mit der umgekehrten Fackel" ein "hübsches Särglein" (красивый гробец, 625), einen Wortlaut also, der schon nicht ohne eine gewisse semantische Widersprüchlichkeit ist. Offensichtlich hat Puškin das Oxymorale des Emblems, in Analogie zur semantischen Struktur der Inschrift, bewußt herausgearbeitet. Das alte Emblem ("hübsches Särglein") verweist aber wie die neue Inschrift (die "einfache und gestrichene Särge" anbietet) darauf, daß mit der monochromen Lebenswelt des Sargmachers die Farbigkeit seiner Produkte kontrastiert, denn es sind Särge "aller Farben", die seine Wohnstube füllen.

Auch die Widersinnigkeit dieser Angebote sucht S. Davydov (1985, 36) mit einer Erklärung zu den russischen Beerdigungsbräuchen zu relativieren: Während der kirchlichen Zeremonie befand sich der Sarg mit dem Toten üblicherweise in einem reich verzierten äußeren Sarg. Die Außensärge konnten bei der Kirche oder beim Sargmacher ausgeliehen werden und bedurften wegen ihres vielfachen Gebrauchs gelegentlich der Reparatur. Aber sollte Puškin tatsächlich auf diese Außensärge angespielt haben, die in der Erzählung selbst gar nicht erwähnt werden? So aufschlußreich Davydovs Erläuterungen zur russischen Bestattungskultur auch sind, seine Konklusion, daß sowohl der Cupido mit der umgekehrten Fackel als auch die

- 1. Es gibt einen Kontext, in dem tatsächlich ein Bedarf an dem Verleih und der Reparatur von Särgen besteht. Das ist die Freimaurerloge. Signal für eine entsprechende Allusion könnten die "drei freimaurerischen Schläge" (три фран-масонских удара, 90) sein, mit denen Gottlieb Schulz Einlaß in die Wohnstube des Sargmachers begehrt. Die biederen deutschen Handwerker, die um das Moskauer Nikita-Tor wohnen, werden allerdings kaum Mitglieder einer Loge sein, und der freundschaftliche Verkehr, den sie miteinander aus Anlaß von Silberhochzeit und Namenstag pflegen, wird als "freimaurerisch" nur mit ironischem Vorbehalt gelten dürfen¹⁵. Gleichwohl ist durch das Stichwort eine für die russische Kultur des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts wesentliche Bewegung als Subtext aktiviert. Liest man die Novelle vor dieser Folie, so erhält das Ladenschild durchaus einen Sinn. Im Ritual der Freimaurer spielen ja Totenschädel, Skelette und Särge eine große allegorische Rolle. Die symbolischen Gegenstände unterliegen in ihrer intensiven Nutzung einem gewissen Verschleiß. An Freimaurer gerichtet, ist das Angebot des Verleihs und der Reparatur von Särgen deshalb sinnvoll und auch gewinnversprechend. Mit diesem Schlüssel kann man die ganze Geschichte als eine Persiflage auf das Freimaurertum lesen, das Lebende wie Tote und Tote wie Lebende behandelt und sich wenig kümmert um die wörtlichen Implikationen des symbolisch Gemeinten¹⁶.
- 2. Man kann den *Sargmacher* auch wie Bethea/Davydov (1981, 16-18) vorgeführt haben als metapoetische Autobiographie lesen. Danach steht der prosaische Held mit den Initialen A. P. (im Entwurf A. S. P.) für den Autor A. S. Puškin. Prochorov beginnt die Produktion seiner "Werke"

Aufschrift einen legitimen Platz über Prochorovs Laden hätten, trägt nicht nur der semantischen Anomalie des Ladenschilds zu wenig Rechnung, sondern fällt auch weit zurück hinter die Erklärung, die er 1981 zusammen mit David Bethea vorgelegt hat (s. dazu unten).

In der Realität wurde die Gegend um das Nikita-Tor nicht von deutschen Handwerkern, sondern seit alters vom Moskauer Adel bewohnt (vgl. Volovič 1979, 153). Auf ihn würden die Freimaurer-Allusionen eher zutreffen.

Den umsichtigen Versuch einer solchen Lektüre hat Elke Nerre 1985 unternommen. Sie deutet zunächst Adrijans Geschichte vor dem Hintergrund des Freimaurerrituals und der ihm zugrundeliegenden Legende von Hiram, dem Baumeister des salomonischen Tempels, und geht dann den erkennbaren Parallelen zur freimaurerischen Erzählung nach. So kommt sie zu folgendem Ergebnis: Im Durchgang durch den Traum löst sich Adrijan innerlich vom Freimaurertum und seiner Liebe zum Tod. Die Lösung vollzieht sich ironischerweise nach dem Muster der rituellen masonischen Initiation, und ihre Darstellung ist in die Form einer freimaurerischen Erzählung gekleidet. Nerre erörtert auch die – spärlichen – Zeugnisse über Puškins Zugehörigkeit zur Freimaurerloge "Ovidij" in Kišinev.

(произведения, 90) 1799, in Puškins Geburtsjahr; bei seinem Umzug in das neue Haus (auf der metapoetisch-allegorischen Ebene: die Gattung der Prosa), in dem er ein "heilloses Durcheinander" (суматоха) vorfindet, seufzt er seinem alten Häuschen nach, "wo achtzehn Jahre lang alles nach der strengsten Ordnung eingerichtet war" (где в течении осьмнадцати лет все было заведено самым строгим порядком, 89). Puškin, so dechiffrieren die beiden Autoren, stand 1830 im 18. Jahr seines Schaffens, und die russische Prosa war ein Haus, in dem man streng die Regeln romantischer, sentimentalistischer oder moralistischer Kanones befolgte.

Auch der Traum findet seine metapoetisch-autobiographische Erklärung. So entpuppt sich das Skelett Kurilkins, das Prochorov zu umarmen trachtet, hatte ihm dieser doch seinen ersten Sarg verkauft, als niemand anders denn Deržavin¹⁷. Der greise Dichter hatte 1815 den Lyzeumsschüler, der bei seinem offiziellen Debüt die im Stil des Meisters verfaßten *Vospominanija v Carskom sele* ("Erinnerungen in Carskoe selo", 1814) rezitiert hatte, tiefgerührt in die Arme schließen wollen. Doch der junge Poet hatte sich der Begeisterung des Meisters durch die Flucht entzogen. Sein prosaischer Stellvertreter aber stößt das Skelett Kurilkins zurück, worauf es taumelt, stürzt und völlig zerfällt.

Die Absurdität des Ladenschilds lösen Bethea/Davydov mit einer hochmetapoetischen Konstruktion auf: Die Kombination von Amor und Särgen stellt emblematisch die thematische Einheit der *Erzählungen Belkins* dar. Die Zusammenführung der wahrhaft Liebenden und die Beerdigung einer

¹⁷ Kurilkins Name verweist, wie S. Davydov (1985, 45 f.) scharfsinning gezeigt hat, mehrfach auf den Barden der klassizistischen Poesie. Der Name ist von kurilka (,Holzspan, Zündholz') abgeleitet und erinnert an die erloschene Fackel, die einerseits im Ladenschild erscheint und anderseits von Anton Del'vig in seinem Gedicht Na smert' Deržavina ("Auf den Tod Deržavins", 1816) viermal als Bild für den verstorbenen Sänger des Todes beschworen wurde (Державин умер! чуть факел погасший дымится, о Пушкин! ["Deržavin ist tot! kaum raucht die erloschene Fackel noch, oh Puškin!", Del'vig 1986, 104 f.]). Kurilka assoziiert aber auch die russische Redensart (prigovorka) «Жив Курилка!» ("der Span lebt noch!"), die über jemanden gesagt wird, der verschwinden oder seine Existenz beenden sollte (vgl. Slovar' jazyka Puškina s.v. "kurilka"). Auch von hier führt wieder ein Weg zu Deržavin: In seiner Jugendburleske Ten' Fon-Vizina ("Der Schatten Fonvizins", 1815) ließ Puškin den toten Dramendichter auf die Erde zurückkehren, um ihm den trostlosen Zustand des Russischen Parnaß vorzuführen. In Begleitung Hermes' besucht Fonvizin auch Deržavin. Der senile "Sänger Ekaterinas" gibt ihnen eine Kostprobe seiner hymnischen Kunst, was der freche Hermes mit den Worten kommentiert: "Denis! Sein Ruhm wird ewig währen, / Aber, ach! warum muß man so lange leben?" (Денис! он вечно будет славен, / Но, ах, почто так долго жить?, І, 163).

dritten Kraft (Sil'vios, Vladimirs, Vyrins und des alten Familienzwists in Fräulein Bäuerin) bilden das gemeinsame, zyklusbildende Thema der übrigen vier Erzählungen, in denen sich Puškin gleichermaßen als "matchmaker" und "gravedigger" betätigt. Der Autor spielt sogar noch Amor, wenn er die unglücklichen Helden zu Grabe trägt: "At once both saturnine coffin maker and puckish god of love, A.P. weds his fortunate couples over the graves of stock heroes and weds Russian prose to a western European tradition over the graves of domestic poets. He has repaired old coffins to serve as cradles for the offspring of this divinely orchestrated match" (18). Diese schöne Erklärung setzt freilich voraus, daß Puškin, als er den Sargmacher schrieb, nicht nur bereits den Plan zu einem ganzen Zyklus gefaßt, sondern sogar ein die Novellen verbindendes Thema konzipiert hatte. Das aber ist nach der aus der Handschrift ablesbaren Entstehungsgeschichte wenig wahrscheinlich. Festzuhalten aber ist daran, daß viele Motive des Sargmachers metapoetisch-autobiographische Allusionen enthalten.

3. Fiktionsimmanent ist das Ladenschild motiviert durch das Denken des Sargmachers, der die Paradoxie seines Gewerbes in eine Absurdität verkehrt. Für die Absurdität des Schilds ist allein Prochorov verantwortlich¹⁸, aber er wird sie nicht intendiert haben; sie wird ihm unbewußt unterlaufen sein. Das Denken des Sargmachers ausdrückend, erscheint die Widersinnigkeit des Ladenschilds zwar in der erzählten Welt, sie wird aber offensichtlich von keiner der Personen wahrgenommen. Adrijan wird sie übersehen haben, und es gibt keinen Hinweis darauf, daß die deutschen Nachbarn auf das in Bild und Text abstruse Schild aufmerksam geworden wären.

Was aber verrät das Ladenschild über Prochorovs Denken? Beachten wir zunächst: Der Sargmacher muß einen beträchtlichen Reichtum angehäuft haben, denn das neue Haus ist von ihm für eine "ordentliche" (порядочная, 89) Summe erworben worden. In der Ausübung seines Gewerbes ist er nicht gerade ehrlich. Er nimmt für seine "Werke" üblicherweise einen "überhöhten Preis" (преувеличенную цену, 90), macht dabei, wie bei der Beerdigung der Trjuchina, gemeinsame Sache mit den unehrlichen Sachwaltern seiner Klienten und verkauft Fichtensärge für Eichensärge. Sein ständiger Mißmut ist nicht Ausdruck eines finsteren Charakters, sondern rührt offensichtlich von der Unzufriedenheit mit dem Gang der

Es gibt nicht das geringste Anzeichen dafür, daß der Erzähler, wie Debreczeny (1983, 99) unterstellt, das Schild falsch erinnerte oder es mit dem eines andern Gewerbes verwechselte.

Geschäfte her. Das rückt auch den vom Erzähler herausgestrichenen Gegensatz zu seinen literarischen Ahnen bei Shakespeare und Scott, die "fröhliche und zu Scherzen aufgelegte Menschen" (людьми веселыми и шутливыми, 89) waren, in ein neues Licht.

c. Die unsensiblen Totengräber bei Shakespeare und Scott

Der Gegensatz zu den Vorgängern besteht in der *Abwesenheit* eines "Gegensatzes" (противоположность, 89), nämlich jenes Kontrastes zwischen düsterem Gewerbe und fröhlichem Wesen, mit dem – wie der ironische Erzähler seinem "aufgeklärten Leser" (просвещенный читатель) versichert – Shakespeare und Scott unsere "Einbildungskraft" (воображение) anzuregen suchten. "Aus Respekt vor der Wahrheit" (из уважения к истине) kann der Erzähler dem Beispiel der beiden Autoren nicht folgen und ist gezwungen einzugestehen, daß das "Wesen" seines Sargmachers "völlig seinem düsteren Gewerbe entspricht" (нрав нашего гробовщика совершенно соответствовал мрачному его ремеслу). Рrochorov ist "gewöhnlich finster und nachdenklich" (обыкновенно был угрюм и задумчив). Shakespeares gewitzter Totengräber (*Hamlet*, Akt V, Szene 1) singt dagegen bei der Arbeit, und Mortsheugh, der nicht ganz so scharfsinnige Kirchendiener in Scotts *Bride of Lammermoor* (Kap. XXIV) schwingt neben dem Spaten auch den Geigenbogen.

Auf den Effekt überraschender Kontraste verzichtend und der viel schlichteren "Wahrheit" der Realität folgend, trägt der Erzähler eine literarische Polemik des Autors aus. Sie richtet sich gegen die romantische Charakterologie und ihre stereotyp gewordenen Widersprüche. Van der Eng (1968a, 35) spricht sogar davon, daß der Erzähler, der mit seiner individualisierenden Technik wie ein Romantiker reinsten Wassers vorzugehen scheine, in Wirklichkeit eine Charakterdarstellung pflege, die an die klassischen Einheiten erinnere. Dies korrigiert Bočarov (1974b, 212) dahingehend, daß die "Monotonie" des Helden nicht eine "prinzipielle" sei, wie im Klassizismus, sondern eine "zufällige". Die vor dem Hintergrund der Tradition neue Harmonie von düsterem Gewerbe und düsterem Wesen ist jedoch nicht ganz ohne systematische Motivierung. Denn Prochorovs Mißmut scheint weniger seinen - zufälligen und unveränderlichen -Charakter auszudrücken als seine ewige Unzufriedenheit mit den Geschäften. Das heißt aber: der Sargmacher ist mißmutig, weil die Menschen zu selten sterben.

Diese Motivation vertiefend, wird vierundsechzig Jahre später Anton Čechov in seiner Erzählung Skripka Rotšil'da ("Rothschilds Geige") das Paradoxon vom gewinnbringenden Tod und verlustreichen Leben in eine neue, radikalere Formel verwandeln. Sein Sargmacher Jakov Ivanov, genannt Bronza, wie Scotts Mortsheugh gelegentlich Geigenspieler bei Hochzeiten, aber bei weitem nicht so vermögend wie der Hausbesitzer Adrijan, ist "niemals in guter Gemütsverfassung, da er ständig schreckliche Verluste hinnehmen muß"19, Verluste, die darin bestehen, daß man an Sonn- und Feiertagen nicht arbeiten darf, daß manche Paare in der Stadt ohne Musik heiraten oder daß das jüdische Orchester Bronza, den Judenhasser, nicht zum Spiel einlädt, aber vor allem darin, daß die Menschen zu selten sterben oder daß sie kurz vor ihrem Tod die Stadt verlassen. Vor dem eigenen Ende zieht der nur in Begriffen des Geschäfts denkende Sargmacher Čechovs aus seiner Lebenserfahrung für die ganze menschliche Existenz die absurde Konklusion: "Vom Leben hat der Mensch Verluste, vom Tod – Nutzen" (От жизни человеку – убыток, а от смерти – польза, 304). Damit ist die Paradoxie des Sargmachers, die Adrijan Prochorov zur Absurdität verkehrt, mit unheimlicher Konsequenz zu einem grausigen Ende gedacht.

Mit der Abkehr von Shakespeares und Scotts kontrastreicher Charakterologie, die sein Erzähler so demonstrativ vornimmt, mag Puškin indes auch das aktiviert haben wollen, was die drei Helden *verbindet*. Denn zwischen Prochorov und seinen literarischen Vorläufern bestehen nicht nur Gegensätze. Die Gemeinsamkeiten, die ein Vergleich zu Tage bringt, sind sogar wesentlicher als der herausgekehrte Kontrast zwischen den Charakterologien der Widersprüchlichkeit und Einförmigkeit. Wie Puškins Prochorov betreibt Scotts Mortsheugh sein makabres Gewerbe mit außergewöhnlichem Geschäftsgeist. So rechnet er Ravenswood die Kosten der anstehenden Beerdigung vor:

[...] there's grund-mail – and bell-siller – (though the bell's broken nae doubt) –and the kist – and my day's wark – and my bit fee – and some brandy and yill to the drigie – I am no thinking that you can inter her, to ca' decently, under saxteen pund Scots. (Scott 1893, II, 38)

Das XXIV. Kapitel der *Bride of Lammermoor*, in dem Mortsheugh auftritt, hat als Motto drei Repliken aus *Hamlet*. Sie stellen nicht nur die Verbindung zwischen Scotts und Shakespeares Totengräbern her, sondern weisen uns auf eine wesentliche Similarität aller drei Bestatter:

¹⁹ Čechov 1974-1982, VIII, 298.

Hamlet. Has this fellow no feeling of his business? he sings at grave-making.

Horatio. Custom hath made it in him a property of easiness.

Hamlet. 'Tis e'en so: the hand of little employment hath the daintier sense.

Ebenso wie den Helden Shakespeares und Scotts mangelt es Adrijan Prochorov an dem rechten "feeling" für sein Gewerbe. Aber Horatios entschuldigender Verweis auf die Gewohnheit entlastet ein wenig auch Pus*kins Sargmacher²⁰. Und Hamlets Sentenz entkräftet voreilige Verurteilung. Ist nicht bei dem, der buchstäblich "jeden Tag Särge sieht", eine gewisse professionelle Abstumpfung nur allzu verzeihlich?²¹

Prochorov gebricht es indes nicht nur am Feingefühl für seine makabre Profession. Auf dem Gefährt der Toten seine Habseligkeiten transportierend und die Särge, seine Erzeugnisse, in der Wohnstube stapelnd, hat der tüchtige Sargmacher dem Tod, der sein geschäftlicher Gewinn ist, übergroße Herrschaft über sein Leben eingeräumt. Ausdruck dieser Verkehrung ist das absurde Ladenschild, das Prochorov aufhängen läßt. Der Eigenart und Unvergleichbarkeit seiner Waren und Dienstleistungen uneingedenk, möchte es der gewinnsüchtige Handwerker den Kollegen anderer Branchen gleichtun, die ihre Produkte nicht nur verkaufen, sondern auch verleihen und reparieren. Ja, er bietet die Särge so an, wie er kurz zuvor sein altes Haus feilgeboten hat: Nachdem er den Laden geschlossen hatte, "nagelte er an das Tor eine Bekanntmachung, die besagte, daß das Haus zu verkaufen oder zu vermieten sei" (прибил он к воротам объявление о том, что дом продается и отдается в наймы, 89). Die Gleichsetzung von Sarg (grob) und Haus (dom), die, wie wir sehen werden, in der gesamten Erzählung eine organisierende Rolle spielt²², verbindet Puškins Sargmacher übrigens wiederum mit Shakespeares Totengräber, der unmittelbar vor der

V.F. Odoevskij, der 1833 zusammen mit Puškin und Gogol' in Erzählungen einen sozialen Querschnitt durch das Petersburger Leben ("vom Dachboden bis zum Keller") zu geben beabsichtigte, begnügte sich nach der Absage Puškins mit einem eigenen Zyklus *Zapiski grobovščika* ("Aufzeichnungen eines Sargmachers"), von dem auch nur drei der geplanten 13 Erzählungen geschrieben wurden. In der Vorrede bekennt der Held und Erzähler: "Es ist wahr, mein Handwerk ist traurig, aber was überwindet nicht alles die Gewohnheit" (Odoevskij 1981, II, 362).

Nachsehen sollte man Prochorov deshalb, daß er, obwohl jeden Tag mit dem Tod umgehend, mit der "Idee des Todes" kein einziges Mal konfrontiert wird, daß er nicht einmal weiß, "was der Tod als allgemeine philosophische Idee ist" (sic!), wie Povolockaja (1989b, 215) beklagt, zu Unrecht hier ein Paradox sehend.

Die Gleichsetzung ruft das altrussische und heute noch regional und in Sprichwörtern gebrauchte Wort *domovina* auf ("Sarg", besonders der aus einem ausgehöhlten Baumstamm bestehende Sarg, vgl. Dal' s.v. "dom"", Pavlovskij s.v., "domovina").

oben zitierten Stelle in scharfsinniger Rätselrede vom Sarg als dem dauerhaftesten aller Häuser spricht:

Who builds stronger than a mason, a shipwright, or a carpenter? [...] a grave-maker; the houses he makes last till doomsday.

d. Die lebenden Toten und die schöne Schuld – zwei realisierte Sprichwörter

Das Ladenschild führt das ausschließlich auf das Kommerzielle gerichtete Denken des Sargmachers, der die Eigentümlichkeit seines Gewerbes verdrängt, buchstäblich *ad absurdum*. Der gewinnsüchtige Sargmacher verkehrt das Paradoxon seines Berufs durch falsche Transformationen ins Unsinnige. Diese Transformationen sind in der Geschichte selbst entfaltet.

Prochorov sitzt am Fenster des neuen Hauses und hat die siebte Tasse Tee getrunken. Nach seiner Gewohnheit ist er in "traurige Überlegungen" (печальные размышления, 90) vertieft. Ein Platzregen hat vor einer Woche die Umhänge und Hüte verdorben. "Unvermeidliche Ausgaben" (неминуемые расходы) stehen bevor, denn sein uralter Vorrat an Trauerkleidern befindet sich in einem erbärmlichen Zustand. Den "Verlust" hofft er an der alten Kauffrau Trjuchina "wettzumachen" (выместить убыток), die schon ein Jahr lang im Sterben liegt. Wie aber, wenn die Erben entgegen ihrem Versprechen aus Bequemlichkeit nicht mehr nach ihm schicken, sondern mit einem näher wohnenden "Unternehmer" (подрядчик) handelseinig werden? Diese Überlegungen, die die Gewinn-Verlust-Rechnungen des Sargmachers offenbaren und zeigen, wie umsichtig er seine Aufträge akquiriert, werden unterbrochen durch den Besuch des Schusters Gottlieb Schulz, der auf der andern Seite der Straße wohnt, in dem Häuschen gegenüber von Prochorovs Fenstern, und der den Sargmacher mit den Töchtern zu seiner Silberhochzeitsfeier einlädt²³. Natürlich bringt der Sargmacher die Rede sogleich auf das Kommerzielle: "Wie gehen Euer Liebden Geschäfte?" (Каково торгует ваша милость?).

«Э хе хе», отвечал Шульц, «и так и сяк. Пожаловаться не могу. Хоть конечно мой товар не то, что ваш: живой без сапог обойдется, а мертвый без гроба не живет.» (90)

²³ Eine weitere autobiographische Anspielung. Das Haus des Gottlieb Schulz, der seine Silberhochzeit feiert (in der ersten Handschriftenvariante war es noch die 25-Jahrfeier seines Umzugs von München nach Moskau), befindet sich in der Fiktion just an der Stelle der Nikitskaja, an der in der Realität das Haus von Puškins Braut stand.

"He, he, he!", antwortete Schulz, "mal so, mal so. Ich kann nicht klagen. Wenn meine Ware natürlich auch nicht mit Eurer zu vergleichen ist: ein Lebender kommt auch ohne Stiefel aus, aber ein Toter kann ohne Sarg nicht leben."

Der fröhliche Deutsche, den das makabre Gewerbe des neuen Nachbarn nicht sonderlich schreckt, hat ein Sprichwort benutzt; wie er aber in einem Russisch spricht, "das wir bis heute nicht hören können, ohne lachen zu müssen" (которое мы без смеха доныне слышать не можем, 90), so hat er auch das Redeklischee ein wenig verballhornt. Richtig sagt man im Russischen, das Verb wiederholend: «Живой без сапот обойдется, а мертвый без гроба не обойдется» ("Ein Lebender kommt ohne Stiefel aus, aber ein Toter kommt nicht ohne Sarg aus")²⁴. Offenbar also weil er in der russischen Parömiologie nicht ganz firm ist, gibt der Deutsche der Volksweisheit unfreiwillig eine Wendung ins Absurde.

Könnte Schulz nicht bewußt einen makabren Kalauer gemacht haben, etwa um sich dem neuen Nachbarn mit einem einschlägigen Scherz annehmlich zu machen? Dafür sprächen sowohl seine "fröhliche Miene" (веселое лицо), die der Text der Erzählung und Puškins Zeichnung betonen, als auch sein Kichern ("He, he, he!"). Wenn der Erzähler aber Schulz' deutsches Russisch als – unfreiwillig – komisch charakterisiert (und in der Variante von einem "verunstalteten Russisch" [коверканный русский язык, 627] spricht), welche beiden Eigentümlichkeiten der Text weder durch phonetische noch durch grammatische Germanismen belegt, will der Autor wohl auf die mangelnde idiomatische Kompetenz und damit auf die Unfreiwilligkeit des Kalauers hinweisen²⁵.

Welche Intention Schulz auch gehabt haben mag, in jedem Fall konstatiert seine Rede ein neues Paradox, in der Gestalt eines komischen Oxymorons. Und es ist bezeichnend, daß Prochorov, der drohenden Ungereimtheit nicht achtend, die figürliche Rede wörtlich nimmt und auf sie ganz ernsthaft reagiert:

«Сущая правда», заметил Адриян; «однако ж, если живому не на что купить сапог, то, не прогневайся, ходит он и босой; а нищий мертвец и даром берет себе гроб». (90)

Dal' 1957, 284. So lautet der zweite Teil des Sprichworts auch in der ersten der beiden Handschriftenvarianten: «Живой бывает [иногда] без сапог, а мертвый без гроба не обойдется» ("Ein Lebender ist manchmal ohne Stiefel, aber ein Toter kommt ohne Sarg nicht aus", 628).

²⁵ In jener Variante, die das Sprichwort *nicht* zum Oxymoral-komischen hin verändert ("aber ein Toter kommt ohne Sarg nicht aus"), setzt Schulz seine Rede mit der unzweideutig ernsten Feststellung fort: "Wir sind doch alle sterblich" (Мы все же смертные, 628). Daraus läßt sich der Schluß ziehen, daß auch das kalauernde Sprichwort der Druckfassung *ernst* gemeint war.

"Wie wahr", bemerkte Adrijan, "doch wenn der Lebende kein Geld hat, um sich Stiefel zu kaufen, dann – nimm es mir nicht übel – geht er eben barfuß; ein Toter, der nichts hat, nimmt sich den Sarg aber umsonst."

Wieder hat sich eine wahre Paradoxie in eine Absurdität verkehrt. Die objektiv komische Bildrede des Schusters wird von dem nur an seine Gewinn- und Verlustrechnungen denkenden Sargmacher in eine im Wortsinn richtige Feststellung ("Wie wahr") verwandelt, der er – mißmutig – seine schlechte berufliche Erfahrung in der Form einer unbewußt realisierten und damit widersinnigen Metapher entgegensetzt²⁶.

Auf der Silberhochzeitsfeier des Ehepaars Schulz wird die allgemeine Fröhlichkeit von Bier und Halbchampagner gefördert, denen auch Adrijan ordentlich zuspricht. Als schon auf alles getrunken worden ist, auf die Hausfrau, die Gäste, jeden einzelnen von ihnen, auf das Wohl Moskaus und eines ganzen Dutzends deutscher Städtchen, auf sämtliche Innungen und Ränge, bringt der Bäcker einen letzten Toast aus: "Auf die Gesundheit derer, für die wir arbeiten, unserer Kundleute!" (За здоровье тех, на которых мы работаем, unserer Kundleute!, 91). Die Handwerker verbeugen sich dann auch wechselseitig voreinander: der Schneider vor dem Schuster, der Schuster vor dem Schneider, der Bäcker vor beiden, alle vor dem Bäcker und so fort. Jeder ist des andern Kunde. Unterdessen wendet sich der Finne Jurko seinem Tischnachbarn Adrijan zu: "Und du? Trink, Väterchen, auf die Gesundheit deiner Toten" («Что же? пей, батюшка, за здоровье своих мертвецов», 92). Wie schon vorher der nüchterne Adrijan im Gespräch mit Schulz hat auch der betrunkene Jurko eine metonymische Verschiebung von den Kunden, den Hinterbliebenen, zu den Objekten der Dienstleistung, den Toten, vorgenommen. Wie Schulz bringt er Leben und Tod in eine oxymorale Verbindung. Und wie schon bei dessen Rede läßt sich nicht leicht entscheiden, ob Jurko den Kalauer intendiert hat und sich der Widersinnigkeit seiner Aufforderung bewußt ist. Vielleicht ist ihm nur aufgefallen, daß sich Adrijan vor niemandem verbeugt. Tatsächlich aber

An den Varianten kann man ablesen, wie Puškin die Absurdität der Rede stufenweise herausgearbeitet hat. In der Variante *a* ("und wie er [der Lebende – W.Sch.] stirbt" [а как умрет, 628]) ist der Tote noch nicht in nominaler Form benannt, die Variante *b* hat ein Adjektiv (мертвый), *c* das Substantiv (мертвец) und erst *d* enthält den Wortlaut "ein Toter, der nichts hat" (нищий мертвец). Das Reflexivum "nimmt *sich*" (берет *ceбe*), das die Lebendigkeit des Toten unterstreicht, erscheint sogar nur in der endgültigen Version. Bezeichnenderweise hat Puškin in der späteren Rede der über die Einladung der Toten entsetzten Dienerin die umgekehrte Änderung vorgenommen: aus dem Substantiv *mertvecov* wurde das substantivierte Adjektiv *mertvych* (631).

hat er die Paradoxie der beruflichen Existenz seines russischen Nachbarn offengelegt.

Auf die Gesundheit seiner Toten zu trinken wäre für Adrijan in der Tat die richtige Konsequenz daraus, daß er die Toten als Kunden denkt. Den Kunden Gesundheit zu wünschen ist für den Geschäftsmann allerdings nicht ganz frei von Eigennutz, denn nur ein gesunder Kunde ist ein guter Kunde. Wollte Adrijan den Trinkspruch des Bäckers auf sein eigenes Gewerbe so anwenden, daß auch ihm daraus geschäftlicher Nutzen entspringt, wollte er also bei dem Toast, wie die andern Geschäftsleute, an die Mehrung seines Gewinns denken, dann müßte er sich vor *allen* verbeugen und nicht auf die *Gesundheit*, sondern den baldigen *Tod* der Anwesenden trinken.

Das Oxymoron des betrunkenen Jurko und die Paradoxie, die es aufdeckt, muß von den Anwesenden sofort verstanden worden sein, denn alle brechen in lautes Gelächter aus. Adrijan aber wähnt sich – zu Unrecht – in seiner Berufsehre gekränkt. In Wirklichkeit hat ihn niemand mit dem Henker oder dem Hanswurst verglichen, und auch die Ehre seines Handwerks ist nicht in Frage gestellt worden. Warum aber lachen die Deutschen? Ihr Lachen sollte für Adrijan keineswegs etwas Kränkendes haben. Deshalb fällt auch niemandem auf – wie der Erzähler ausdrücklich erwähnt –, daß der Sargmacher verstimmt ist. Die Anwesenden lachen offensichtlich nicht, um sich über Adrijan oder sein Gewerbe lustig zu machen, sondern um sich von dem Druck der Paradoxie zu befreien, die in der oxymoralen Rede Jurkos aufgedeckt wurde. Der Witz führt im spontanen lauten Lachen zu einer kathartischen Entlastung von dem, was alle insgeheim bedrückt.

Adrijan kann nicht mitlachen, denn er hat, vom absurden Verständnis seines Gewerbes geblendet, keinen Sinn für den Witz seiner Paradoxie. Nach Hause gekommen, beschließt der betrunkene und erzürnte Sargmacher, zu seinem novosel'e, der Einzugsfeier, nicht die "Ungläubigen" (басурмане, 92), die deutschen Nachbarn, einzuladen, sondern – des Toasts des Bäckers eingedenk – die, "für die" er "arbeitet", die "rechtgläubigen Toten" (тех, на которых работаю, мертвецов православных). Damit aber treibt er sein widersinniges Denken und Reden von den Toten wie von Lebenden bis zur äußersten Konsequenz. Die blasphemische, allen christlichen Todes- und Jenseitsvorstellungen zuwiderlaufende Einladung, die die Bedienerin schaudern macht, ist die letzte Stufe in der Verkehrung des wahren Paradoxen ins falsche Absurde.

Was veranlaßt Adrijan dazu, seine Toten einzuladen? Vordergründig ist es natürlich der Wunsch, die vermeintliche – oder angebliche – Kränkung zu vergelten. Die trotzige Bekräftigung des Plans – in der die zweimalige redensartliche Anrufung Gottes in einen komischen Kontrast zu dem gottlosen Vorhaben tritt – verrät indes noch eine andere Motivation:

«Ей-богу, созову», продолжал Адриян, «и на завтрашний же день. Милости просим, мои благодетели, завтра вечером у меня попировать; угощу, чем бог послал». (92)

"Bei Gott, ich tu's", fuhr Adrijan fort, "ich lade sie ein, und zwar schon auf morgen. Erweist mir die Ehre, meine Wohltäter, morgen abend bei mir zu speisen, ich will euch mit dem bewirten, was Gott beschert hat."

Prochorov will also den Toten, seinen "Wohltätern", seinen Dank abstatten, die Dankesschuld des erfolgreichen Geschäftsmanns abtragen. Er tut damit ein Gleiches wie der Bäcker und der Buchbinder, die, "in diesem Falle das russische Sprichwort befolgend "Bezahlte Schuld bringt Huld" – oder auch: "Die Schuld wird durch Bezahlung schön" (наблюдая, в сем случае русскую пословицу: долг платежом красен, 92)²⁷, nach der Silberhochzeitsfeier den volltrunkenen Wachmann Jurko unter den Armen fassen und ihn zu seinem Wachhäuschen schleppen. Die gutmütigen Handwerker entgelten damit die 'Dienste', die Jurko den Nachbarn oft erwiesen hat: "manchem von ihnen war es sogar zugestoßen, daß er die Nacht von Sonntag auf Montag bei Jurko verbringen mußte" (иным из них случалось даже ночевать у Юрки с воскресенья на понедельник, 91). Wieder beobachten wir, daß eine Parömie sich erst in der metonymischen Verschiebung von einem Aktanten zu einem andern erfüllt. Denn die wahre Sujetbedeutung des Sprichworts von der Schuld, die schön wird, wenn man sie zurückzahlt, wird erst offenbar, wenn wir das Redeklischee von den deutschen Handwerkern auf den russischen Sargmacher übertragen.

Welchen Dank aber schuldet Prochorov den Toten, die er, Partner und Objekte des Geschäfts weiterhin metonymisch verwechselnd, seine "Wohltäter" nennt. Im Grunde nur den Dank dafür, daß sie so freundlich waren zu sterben. Und welche "Bezahlung" (платеж) macht die Schuld "schön"? Diese Frage und das Problem der eigentlichen Schuld Adrijan Prochorovs wollen wir im zweiten Kapitel zu lösen versuchen, das den narrativen Vorgang im Blick auf die Opposition von Anfang und Ende der Geschichte rekonstruiert. Dabei wird noch einmal die Frage nach der inneren Situation des Sargmachers, nach seinem Denken und seinen Beweggründen zu stellen sein.

Vgl. die deutschen Varianten des Sprichworts im Exkurs zur *Hauptmannstochter*, S. 266 mit Anm. 14.

2. Tod und Auferstehung

a. Von der Freudlosigkeit zur Freude

Die Novelle verwandelt nicht nur semantische Figuren und entfaltet nicht nur Sprichwörter. Ihr poetischer Charakter beruht vor allem auf einer überaus dichten Äquivalenzbildung, einer Paradigmatik von Situationen und einem durchgängigen Parallelismus von Handlungen. In Kompositionsanalysen hat man auf solche Ordnungen bereits aufmerksam gemacht. So spricht Vinogradov (1941, 461 f.) von der "Symmetrie der Bilder und Themen" und bezeichnet den "kontrastiven Parallelismus von Wachen und Schlaf", die "Verschmelzung und Gegenüberstellung dieser beiden Varianten des Sargmacherthemas" als "kompositionelles Gerüst" der Erzählung. Van der Eng (1968a, 48-51) entdeckt in der dreimaligen Erwähnung der alten Trjuchina die für den ganzen Zyklus postulierte Analogie von drei wesentlichen Situationen. Die Triade ist in dieser Erzählung - so van der Eng - mit einem Parallelismus verknüpft, der sonst als starker Kontrast von zwei analogen Situationen erscheint, nämlich mit dem Gegensatz der Feste, der Feste des Schusters und des Sargmachers. Von den Beobachtungen der beiden Forscher ausgehend und mit Boris Ejchenbaums bekannter These von der Vernichtung der Fabel durch ihre Lösung (razvjazka)²⁸ streitend, gibt Bočarov (1974b) eine subtile Analyse einiger Grundoppositionen der Novelle. Die "Kompositionsformel" des Sargmachers sieht Bočarov darin, daß "sich die lineare Fabel in den verborgenen Parallelismus der Konstruktion verwandelt" (208). Das soll heißen: in der fortschreitenden Bewegung der Fabel ist der Parallelismus zweier Geschehensebenen verborgen, von Tageshandlung und Nachtvision.

Die paradigmatische Ordnung *konkurriert* also nicht mit der syntagmatischen. Die Äquivalenz annulliert nicht die narrative Entwicklung. In seiner Skizze von 1919 hatte Ejchenbaum davon gesprochen, daß im *Sargmacher* "einfach *nichts*" geschehe, alles an seinem Platz bleibe, obwohl es sich scheinbar irgendwohin bewege (344)²⁹. Sofern man die frühformalistische Provokation überhaupt als ernstgemeinte Leugnung der Ereignishaf-

[&]quot;Die Lösung führt uns zu jenem Moment zurück, von dem die Fabel ihren Ausgang genommen hat, und vernichtet [уничтожает] sie [d.i. die Fabel], wobei sie die Erzählung in eine Parodie verwandelt" (Ėjchenbaum 1921, 166).

Vgl. dort auch die Feststellung, daß der Traum des Sargmachers Motivierung für eine nur scheinbare Bewegung sei: "Die Erzählung löst sich in nichts auf – es ist buchstäblich nichts geschehen, nicht einmal die Trjuchina ist gestorben. Es entsteht so etwas wie ein Kalauer" (Ejchenbaum 1919, 346).

tigkeit verstehen darf, ist ihr natürlich zu widersprechen. Der Sargmacher bildet nicht die zirkuläre Bewegung einer ereignislosen Welt ab, sondern erzählt eine Geschichte. Deren Ereignishaftigkeit ist - wie auch die der andern Geschichten des Zyklus – in zweifacher Weise der Wahrnehmung entzogen. Das Ereignis ist ein inneres und manifestiert sich in der beobachtbaren Außenwelt der Fiktion nur in unscheinbaren Veränderungen. Das innere Ereignis erscheint im Text nur als punktierte Linie. Obwohl der Sargmacher Bewußtseinszustände mehr expliziert als die andern Novellen des Zyklus, bleiben ihre Gründe, die Motivierungen, in derselben Unbestimmtheit wie dort. Genauso wie bei den später entstandenen Novellen muß der Leser die spärlichen psychologischen Motive der expliziten Geschichte durch nicht-gewählte Geschehensmomente, vor allem durch nicht explizierte mentale Zustände und Ereignisse, so ergänzen, daß das Gewählte von einer Sinnlinie zusammengeschlossen wird. Bei der Konkretisation des Ereignisses hilft auch in dieser Erzählung das Netz der poetischen Verfahren, das den wenigen gewählten Motiven aufgelegt ist.

Daß für den *Sargmacher* überhaupt ein Ereignis zu rekonstruieren ist, wird einzig und allein durch eine unscheinbare Äquivalenz angezeigt. Die Geschichte beginnt mit dem *Fehlen der Freude*. Im dritten Satz der Novelle heißt es:

Приближаясь к желтому домику, так давно соблазнявшему его воображение и наконец купленному им за порядочную сумму, старый гробовщик чувствовал с удивлением, что сердце его не радовалось. (89)

Sich dem gelben Haus nähernd, das schon so lange seine Phantasie verlockt und von ihm schließlich für eine ordentliche Summe gekauft worden war, fühlte der alte Sargmacher mit Verwunderung, daß sich sein Herz nicht freute.

Die Geschichte endet aber mit der *Freude*³⁰. Nachdem ihm die Dienerin in ihrer rauhen Art eröffnet hat, daß es gestern keine Beerdigung gegeben habe, daß er, betrunken vom Fest des Deutschen zurückgekehrt, bis jetzt, da man zum Mittagsgottesdienst läute, geschlafen habe, ist der Sargmacher "erfreut" (обрадованный, 94) und läßt schnell Tee bringen und die Töchter herbeirufen.

Der neue Zustand des Sargmachers wird sowohl thematisch wie formal manifest. Bislang pflegte Adrijan den Tee, ihn übermäßig konsumierend, alleine einzunehmen und richtete an seine beiden Töchter das Wort nur, um

Diese narrative Basisopposition erscheint erst in der endgültigen Version. Die Handschrift hat für die Ausgangsituation (624) in der Variante *a* sogar *Freude* (сердце его радовалось) und in *b nur* Verwunderung (гробовщик удивлялся) vorgesehen, die Endsituation (637) war dagegen emotional gar nicht charakterisiert.

sie wegen ihrer Langsamkeit zu "schelten" (бранить, 89) oder um ihnen "die Leviten zu lesen" (журить, 90), wenn er sie untätig, durch das Fenster die Vorbeigehenden "begaffend" (глазеющих) antraf. Nun aber läßt er ungeduldig, vielleicht weil zum erstenmal im Leben, die Töchter zu gemeinsamem Teetrinken rufen³¹.

Die Opposition von Anfang und Ende wird auch durch die klanglichen Qualitäten des Diskurses angezeigt. Der erste Satz der Novelle führt mit seinem langsamen, funeralen Rhythmus und mit seiner Variation des phonischen Kern-Motivs grob/p(r)och/drog in eine düstere Stimmung ein:

Последние пожитки <u>гроб</u>овщика Адрияна <u>Прох</u>орова были взвалены на <u>пох</u>оронные <u>дрог</u>и, и тощая пара в четвертый раз потащилась с Басманной на Никитскую, куда <u>гроб</u>овщик переселялся всем своим домом. (89)

Die letzten Habseligkeiten des Sargmachers Adrijan Prochorov wurden auf den Leichenwagen geladen, und die beiden dürren Gäule schleppten sich zum vierten Mal von der Basmannaja zur Nikitskaja, wohin der Sargmacher mit seinem ganzen Haus übersiedelte.

Eine kaum überhörbare Paronomasie suggeriert eine natürliche Verbindung zwischen dem Namen <u>Próchorov</u> und dem russischen Wort für 'Beerdigung' (<u>póchoro</u>ny), das hier in 'Leichenwagen', <u>pochoró</u>nnye drogi, enthalten ist. Und ein anagrammatisches Spiel erweckt den Eindruck, als sei die Berufsbezeichnung <u>grob-ov-šči-k</u> zusammengesetzt aus dem phonischen Motiv <u>grob/p(r)och/drog</u> und der Lautgruppe <u>šči</u>. Letztere ist im phonischen Paradigma <u>toščaja para – potaščilas</u>'('das dürre Paar' – 'schleppte sich') enthalten und assoziiert seinen semantischen Kern, den man mit <u>Schwäche</u> oder <u>Erschöpfung</u> umschreiben kann³².

Hier ist auch van der Eng (1968a), Anhänger der These von der Ereignislosigkeit, zu widersprechen, der die Differenz von Anfang und Ende, die Opposition von "regret" und "joie" für einen falschen Kontrast hält. Der Schlußteil bestätigt gerade nicht, wie van der Eng postuliert, "le retour à la vie routinière comme s'il n'était arrivé rien" (50) oder die "immobilité de la vie banale" (38).

Auch die Lautbeziehungen hat Puškin sorgfältig herausgearbeitet. Die Variante (624) hat statt des "Leichenwagens" (pochoronnye drogi) einen "Wagen ohne Federung" (drožki bez ressor), der weniger funerale Assoziationen weckt und auch nicht in anagrammatischer Beziehung zum Namen Prochorov steht. Statt der toščaja para war ursprünglich die mit potaščilas' nicht korrespondierende para kljač ("die beiden Schindermähren") vorgesehen. – Ein weiteres Beispiel für markante rhythmische und phonische Äquivalenzbildung: grobov ščík otprávilsja na krováť i vskóre zachrapél ("Der Sargmacher begab sich zu Bett und begann sogleich zu schnarchen", 92). Hier profiliert die poetisierte Darstellung sowohl die Kontiguität von Subjekt (Sargmacher, grobovščík) und Handlung (Schnarchen, zachrapel) als auch die Äquivalenz der Motive des Sargs (grob) und des Betts (krovat').

Welch andere Stimmung drückt – ikonisch und über phonisch-semantische Äquivalenzen – dagegen die Klanggestalt jenes Satzes aus, mit dem die Novelle endet. Es ist bezeichnenderweise der Sargmacher, dessen Rede die Erzählung beschließt, und sie ist nun von allem Düsteren, Funeralen weit entfernt:

«Ну, коли так, давай скорее чаю, да позови дочерей». (94) "Nun, wenn das so ist, dann bereite schnell den Tee und ruf die Töchter".

Auch diese Aufforderung an die Dienerin ist rhythmisch gegliedert, aber die prosodische Bewegung drückt jetzt Frische und Aktivität aus. Das funerale Adagio der initialen Erzählerrede ist dem Allegro des aus dem Traum erwachten Sargmachers gewichen. Die Paronomasie, die wir an den beiden Aufforderungen beobachten (μαβάμ ακορέε μάιο, μα ποσοβή μομερέμ) unterstreicht nicht nur die Similarität der Imperative (daváj – da pozoví), sondern läßt auch in dočeréj ("die Töchter), nicht zufällig letztes Wort der ganzen Erzählung, eine anagrammatische Kontamination von skorée čáju ("schnell den Tee") erkennen. Die phonische Äquivalenz, die eine entsprechende thematische Annäherung von schnell den Tee und Töchter suggeriert, können wir als Anzeichen für Adrijans neue Lebensbejahung und seine Hinwendung zu den Menschen verstehen³³.

Daß und wie sich die mentale Situation des Sargmachers ändert, haben wir, soweit das in Geschichte und Diskurs signalisiert wird, rekonstrieren können. Worüber Adrijan nach dem Erwachen erfreut ist, das muß die weitere Analyse des narrativen Vorgangs ergeben. Aber was hat in der Ausgangssituation die Freude seines Herzens verhindert? Diese Frage ist in der Literatur sehr unterschiedlich beantwortet worden.

Am häufigsten hat man die Freudlosigkeit des Herzens mit dem später erwähnten "düsteren Wesen" und den "traurigen Überlegungen" Adrijans gleichgesetzt und sie mit der Unzufriedenheit des Geschäftsmann begründet³⁴. Aber finstere Stimmung ist, wie wir erfahren, Prochorovs gewöhnli-

Das Echo von *skoree čaju* in *dočerej* und damit die klangliche Symbolisierung der neuen Haltung zum Leben erscheinen erst in der endgültigen Version. Die Variante hat statt *skoree čaju* das Verb *odevat sja* (,sich ankleiden ,637).

Auf einige andere Motivationen, die man unsterstellt hat, sei nur kurz verwiesen. Nach Bočarov (1974b, 216 f.) kann sich Adrijan deshalb nicht recht freuen, weil er am alten Ort die sterbende Trjuchina zurückgelassen hat und ihn von dem Geschäft nun ein großer Abstand trennt. Povolockaja (1989b, 213) hält für den einzigen Grund der Freudlosigkeit schlicht die "Gewöhnung eines alten Menschen an sein Haus". Diese Motivation hat indes schon Uzin (1924, 37 f.) ausgeschlossen, der im übrigen das grundlose Fehlen der Freude als die erste in einer ganzen Kette von "Gegenempfindungen" betrachtet, die sich dann im Traum vereinigen. In seiner auf

cher Gemütszustand und dürfte ihn selbst kaum verwundert haben. Vor dem Hintergrund des summarischen Porträts, das der Erzähler von der düsteren Seele seines Helden gibt, muß den Leser dreierlei überraschen: erstens, Freudlosigkeit ist gar nicht der Normalzustand des Sargmachers, zweitens, der durch sein Gewerbe abgestumpfte Held bringt die Delikatheit auf, zu registrieren, daß *sein Herz* sich nicht freut (wohlgemerkt nicht nur, daß *er* sich nicht freut), und, drittens, er ist psychologisch so differenziert, daß er sich über die Freudlosigkeit des Herzens verwundern kann³⁵.

Erleichtert wird die Antwort auf die Frage, warum sich Adrijans Herz nicht freut, durch Beobachtungen, die Nina Petrunina gemacht hat³⁶. In verschiedenen Werken des Boldino-Herbstes 1830 findet sich das Motiv der "unbegreiflichen Trauer" (непонятная грусть, III, 230, 841), die den schöpferischen Menschen befällt, wenn er das Ziel seiner Bemühungen erreicht hat. So fragt der Dichter im Epigramm Trud ("Das Werk", erste Redaktion). "Was kostet die Seele nicht die von ihr erwartete Begeisterung?" (Что ж не вкушает душа ожидаемых ею восторгов?, III, 841). In anderer Tonalität erscheint dieses Motiv in der Geschichte des Dorfes Gorjuchino, dessen fiktiver Autor I. P. Belkin nach Abschluß seiner "schweren Tat" (трудный подвиг, 133) die Feder sinken läßt und "mit Trauer" (с грустию) in den Garten geht³⁷. Der Erwerb des gelben Hauses ist – so räumt Petrunina ein – nicht die Arbeit eines Künstlers, und Adrijan Prochorov ist kein Belkin oder gar ein Puškin. Aber, so können wir, Petruninas Argumentation verlassend³⁸, dennoch konstatieren, der Erwerb des Hauses, das Prochorovs "Phantasie so lange verlockt hat und das von ihm schließlich für eine ordentliche Summe gekauft worden ist", läßt sich

die nationalen und religiösen Gegensätze abhebenden Interpretation sieht Ebbinghaus (1989b, 81) den Grund der Freudlosigkeit "in der diffusen und unbewußten Wirkung durch den noch fremden, "westlichen" Raum, in den sich Adrian begibt".

Als erster hat auf die erstaunliche Selbstreflexion des Sargmachers Uzin (1924, 37 f.) verwiesen. Nach ihm würdigt auch Petrunina (1983, 73 f.) die überraschende psychologische Feinheit des schlichtesten der Helden des Zyklus.

³⁶ Petrunina 1983, 74-76, identisch mit Petrunina 1987, 81-84.

Auf die Motivparallelen zwischen dem Epigramm und der *Geschichte* haben schon Černjaev (1900e, 543-545) und Tomaševskij (1939, 483 f.) hingewiesen.

Petrunina betont im weiteren Puškins Interesse am "Allgemeinmenschlichen", an den Gesetzen des Seelenlebens, denen der Moskauer Handwerker ebenso unterworfen sei wie der erste Dichter. Die Freudlosigkeit des Herzens erklärt sie dann so: Prochorov befindet sich während des Umzugs in einer Pause seiner professionellen Tätigkeit, in der Sphäre des "Lebens" (*byt*) und gibt sich Überlegungen hin, für die ihm die sonst herrschende "strenge Ordnung" weder Zeit noch Raum ließ.

in gewisser Hinsicht durchaus mit jener "vieljährigen Arbeit" (труд многолетний, III, 230, 841) vergleichen, von der das lyrische Ich im Epigramm *Das Werk* spricht. Hier scheint wieder die ironische Gleichsetzung des Handwerkers A. P[rochorov] mit dem Poeten A. P[uškin] auf, von der schon oben die Rede war. Eine autobiographisch-metapoetische Allusivität ist hier umso weniger abzuweisen, als der zweite enttäuschte Produzent, der fiktive Verfasser der *Geschichte Gorjuchinos* deutliche Züge eines ironischen Selbstporträts des beginnenden Prosaikers und zukünftigen Historiographen Aleksandr Puškin trägt³⁹.

Adrijan Prochorov baut die Häuser nicht, in denen er wohnt. Er stellt nur Särge her. (Eben diesen handwerklichen Teil seiner Tätigkeit akzentuiert die vom Erzähler variationslos gewählte Bezeichnung Sargmacher [grobovščik]; die Helden Shakespeares und Scotts heißen dagegen "Totengräber" [grobokopateli], und den möglichen Konkurrenten am Razguljaj nennt Prochorov selbst "Unternehmer" [podrjadčik].) Es ist nun aber der Erlös aus dem Verkauf der Särge, seiner "Erzeugnisse" (изделия) und "Werke" (произведения), mit dem Adrijan das gelbe Haus gekauft hat. Als Ware, die der Sargmacher für den Gewinn aus seinem Handel erwirbt, als Produkt, das er gegen seine Produkte tauscht, wird das Haus wieder mit dem Sarg äquivalent. Wir erinnern uns: Die Gleichwertigkeit von Sarg und Haus wurde schon von Shakespeares scharfsinnigem Totengräber ins Spiel gebracht, der den Sarg als das dauerhafteste aller Häuser pries. Und Prochorovs Ladenschild nannte mit dem Verkauf und dem Verleih von Särgen dieselben Leistungen wie der Aushang am alten Haus, der dieses zum Verkauf und zur Vermietung anbot. Das gelbe Haus als Sarg, das ist eine Gleichung, die für die Frage nach der rätselhaften und dem Helden selbst nicht erklärlichen Freudlosigkeit unerwartete Lösungspotentiale bereithält.

b. Das Haus als Sarg

Adrijan nähert sich, als er mit Verwunderung die fehlende Freude des Herzens registriert, dem gelben Haus, er begibt sich, wie es im Satz zuvor heißt, zum *novosel'e*. Dieses Wort hat im Russischen zwei Bedeutungen. Es bezeichnet zum einen die neue Wohnung, in die man umzieht, und zum andern das Fest ihrer Einweihung⁴⁰. *Novosel'e* in der ersten Bedeutung er-

³⁹ Vgl. oben S. 57, Anm. 15.

⁴⁰ Im Sargmacher kommt novosel'e/novoselie einmal (in der soeben zitierten Stelle:

scheint aber in Puškins Poesie auch als Metapher für den Tod⁴¹ – eine im 18. und frühen 19. Jahrhundert recht weit verbreitete Trope⁴². Betrachten wir die beiden relevanten Fälle aus der frühen Lyrik.

In der Epistel *K N.G. Lomonosovu* ("An N.G. Lomonosov", 1814) wird das Sterben auf antike Manier mit dem Einschlafen und dem Einzug in eine neue Wohnung umschrieben:

Когда ж пойду на новоселье (Заснуть ведь общий всем удел), Скажи: «дай бог ему веселье! Он в жизни хоть любить умел». (I, 76)

Wenn ich aber zum neuen Wohnort aufbreche / (Einzuschlafen ist ja aller Los), / Dann sag: "Gott geb ihm Fröhlichkeit! / Er hat im Leben wenigstens zu lieben verstanden."

Das anakreontisch heitere Bild des Todes wird in der 1817 geschriebenen Epistel *Krivcovu* ("An Krivcov") von einem düsteren *novosel'e* abgelöst:

Не пугай нас, милый друг, Гроба близким новосельем (II, 50)

Schreck uns nicht, lieber Freund, / Mit des Sarges naher Wohnung⁴³

- 89, Z. 9) in der ersten Bedeutung und zweimal (92, Z. 16, 20) in der zweiten Bedeutung vor. Auch hier ist die Genese der sich damit ergebenden motivischen Triade aufschlußreich. Die drei Varianten zu 89, Z. 9 (624) enthalten weder *novosel'e* noch ein Äquivalent. Die Variante zu 92, Z. 16 hat statt *novosel'e* (in der Bedeutung "Einweihungsfeier") "Mittagessen" (обед, 631). In den Handschriftenversionen gebraucht also nur die Dienerin das spätere Schlüsselwort.
- ⁴¹ Vgl. den *Slovar' jazyka Puškina*, der s.v. "novosel'e" drei Fälle metaphorischen Gebrauchs ausweist.
- ⁴² Vgl. Petrunina 1987, 91.
- Die erste Redaktion des Gedichts und ihre Varianten sehen auch die Verbindungen "unterirdische [neue] Wohnung" (подземное новоселье, II, 527) und "finstere [neue] Wohnung" (мрачное новоселье) vor. – Nur noch einen schwachen Anklang der metaphorischen Bedeutung von novosel'e finden wir 1829 in dem düsteren Winterbild einer engen Schlucht im Kaukasus: «Страшно и скучно./ Здесь новоселье,/ Путь и ночлег./ Тесно и душно./ В диком ущелье -/ Тучи да снег.» ("Schrecklich und öde./ Hier die neue Wohnung,/ der Weg und das Nachtlager./ Eng und beklommen./ In der wilden Schlucht – / Wolken und Schnee", III, 203). Dem im April 1830 entworfenen und am Abend vor der Niederschrift des Sargmachers überarbeiteten Gedicht Novosel'e ("Die neue Wohnung") fehlt jedoch jede Spur der antikisierenden Metapher. Sie taucht nur noch einmal auf, nun freilich schon ironisch gebrochen, in der Borodinskaja godovščina ("Der Jahrestag von Borodino", 1831). Von den Napoleonischen Heeren heißt es da: «Знакомый пир их манит вновь – / Хмельна для них славянов кровь;/ Но тяжко будет им похмелье;/ Но долог будет сон гостей/ На тесном, хладном новоселье,/ Под злаком северных полей!» ("Das bekannte Gelage lockt sie aufs neue –/ Es berauscht sie der Slawen

Wenn sich Adrijan zu seinem *novosel'e* begibt und, die "unbekannte Schwelle überschreitend" (переступив за незнакомый порог, 89)⁴⁴, dem "alten Häuschen nachseufzt" (вздохнул о ветхой лачужке), dann kann das also auch heißen – zumindest in der Sprache der traditionellen Poesie und des jungen Puškin –, daß er über die Schwelle zum *Tode* tritt. Mit dieser Sinnmöglichkeit konvergiert die von uns beobachtete Äquivalenz von Haus und Sarg. Das "gelbe Häuschen" ist somit nicht nur ein Ort der 'ver-rückten' Ordnung, sondern wird durch seine Farbe, die es mit der zweimal erwähnten Farbe der Leichname teilt⁴⁵, auch als Haus des *Todes* ausgewiesen. Und daß die letzten Habseligkeiten des Sargmachers auf den Leichenwagen geladen werden, erhält nun einen sekundären Sinn, der das erste, spontane Verständnis dieses Halbsatzes wieder ins Recht setzt und überdies dem Wagen, der ja ein Gefährt der Toten ist, seine eigentliche Zweckbestimmung zurückgibt.

Lebt Adrijan im neuen Haus nicht tatsächlich wie in einem Sarg, mehr dem Tode als dem Leben angehörig? Die Küche und die Wohnstube, wo sich das Leben der Familie abzuspielen pflegt, hat er den Särgen überlassen, die sich in der Ecke, dort, wo in einem russischen Haus die Ikonen hängen, in beängstigender Menge und Höhe stapeln und türmen. Adrijan sitzt stundenlang am Fenster, einsam seinen Tee trinkend. In trübe Gedanken an die geschäftlichen Verluste versunken, schaut er offensichtlich kein einziges Mal auf die Straße, auf die Menschen und auf das Haus gegenüber, in dem der freundliche Schuster Schulz wohnt. Ja, wenn die Töchter, die im Haus wie Gefangene leben, am Fenster den Passanten nachschauen, dann schilt er sie als untätige Gafferinnen.

Adrijans Leben im Sarg ist in dieser Phase der Geschichte noch eine Metapher. Je weiter seine Verkehrung des Paradoxen ins Absurde fortschreitet, je unbedachter er das verballhornte Sprichwort von den lebenden Toten und andere prekäre Mikrotexte materialisiert, desto mehr ähnelt sein Leben dem Tode, bis er schließlich fast buchstäblich stirbt.

Ist es nicht die Vorahnung dieses zunächst metaphorischen und dann beinahe leibhaftigen Todes, die Adrijans Herz die erwartete Freude nimmt? Daß Adrijans Herzensregung eine düstere Vorahnung zugrundeliegt, suggeriert zumindest ein Prätext, der, in anderm Zusammenhang aufgerufen,

Blut;/ Aber schwer wird ihnen der Katzenjammer werden;/ Aber lang wird der Schlaf der Gäste währen/ In der engen, kalten Wohnung,/ Unter dem Gras der nördlichen Felder!", III, 273).

⁴⁴ In der Variante: "die neue Schwelle" (новый порог, 624).

⁴⁵ S.u., S. 327 mit Anm. 54 und S. 329.

vielfältige Äquivalenz mit Puškins Novelle zeigt: die phantastische Erzählung *Die Mohnkuchenverkäuferin von Lafertovo* des Romantikers Antonij Pogorel'skij⁴⁶. Nach dem Tode seiner Tante, der gottlosen Hexe, zieht der biedere Postillion Onufrič in das Haus der Verstorbenen im Moskauer Vorort Lefortovo um. Das Mobiliar wird auf zwei Fouragewagen geladen, Frau und Tochter schleppen die gebündelten "Habseligkeiten" (пожитки), und die Karawane zieht am Schlagbaum vorbei zum Lefortover Haus, wo die Familie allerlei Zauberei und Teufelswerk erwarten soll. Onufrič erklärt, wie die Möbel auf das Haus zu verteilen sind. Er hat noch nie so geräumig gewohnt. Gleichwohl kann er sich nicht recht freuen:

- [...] не знаю, почему у меня сердце не на месте. Дай бог, чтоб мы здесь были так же счастливы, как в прежних тесных комнатах! (150)
- [...] ich weiß nicht, warum es mir schwer ums Herz ist. Gott gebe, daß wir hier so glücklich werden wie in den früheren engen Zimmern!

c. Der fröhliche und der verstimmte Sargmacher

Von Nachbar Schulz freundlich, ja "freundschaftlich" (поприятельски, 90) zur Silberhochzeitsfeier geladen, treten der Sargmacher und seine Töchter am nächsten Tag, genau um zwölf Uhr, "aus dem Pförtchen des neugekauften Hauses" (из калитки новокупленного дома). Wie vorher die "unbekannte Schwelle" so markiert nun das "Pförtchen" die Grenze der Welten. Adrijan tritt aus dem Sarg-Haus in das Leben hinaus⁴⁷.

Pseudonym für A.A. Perovskij. Zitiert wird nach Pogorel'skij 1980 – Das Werk gilt als erste phantastische Erzählung der russischen Literatur (vgl. Sacharov 1980, 26) und als erste Reproduktion volksdämonologischer und märchenhafter Motive (Petrunina 1981, 504). Zugleich werden in der Geschichte des Postillions Onufrič zum ersten Mal der byt des großstädtischen Kleinbürgers und die Bewegung in der konkreten Topographie Moskaus abgebildet. Puškin war von der Erzählung begeistert, insbesondere von dem hoffmanesken Kater Murlykin (vgl. XIII, 157), und hat auch noch in späteren Werken auf sie angespielt, so im Stationsvorsteher (s.o., S. 162, Anm. 75), in Fräulein Bäuerin (wo die glückliche Identität der vom Vater ausgewählten Braut mit der Geliebten des widerstrebenden Sohnes auf eine ähnliche Konstellation bei Pogorel'skij repliziert) und Pik Dame (bei der Beerdigung der Hexe scheint es Mašas Mutter, als öffne die im Sarg liegende Alte ihren Mund, um ihr die Nase abzubeißen).

⁴⁷ Mit seiner Bemerkung zur Kleidung der drei Prochorovs projiziert der Erzähler auf die topologische Scheidung von *Innen* und *Außen* und die Opposition von *Tod* und *Leben* eine weitere Dichotomie, die von *Rußland* und *Europa*. Adrijan trägt seinen "russischen Kaftan" (русский кафтан, 91) (in dem wir ihn mit Schulz beim Samovar sitzen sahen), die Töchter aber sind, dem festlichen Anlaß gemäß, in "europäisches Gewand" (европейский наряд) gekleidet. Freilich ist ihre Vertrautheit mit

Auf dem Fest nun, das größtenteils von deutschen Handwerkern mit ihren Ehefrauen und Gesellen besucht wird, scheint sich Adrijan nicht schlecht zu amüsieren. Während sich seine Töchter "zieren" (чинились, 91) und – in der Variante – "die Nasen hoch tragen" (чванились, 629), spricht Adrijan den Speisen kräftig zu. Ja, er trinkt auch mit großem Eifer und "wird so fröhlich, daß er selbst irgendeinen scherzhaften Toast ausbringt" (до того развеселился, что сам предложил какой-то шутливый тост, 91). Das macht ihn auf überraschende Weise den "fröhlichen und zu Scherzen aufgelegten" (веселые и шутливые, 89) Totengräbern Shakespeares und Scotts ähnlich⁴⁸, denen der Erzähler seinen russischen Sargmacher so nachdrücklich gegenüberstellt hat. Warum aber ist der so vergnügt feiernde Adrijan mit einem Mal verstimmt?

Wir müssen zunächst um der Genauigkeit willen feststellen, daß Adrijan nicht beleidigt *ist*, sondern sich dafür *hält*⁴⁹. Zu besonderem Argwohn, wenn es um die Ehrenhaftigkeit seines Gewerbes geht, hat er, wie wir gesehen haben, auch durchaus einen Grund. Das ist seine mangelhafte Ehrlichkeit. In diesem Zusammenhang ist aufschlußreich, daß er in der Handschriftenvariante schon die Stirn runzelt, als ein Gast nur vorschlägt, auf die Gesundheit "unsere Praktike" (630, Variante *a*) oder "unsere erste Praktike" (Variante *b*) zu trinken. Dieser Toast wird Adrijan ins Gedächtnis gerufen haben, daß er seinem ersten Kunden einen Fichtensarg für einen Eichensarg verkauft hat. Es kann Adrijan auch nicht ganz gleichgültig sein, daß es just der Ordnungshüter ist, der ihn, ohne es zu wissen, an seine Unehrlichkeit erinnert.

Adrijan wird sich noch aus einem andern, tieferen Grund für beleidigt halten. Nur an seine Betrügereien erinnert, würde er kaum die Betrogenen einladen. Die Aufforderung des Gesetzeshüters, auf die *Gesundheit* seiner

westlicher Mode (auf der allegorischen Ebene: die Europäisierung Rußlands) noch ein wenig oberflächlich, wie die "Farbenkakophonie" (Petrunina 1987, 89) ihrer gelben Hüte und roten Schuhe zeigt. – Ljubica Kasang (1985, 45) sieht in der Anordnung dieser Farben Adrijans "verdrehte Welt" signalisiert: "Das Rot des Lebens weist wie die Fackel der Amor-Figur nach unten, während die Köpfe der Töchter die Farbe des Todes schmückt". Rot ist tatsächlich dem Gelb der Toten als Farbe des Lebens entgegengesetzt. Von dieser Farbe haben wir uns sowohl das "frische Gesicht" (свежее лицо, 91) der vierzigjährigen Silberhochzeiterin Luise Schulz zu denken, das der Gatte zärtlich küßt, als auch das "Gesicht" des angeheiterten Buchbinders, das in einem "rötlichen" (красненький, 92) Bucheinband erglänzt.

⁴⁸ Auf die Äquivalenz der Attribute hat Ebbinghaus (1989b, 85) aufmerksam gemacht.

⁴⁹ Aus "war beleidigt" (обидился, 631) in der Variante hat Puškin "achtete sich für beleidigt" (почел себя обиженным, 92) gemacht.

Toten zu trinken, rührt an den empfindlichen Punkt im Denken Adrijans. Der Sargmacher stellt sich ja die Toten *lebend* vor, mehr noch: lebend in den von ihm angefertigten Särgen. Hier kommt aufs neue die Äquivalenz von Haus und Sarg ins Spiel. Adrijan, der in seinem neuen, gelben Haus wie in einem Sarg lebt, denkt sich die Särge der Toten als Häuser, als Häuser, die er ihnen baut. Die Einladung unterstellt ja nicht weniger, als daß die Toten in ihren Särgen wie in Häusern leben und diese auch verlassen können. So kann der Brigadier in Adrijans Traum im Namen der versammelten Gäste erklären, daß nur jene Geladenen, die gar nicht mehr gekonnt hätten, die schon ganz zerfallen seien und nur noch aus Knochen ohne Haut bestünden, "zu Hause" (дома, 93) geblieben seien.

Wenn Jurkos oxymorale Rede allgemeines Gelächter hervorruft, muß Adrijan die Lebendigkeit seiner Toten angezweifelt wähnen. Jurko weiß natürlich nichts von Adrijans Denken. Und das Lachen der Deutschen gilt auch nur der aufgedeckten Paradoxie. Adrijan aber, der sich diese Paradoxie nie bewußt gemacht hat, wird sich von den lachenden Deutschen in seinem Seinsverständnis in Frage gestellt sehen. Warum sollte er denn nicht auf die Gesundheit derer trinken, die in ihren Särgen leben? Es ist also nicht Jurkos Scherz, der Adrijan verstimmt, sondern das mißverstandene Lachen der Deutschen. Dieses Lachen, als Spott über sein Gewerbe von Adrijan bewußt mißdeutet, aber auch als Zweifel an der Lebendigkeit der Toten nicht richtig verstanden, erschüttert das verkehrte Seinsverständnis des Sargmachers. Nun erkennen wir das entscheidende Motiv der Einladung. Adrijan muß sich an die Toten selbst wenden, aber nicht etwa, damit sie die Ehrenhaftigkeit seines Gewerbes bestätigen, wie viele der Interpreten konjizieren, die den Sargmacher ausgelacht oder seinen Beruf als ehrlos verspottet glauben. Adrijan wird sich von den Toten eine Rechtfertigung seines Denkens erhoffen, das ohne Wissen der Sprecher und Lacher der Absurdität überführt wurde. Gerechtfertigt aber wäre seine Vermischung von Leben und Tod, seine Realisierung des Sprichworts von den Toten, die ohne Sarg nicht leben können, allein durch die Existenz der lebenden Toten. Die Toten scheinen ihm dann auch tatsächlich den Gefallen zu tun, ihre Existenz zu beweisen und sein absurdes Denken zu rechtfertigen.

Warum aber stellt Adrijan den "Ungläubigen" die "rechtgläubigen Toten" entgegen? Man hat der Opposition der Religionen und Kulturen gerade in jüngster Zeit eine tiefe Bedeutung beigemessen⁵⁰. Der Text gibt al-

In ihrer christlich-nationalen Interpretation unterlegt Povolockaja 1989b dem Lachen der Deutschen die Überzeugung, daß der Tod das absolute Ende des Lebens

lerdings keinen Anlaß, in den biederen deutschen Handwerkern um das Moskauer Nikita-Tor Repräsentanten der Aufklärung, der Freigeisterei, des westlichen Unglaubens oder gar der Jenseitsverachtung zu sehen. Als "aufgeklärt" wird keine Person der erzählten Welt bezeichnet, so wird vielmehr der Leser apostrophiert. Die harmlose, in nichts glaubensfeindliche Silberhochzeitsfeier des Gottlieb (!) Schulz endet nicht zufällig mit dem Glockenläuten zur Abendmesse. Wenn Adrijan die Deutschen basurmane nennt, also "Muselmänner" – wie man in Rußland zunächst die Moslems, dann die Asiaten und schließlich alle nicht-orthodoxen Ausländer schimpfte oder verspottete -, dann wirft er ihnen vor, daß sie nicht den rechten Glauben haben. Prochorov verteidigt allerdings nicht den wahren Glauben der Christen. Er behauptet ja nicht das Weiterleben der Seele nach dem Tode, sondern denkt - die christliche Dichotomie von Seele und Körper mißachtend – die Toten schlicht als körperlich in ihren Särgen lebend, in den Särgen, die er für sie, seine Kunden, anfertigt. (Deshalb kann es für ihn auch keine unbedeutende Schwindelei sein, wenn er Fichtensärge für Eichensärge verkauft.) In seinem Seinsverständnis durch die lachenden Deutschen – ohne deren Wollen und Wissen – in Frage gestellt, reagiert er seinen Ärger an denen ab, die ihm sein Dilemma, die ins Absurde verkehrte Paradoxie seiner Existenz, vor Augen geführt haben. Und er tut das, indem er, sich selbst und die Toten dem wahren Glauben zuordnend, die lebenden Deutschen als basurmane beschimpft. Somit zeichnet sich die absurde Gleichung ab: die Lebenden sind ungläubig, rechtgläubig sind der

sei, daß die Anfertigung solider Särge keinem sinnvollen Zweck diene und daß folglich das Gewerbe des Sargmachers einen objektiven Betrug darstelle. Der russische Sargmacher, für den das Leben nach dem Tode nicht absolut ende, suche durch die Einladung der "rechtgläubigen" Toten die von den "Ungläubigen" in Frage gestellte Ehre seines Berufs wiederherzustellen. Der Konflikt mit der prinzipiell andern Kultur mache aus Adrijan einen andern Menschen, und so zeige Puškins Sujet die "Festigkeit und geistige Gesundheit der Nation, ihre Fähigkeit zu Selbsterkenntnis und Entwicklung". Diese Leseweise, angeblich die einzige, die einen Sinn der sonst rätselhaften Erzählung garantiert, beruht natürlich auf ganz voluntaristischen Konjekturen. – Nicht minder problematisch (wenn auch aus andern Gründen) scheint die These Ebbinghaus' 1989b, nach der Jurkos "Kalauer" den offenen Ausbruch des latent schon vorhandenen Makabren bedeutet, einer Haltung zum Tode, die, Unglauben ausdrückend, spezifisch für den Westen sei und die den russische Sargmacher nach seiner Berührung mit der westlichen Welt zur Einladung der orthodoxen Toten provoziere, einer Einladung, die doppelt ungeheuerlich sei, als den Glauben beleidigende frevelhafte Erweckung der Toten und als Verknüpfung von Ost und West. Offen läßt Ebbinghaus unter anderm, wie das Finale zu deuten ist. Kann sich Adrijan der russischen und religiösen "Freude" (radost') hingeben, weil er die westliche und weltliche "Fröhlichkeit" (veselost') überwunden hat?

Sargmacher und die Toten. Damit hat sich Adrijan Prochorov ein weiteres Mal als Bewohner des Sargs zu erkennen gegeben.

Daß der Sargmacher im Sarg lebt, wird schließlich auch von einer merkwürdigen Konstellation bestätigt. Der "Buchbinder, dessen Gesicht" – wie der Erzähler mit Worten aus Knjažnin kalauert – "in einem rötlichen saffianledernen Bucheinband erscheint" (переплетчик, коего лицо «Казалось в красненьком сафьянном переплете», $92)^{51}$, faßt zusammen mit dem dicken Bäcker den Wächter Jurko unter den Armen und führt ihn in sein Wachhäuschen. Diesen Dienst kommentiert der Erzähler, wie wir schon beobachtet haben, mit dem Sprichwort von der Schuld, die bei der Rückzahlung schön wird, einem Sprichwort, das seine Wahrheit dann an Adrijans Traum erweisen soll. Die kleine Szene illustriert aber noch etwas anderes, sie enthält zweimal eine metonymische Verkehrung: das, was der Buchbinder und der Wachmann im nüchternen Zustand tun, erleiden sie, vom Fest navesele ("angeheitert") aufbrechend, dann an sich selbst; das Objekt des Berufs (sei es Produkt oder Mittel) wird für das Subjekt, den Ausübenden zum Ort der Anwesenheit. Der Buchbinder (pereplëtčik), der Bücher bindet, präsentiert sein Gesicht selbst in einem Bucheinband (pereplët). Der Wachmann (butočnik), in dessen Häuschen deutsche Nachbarn gelegentlich die Nacht von Sonntag auf Montag verbringen müssen, wird von seinen Kunden selbst in sein Wachhäuschen (butka) geführt. Will der Autor diese Logik der Verkehrung nicht auch auf einen dritten Berufstätigen angewendet wissen, nämlich den Sargmacher (grobovščik), der Särge anfertigt und selbst in einem Sarg (grob) lebt, mehr noch: der, návesele heimkehrend, zum novosél'e, das heißt: zur Einladungsfeier und zu seinem Tod, einlädt? Darf man die Parallele zum Buchbinder und zum Wachmann nicht noch weiter ziehen? Wird nicht auch der Sargmacher von seinen "Kunden" beinahe in das Objekt seiner Tätigkeit, in einen – nun nicht mehr metaphorisch zu verstehenden – Sarg befördert?

d. Jurko – ein Moskauer Hermes

Jurko ist die rätselhafteste Person der Erzählung. Obwohl episodische Figur, wird er in dem sonst so lakonischen Text ausführlich vorgestellt. Von niederem Rang, hat er es gleichwohl verstanden, die besondere Gunst des

⁵¹ In Ja. B. Knjažnins Komödie *Chvastun* ("Der Prahler", 1786) gibt der Lügner Vercholet eine Beschreibung des ehrenhaften Česton: "Sein breites Gesicht ist wie ein Gesetzbuch in einen rötlichen Saffianeinband gekleidet" (Лицо широкое его, как уложенье, / Одето в красненький сафьянный переплет, Knjažnin 1961, 373).

Gastgebers zu erwerben. Wir können uns denken, welcher Art Dienstleistung er das Wohlwollen Schulz' und seine Bekanntheit unter den Deutschen um das Nikita-Tor verdankt. Immerhin vertritt er bei all seiner Prosaik die staatliche Obrigkeit und wird – nach dem Motto Bezahlte Schuld bringt Huld – auch einmal ein Auge zudrücken. Adrijan zögert nicht, sich auf Schulz' Fest sogleich mit ihm bekannt zu machen, "als einem Menschen, den er früher oder später vielleicht nötig haben würde" (как с человеком, в котором рано или поздно может случиться иметь нужду, 91). Mit dieser Vermutung soll Adrijan Recht behalten, allerdings in einem von ihm noch nicht erkennbaren Sinne. Er hat Jurko nicht nötig, um trotz seiner Betrügereien ungeschoren zu bleiben, wie er sich jetzt vorstellen mag, sondern um jenen Weg anzutreten, der ihn von der Freudlosigkeit des Herzens zur Freude führen wird. Hätte Jurko nicht das Lachen der Deutschen hervorgerufen, wäre Adrijan nicht in das Reich der Toten hinabgestiegen, um schließlich zum Leben zurückzukehren. Jurko figuriert also gewissermaßen als ein prosaisch-russischer Hermes⁵², wird aber weniger als Gott und Beschützer der Kaufleute und der Diebe gebraucht, als welchen ihn sich der zu überhöhten Preisen verkaufende Sargmacher wünschen könnte, als vielmehr als Psychopompos, der die Menschen aus dem Diesseits ins Jenseits geleitet und sie auch wieder zurückführen kann, der mit seinem Zauberstab die Seelen aus der Unterwelt heraufholt und sie wieder hinabzwingt⁵³. Die für den Seelenführer charakteristische Vermittlung zwischen den Welten wird in Jurkos zwischennationaler Herkunft angedeutet: der čuchonec, d.h. Baltenfinne, der einzige "russische Beamte" (русский чиновник) unter den Gästen, ist weder Russe noch Deutscher.

Der Seelenführer und der um seine Bekanntschaft bemühte Sargmacher setzen sich auf Schulz' Fest auch zusammen an den Tisch. Jurko "ißt für vier" (ел за четырех), Adrijan "steht ihm nicht nach" (ему не уступал). Wie Adrijan so bewohnt auch Jurko ein neues Haus. Sein altes Wach-

Der Wachmann Jurko hat "auf diesem Posten 25 Jahre mit Treu und Glauben wie Pogorel'skijs Postillion gedient" (лет двадцать пять служил он в сем звании верой и правдою, как почталион Погорельского, 91). Die Funktion des Boten, die unter anderm zur vielgestaltigen Hermesrolle gehört, ist das einzige, was Jurko mit Onufrič, dem Postillion in der *Mohnkuchenverkäuferin von Lafertovo*, verbindet. Hermes (Merkur) als Götterbote mit "Verstand und Talent" (ум и дарованье, IV, 125) wird bei Puškin in der *Gavriiliada* ("Gabrieliade", 1821) erwähnt.

Vgl. Hunger 1953 s.v. "Hermes". – Bei Puškin spielt Hermes die Rolle des Seelenführers in dem oben (S. 302 mit Anm. 17) erwähnten Gedicht *Der Schatten Fonvizins*.

häuschen, von derselben gelben Farbe wie das neue Haus Adrijans, ist beim Brand Moskaus 1812 zerstört worden. Nach der Vertreibung Napoleons hat man ihm ein neues Schilderhaus gebaut, grau und mit weißen dorischen Säulen. Diese Architektur entspricht nicht nur dem Empire-Stil, den die französischen Eroberer über ganz Europa verbreitet haben, sondern ruft natürlich auch den griechischen Ursprung der Götterfigur auf. Vor diesem klassizistischen Wachhäuschen schreitet Jurko, ein Moskauer Hermes Pylaios, ein Beschützer des Tores, "mit der Hellebarde und im Panzer aus Bauerntuch" (с секирой и в броне сермяжной, 91) auf und ab.

Die Bezeichnung der Ausrüstung ist ein Zitat aus Aleksandr Izmajlovs scherzhafter Verserzählung *Dura Pachomovna* ("Die törichte Pachomovna", 1824). Die alte Pachomovna verrät in ihrer Dummheit, daß die Geldscheine, die sie im Laden wechseln läßt, aus der häuslichen Produktion des Sohnes stammen. Fadeič, der Stadtwächter, erscheint "mit wichtiger Miene, mit der Hellebarde und im Panzer aus Bauerntuch" (с миной важной,/ С секирою, в броне сермяжной, Izmajlov 1969, 477) und trifft unverzüglich die nötigen Maßnahmen. Die Anspielung aktualisiert in Puškins Erzählung das Motiv des Betrugs und verweist ein weiteres Mal auf Adrijans schlechtes Gewissen.

Die Hellebarde des biederen Fadeič verwandelt sich in der Hand des Moskauer Hermes freilich in den Zauber- und Heroldsstab, mit dem der Gott die Menschen einschläfern und aufwecken kann und mit dem er die Passage in die Unterwelt und die Rückkehr aus ihr bewerkstelligt.

e. Bei der Arbeit und im Reich der Skelette

Im Traum erfüllen sich die beiden Wünsche, die Adrijan im Wachen gehegt hat: er wird mit der Beerdigung der alten Trjuchina beauftragt, und die Toten beweisen, daß sie leben.

Der erste Teil des Traums, der, ohne auch nur im geringsten seinen onirischen Status zu signalisieren, irreführend realistisch den Tag darstellt, zeigt den Sargmacher bei der Arbeit. Ein vom Verwalter der Trjuchina geschickter Bote hat ihm die lange schon erwartete Nachricht gebracht, und Adrijan macht sich sogleich auf den Weg zum Razguljaj, wo die Verstorbene, "gelb wie Wachs" (желтая как воск, 92), aufgebahrt ist. (Es ist eben dieses Gelb, die Farbe der Toten, die Adrijans neues Haus ziert⁵⁴.)

Die gelbe Farbe und der Vergleich erscheinen erst in der Endversion dieser Stelle. Die Varianten haben entweder gar keine Farbbezeichnung, so Variante *a*, oder das

Vor dem Tor gehen Händler auf und ab, "wie Raben, die einen toten Körper wittern" (как вороны, почуя мертвое тело). Mit diesem Vergleich, der aus seiner Perspektive gegeben ist, enthüllt Adrijan vor allem seine eigene Geldgier. Über die Aktivität des Sargmachers erfahren wir nur sehr summarisch, daß er den ganzen Tag "vom Razguljaj zum Nikita-Tor und zurück" (с Разгуляя к Никитским воротам и обратно, 93) gefahren ist. (Im Traum wiederholt Adrijan, die Bestattung der Trjuchina vorbereitend, also den Umzug in sein eigenes novosel'e, der vier Fahrten vom Razguljaj zum Nikita-Tor erforderlich machte⁵⁵.) Ausführlicher ist lediglich das Gespräch mit dem Erben beschrieben, und hier wird wieder die Motivik der Unehrlichkeit hervorgehoben. Der modisch gekleidete junge Mann will nicht um den Preis feilschen und verläßt sich in allem auf Adrijans "Gewissen" (совесть, 92). Der Sargmacher "ruft, wie er das immer tut, Gott zum Zeugen dafür an" (по обыкновению своему, побожился), daß er nichts Überflüssiges berechne, und wechselt einen vielsagenden Blick mit dem Verwalter. (Wenn der geizige Geschäftsmann schon dem Boten ein Zehnkopekenstück als Trinkgeld gegeben hat, welche Summe mag sich dann der Verwalter für Auftrag und Toleranz verdient haben?)

Als Adrijan gegen Abend alles erledigt hat, entläßt er seinen Kutscher und geht zu Fuß nach Hause (wie übrigens schon nach der Abwicklung des Umzugs). Ironischerweise an der "Himmelfahrtskirche" (Вознесение, 93)⁵⁶ ruft den, der auf dem Weg in die Unterwelt ist, "sein Bekannter, unser Jurko" (его знакомый наш Юрко) ап – was nun nicht mehr verwundern kann – und wünscht ihm, nachdem er ihn erkannt hat, eine "gute Nacht" (доброй ночи). Damit wird wieder die Hermesrolle des Wachmanns aktiviert. Hermes, der Begleiter zwischen Diesseits und Jenseits, der Mittler zwischen Wachen und Schlaf, ist, wie Puškin natürlich bekannt war, auch für die Träume zuständig, die er den Menschen mit seinem Zauberstab sendet⁵⁷.

nicht in einer Äquivalenz stehende "bleich" (бледная, 632, Variante b).

Auch hier wurde die Äquivalenz zwischen der Tageshandlung und dem Traumbild erst in der Endversion herausgearbeitet. In der Variante war der Ausgangspunkt der geschäftlichen Fahrten nicht der Razguljaj, Adrijans altes Wohnviertel, in dem die Trjuchina im Sterben lag, sondern das neue um das Nikita-Tor.

Zur Semantik des Namens dieser Kirche am Nikita-Tor (in der Puškin am 18. Februar 1831 getraut werden sollte) vgl. oben, S. 125, Anm. 32.

Vgl. auch hierzu Hunger (1953, s.v. "Hermes"), der mit Anm. 19 als Quelle den Homerischen Hymnus auf Hermes nennt.

In seinem zweiten, dem nächtlichen Teil nimmt der bislang durchaus realistische Traum in kaum merklichem Übergang phantastische Züge an⁵⁸. Die irrealen Prämissen des im Rausch und Zorn gesprochenen Einladungsworts werden in der makabren Einzugsfeier wahr⁵⁹. Zwischen dem Wach- und dem Traumbewußtsein Adrijans gibt es indes keine direkte, dem Träumenden zugängliche Verbindung. Der Sargmacher weiß im Traum nichts mehr von seinen gotteslästerlichen Worten. Deshalb wundert ihn, als er sich seinem Haus nähert, daß jemand um diese späte Stunde noch durch die Pforte tritt. Er denkt zunächst an einen weiteren Auftraggeber, dann an einen "Dieb" (Bop) und schließlich an "Liebhaber" (любовники) seiner Töchter. Ja, er erwägt sogar schon, Jurko, "seinen Freund" (приятеля своего), zu Hilfe zu rufen. Damit liegt er gar nicht falsch. Ist doch Hermes für beide Kundenkreise zuständig. Er wird von den Dieben als Schutzpatron verehrt, und das phallische Wesen gehört, wie die Hermesstatuen bezeugen, zum Wesen dieses Gottes, der ja auch als Vater Pans gilt⁶⁰. Zudem hat er als *Pylaios* das Tor, hier also Adrijans "Pförtchen", vor Eindringlingen zu schützen.

Als ein zweiter Gast erscheint, dessen flüchtig betrachtetes Gesicht Adrijan bekannt vorkommt, bittet er ihn mit der Standardfloskel des beflissenenen Geschäftsmanns einzutreten: *sdelajte milost'* ("erweisen Sie mir die Ehre", 93). (Wir erinnern uns, daß er Schulz mit *vaša milost'* ["Euer Liebden"] angeredet und an die Adresse der "rechtgläubigen Toten" ein *milosti prosim* ["Erweist mir die Ehre"] gerichtet hat.) Als ihm allerdings scheint, als gingen Menschen in seinen Zimmern umher, denkt er, der gerne Gott im Munde führt, sogleich an "Teufelswerk" (дьявольщина). Веіт Anblick der Festgesellschaft "versagen ihm die Beine den Dienst" (ноги

Der Übergang von der onirischen Realistik zur Phantastik vollzieht sich für Prochorov genauso unmerklich und ist für den Leser genauso kaschiert wie der zwischen Wachen und Traum. Zur "Unmerklichkeit" des doppelten Übergangs vom Realen zum Irrealen vgl. auch Gej 1989, 18.

Die phantastisch realisierte Einladung der Toten hat seit jeher zum Vergleich der Sargmachernovelle mit der kleinen Tragödie *Kamennyj gost'* ("Der steinerne Gast") gereizt, die, 1826 begonnen, am 4. November 1830 in Boldino abgeschlossen wurde. Vgl. bes. Černjaev 1900f; Jakobson 1937, 153, 170 f.; Petrunina 1983, 85 f.; 1987, 95 f. Bei aller Ähnlichkeit darf eine wesentliche Differenz der frevlerischen Einladungen nicht übersehen werden: während Don Juan die Statue des Kommandors in dem diabolischen Wunsch einlädt, den von ihm Getöteten zum Zeugen der Untreue seiner Witwe zu machen, benötigt der im Verständnis seiner Existenz erschütterte Sargmacher seine Toten lediglich als Zeugen dessen, daß sie wirklich leben.

Dazu Kerényi 1944, 64, 78 et passim. – Zweimal wird Pan in frühen Gedichten Puškins als Sohn des Hermes apostrophiert (I, 54, 114).

его подкосились), und "mit Entsetzen" (с ужасом) erkennt er unter den Gästen einige, die mit "seinen Bemühungen" (его стараниями) beerdigt worden sind.

Bei aller Phantastik bleibt die Welt jedoch so prosaisch wie vordem und bewahrt auch völlig ihre soziale Ordnung. Welch grauenerregendes Bild das durchs Fenster hereinfallende Mondlicht auch beleuchten mag, "gelbe und blaue Gesichter, eingefallene Münder, trübe, halbgeschlossene Augen und spitze Nasen" (желтые и синие лица, ввалившиеся рты, мутные, полузакрытые глаза и высунувшиеся носы), Adrijan sieht die Toten weiterhin für Lebende an. Die "Damen und Männer" (дамы и мужчины) umringen Adrijan mit Begrüßungen und "Verbeugungen" (поклонами) - Gesten, die an die Ehrenbezeigungen der toastenden Deutschen auf Schulzens Feier erinnern. Nur ein "Armer" (бедняк), der kürzlich "umsonst" (даром) beerdigt worden ist, steht, sich seines ärmlichen Aufzugs schämend, bescheiden in der Ecke. (Wir erkennen in ihm den niščij mertvec aus Adrijans Rede wieder, den "Toten, der nichts hat" und sich den Sarg "umsonst nimmt".) Die übrigen Gäste sind aber alle "wohlanständig" (благопристойно) gekleidet, jeder seinem Geschlecht, Beruf und Rang entsprechend.

Durch den ausdrücklichen Vergleich Jurkos mit dem Postillion Onufrič wurde Pogorel'skijs *Mohnkuchenverkäuferin* als potentieller Prätext aufgerufen. Die Anspielung beweist tatsächlich eine erhebliche Extension. Gemeinsam haben die beiden Werke, daß das überaus prosaische Leben Moskauer Kleinbürger durch das Schaurig-Phantastische erschüttert wird. Als vergleichbar erweisen sich vor allem Motive, die mit dem Geschehen der Nacht zusammenhängen. So erinnern die geheimnisvollen Besucher, die Adrijan in der Pforte seines Hauses verschwinden sieht, an die Gäste, die Pogorel'skijs Titelheldin nächtens heimlich empfängt, um ihnen die Karten zu legen und aus dem Kaffeesatz zu lesen:

В глубокий вечер [...] люди разного звания и состояния робко приближались к хижине и тихо стучались в калитку. (136)

Spätabends [...] näherten sich Menschen unterschiedlichen Berufs und Standes schüchtern der Hütte und klopften leise an die Pforte.

Onufričs Freund, der Wachmann (*budočnik*), weiß allerdings noch von andern Besuchern zu berichten. Sein Kollege hat in der Nacht, als die Hexe starb, folgendes beobachtet:

[...] с самого Введенского кладбища прыгающие по земле огоньки длинными рядами тянулись к ее дому и, доходя до калитки, один за другим,

как будто проскакивая под нее, исчезали. Необыкновенный шум, свист, хохот и крик, говорят, слышен был в ее доме до самого рассвета. (145)

[...] vom Vvedenskij-Friedhof zogen über die Erde hüpfende Feuerchen in langen Reihen zu ihrem Haus und, bei der Pforte angekommen, sprangen sie gleichsam unter ihr hindurch und verschwanden. Ungewöhnliche Geräusche waren, so erzählt man, in ihrem Haus bis zum Morgengrauen zu hören, Lärm, Pfeifen, Lachen und Schreien.

Pogorel'skijs unterschiedliche Besuchergruppen, Bürger wie Gespenster, fallen bei Puškin in einer Schar zusammen, die zunächst flüchtig vor dem Haus und dann genauer im Hausesinnern beobachtet wird. Der Modus der Wahrnehmung bedingt ihren Realitätsstatus. Das weist auf die unterschiedliche Wirklichkeitskonzeption der beiden Autoren. Reale und phantastische Elemente, die in Pogorel'skijs Welt deutlich und eindeutig geschieden einander gegenüberstehen und zwei nicht vermittelbare Reihen von Wirklichkeiten bilden, fließen bei Puškin im Bewußtsein des Sargmachers zusammen, das sie nicht zu scheiden vermag. Der am Tag das Absurde denkt, die lebenden Toten, kann sich über das Wirklichkeitswidrige der Nacht kaum wundern. Anderseits schließt in Pogorel'skijs Welt das Phantastische an das Reale lediglich temporal und kausal an und bildet mit ihm nur eine narrativ-syntagmatische Einheit, während sich die beiden Wirklichkeitsebenen bei Puškin auch in einer paradigmatischen Beziehung befinden⁶¹. Denn das Phantastische des Traums spiegelt das Absurde des Tages.

Die unterschiedlichen Konzeptionen der beiden Autoren bedingen auch einen Gegensatz im Status und in der Motivierung des Übernatürlichen. Während das Phantastische der Schauer- und Friedhofsromantik bei Pogorel'skij noch als autonome, nicht psychologisch relativierbare Wirklichkeit erscheint, entstammt das "Teufelswerk", das Adrijan entsetzt und bedroht, ganz seinem Bewußtsein und gehorcht auch dessen Logik. Damit zusammen hängt eine weitere Differenz: In Pogorel'skijs Zaubernächten geschieht allerlei Übernatürliches. So trägt der schwarze Kater mit einem Mal eine grüne Uniformjacke und zeigt an Stelle des runden Katerkopfs ein menschliches Gesicht, um am Tage als der um Maša freiende Titularrat Aristarch Faleleič Murlykin aufzutreten. Solche märchenhaften und zauberischen Metamorphosen sind in Puškins Welt ausgeschlossen. Wenn man davon absieht, daß die versammelten "Damen und Männer" Tote sind,

Vinogradov (1941, 462) spricht davon, daß Puškin der "romantischen Einheit von Realem und Phantastischen" bei Pogorel'skij einen "ironischen Parallelismus von Wachen und Traum", ein "realistisches Spiel mit zwei Darstellungsebenen" gegenüberstelle.

pokojnicy und mertvecy, geschieht auf Adrijans novosel'e nichts, was der Vernunft zuwiderliefe. Im Gegenteil, die Toten benehmen sich, auch wenn die körperliche Verfassung einiger zu wünschen übrig läßt, durchaus irdisch-alltäglich. Sie beweisen zunächst Anstand und Liebenswürdigkeit, und als Adrijan einen der ihren ungebührlich behandelt, treten sie sogar – auch wieder auf ganz menschliche Weise – "für die Ehre ihres Kameraden" (за честь своего товарища, 94) ein.

Adrijans Traum will auch vor einer *intra*-textuellen Folie betrachtet sein. Das ist das Geschehen des Tages. Wir haben schon einzelne Korrespondenzen zwischen Traumgesicht und Tageshandlung beobachtet. Die für das Sujet ausschlaggebende Äquivalenz bilden jedoch die beiden Feste, Silberhochzeit und Einzugsfeier. Was in den mit Gästen dicht gefüllten Behausungen des Schusters und des Sargmachers vor sich geht, zeigt zunächst wenig Ähnlichkeit. Die Äquivalenz stellt sich erst im Finale her. Beide Feste enden mit einem *Skandal*, der zu einer *Peripetie* führt: auf der Silberhochzeit wähnt sich Adrijan von den *Lebenden beleidigt* und lädt die Toten ein – auf seiner Einzugsfeier wähnt sich Adrijan von den *Toten beschuldigt* und stößt das Skelett Kurilkins so heftig zurück, daß es "völlig zerfällt" (весь рассыпался). Diese letzte Reaktion, die Tötung des Toten, haben wir als Umkehrung der Einladung zu verstehen und als Adrijans Abwendung vom Reich der Skelette.

Was ist auf dem *novosel' e* geschehen? Das kleine Skelett Kurilkins hat es trotz seines schlechten Allgemeinzustands (seine Beinknochen schlottern in großen Kanonenstiefeln wie Stößel in Mörsern, und die Fetzen seiner Kleidung hängen an ihm wie an einer Stange⁶²) nicht über sich bringen können, zu Hause zu bleiben; so gerne wollte es bei Adrijan sein. Es drängt sich durch die Menge und nähert sich dem Gastgeber. Sein Schädel grinst den Sargmacher "liebenswürdig" (ласково, 93) an. Es wird nicht wiedererkannt und bringt sich deshalb in Erinnerung:

Помнишь ли отставного сержанта гвардии Петра Петровича Курилкина, того самого, которому, в 1799 году, ты продал первый свой гроб – и еще сосновый за дубовый? (94)

Erinnerst du dich an den ehemaligen Gardesergeanten Petr Petrovič Kurilkin, eben den, dem du im Jahr 1799 deinen ersten Sarg verkauft hast – und noch dazu einen Fichtensarg für einen Eichensarg.

Diese Rede ist oft mißdeutet worden, wie sie auch Adrijan, dessen Bewußtsein sie entstammt, mißverstanden hat. In des gutmütigen Kurilkins Frage schwingt kein Vorwurf mit, daß Adrijan ihn nicht erkennt. Dafür hat

⁶² Vgl. dazu Puškins Federzeichnung, abgebildet u.a. in Levina 1988 (o.S.).

sich der Gardesergeant a.D. in den achtzehn Jahren seines Totenlebens ja auch zu sehr verändert. Er freut sich vielmehr naiv, daß er sich dem Sargmacher als seinen ersten Kunden präsentieren kann. Und auch die Erinnerung an den Betrug ist gar nicht vorwurfsvoll gemeint. Im Nachsatz gesprochen, soll sie es Adrijan erleichtern, sein Gegenüber zu identifizieren. Wie wenig nachtragend der Tote ist, beweist er damit, daß er seine knöchernen Arme ausbreitet, um den unehrlichen Sargmacher an sich zu drücken. Aber Adrijan nimmt all seine Kraft zusammen, schreit auf, stößt das Skelett zurück und – versetzt ihm damit einen tödlichen Stoß.

Warum verletzt Adrijan so eklatant die Pflichten des Gastgebers? Den Sargmacher, der trotz aller absurden Verkehrung seiner Paradoxien, trotz seines Lebens im Sarg und seines Abstiegs in das Reich der Toten ein lebendiger Mensch geblieben ist und wie ein solcher empfindet, entsetzt natürlich die Umarmung des blanken Knochengerüsts, wie ihn schon vorher die gespenstische Festversammlung schlottern gemacht hat. Das Grauen, mit dem der lebendige Mensch auf die Skelette und ihre Liebenswürdigkeiten reagiert, straft seinen Glauben, seinen wahren Glauben an die lebenden Toten Lügen.

Das Erscheinen Kurilkins muß Adrijan indes besonders unangenehm sein. Der Name des Sergeanten, der ja auch vom Traumbewußtsein imaginiert ist, assoziiert den russischen Spruch «Жив Курилка!» ("Der Span lebt noch!"). Er wird – wie schon bemerkt wurde⁶³ – über eine Person gesagt, deren Anwesenheit oder Existenz nicht erwünscht ist. Adrijan, der den Toten Häuser baut, in denen sie 'leben', kann die Erinnerung an die betrügerische Verwendung geringerwertigen und weniger haltbaren Baumaterials - Fichten- statt Eichenholz - gar nicht anders verstehen denn als Vorwurf und als Drohung. Und so muß er in der Umarmung des Skeletts einen feindseligen Akt sehen. Man kann aber nicht sagen, daß die Toten wie im Steinernen Gast "über den Helden Gericht sitzen" (Petrunina 1987, 96). Es ist das aus dem Tagesbewußtsein in den Traum eindringende schlechte Gewissen Adrijans, das den Gästen Anklage und Drohung unterstellt. Dem Sprechen und Handeln der Toten selbst kann man, bis ihr Kamerad ungebührlich behandelt wird, keinen Vorwurf entnehmen. Kurilkin und die übrigen Gäste, Ausgeburten des Traumbewußtseins, können unabhängig von Adrijans Antizipation handeln und beweisen somit eine Autonomie, die ironischerweise Adrijans Sprechen und Denken von den Toten wie von Lebenden aufs beste zu bestätigen scheint. Nur insofern sie im Traum ihr

⁶³ Vgl. oben Anm. 17.

selbständiges Leben beweisen, können die Toten Adrijans Existenz aufs äußerste gefährden.

Der Vorwurf, den Adrijan aus Kurilkins Begrüßung heraushört, entstammt seinem schlechten Gewissen. Die "Ehre", die die Toten verteidigen, ist natürlich auch ein Motiv des Sargmachers, der in diesem Punkt – wegen seiner Unehrlichkeit – besonders empfindlich ist. Er hat nach dem Lachen der Deutschen die Erschütterung seines Weltbilds vor sich selbst sogar mit der Kränkung seiner Berufsehre begründen wollen: "wodurch ist mein Handwerk weniger ehrenhaft als andere?" (чем ремесло мое нечестнее прочих?, 92). Welches Tagesmotiv aber motiviert die Arglosigkeit, ja Herzlichkeit der geladenen Toten? Es ist wohl die Freundlichkeit der dem Sargmacher gefälligen "Wohltäter", die hier ihren Traumniederschlag findet⁶⁴.

Empört über die schlechte Behandlung ihres Kameraden und für seine Ehre einstehend, rücken die Toten ihrem Gastgeber "mit Schmähreden und Drohungen" (с бранью и угрозами, 94) zu Leibe. Adrijan, betäubt von ihrem Schreien und fast erdrückt, ist von Sinnen, "stürzt selbst auf die Knochen des ehemaligen Gardesergeanten und verliert das Bewußtsein" (cam упал на кости отставного сержанта гвардии и лишился чувств). Damit passiert ihm etwas Ähnliches wie Pogorel'skijs Maša, die dem Schrecken ihrer nächtlichen Erlebnisse Tribut zollen muß: "Sie schrie laut auf und stürzte bewußtlos zu Boden [без чувств упала на землю]" (143). Ähnlich ergeht es auch dem Helden einer Geschichte aus Bestužev-Marlinskijs Abend in einem kaukasischen Heilbad im Jahre 1824⁶⁵. Um einer Wette mit Zechbrüdern willen begibt sich der Held um Mitternacht zum Galgen, an dem ein Leichnam baumelt, und lädt den Gehenkten zu der fröhlichen Zecherrunde ein. Der Tote drückt "freundschaftlich" (по-дружески, 274) seine Hand und verrät ihm, wo ein Schatz vergraben ist. Während der Held den Schatz ausgräbt, wird er von höllischen Erscheinungen so erschreckt, daß er "bewußtlos in die Grube fällt" (пал бесчувствен в яму, 277).

Wir haben hier ein Beispiel für jene "synthetische Fähigkeit" Adrijans, von der Uzin (1924, 33) gesprochen hat: "Prochorovs Traum [...] ist ein Brennpunkt, in dem alle verstreuten Motive seines Tagesbewußtseins gebündelt sind" (38).

Die Erzählung dient in ihrem ersten Teil auch als Prätext für den Schuβ (s.o., S. 195-197). Zum "Einfluß" auf den Sargmacher vgl. schon Lerner 1935a, 130 f., Anm. 1.

– In der Erscheinung Kurilkins können wir die Antwort auf eine Frage sehen, die in Bestuževs Abend gestellt wurde: "Wie können die Bewohner jener Welt auf die Erde zurückkehren, wenn alle ihre Organe verwest sind? Wie können sie gehen, sprechen, ein menschliches Aussehen haben?" (Bestužev-Marlinskij 1981, I, 268; nach dieser Ausgabe auch die weiteren Zitate).

In einer Variante des *Sargmachers* war noch eine andere Anspielung vorgesehen. Statt "er stürzte auf die Knochen des ehemaligen Gardesergeanten" sollte es heißen "er stürzte *como corpo morte cadde*" (636). Damit sind die letzten, phonisch hochprägnanten Worte des Fünften Gesangs aus Dantes *Inferno* zitiert, der wie folgt endet:

Mentre che l'uno spirto questo disse,
l'altro piangeva sì, che di pietade
io venni men così com'io morisse;
e caddi come corpo morto cade. (Dante [o.J.], 38)

Die arme Seele sprachs, die andre brachte
Kein Wort hervor und schluchzte, daß mein Sinn
Vor Mitleid schmolz und ich zu sterben dachte;
Und wie ein Toter fällt, so fiel ich hin. (Dante 1974, 34)

Man kann nachvollziehen, warum die Dante-Allusion nicht in den endgültigen Text aufgenommen wurde. Adrijan Prochorov hat mit dem Wanderer durch das Universum wirklich wenig gemein. Unvergleichbar sind auch die Situationen und die Motivationen: dem im zweiten Kreis der Hölle befindlichen Dichter haben zwei liebende Seelen ihr Leid geklagt, und Dante schmilzt der Sinn vor Mitleid. Wir können aber auch verstehen, warum Puškin diese Stelle überhaupt eingefallen ist. Dante stürzt mit schwindenden Sinnen zu Boden, und ihm ist, als stürbe er. Auch Adrijan, der, das Bewußtsein verlierend, auf die Gebeine des zum zweiten Mal Gestorbenen stürzt, läßt in seinem russisch-prosaischen Reich der Toten gleichsam sein Leben. Nicht nur haben die Skelette in ihrem Anstand, ihrer Liebenswürdigkeit, ja Anhänglichkeit aufs überzeugendste bewiesen, daß die Toten leben, sie hätten, für die Ehre des Kameraden einstehend, den Gastgeber beinahe in ihrem Reich behalten. Ein zweites aber, das Prochorov mit Dante verbindet, ist, daß er, entgegen der Aufschrift lasciate ogni speranza, voi ch'entrate, die die Pforte des Infernos trägt, das Reich der Schatten, den zweiten Kreis der Hölle wieder verlassen darf.

f. Das neue Leben

Als der Sargmacher bei strahlendem Sonnenschein erwacht, ist er – anders als viele seiner literarischen Vorläufer – keineswegs erleichtert: "Mit Entsetzen erinnerte sich Adrijan an alle gestrigen Begebenheiten" (С ужасом вспомнил Адриян все вчерашние происшествия, 94). Die ambivalente Zeitbestimmung meint natürlich nicht das *gestern* des Erzählers, bezieht sich also nicht auf die Silberhochzeitsfeier, sondern entspricht dem

onirischen Kalender Adrijans, der einen ganzen Tag mehr enthält. Diesen Tag erweist als Traumbild erst die Rede der Dienerin, und es bleibt nicht das geringste Zeichen, das auf die Realität des Geträumten verwiese. Auch darin weicht Puškins Novelle von vielen romantischen Erzählungen ab, die ein phantastisches Geschehen, vom erwachten Helden zunächst für einen Traum gehalten, durch ein materielles Indiz als Realität ausweisen. So glaubt in der *Mohnkuchenverkäuferin* die junge Maša, nach der Schreckensnacht erwacht, daß sie einen schweren Traum gehabt habe, bis der Schlüssel, der ihr am Hals hängt, unabweisbar die "Wahrheit" (истина) all dessen bezeugt, was sie gesehen hat. Auch im *Abend in einem Kaukasischen Heilbad* muß sich der Held von der Realität der nächtlichen Ereignisse, die er, auf dem Diwan erwachend, zunächst für ein Traumgesicht hält, durch das in der Wette gewonnene Geld überzeugen lassen. Im *Sargmacher* gibt es sogar einen schlagenden Beweis *gegen* die Realität des Traums: die Trjuchina ist nicht gestorben:

«Что ты, батюшка? не с ума ли спятил, али хмель вчерашний еще у тя не прошел? Какие были вчера похороны? Ты целый день пировал у немца — воротился пьян, завалился в постелю, да и спал до сего часа, как уж к обедне отблаговестили». (94)

"Was soll das, Väterchen? Bist du verrückt geworden, oder ist der Rausch von gestern noch nicht vorbei? Was soll es gestern für eine Beerdigung gegeben haben? Du hast den ganzen Tag bei dem Deutschen gefeiert, bist betrunken nach Hause gekommen, ins Bett gefallen und hast bis jetzt geschlafen, wo schon die Glocken zum Mittagsgottesdienst geläutet haben."

Erst jetzt ist Adrijan "erfreut". Erst jetzt ersteht er von den Toten auf – nicht nur von dem Tode, der ihn im Traum beinahe ereilt hätte, auch von jenem todesähnlichen Zustand, den sein Leben im Sarg bedeutete. Den geschäftlichen Verlust, der ihn gestern noch betrübt hätte, leicht verschmerzend, wendet er sich dem Leben zu, das in Gestalt der Nachbarn wieder bei ihm angeklopft hat. Der benachbarte Schneider hat ihn schon besuchen wollen, und der "hiesige Wachmann" (здешний буточник), also Jurko, ist vorbeigekommen, um Adrijan zu seinem Namenstag einzuladen⁶⁶. Mit der Einladung der Töchter zum Tee setzt Adrijan seinerseits der

Welches Fest wird an diesem Tag gefeiert? *Jurko* ist die (russisch wiedergegebene) finnische Form von *Jurij*, *Georgij*. Jurkos Namenstag ist also der *Jur'ev den'*, der Georgstag (26. November). An diesem Tag hatten die Bauern im 15. und 16. Jahrhundert das Recht, von einem Gutsherrn zu einem andern zu wechseln. Nach der Abschaffung dieses Privilegs am Ende des 16. Jahrhunderts (bei Puškin zweimal in *Boris Godunov* [VII, 41] erwähnt) entstand die Redensart «Вот тебе, бабушка, Юрьев день» ("Da haben wir die Bescherung"), die die Enttäuschung über eine unerfüllte Hoffnung oder die Einschränkung einer Handlungs- und Bewegungsfreiheit

verhängnisvollen Einladung der Toten zum *novosel' e* einen lebensbejahenden Kontrapunkt entgegen.

Der Traum ist als Realität annulliert, aber die Traumtätigkeit bleibt nicht ohne Folgen. Was begreift der Sargmacher davon? Bleibt das, was sich ereignet hat, dem Helden selbst tatsächlich "verborgen" (неявно), wie Bočarov (1974b, 230) postuliert, und kann die "Konfrontation mit dem Gewissen", worauf Poddubnaja (1980a, 16) das Ereignis reduziert, wirklich nur zu "unbewußten [neosoznannye] Veränderungen in seiner Psyche" führen, nur "Resultate ergeben, die ihm selbst verborgen [неявны] bleiben"? Man soll Adrijan Prochorov nicht unterschätzen. Er ist nicht der "ethisch" "humanistisch" indifferente ..demokratische" "unentwickelter Selbsteinsicht", als welchen ihn die soziologistische Forscherin charakterisiert. Gewiß, in seiner Gewinnsucht ist er der Paradoxie seiner Existenz erlegen, die darin besteht, daß er vom Sterben lebt. Die Eigentümlichkeit und Unvergleichbarkeit seines Gewerbes verdrängend, hat er nur ein erfolgreicher Geschäftsmann sein wollen. In absurder Verkehrung der Sorge um seine Klientel hat er von den Toten als von Lebenden gesprochen und die Lebenden nur als künftige "Wohltäter" betrachtet. Und er hat die als Ungläubige beschimpft, die seinen Glauben an das Leben der Toten zu verlachen schienen. Aber von allen "demokratischen" Helden der frühen russischen Erzählprosa besitzt er die sensibelste Intuition und die am weitesten entwickelte Gabe zur Selbstbeobachtung. Immerhin konnten wir der Freudlosigkeit seines Herzens eine Vorahnung dessen unterstellen, was ihm bevorsteht, nämlich der Abstieg in das Reich der Toten, die hier keine Schatten sind, wie im antiken Mythos, sondern sehr irdisch denkende und sich gegen ihn empörende Skelette. Und der Sargmacher, wegen der Geschäfte stets mürrisch, hat so viel Fähigkeit zur Reflexion bewiesen, daß er sich über die Freudlosigkeit seines Herzens wundern konnte. Sollte er nun die Freude auskosten, ohne sich nach ihren Ursachen zu fragen? Tiefschürfender Analyse bedarf es ja nicht. Adrijan hat das Denken des Tages in einer Szene des Traums inszeniert, durchgespielt und ad absurdum geführt. An dem "völlig zerfallenen" Kurilkin, dem doppelt Gestorbenen, hat er erlebt, was Tod bedeutet. Und am eigenen Leib hat er sich davon überzeugen können, welch unangenehme Konse-

ausdrückt (vgl. Pavlovskij s.v. "Jur'ev"-den", *Slovar' russkogo jazyka v 4-ch tt.* s.v. "Jur'ev"; bei Puškin explizit in *Boris Godunov* [VII, 30] und in einer Anspielung im Brief vom 7. Juni 1824 [XIII, 97]). Ein solcher Jurij-Tag war für Adrijan Prochorov der zusätzliche Tag seines onirischen Kalenders, der Tag, der unter dem Vorzeichen von Jurko-Psychopompos oder Hermes, dem Traumspender, stand.

quenzen es für ihn hätte, wenn die Toten tatsächlich lebten. Mit Mühe dem Traumtod entronnen, wird er künftig das Leben mehr schätzen, auch wenn es mit Verlusten verbunden ist. Und er, der wie ein Toter lebte und mit den Toten auf freundschaftlichem Fuß verkehren wollte, wird nun gemäß der Devise handeln, die Onufrič seiner geldgierigen Gattin gegeben hat: "Laß die Toten in Ruh!" (Оставь мертвых в покое, Pogorel'skij 1980, 150)⁶⁷.

Mit dem Grauen und der Furcht vor dem Tode hat Adrijan seine Schuld bezahlt, die Schuld vor dem Leben. Mit der Rückzahlung aber wird die Schuld "schön", wie das zentrale Sprichwort der Novelle sagt: «Долг платежом красен», "Bezahlte Schuld bringt Huld". Die Befriedigung, die die Parömie nicht zu Unrecht verheißt, wird auch ein Teil seiner neuen Freude sein.

Wir können nicht rekonstruieren, welche Schlüsse Adrijan aus seinem Traum zieht, was er erkannt hat, wie weit ihn der Abstieg in die Unterwelt in das eigene Selbst geführt hat, aber die Schlußszene läßt uns zumindest vermuten, daß er die Särge aus der Küche und der Wohnstube in das hintere Zimmer verbannen, mit den Töchtern häufiger Tee trinken und seine geschäftlichen Abrechnungen ehrlicher stellen wird. Und auf Jurkos Na-

Auf der metapoetischen Ebene können wir im Cauchemar des Handwerkers Adrijan Prochorov eine Autoparodie des Poeten Aleksandr Puškin sehen, der die Todes- und Jenseitsmetaphorik seiner Lyrik prosaisch verfremdet. Objekte der Parodie sind das antikisierend-euphemistische Bild des Todes als novosel'e und der ebenfalls auf antike Jenseitsvorstellungen zurückgehende poetische Mythos vom Schatten (zu diesem vgl. Geršenzon 1926 und jetzt bes. Senderovič 1982, 217-243). Während ersteres nur in der frühen Lyrik ernsthaft gebraucht wurde, hält sich letzterer durch das gesamte lyrische Œuvre durch. Man vergleiche etwa das am 17. Oktober 1830, also wenig mehr als einen Monat nach dem Sargmacher entstandene Gedicht Zaklinanie ("Beschwörung"), dessen erste Strophe lautet: «О, если правда, что в ночи, / Когда покоятся живые, / И с неба лунные лучи / Скользят на камни гробовые, / О, если правда, что тогда / Пустеют тихие могилы – / Я тень зову, я жду Леилы: / Ко мне, мой друг, сюда, сюда!» ("Oh, wenn es wahr ist, daß in der Nacht, / wenn die Lebenden ruhen / und vom Himmel die Mondstrahlen / über die Grabplatten gleiten, / oh, wenn es wahr ist, daß dann / die stillen Gräber leer sind -, / will ich den Schatten rufen, will ich auf Leila warten: / Zu mir, mein Freund, hierher, hierher!", III, 246). Wie Senderovič gegen Geršenzon eingewandt hat, darf man den Mythos vom Schatten nicht mit einem existentiellen Glauben des Dichters an ein Schattenleben nach dem Tode gleichsetzen. Er ist ein poetischer Mythos, ganz an die Poesie gebunden und erscheint vor allem dort, wo die Dichtung sich selbst zum Thema macht. Puškins Autoparodie destruiert natürlich diesen poetischen Mythos nicht. Sie ist vielmehr ein selbstironisches Spiel. Der Autor hat aus der Krise seines Helden keine ernsthaften Konsequenzen zu ziehen, weder existentielle noch dichterische. Nach dem prosaischen Divertimento kann er wieder die Schatten poetisch beschwören und die Statue als Zeugen laden lassen.

menstag wird er, wenn wieder über die Paradoxie seines Gewerbes gelacht wird, befreit mitlachen können.

SCHLUSSBEMERKUNGEN

Wir haben die fünf Erzählungen Belkins in einer Einstellung gelesen, in der man nicht nur auf die narrativen Entwicklungen, die temporal-kausalen Verknüpfungen achtet, sondern auch auf die poetischen Verfahren, die den explizit gegebenen Motiven sekundäre Bedeutungen aufprägen oder an ihnen latent vorhandene Sinnpotentiale profilieren. Besondere Aufmerksamkeit galt der intra-textuellen Äquivalenz zwischen Personen, Situationen und Handlungen, aber auch der Similarität zwischen Wortlauten des Diskurses, dann der Allusion auf fremde Texte, die eine inter-textuelle Äquivalenz zwischen Geschichten suggeriert, und schließlich der Realisierung und Entfaltung von Wortmotiven, semantischen Figuren und redensartlichen Mikrotexten. In poetischer Lektüre, wie wir die Leseweise genannt haben, die der poetischen Überdeterminierung des narrativen Textes Rechnung trägt, konnten wir die explizit gegebenen Motive und Eigenschaften um bestimmte Geschehensmomente ergänzen, die zur Geschichte hinzuzudenken sind. Wir haben damit die Nicht-Wahl von Geschehensmomenten rückgängig gemacht.

Die poetische Lektüre konkretisiert die "nackten" Geschichten und ermöglicht Hypothesen über die Ausfüllung relevanter Lücken, über die ausgesparten Motivationen der Helden. Indem Puškin die lückenhaften Geschichten mit einem Netz poetischer Korrespondenzen, intertextueller Allusionen und sich ausfaltender semantischer Figuren und Mikrotexte überzog, trug er auf seine Weise zur Psychologisierung der Erzählprosa bei. Wir wissen, wie sehr Puškin sich für die Charakterologie und Psychologie der Helden im französischen Roman eines Benjamin Constant interessierte. Aber explizite Denotation und Analyse verwickelter Seelenzustände, wie sie Adolphe bot, waren nicht der Weg, den Puškin ging. Er ahnte, daß sich das Indefinite des Seelenlebens der expliziten Benennung und dem analytischen Zugriff entzieht. Deshalb kam er der Unschärfe und der Mehrstimmigkeit der Psyche mit einem Darstellungsmodus entgegen, der der Ausfüllung des Unbestimmten einen gewissen Spielraum läßt. So wird in Puškins Prosapoetik der unbestimmte, in vielem konkretisationsbedürftige Text ein Abbild der unbestimmbaren, widersprüchlichen Psyche. Mehr noch: die poetischen Verfahren, die durch ihre Verkettungen den expliziten Motiven bestimmte Sinnpotentiale aufprägen, sind selbst Modelle für das, was sie konkretisieren helfen. Die assoziative Verknüpfung von Motiven gegen allen sachlichen, temporal-kausalen Zusammenhang, die Vergegenwärtigung ähnlicher Geschichten aus dem Repertoire archetypischer Sujets und schließlich die magische Ausfaltung von Wort, Figur und Spruch, das sind Vorgänge, die die Poesie, als Wortkunst verstanden, mit dem Bewußtsein und dem Unterbewußtsein teilt. Mit der perspektivierenden Narration interferierend, bietet die der Psyche strukturhomologe Wortkunst hochkomplexe Möglichkeiten indirekter Darstellung des Menschen und seiner schwer faßbaren Innenwelt.

Die absente Psychologie in die Präsenz zu bringen, war nur möglich, indem durch die Geschichte und die in ihr aufscheinenden Bedeutungsmöglichkeiten eine Sinnlinie gelegt wurde. Nicht nur konstituiert sich eine Geschichte durch das Hindurchlegen einer Linie durch das Geschehen, auch die Rezeption muß Komplexität reduzieren, indem sie jene Relationen auswählt, die in ihrem Horizont als sinntragend identifizierbar werden. Im Lesen und Deuten legen wir also notwendig eine rezeptive Sinnlinie durch die Mannigfaltigkeit der sich abzeichnenden Verkettungen und ihrer Bedeutungspotentiale. So konstituiert jede Rezeption eine Geschichte der Geschichte.

In der ersten Erzählung, die Puškin schrieb, treibt Hermes sein verborgenes, ,hermetisches' Wesen. Diesem Gott des unverhofften Fundes (hérmaion) und des Findens, des Auslegens und des Erklärens von Bedeutungen (hermeneía) zollt auch diese Arbeit Tribut. Ihre Zielsetzung kann man durchaus als hermeneutisch bezeichnen, hermeneutisch freilich in dem Schleiermacherschen Sinne, daß die vorauseilende Divination ihre Kontrolle und Zügelung in der nachvollziehenden Konstruktion findet. Die hermeneutische Tätigkeit aber folgt immer nur einer Sinnlinie. Alternative Linien kann sie, wenn sie liberal ist, gelegentlich andeuten, sie wird sie jedoch nicht zu gleicher Zeit ausziehen. Liberalität ist auch gar nicht die erste Tugend des Deutens. Der Interpret soll vielmehr eine, seine Sinnlinie (die sich notwendigerweise an vorgegebenen Sinnerwartungen orientiert) so durch die Vielfalt der Verkettungspunkte legen, daß sich ihr möglichst viele Motive integrieren und einen befriedigenden Zusammenhang, künstlerische Begründung finden. Methodisches Gebot ist dabei die ständige Rückvergewisserung der sich aufbauenden Sinnhypothese bei den Fakten des Textes, der gute hermeneutische Zirkel. Einziger Garant der Adäquatheit wird die Plausibilität und Erschließungskraft der Hypothese sein.

Die *Erzählungen Belkins* sind – aufgrund ihrer Lückenhaftigkeit – gegenüber Deutungen recht tolerant und geben jedem Leser etwas, gleichgültig, ob man sie lediglich als unterhaltsame "Geschichtehen und Histörchen" liest, wie Bulgarin und Belinskij, die ersten Kritiker, in der Kindheit der

Rezeptionsgeschichte dies taten, oder ob man sie – wie später geschehen – als symbolische Erzählungen (Geršenzon), soziale Parabeln (Berkovskij) oder literarische Parodien (Ljubovič) interpretiert. Man wird die Vertreter nicht nur unterschiedlicher Interpretationen, sondern auch unterschiedlicher Vorstellungen von der Struktur des Sinns freilich fragen müssen, wie große Terrains des Textes ihre Sinnlinien jeweils zu erschließen vermögen.

Die hier vorgelegten Deutungen können natürlich nicht auf allgemeine Geltung prätendieren. Die Strukturen, die jedes der drei poetischen Verfahren dem narrativen Text aufprägt, sind für sich genommen für Bedeutungszuweisungen ja auch sehr offen. Betrachtet man jedoch die Sinnpotentiale, die die intra-textuelle Äquivalenz von Personen, Situationen, Handlungen und Wörtern birgt, im Zusammenhang mit jenen Sinnvorschlägen, die die inter-textuelle Äquivalenz der Geschichten mit ihren Prä-Geschichten und die Ausfaltung phraseologischer, semantischer und parömischer Figuren entwirft, und projiziert man die zusammenlaufenden Bedeutungslinien auf den in der Narration entworfenen Handlungssinn, so verengt sich das Spektrum möglicher, d.h. das Werk in seiner Bedeutungspotentialität tatsächlich aktualisierender Sinngebungen ganz beträchtlich. Bestimmte Konjekturen und Hypothesen sind dann nicht mehr 'sinnvoll'. Wer das Elend des Stationsaufsehers aus sozialer Unterdrückung ableitet, Sil'vios Verzicht auf den Edelmut oder die Rachsucht des romantischen Helden zurückführt, im Schneesturm nur das launische Walten des Zufalls erblickt oder das finale Glück des Fräulein Bäuerin mit erfolgreicher Täuschung erklärt, verfehlt nicht nur die geheimen Motivationen der Helden, sondern bringt das Werk um die Vieldimensionalität seines Sinns, die in der Mischung widersprüchlicher Motivationen begründet ist.

Wir haben gesehen, wie Puškin den eindeutig motivierten Handlungsverläufen, die zu Glück oder Unglück führten, recht gemischte Lösungen mit einem komplexen Bündel von Motivationen entgegensetzt. So relativiert er das Glück der Glückspilze wie das Pech der Pechvögel. Das Schicksal ist ein wesentlicher Motivierungsfaktor in seiner narrativen Welt, aber die Gelegenheit (slučaj), die es bietet, muß vom Individuum beherzt ergriffen werden. Nichts wird in Puškins Welt härter bestraft als Blindheit und die Unfähigkeit, von den angelesenen und liebgewonnenen Stereotypen abzusehen und das lebendige, in seinen Wendungen überraschende Leben zu erkennen.

Neben dieser Sinnlinie enthalten die Texte durchaus Ansätze zu andern Linien, die freilich nicht durchgezogen sind und von ihren Anhängern nur um den Preis geringerer Motivintegration und Terrainerschließung favorisiert werden können. Alternative Sinngebungen sind in den Geschichten oft mit intendiert, um aufgehoben zu werden. So wird der *soziale* Sinn des *Stationsaufsehers* Material für den sich gegen ihn profilierenden und ihn schließlich destruierenden *psychologischen* Sinn. Favorisiert man weiterhin die soziale Deutung, also die These von Samson Vyrins Unterdrückung als Ursache seines Elends, muß man eine ganze Reihe von Ungereimtheiten in Kauf nehmen und überdies auf die Integration vieler Motive verzichten.

Die *Erzählungen Belkins* entwerfen die Konkretisation ihrer erzählten Welten als einen Prozeß von Sinnrevisionen. Ausfüllungen, die sich an den konventionalisierten Bedeutungsgestalten aus dem intertextuellen Paradigma orientieren, werden von neuen, invertierenden und komplexeren Handlungsverknüpfungen aufgehoben. (So läßt sich das Verhältnis von Prätext-Sinn und Text-Sinn dem Blindsein und Sehen der Helden vergleichen.) Der neue Sinn, d.h. die gegen den ersten Anschein und gegen die literarische Tradition hergestellte Motivverknüpfung, dominiert freilich nicht unangefochten. Er wird durch die hierarchisch tieferen Sinnmöglichkeiten, in deren Destruktion er sich bildet, ständig in Frage gestellt. Eben diese Spannung zwischen dem dominierenden Sinn und seinen unterliegenden, aber immer noch um die Herrschaft kämpfenden Gegnern macht die hermeneutische Bemühung um die *Erzählungen Belkins* so reizvoll.

LITERATURVERZEICHNIS

Die Zahlen der abgekürzten Literaturverweise bezeichnen (soweit ermittelbar) das Jahr der Erstveröffentlichung (mit Ausnahme belletristischer und literaturkritischer Werke, deren Erscheinungsdatum jeweils nach dem Titel angegeben wurde) sowie den Band (in römischen Ziffern) und die Seitenzahl (in arabischen Ziffern) jener Ausgabe, die im folgenden als jüngste angegeben ist.

- Abakumov, S.I., 1937. "Iz nabljudenij nad jazykom «Povestej Belkina»". In: *Stil' i jazyk A.S. Puškina. 1837-1937*. Sb. st. pod red. K.A. Alaverdova, M., S. 66-89.
- Achmatova, Anna, 1933. "Poslednjaja skazka Puškina". Dann in: A.A.A., *O Puškine*. Stat'i i zametki, L. 1977, S. 8-38.
- -, 1936. "«Adol'f» Benžamena Konstana v tvorčestve Puškina". Dann in: A.A.A., O Puškine. Stat'i i zametki, L. 1977, S. 50-88.

Ajchenval'd, Ju., 1916. Puškin, M.

Akušin, N., 1949. Moskva v žizni i tvorčestve A.S. Puškina, M.

Akutin, Ju., 1978. "Rodoslovnaja «Baryšni-krest'janki»". – In: *Nauka i žizn*', H. 3, S. 87.

Alekseev, M.P., 1926. "K «Istorii sela Gorjuchina»". – In: *Puškin*. Stat'i i materialy. Pod red. M.P.A., Bd. 2, Odessa, S. 70-87.

Alles, Manfred, 1978. "Zu einem Motiv des «Stancionnyj smotritel'» Puškins". – In: *Mannheimer Beiträge zur slavischen Philologie*, Bd. 1, S. 29-32.

Al'tman, M.S., 1931. "«Baryšnja-krest'janka» (Puškin i Karamzin)". – In: *Slavia*, Bd. 10, Praha, S. 782-792.

-, 1936-1937. "Bludnaja doč'. Puškin i Dostoevskij". – In: *Slavia*, Bd. 14, Praha, S. 405-415.

Anderson, Roger B., 1971. "A Study of Pëtr Grinëv As the Hero of Pushkin's «Kapitanskaja dočka»". – In: *Canadian Slavic Studies*, Bd. 5, S. 477-486.

Aničkov, E.V., 1914. Jazyčestvo i Drevnjaja Rus', SPb.

Aretino, Pietro, 1969. Sei giornate, Bari.

- Bachtin, M.M., 1934-1935. "Slovo v romane". Dann in: M.M.B., *Voprosy literatury i ėstetiki*, M. 1975, S. 72-233.
- -, 1940. "Iz predystorii romannogo slova". Dann in: M.M.B., *Voprosy literatury i ėstetiki*, M. 1975, S. 408-418.
- -, 1963. Problemy poėtiki Dostoevskogo, M.
- Balzac, Honoré de, 1980. *Physiologie du mariage, ou Méditations de philosophie éclectique sur le bonheur et le malheur conjugal, publiées par un jeune célibataire.* In: *La Comédie humaine*, hg. von P.-G. Castex, Paris, Bd. 11 (= Bibliothèque de la Pléiade. 141), S. 908-1205.
- Baratynskij, E.A., 1989. Polnoe sobranie stichotvorenij, L.
- Barsch, K.-H., 1983. Pushkin and Merimee as Short Story Writers. Two Different Approaches to Description and Detail, Ann Arbor.
- Belinskij, V.G., 1953-1959. Polnoe sobranie sočinenij, 13 Bde, M.
- Bel'kind, V.S., 1974. "Princip ciklizacii v «Povestjach Belkina» A.S. Puškina". In: *Voprosy sjužetosloženija*, Bd. 3, Riga, S. 118-128.

- -, 1975. "Ešče raz o «zagadke» I.P. Belkina". In: *Problemy puškinovedenija*. Sbornik naučnych trudov (Leningradskij gos. ped. inst. im Gercena), Leningrad, S. 55-58.
- Berkovskij, N.Ja., 1960. "O «Povestjach Belkina». Zuletzt in: N.Ja. Berkovskij, *O russkoj literature*. Sb. st., L. 1985, S. 7-111.
- Bestužev-Marlinskij, A.A., 1981. Sočinenija v dvuch tomach, M.
- Bethea, D.M./S. Davydov, 1981. "Pushkin's Saturnine Cupid: The Poetics of Parody in «The Tales of Belkin»". In: *Publications of the Modern Language Association of America*, Bd. 96, S. 8-21.
- -, 1984. "The [Hi]story of the Village Gorjuxino: in Praise of Puškin's Folly". In: *Slavic and East European Journal*, Bd. 28, S. 291-309.
- Blagoj, D.D., 1941. "Puškin i russkaja literatura XVIII veka". Dann in: D.D.B., *Literatura i dejstvitel nost'*. *Voprosy teorii i istorii literatury*, M. 1959, S. 201-300.
- -, 1955. "Puškin-zodčij". Dann in: D.D.B., *Ot Kantemira do našich dnej*, 2 Bde, M., 1973, Bd. 2, S. 88-231.
- -, 1971. "Dostoevskij i Puškin". In: D.D.B., *Ot Kantemira do našich dnej*, 2 Bde, M., 1973, Bd. 1, 417-501.
- -, 1977. "«Bezdna prostranstva». O nekotorych chudožestvennych priemach Puškina".
 In: D.D.B., Duša v zavetnoj lire. Očerki žizni i tvorčestva Puškina, M., S. 210-228.
 Bočarov, S.G., 1974a. Poėtika Puškina, M.
- -, 1974b. "O smysle «Grobovščika». K probleme interpretacii proizvedenija". In: *Kontekst 1973. Literaturno-teoretičeskie issledovanija*, M., S. 196-230.
- Bocjanovskij, V.F., 1922. "K charakteristike raboty Puškina nad novym romanom". In: *Sertum bibliologicum v česť prof. A.P. Maleina*, Pg., S. 186-193.
- Bogdanovič, I.F., 1957. Stichotvorenija i poėmy, L.
- Bolten, Jürgen, 1985. "Die hermeneutische Spirale. Überlegungen zu einer integrativen Literaturtheorie". In: *Poetica. Zs. für Sprach- und Literaturwissenschaft*, Bd. 17, S. 355-371.
- Bonamour, Jean, 1987. "La Mouche et l'abeille (A propos de «Vystrel»)". In: *Revue des études slaves*, Bd. 59, S. 179-195.
- Borovkova-Majkova, M.S. (Hg.), 1933. Arzamas i arzamasskie protokoly, L.
- Borozdin, A.K., 1914. Sobranie sočinenij, Bd. 2, Pg.
- Brang, Peter, 1960. Studien zur Theorie und Praxis der russischen Erzählung 1770-1811, Wiesbaden.
- Broich, Ulrich/Manfred Pfister (Hgg.), 1985. *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen.
- Bulgarin, F.B., 1829-1830. Ivan Vyžigin. Nravstvenno-satiričeskij roman, 4 Teile, SPb.
- Bürger, Gottfried August, 1965. Werke in einem Band, Berlin/Weimar.
- Busch, Ulrich, 1963. "Puškin und Sil'vio. Zur Deutung von «Vystrel»; eine Studie über Puškins Erzählkunst". In: *Slawistische Studien zum V. Internationalen Slawistenkongreβ in Sofia 1963* (= Opera Slavica. 4), Göttingen, S. 401-425.
- Busch, Ulrich, 1988a. "Was sagt uns Puškin? Eine fragwürdige Frage an Rezipienten und Interpreten am Beispiel von «Vystrel»". In: *Zeitschrift für Slawistik*, Bd. 33, S. 507-514.
- -, 1988b. "Konkurencija realističeskogo i artističeskogo načala v puškinskoj proze na primere povesti «Vystrel»". In: *Russian Literature*, Bd. 24, S. 293-302.
- -, 1989. Puschkin. Leben und Werk, München.
- Cassirer, Ernst, 1925. *Philosophie der symbolischen Formen*. Teil 2: *Das mythische Denken*, 7. Aufl. Darmstadt 1977.
- Čechov, A.P., 1974-1982. Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 30 tomach. Sočinenija v 18 tomach, M.

- Černjaev, N.I., 1900. Kritičeskie stať i i zametki o Puškine, Char'kov.
- -, 1900a. "Est'-li čto-nibud' belkinskoe v «Povestjach Belkina»?". In: Černjaev 1900, S. 293-326.
- -, 1900b. "«Vystrel»". In: Černjaev 1900, S. 92-143.
- -, 1900c. "Biograf Ivana Petroviča Belkina po ego pis'mu k izdatelju «Povestej Belkina»". In: Černjaev 1900, S. 585-591.
- -, 1900d. "«Metel'»". In: Černjaev 1900, S. 233-292.
- -, 1900e. "«Istorija sela Gorochino»". In: Černjaev 1900, S. 509-584.
- -, 1900f. "O srodstve «Kamennogo gostja» s «Grobovščikom» i «Mednym vsadnikom»". In: Černjaev 1900, S. 81-91.
- Černyševskij, N.G., 1939-1953. Polnoe sobranie sočinenij v 16 tomach, M.
- Chalizev, V.E./S.V. Šešunova, 1989. Cikl A.S. Puškina «Povesti Belkina», M.
- Chmel'nickij, N.I., 1937. Suženogo konem ne ob"edeš', ili Net chuda bez dobra. In: Staryj russkij vodevil'. 1818-1849, M. 1937, S. 119-151.
- Čicerin, A.V., 1958. "Puškinskie zamysly prozaičeskogo romana". In: A.V.Č., *Vozniknovenie romana-ėpopei*, M., S. 57-110.
- -, 1974. "Puškin, Merime, Stendal'. O stilističeskich sootvetstvijach". In: *Puškin. Issledovanija i materialy*, Bd. 7, L., S.142-150.
- Clayton, J. Douglas, 1971. *Parody and Burlesque in the Work of A.S. Pushkin. A Critical Study*, Ph.D. Diss. University of Illinois, Urbana.
- -, 1980. "New Directions in Soviet Criticism on «Evgenij Onegin»". In: *Canadian Slavonic Papers*, Bd. 12, S. 208-219.
- Constant, Benjamin, 1957. Œuvres. Texte présenté et annoté par A. Roulin (Bibliothèque de la Pléiade), Paris.
- Čudakov, A.P., 1981. "K poėtike puškinskoj prozy". In: *Boldinskie čtenija*, Gor'kij, S. 54-68.
- Cvetaeva, Marina, 1937. "Puškin i Pugačev". In: M.C., *Sočinenija v dvuch tomach*, M. 1980, Bd. II, S. 368-396.
- Dal', Vladimir, 1863-1866. *Tolkovyj slovar' živogo velikorusskogo jazyka*, 2. Aufl. SPb./M. 1880-1882 (Nachdruck: M. 1981).
- -, 1957. Poslovicy russkogo naroda, M.
- Dante Alighieri, [o.J.]. *La divina commedia. Inferno*, Milano (= Biblioteca Universale Rizzoli. 47-48).
- -, 1974. *Die göttliche Komödie*. Erster Teil, übers. von F. von Falkenhausen, Frankfurt a.M (= Insel Taschenbuch. 94).
- Davydov, Denis, 1984. Stichotvorenija, L.
- Davydov, Sergej, 1983. "The Sound and Theme in the Prose of A.S. Pushkin: A Logo-Semantic Study of Paranomasia". In: *Slavic and East European Journal*, Bd. 27, S. 1-18.
- -, 1985. "Pushkin's Merry Undertaking and «The Coffinmaker»". In: *Slavic Review*, Bd. 44, S. 30-48.
- -, 1989. "«The Shot» by Aleksandr Pushkin and Its Trajectories". In: J. Douglas Clayton (Hg.), *Issues in Russian Literature Before 1917. Selected Papers of the Third World Congress for Soviet and East European Studies*, Columbus/Ohio, S. 62-74.
- Debreczeny, Paul, 1983. The Other Pushkin. A Study of Alexander Pushkin's Prose Fiction, Stanford.
- -, "Puškin and Gogol': A Reassessment" (im Druck).
- Del'vig, A.A., 1986. Sočinenija, L.

- Desnickij, V.A., 1935. "Radiščevcy v obščestvennosti i literature načala XIX veka." In: *Poėty-radiščevcy. Vol' noe obščestvo ljubitelej slovesnosti, nauk i chudožestv.* Pod red. Vl. Orlova, [M.], S. 15-90.
- Dmitriev, I.I., 1967. Polnoe sobranie stichotvorenij, L.
- Dostoevskij, F.M., 1972-1988. Polnoe sobranie sočinenij v 30 tomach, L.
- Driver, Sam, 1982. "On a Source for Puškins «The Lady Peasant»". In: *Slavic and East European Journal*, Bd. 26, S. 1-11.
- Dudyškin, S.S., 1859. "Nynešnjaja ljubov' vo Francii". In: *Otečestvennye zapiski*, März, H. 3, Abt. 4, S. 1-28.
- Ebbinghaus, Andreas, 1989a. "Über A.S. Puškins Erzählung «Metel'»". In: *Arion. Jahrbuch der Deutschen Puschkin-Gesellschaft*, Bd. 1, S. 61-77.
- -, 1989b. "Handlung und Ereignis in A.S. Puškins Erzählung «Der Sargmacher» (Grobovščik)". In: Arion. Jahrbuch der Deutschen Puschkin-Gesellschaft, Bd. 1, S. 79-89
- -, 1989c. "Zur Deutungsproblematik von A.S. Puškins Novelle «Vystrel»". In: Zeitschrift für slavische Philologie, Bd. 49, S. 301-332.
- Ejchenbaum, B.M., 1918. "Kak sdelana «Šinel'» Gogolja". Russ.-dt. in: J. Striedter (Hg.), *Texte der russischen Formalisten*, Bd. 1, München 1969, S.123-159.
- -, 1919. "Boldinskie pobasenki Puškina". Dann in: B.M.Ė., *O literature. Raboty raznych let*, M. 1987, S. 343-347.
- –, 1921. "Problemy poėtiki Puškina". Dann in: B.M.Ė., *Skvoz' literaturu*. Sb. st., L. 1924, S. 157-170.
- -, 1923. "Put' Puškina k proze". Dann in: B.M.Ė, *O proze. O poėzii*. Sb. st., L. 1986, S. 29-44.
- -, 1925. "O. Genri i teorija novelly". Dann in: B.M.Ė., *Literatura. Teorija, kritika, polemika*, L. 1927, S. 166-209.
- -, 1937. "Puškin i Tolstoj". Dann in: B.M.Ė., *O proze. O poėzii*. Sb. st., L. 1986, S. 77-93.
- Emerson, Caryl, 1981. "Grinevs Dream: «The Capatin's Daughter» and a Father's Blessing". In: *Slavic Review*, Bd. 40, 60-76.
- Eng, J.van der, 1968a. "Les récits de Belkin. Analogie des procédés de construction". In: J.v.d.E./A.G.F. van Holk/J.M. Meijer, *The Tales of Belkin by A.S. Puškin*, The Hague, S. 9-60.
- -, 1968b. "«Le coup de pistolet»: Analyse de la composition". In: J.v.d.E./A.G.F. van Holk/J.M. Meijer, *The Tales of Belkin by A.S. Puškin*, The Hague, S. 61-85.
- Fonvizin, D.I., 1959. Sobranie sočinenij v dvuch tomach, M./L.
- Frank, Joseph, 1945. "Spatial Form in Modern Literature". Dann in: J.F., *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature*, New Brunswick 1963, S. 3-62.
- Gebser, Jean, 1949-1953. *Ursprung und Gegenwart*, 3. Aufl. Stuttgart 1970, Taschenausgabe: 2. Aufl. München 1986.
- Gej, N.K., 1989. Proza Puškina. Poėtika povestvovanija, M.
- Gemoll, Wilhelm, 1908. *Griechisch-deutsches Schul- und Handwörterbuch*, 8. Aufl. München/Wien 1962.
- Geršenzon, M.O., 1916a. "«Stancionnyj smotritel'»". In: M.O.G., *Mudrost' Puškina*, 2. Aufl., M. 1919, S. 122-127.
- -, 1916b. "«Metel'»". In: M.O.G., Mudrost' Puškina, 2. Aufl., M. 1919, S. 128-137.
- -, 1919. Videnie poėta, M.
- -, 1923. "Čtenie Puškina". Dann in: M.O.G., Stat'i o Puškine, M. 1926, S. 13-17.

- -, 1926. "Ten' Puškina". In: M.O.G., Stat'i o Puškine, M., 69-95.
- Gillel'son, M.I., 1974. Molodoj Puškin i arzamasskoe bratstvo, L.
- Gippius, V.V., 1937. "«Povesti Belkina»". Dann in: V.V.G., *Ot Puškina do Bloka*, M./L. 1966, S. 7-45.
- Gogol', N.V., 1937-1952. Polnoe sobranie sočinenij, 14 Bde, M./L.
- Gol'denvejzer, A.B., 1922-1923. Vblizi Tolstogo. Zapisi za pjatnadcat' let, 2 Bde, M.
- -, 1959. Vblizi Tolstogo, M. (Neuauflage von Gol'denvejzer 1922-1923, Bd. 1).
- Gorodeckij, B.P./N. V. Izmajlov/B.S. Mejlach (Hgg.), 1966. *Puškin. Itogi i problemy izučenija*, M./L.
- Graf, A.E., 1960. 6000 deutsche und russische Sprichwörter, Halle (Saale).
- Gregg, Richard, 1971. "A Scapegoat for All Seasons: The Unity and the Shape of «The Tales of Belkin»". In: *Slavic Review*, Bd. 30, S. 748-761.
- Grossman, L., 1923. "Iskusstvo anekdota u Puškina". In: L.G., *Ėtjudy o Puškine*, M., S. 37-75.
- -, 1929. "Istoričeskij fon «Vystrela»". Dann in: L.G., *Cech pera*. Stat'i o Puškine, M. 1930 (Nachdruck: Chicago 1968), S. 203-235.
- Gudzij, N.K., 1939. "Istorija pisanija i pečatanija «Anny Kareninoj». In: L.N. Tolstoj, *Polnoe sobranie sočinenij*, M. 1928-1953, Bd. 20, S. 577-643.
- Gukasova, A.G., 1949. Boldinskij period v tvorčestve A.S. Puškina, 2. Aufl., M. 1973.
- Gukovskij, G.A., 1957. Puškin i problemy realističeskogo stilja, M.
- Gusev, N.N., 1973. Dva goda s L.N. Tolstym Iz Jasnoj Poljany v Čerdyn' Otryvočnye vospominanija – Lev Tolstoj-čelovek, M.
- Guyot de Merville, Michel, 1738. Les Epoux réunis, ou La Veuve fille et femme (Nouveau Théâtre français), Paris.
- Hamburger, Käte, 1957. Die Logik der Dichtung, 2. Aufl., Stuttgart 1968.
- Hansen-Löve, Aage A., 1978. Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung, Wien.
- -, 1982. "Die 'Realisierung' und 'Entfaltung' semantischer Figuren zu Texten". In: *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 10, S. 197-252.
- -, 1983. "Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst. Am Beispiel der russischen Moderne". – In: W. Schmid/W.-D. Stempel (Hgg.), *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität* (= Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 10), Wien, S. 291-360.
- -, 1984. "Beobachtungen zur narrativen Kurzgattung". In: R. Grübel (Hg.), Russische Erzählung. Russian Short Story. Russkij rasskaz. Utrechter Symposium zur Theorie und Geschichte der russischen Erzählung im 19. und 20. Jahrhundert (= Studies in Slavic Literature and Poetics. 6), Amsterdam, S. 1-45.
- Holk, A.G.F. van, 1968. "A Semantic Discourse Analysis of «The Coffin-Maker»". In: J.v.d.Eng/A.G.F. van H./J.M. Meijer, *The Tales of Belkin by A.S. Puškin*, The Hague, S. 86-109.
- Hunger, Herbert, 1953. Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Wien, 6. erw. Aufl. 1969.
- Ingarden, Roman, 1931. *Das literarische Kunstwerk*, Halle (Saale), 3. Aufl. Tübingen 1965.
- -, 1968. Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks [poln.: Lwów 1937], Tübingen.
- Irving, Washington, 1823. The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent, Bd. 1, London.
- Iskoz (= Dolinin), A.S., 1910. "«Povesti Belkina»". In: *Puškin*. Pod red. V.A. Vengerova, Pb. 1907-1915, Bd. 4, S. 184-200.
- Istorija russkogo dramatičeskogo teatra, 7 Bde, M. 1977-1987.

- Izmajlov, A.E., 1969. *Dura Pachomovna*. In: *Stichotvornaja skazka (novella) XVIII načala XIX veka*, L., S. 477 f.
- Jakobson, R.O., 1937. "Socha v symbolice Puškinově". Russ. ("Statuja v poėtičeskoj mifologii Puškina") in: R.Ja., *Raboty po poėtike*, M. 1987, S. 145-180.
- -, 1960. "Linguistics and Poetics". In: Th.A. Sebeok (Hg.), *Style in Language*, New York, S. 350-377.
- Jakubovič, D.P., 1926. "Predislovie k «Povestjam Belkina» i povestvovatel'nye priemy Val'ter Skotta". In: *Puškin v mirovoj literature*. Sb. st. pod red. N.V. Jakovleva, L., S. 160-187, 376-383.
- -, 1928. "Reminiscencii iz Val'ter Skotta v «Povestjach Belkina»". In: *Puškin i ego sovremenniki*, Bd. 37, L., S. 100-118.
- –, 1936. "Obzor statej i issledovanij o proze Puškina s 1917 po 1935 g.". In: *Puškin. Vremennik Puškinskoj komissii*, Bd. 1, S. 295-318.
- Jakuševa, V.M., 1985. Domik stancionnogo smotritelja. Muzej dorožnogo byta načala XIX veka, L.
- Jolles, André, 1921. Einleitung zu: Giovanni di Boccaccio, *Das Dekameron*. Deutsch von A. Wesselski (= Insel Taschenbuch. 7), Frankfurt a.M. 1972, S. VII-LXXXVII.

Karamzin, N.M., 1966. Izbrannye proizvedenija, M.

- -, 1983. Pis'ma russkogo putešestvennika, M.
- -, 1984. Sočinenija v dvuch tomach, L.
- Karlgof, V.I., 1827. *Stancionnyj smotritel'*. Dann in: V.I.K., *Povesti i rasskazy*, Spb. 1832, S. 107-138.
- Karlinsky, Simon, 1985. Russian Drama from Its Beginnings to the Age of Pushkin, Berkeley.
- Kasang, Ljubica, 1985. Zur Motivierung und Entfaltung der Träume bei Puškin, unveröffentlichte Staatsexamensarbeit, Hamburg.

Kerényi, Karl, 1944. Hermes der Seelenführer, Zürich.

Kirnoze, Z.I. (Hg.), 1987. Mérimée – Puškin, M.

Kjuchel'beker, V.K., 1979. Putešestvie. Dnevnik. Stat'i, L.

Knigge, Armin, 1984. Puškins Verserzählung «Der eherne Reiter» in der russischen Kritik: Rebellion oder Unterwerfung (= Bibliotheca Slavonica. 23), Amsterdam.

Knjažnin, Ja.B., 1961. Izbrannye proizvedenija, L.

Kočetkova, N.D., 1982. "Tragedija i sentimental'naja drama načala XIX v." – In: *Istorija russkoj dramaturgii XVII – pervaja polovina XIX veka*, L., 181-220.

Kodjak, Andrej, 1970. "O povesti Puškina «Vystrel»". – In: Mosty, Bd. 15, S. 190-212.

Koroleva, N.V./V.D. Rak, 1979. "Ličnost' i literaturnaja pozicija Kjuchel'bekera". – In: Kjuchel'beker 1979, 571-645.

Košanskij, N.F., 1829. Obščaja Retorika, 3. Aufl., SPb. 1834.

-, 1832. Častnaja Retorika, 3. Aufl., SPb. 1836.

- Lachmann, Renate, 1980. "Intertextualität in der Lyrik. Zu Majakovskijs «Oda revoljucii»". In: *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 5, S. 5-23.
- -, 1982. "Dialogizität und poetische Sprache". In: Lachmann (Hg.) 1982, 51-62.
- -, (Hg.), 1982. *Dialogizität* (= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Reihe A. 1), München.
- -, 1984. "Bachtins Dialogizität und die akmeistische Mytho-Poetik als Paradigma dialogisierter Lyrik". In: K. Stierle/R. Warning (Hgg.), *Das Gespräch* (= Poetik und Hermeneutik. 11), München, S. 489-515.

- -, 1987. "Imitatio und Intertextualität. Drei russische Versionen von Horaz' «Exegi monumentum»". In: *Poetica. Zs. für Sprach- und Literaturwissenschaft*, Bd. 19, S. 195-223.
- -, 1990. Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne, Frankfurt a.M.
- Lagutov, V., 1978. "«Stancionnyj smotritel'» A.S. Puškina: pereklički i reminiscencii". In: *Problemy poėtiki* (= Trudy Samarkandskogo gos. universiteta im. Navoi. Novaja serija. 361), Bd. 4, Samarkand, S. 23-33.
- Lednicki, Wacław, 1956. Bits of Table Talk on Pushkin, Mickiewicz, Goethe, Turgenev and Sienkiewicz, The Hague.
- Lerner, N.O., 1935a. "K genezisu «Vystrela»" (Puškinologičeskie ėtjudy. IX). In: *Zven' ja*, Bd. 5, S. 125-133.
- -, 1935b. "Puškin i Aretino" (Puškinologičeskie ėtjudy. VIII). In: *Zven'ja*, Bd. 5, S. 122-125.
- Levina, Ju. I., 1988. Boldinskie risunki A.S. Puškina. 1830. 1833. 1834, Gor'kij.
- Ležnev, A.Z., 1937. Proza Puškina. Opyt stilevogo issledovanija, 2. Aufl., M. 1966.
- Lieber, L., 1976. "Die Welt der lebendig gewordenen Gegenstände in Puschkins Prosa. «Der Schuß», «Der Postmeister»". In: *Slavica*, Bd. 14, Debrecen, S. 117-130.
- Little, Edmund, 1979. "The Peasant and the Station Master: A Question of Realism". In: *Journal of Russian Studies*, H. 38, S. 23-31.
- Ljubovič, N., 1937. "«Povesti Belkina» kak polemičeskij ėtap v razvitii puškinskoj prozy". In: *Novyj mir*, Bd. 14, S. 260-274.
- Lotman, Ju.M., 1962. "Idejnaja struktura «Kapitanskoj dočki»". In: *Puškinskij sbornik*, Pskov, S. 3-20.
- -, 1966. "Chudožestvennaja struktura «Evgenija Onegina»". In: *Učenye zapiski Tartuskogo gos. universiteta*, H. 184, Tartu, S. 5-22.
- -, 1972. Analiz poėtičeskogo teksta. Struktura sticha, L.
- -, 1974. "Die Entstehung des Sujets typologisch gesehen". In: J.M.L., Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur, hg. von K. Eimermacher, Kronberg/Ts., S. 30-66.
- -, 1975. Roman v stichach Puškina «Evgenij Onegin», Tartu.
- -, 1980. Roman A.S. Puškina «Evgenij Onegin». Kommentarij, L.
- -, 1981a. "Die Entstehung des Sujets typologisch gesehen". In: J.M.L., *Kunst als Sprache*, hg. von K. Städtke, Leipzig, S. 175-204.
- -, 1981b. "Das Sujet im Film". In: J.M.L., *Kunst als Sprache*, hg. von K. Städtke, Leipzig, S. 205-218.
- Lukács, Georg, 1920. Die Theorie des Romans, Berlin.
- Magazanik, Ė, 1972. "Dve Lizy: Krest'janka-baryšnja i baryšnja-krest'janka". In: *Trudy Samarkandskogo gosudarstvennogo universiteta im. Navoi*, Novaja serija, Bd. 200, S. 47-58.
- Makogonenko, G.P., 1974. Tvorčestvo A.S. Puškina v 1830-e gody. 1830-1833, L.
- Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de, 1968. Théâtre complet, Bd. 1, Paris.
- Markovič, V.M., 1989. "«Povesti Belkina» i literaturnyj kontekst". In: *Puškin. Issledovanija i materialy*, Bd. 13, L., S. 63-87.
- Masanov, I.F., 1956-1960. Slovar' psevdonimov russkich pisatelej, učenych i obščestvennych dejatelej, 4 Bde, M.
- Meijer, Jan M., 1968. "The Sixth Tale of Belkin". In: J. van der Eng/A.G.F. van Holk/J.M.M., *The Tales of Belkin by A.S. Puškin*, The Hague, S. 109-134.
- Mejlach, B., 1958. Puškin i ego ėpocha, M.
- Meletinskij, Ė.M., 1976. Poėtika mifa, M.

- Mérimée, Prosper, 1868. "Alexandre Pouchkine". Dann in: Kirnoze (Hg.) 1987, S. 397-418.
- Miller, P.I., 1902. "Vstreča i znakomstvo s Puškinym v Carskom Sele". In: *Russkij archiv*, Buch III.
- Michajlova, N.I., 1976. "O strukturnych osobennostjach «Povestej Belkina»". In: *Boldinskie čtenija*, Gor'kij, S. 78-83.
- -, 1978. "Puškin-prozaik i ritorika ego vremeni". In: *Boldinskie čtenija*, Gor'kij, S. 58-74.
- Modzalevskij, B.L., 1910. "Biblioteka A.S. Puškina. Bibliografičeskoe opisanie". In: *Puškin i ego sovremenniki*, Bd. 9-10, S. I-XIX, 1-442.
- Modzalevskij, L., 1934. "Biblioteka Puškina. Novye materialy". In: *Literaturnoe nasledstvo*, Bd. 16-18, S. 985-1024.
- Nabokov, Vladimir, 1964. *Eugene Onegin*. A Novel in Verse by Aleksandr Pushkin. Translated from the Russian, with a Commentary, by V.N., 4 Bde, 2. Aufl., New York 1975.
- Nejštadt, Vl., 1938. "Puškin v mirovoj literature". In: *Sto let so smerti A.S. Puškina*, M./L., S. 229-280.
- Nerre, Elke, 1985. "Puškins «Grobovščik» als Parodie auf das Freimaurertum". In: *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 17, S. 5-32.
- Neuschäfer, H.-J., 1969. Bocaccio und der Beginn der Novelle, München.
- Nilsson, Nils Åke, 1987. "Brevity in Pushkin's Prose". In: *Canadian Slavonic Papers*, Bd. 29, S. 152-164.
- Nivelle de la Chaussée, Pierre-Claude, 1736. La Fausse antipathie, Utrecht.
- Odoevskij, V.F., 1981. Sočinenija v dvuch tomach, M.
- O'Toole, L. Michael, 1982. Structure, Style and Interpretation in the Russian Short Story, New Haven/London.
- Pavlovskij, I.Ja. 1900-1902. Russko-nemeckij slovar', 3. Aufl., Riga 1911.
- Permjakov, G.L., 1970. Ot pogovorki do skazki. Zametki po obščej teorii kliše, M.
- Petrarca, Francesco, 1964. *Canzoniere*. Testo critico e introduzione di Gianfranco Conti, Torino.
- Petrovskij, M.A., 1921. "Kompozicija novelly u Mopassana. Opyt teoretičeskogo opisanija i analiza". In: *Načala*, H. 1, S. 106-127.
- –, 1925. "Morfologija puškinskogo «Vystrela»". In: *Problemy poėtiki*. Sb. st. pod red. V. Ja. Brjusova, M./L., S. 173-204.
- -, 1927. "Morfologija novelly". In: *Ars Poetica*. Sb. st. pod red. M.A. Petrovskogo, Bd. 1, M., S. 69-100.
- Petrunina, N.N., 1981. "Proza vtoroj poloviny 1820-ch–1830-ch gg.". In: *Istorija russkoj literatury v četyrech tomach*, Bd. 2, L., S. 501-529.
- -, 1983. "Pervaja povest' Puškina («Grobovščik»)". In: *Russkaja literatura*, H. 2, S. 70-89.
- -, 1985. "Kogda Puškin napisal predislovie k «Povestjam Belkina»". In: *Vremennik Puškinskoj komissii 1981*, L., S. 31-51.
- -, 1987. Proza Puškina. Puti ėvoljucii, L.
- -, 1989. "Iz materialov Puškinskogo Liceja". In: *Puškin. Issledovanija i materialy*, Bd. 13, L., S. 306-345.
- Poddubnaja, R.N., 1978. "Geroj i ego literaturnoe razvitie (Otraženie «Vystrela» Puškina v tvorčestve Dostoevskogo)". In: *Dostoevskij. Materialy i issledovanija*, Bd. 3, L., S. 54-66.

- -, 1980a. "Tvorčestvo Puškina Boldinskoj oseni 1830 goda kak problemno-chudožestvennyj cikl. Sentjabr'. Stat'ja pervaja". In: *Studia Rossica Posnaniensia*, Bd. 12 (1979), S. 3-34.
- -, 1980b. "Tvorčestvo Puškina Boldinskoj oseni 1830 goda kak problemno-chudožestvennyj cikl. Sentjabr'. Stat'ja vtoraja". In: *Studia Rossica Posnaniensia*, Bd. 13 (1979), S. 3-44.
- Poe, E.A., 1842. "Twice Told Tales". Dann in: E.A.P., *Selected Writings*, Harmondsworth 1967, S. 437-447.
- Pogorel'skij, A. (Perovskij, A.A.), 1980. *Lafertovskaja makovnica* (1825). Dann in: *Russkaja romantičeskaja povest'*, M., S. 135-156.
- Popov, A.A., 1916. "Puškin i francuzskaja jumorističeskaja poėzija XVIII veka". In: *Puškinist*. Istoriko-literaturnyj sb. pod red. S.A. Vengerova, Bd. 2, Pg., S. 204-257.
- Povolockaja, Ol'ga, 1989a. "«Metel'»: kollizija i smysl". In: *Moskva*, H. 6, S. 188-195.
- –, 1989b. "«Grobovščik»: kollizija i smysl". In: Voprosy literatury, H. 12, S. 210-224
- Puškin, A.S., 1840. Gesammelte Werke, hg. von R. Lippert, 2 Bde, Leipzig.
- -, 1937-1959. Polnoe sobranie sočinenij, 17 Bde, M./L.
- [Puschkin, A.], 1952. *Die Hauptmannstochter*. Ins Deutsche übertragen von J. v. Guenther, Stuttgart 1952.
- -, 1962-1966. Polnoe sobranie sočinenij v 10 tomach, M.
- -, 1974-1978. Sobranie socinenij v 10 tomach, M.

Radiščev, A.N., 1976. Izbrannoe, M.

Razumovskaja, M.V., 1986. "K voprosu o nekotorych literaturnych tradicijach v «Stancionnom smotritele»". – In: *Russkaja literatura*, H. 3, S. 124-134.

Reformatskij, A.A., 1922. Opyt analiza novellističeskoj kompozicii, M.

Rousseau, Jean-Jacques, 1960. Julie, ou La Nouvelle Héloïse, Paris.

- Sacharov, V.I., 1980. "Forma vremeni". In: Russkaja romantičeskaja povest', M., S. 5-40.
- Sadikov, P.A., 1941. "I.P.Liprandi v Bessarabii 1820-ch godov (po novym materialam)". In: *Puškin. Vremennik Puškinskoj komissii*, Bd. 6, S. 266-295.
- Sandomirskaja, V.B., 1966. "50–60-e gody". In: *Puškin. Itogi i problemy izučenija*. Pod red. B.P. Gorodeckogo, N. V. Izmajlova, B.S. Mejlacha, M./L. 1966, S. 50-73.
- Šarypkin, D.M., 1978. "Puškin i «Nravoučitel'nye rasskazy» Marmontelja". In: *Puškin. Issledovanija i materialy*, Bd. 8, L., S. 107-136.
- Sazonova, S.S., 1976. O Belkine i ego roli v «Povestjach Belkina», Riga.
- Schamschula, Walter, 1973. "Zweipolige Erzählstrukturen in Puškins Werk". In: Slavistische Studien zum VII. Internationalen Slavistenkongreß in Warschau 1973, München, S. 454-465.
- Schleiermacher, F.D.E., 1977. *Hermeneutik und Kritik*, hg. von M. Frank, Frankfurt a.M.
- Schmid, Wolf, 1973. Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs (= Beihefte zu Poetica. 10), München, Nachdruck (mit einem Nachwort zur zweiten Auflage): Amsterdam 1986.
- -, 1977. Der ästhetische Inhalt. Zur semantischen Funktion poetischer Verfahren, Lisse.
- -, 1981. "Intertextualität und Komposition in Puškins Novellen «Der Schuß» und «Der Posthalter»". In: *Poetica. Zs. für Sprach- und Literaturwissenschaft*, Bd. 13, S. 82-132.

- Schmid, Wolf, 1982a. "Die narrativen Ebenen "Geschehen", "Geschichte", "Erzählung" und "Präsentation der Erzählung"". In: *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 9, S. 83-110.
- -, 1982b. "Diegetische Realisierung von Sprichwörtern, Redensarten und semantischen Figuren in Puškins «Povesti Belkina». – In: Wiener Slawistischer Almanach, Bd. 10, Wien, S. 163-195.
- -, 1983. "Sinnpotentiale der diegetischen Allusion. Aleksandr Puškins Posthalternovelle und ihre Prätexte". In: Schmid/Stempel (Hgg.) 1983, 141-187.
- -, 1984a. "Der semiotische Status der narrativen Ebenen 'Geschehen', 'Geschichte', 'Erzählung' und 'Präsentation der Erzählung'". In: K. Oehler (Hg.), Zeichen und Realität. Akten des 3. semiotischen Kolloquiums der deutschen Gesellschaft für Semiotik, Hamburg 1981 (= Probleme der Semiotik. 1), Tübingen, S. 477-486.
- -, 1984b. "Thematische und narrative Äquivalenz. Dargelegt an Erzählungen Puškins und Čechovs". In: R. Grübel (Hg.), Russische Erzählung. Russian Short Story. Russkij rasskaz. Utrechter Symposium zur Theorie und Geschichte der russischen Erzählung im 19. und 20. Jahrhundert (= Studies in Slavic Literature and Poetics. 6), Amsterdam, S.79-118.
- -, 1984c. "Der Ort der Erzählperspektive in der narrativen Konstitution". In: J.J. van Baak (Hg.), Signs of Friendship. To Honour A.G.F. van Holk, Amsterdam, S. 523-552.
- -, 1984f. "Three Diegetic Devices in Puškins «Tales of Belkin»". In: B. Stolz/I.R. Titunik/L. Doležel (Hgg.), *Language and Literary Theory. In Honor of Ladislav Matejka* (= Papers in Slavic Philology. 5), Ann Arbor, S. 505-525.
- -, 1985. "Narratives Erinnern und poetisches Gedächtnis in realistischer und ornamentaler Prosa". In: *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 16, S.99-110.
- -, (Hg.) 1987a, *Mythos in der slawischen Moderne* (= Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 20), Wien.
- -, 1987b. "Analysieren oder Deuten? Überlegungen zur Kontroverse zwischen Strukturalismus und Hermeneutik am Beispiel von Čechovs «Nevesta»". In: *Die Welt der Slaven*, N.F. Bd. 11, S. 101-120.
- -, 1987c. "Prose and Poetry in «Povesti Belkina». In: *Canadian Slavonic Papers*, Bd. 29, S. 210-227.
- -, 1988. "Die Parömie als narratives Kryptogramm: Zur Entfaltung von Sprichwörtern und Redensarten in A.S. Puškins «Hauptmannstochter»". In: R. Lachmann/I.P. Smirnov (Hgg.), *Kryptogramm. Zur Ästhetik des Verborgenen* (= Wiener Slawistischer Almanach, Bd. 21), Wien, S. 267-285.
- -, 1989a. "Proza i poėzija v «Povestjach Belkina»". In: *Izvestija AN SSSR. Serija literatury i jazyka*, Bd. 48, S. 316-327.
- -, 1989b. "O motivirovke v proze Puškina". In: *Russian Literature*, Bd. 26, S. 495-507.
- -, 1989c. "Ebenen der Erzählperspektive". In: K. Eimermacher/P. Grzybek/G. Witte (Hgg.), *Issues in Slavic Literary and Cultural Theory*, Bochum, S. 433-449.
- -, 1990. "Nevezučij ženich i vetrenye suženye. Podteksty i razvertyvajuščiesja rečevye kliše v povesti Puškina «Metel'»". In: E. de Haard/T. Langerak/W.G. Weststeijn (Hgg.), Semantic Analysis of Literary Texts. To Honour Jan van der Eng on the Occasion of His 65. Birthday, Amsterdam, S. 443-465.
- Schmid, Wolf/Wolf-Dieter Stempel (Hgg.), 1983. *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität* (= Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 11), Wien.
- Scott, Walter, 1893. *The Bride of Lammermoor and The Black Dwarf*, 2 Bde, London (= Waverly Novels. Border edition, Bde 14-15).

- Seleznev, Ju., 1974. "Proza Puškina i razvitie russkoj literatury. K poėtike sjužeta". In: *V mire Puškina*. Sb. st. pod red. S. Mašinskogo, M., S. 413-446.
- Semjonow, J., 1965. «Das Häuschen in Kolomna» in der poetischen Erbschaft A.S. Puškins, Uppsala, S. 69-72.
- Senderovič, Savelij, 1982. *Aletejja. Ėlegija Puškina «Vospominanie» i problemy ego poėtiki* (= Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 8), Wien.
- Shaw, J. Thomas, 1963. "Puškin's «The Shot»". In: *Indiana Slavic Studies*, Bd. 3, S. 113-129.
- -, 1977. "Pushkin's «The Stationmaster" and the New Testament Parable. In: *Slavic and East European Journal*, Bd. 21, S. 3-29.
- Sidjakov, L.S., 1960. "Puškin i razvitie russkoj povesti v načale 30-ch godov XIX veka". In: *Puškin. Issledovanija i materialy*, Bd. 3, M./L., S. 193-217.
- -, 1970. "Nabljudenija nad slovoupotrebleniem Puškina ("proza" i "poėzija")". In: Puškin i ego sovremenniki (= Učenye zapiski Leningradskogo gos. ped. inst-a im. Gercena. 434), L., S. 125-134.
- -, 1973. Chudožestvennaja proza A.S. Puškina, Riga.
- Simmel, Georg, 1916. "Das Problem der historischen Zeit". Dann in: G.S., Zur Philosophie der Kunst, Potsdam 1922, S. 152-169.
- Šklovskij, V.B., 1966. Povesti o proze. Razmyšlenija i razbory, M., 2 Bde.
- Slonimskij, A.L., 1959. Masterstvo Puškina, M.
- Slovar' jazyka Puškina, 4 Bde, M. 1956-1961.
- Slovar' russkogo jazyka v četyrech tomach, 2. Aufl., M. (AN SSSR) 1983.
- Smitten, J.R./A. Daghistany (Hgg.), 1981. Spatial Form in Narrative, Ithaca/London.
- Speranskij, M.N., 1910. "«Baryšnja-krest'janka» Puškina i «Urok ljubvi» g-ži Montol'e (Bibliografičeskaja spravka)". In: *Sbornik Char'kovskogo istoriko-filologičeskogo obščestva*, Bd. 19, Char'kov, S. 125-133.
- Stecenko, E.A., 1989. "Ritmičeskaja kompozicija chudožestvennogo proizvedenija". In: *Kontekst 1988*, M., S. 180-207.
- Stempel, Wolf-Dieter, 1983. "Intertextualität und Rezeption". In: Schmid/Stempel (Hgg.) 1983, 85-109.
- Stepanov, N.L., 1961. "Izobraženie charakterov v proze Puškina". In: *Russkaja lite-ratura*, H. 1, S. 3-24.
- -, 1962. Proza Puškina, M.
- Stierle, Karlheinz, 1973. "Geschichte als Exemplum Exemplum als Geschichte. Zur Pragmatik und Poetik narrativer Texte". In: R. Koselleck/W.-D. Stempel (Hgg.), *Geschichte Ereignis und Erzählung* (= Poetik und Hermeneutik. 5), München, S. 347-375.
- -, 1971. "Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte".- Dann in: K.S., *Text als Handlung*, München 1975, S. 49-55.
- -, 1983. "Werk und Intertextualität". In: Schmid/Stempel (Hgg.) 1983, 7-26.
- -, 1985. "Für eine Öffnung des hermeneutischen Zirkels". In: *Poetica. Zs. für Sprach- und Literaturwissenschaft*, Bd. 17, S. 340-354.
- Štrajch, S., 1935. "Znakomec Puškina I.P. Liprandi". In: *Krasnaja nov*', H. 2, S. 213-218.
- Sultan-Šach, M.P., 1956. "M.N. Volkonskaja o Puškine v ee pis'mach 1830-1832 godov". In: *Puškin. Issledovanija i materialy*, Bd. 1, M./L., S. 257-267.
- Šustrova, I., 1987. "O psichologičeskom raskrytii charakterov v «Povestjach Belkina»". In: *Boldinskie čtenija*, Gor'kij, S. 192-199.
- Švarcband, S.M., 1971. "Povest' A.S. Puškina «Vystrel» (Opyt analiza vnutrennej struktury)". In: *Voprosy literatury* (= Novosibirskij gos. ped. inst. Naučnye trudy. 36), Novosibirsk, S. 42-52.

- Tjupa, V.I., 1983. "Pritča o bludnom syne v kontekste «Povestej Belkina» kak chudožestvennogo celogo". – In: *Boldinskie čtenija*, Gor'kij, S. 67-82.
- Todd III, W.M., 1976. The Familiar Letter as a Literary Genre in the Age of Pushkin, Princeton.
- Tolstaja, S.A., 1978. Dnevniki, 2 Bde, M.
- Tolstoj, L.N., 1936-1964. Polnoe sobranie sočinenij, 91 Bde, M.
- Tolstoj, S.L., 1928. "Moj otec v semidesjatych godach vyskazyvanija ego o literature i pisateljach". Dann in: *L.N. Tolstoj v vospominanijach sovremennikov*, 2 Bde, M. 1978, Bd. 1, S. 206-225.
- Tomaševskij, B.V., 1925. "Interpretacija Puškina". In: B.V.T., *Puškin. Sovremennye problemy istoriko-literaturnogo izučenija*, L., S. 91-107.
- -, 1939. "Zametki o Puškine. 2. Belkin i Gibbon". In: *Puškin. Vremennik Puškinskoj komissii*, Bd. 4-5, S. 483-485.
- -, 1956. Puškin. Kniga I (1813-1824), M./L.
- -, 1960. Puškin i Francija, L.
- Trubačev, S.S., 1889. Puškin v russkoj kritike 1820-1880, SPb.
- Turbin, V.N., 1978. Puškin. Gogol'. Lermontov. Ob izučenii literaturnych žanrov, M.
- Tynjanov, Ju.N., 1921-1922. "O kompozicii «Evgenija Onegina»". Dann in: Ju.N.T., *Poėtika. Istorija literatury. Kino*, M. 1977, S. 52-77.
- -, 1924. Problema stichotvornogo jazyka, L.
- -, 1929. "Puškin". In: Ju.N.T., Archaisty i novatory, L., S. 228-291.
- Unbegaun, B.O., 1947. Einleitung zur Ausgabe: A.S. Pushkin, *The Tales of the Late Ivan Petrovič Belkin*, Oxford, S. XI-XXX.
- Uzin, V.S., 1924. O povestjach Belkina. Iz kommentariev čitatelja, Pg.
- Varnhagen van Ense, Karl August, 1838. "Werke von Alexander Puschkin. Band 1-3. St. Petersburg, 1836". Dann in: K.A.V.v.E., *Denkwürdigkeiten und vermischte Schriften*, Bd. 5, Teil 2, Leipzig 1843, S. 592-635.
- Vasmer, Max, 1950-1958. Russisches etymologisches Wörterbuch, Heidelberg.
- Vacuro, V.Ė., 1981. "«Povesti Belkina»". In: A.S. Puškin, *Povesti pokojnogo Ivana Petroviča Belkina, izdannye A.P.*, M., S. 7-60.
- Vetlovskaja, V.E., 1987. "Letopisnoe osmyslenie knjažeskich pirov i darenij v svete fol'klornych i ėtnografičeskich dannych". In: *Russkij fol'klor*, Bd. 24: *Ėtnografičeskie istoki fol'klornych javlenij*, L., S. 33-43
- Vinogradov, I.I., 1934. "Put' Puškina k realizmu". In: *Literaturnoe nasledstvo*, Bd. 16-18, M., S. 49-90.
- Vinogradov, V.V., 1921. "Naturalističeskij grotesk. Sjužet i kompozicija povesti Gogolja «Nos»". Zuletzt in: V.V.V., *Poėtika russkoj literatury*, M. 1976, S. 5-44.
- -, 1934. "O stile Puškina", in: Literaturnoe nasledstvo, Bd. 16-18, M., S. 135-214.
- -, 1941. Stil' Puškina, M.
- –, 1949. "K izučeniju jazyka i stilja puškinskoj prozy. Rabota Puškina nad povest'ju «Stancionnyj smotritel'»". In: *Russkij jazyk v škole*, H. 3, S. 18-32.
- -, 1973. "Stil' i kompozicija povesti Puškina «Metel'». In: *Kniga sporit s fil' mom* (= Mosfil'm. 7), S. 244-264.
- Vinokur, G., 1941. "Slovo i stich v «Evgenii Onegine»". In: *Puškin*. Sb. st. pod red. A. Egolina, M., S. 155-213.
- Vjazemskij, P.A., 1878-1886. Polnoe sobranie sočinenij, 12 Bde, SPb.
- -, 1982. Sočinenija v dvuch tomach, M.
- Volovič, N.M., 1979. Puškinskie mesta Moskvy i Podmoskov' ja, M.

- Vol'pert, L.I., 1976. "Puškin i Marivo. (K probleme puškinskogo psichologizma)". In: *Sravnitel' noe izučenie literatur. Sb. st. k 80-letiju akademika M.P. Alekseeva*, L., S. 263-269.
- -, 1979a. "Puškin i Lašosse (O sjužetnom motive «Meteli»)". In: *Vremennik Puškinskoj komissii 1975*, L., S. 119-121.
- -, 1979b. "Puškin i francuzskaja komedija XVIII v.". In: *Puškin. Issledovanija i materialy*, Bd. 9, L., S. 168-187.
- Vol'pert, L.I., 1980. Puškin i psichologičeskaja tradicija vo francuzskoj literature, Tallin
- Vomperskij, V.P., 1979. "Obraz avtora v povesti A.S. Puškina «Baryšnja-krest'jan-ka»". In: *Russkaja reč*', H. 3, S. 29-36.
- Wiese, Benno von, 1963. Novelle, Stuttgart, 8. Aufl. 1982.
- Wolff, Reinhold, 1978. Anmerkungen zur Ausgabe: J.-J. Rousseau, Julie oder Die neue Héloïse. Briefe zweier Liebenden aus einer kleinen Stadt am Fuße der Alpen, München, S. 833-871.
- Zelinskij, V. (Hg.), 1888. Russkaja kritičeskaja literatura o proizvedenijach A.S. Puš-kina. Chronologičeskij sbornik kritiko-bibliografičeskich statej, 7 Bde, M.
- Žukov, V.P. (Hg.), 1966. Slovar' russkich poslovic i pogovorok, M.
- Žukovskij, V.A., 1973. Izbrannoe, L.

REGISTER DER AUTOREN UND WERKE

Erfaßt sind auch die Adressaten von Briefen und die russischen Zeitschriften des 19. Jahrhunderts. Die kursiven Ziffern verweisen auf Fußnoten, bei mehrseitigen Fußnoten ist jene Seite angegeben, auf der die Fußnote beginnt.

Abakumov, S.I. 122, 343 Beseda ljubitelej russkogo slova 83 Abaelard, P. 256 Bestužev-Marlinskij, A.A. 14, 31, 171, 185, 192, 194-197, 203, 221-223, 232, Epistulae 256 Abbé Prévost (A.F. Prévost d'Exiles) 128 236, 250, 333-335, 344 Aventure d'une jeune fille de la Roman i Ol'ga ("Roman und Olga") 222 f., 232, 236 campagne 128 Achmatova, A.A. 153, 154, 155, 230, Roman v semi pis'mach ("Roman in 254, 288, 343 sieben Briefen") 194 Ajchenval'd, Ju. 53, 343 Večer na bivuake ("Ein Abend im Akušin, N. 296, 343 Feldnachtlager") 31, 171, 194 Akutin, Ju. 279, 343 Večer na Kavkazskich vodach v 1824 Alekseev, M.P. 230, 343 godu ("Ein Abend in einem Kaukasi-Alles, M. 150, 343 schen Heilbad im Jahre 1824") 195-Al'tman, M.S. 140 f., 276, 343 197, 333-335 Anderson, R.B. 262, 343 Voennyj antikvarij ("Der Militäranti-Aničkov, E.V. 266, 343 quar") 250 Apuchtin, S. 236 Bethea, D. 58, 164, 295, 223, 273, 300, Apuleius, L. 291 301-303, 344 Metamorphoseis 291 Blagoj, D.D. 16, 76, 77, 121, 125, 173, Aretino, P. 252 f., 343 175, 177, 183, 217, 270, 344, Blagonamerennyj ("Der Wohlgesinnte") Ragionamenti 252 f. 200, 245 Bachtin, M.M. 43, 52, 54, 91, 215, 343 Bočarov, S.G. 43, 52, 53-56, 66, 183, Baky, J. von 104 304, 312, 315, 336, 344 Balzac, H. de 86, 152-159, 343 Bocjanovskij, V.F. 86, 344 Physiologie du mariage 152-159 Bogdanovič, I.F. 290-293, 344 Baratynskij, E.A. 13, 171, 192-194, 203, Dušen' ka 290-293 343 Bolten, J. 82, 344 Bal 171, 192-194 Bonamour, J. 204, 344 Barkov, D.N. 279 Bondi, S.M. 76 Barsch, K.-H. 26, 343 Borovkova-Majkova, M.S. 83, 344 Borozdin, A.K. 53, 344 Batjuškov, K.N. 252 Belinskij, V.G. 19-21, 67, 272, 340, 343 Brang, P. 20, 104, 277, 344 Bel'kind, V.S. 52, 58, 105, 344 Broich, U. 85, 344 Bulgakov, F.I. 23 Belyj, A. 46, 96 Berkovskij, N.Ja. 106, 115, 119, 140, Bulgarin F.B. 17 f., 19, 20, 25, 29, 57, 160, 162, 165, 167, 172, 173, 201, 204, 58, 61, 166, 167 f., 340, 344 217, 218, 223, 230, 231, 239, 273, 298, Ivan Vyžigin 18, 167 f. 340, 344 Otryvki iz tajnych zapisok stancionnogo smotritelja na peterburgskom

Bers, S.A. (s. S.A. Tolstaja)

trakte ("Auszüge aus den geheimen Aufzeichnungen eines Stationsaufsehers der Petersburger Poststraße")
167

Bürger, G.A. 228, 230-233, 344 *Lenore* 228, 230-233

Busch, U. 171, 172, 178 f., 181-183, 185, 189, 212-214, 344 f.

Byron, G.G.N. 19, 84, 179, 185, 202-205, 213, 219, 273 Childe Harold 179 Don Juan 19, 203

Cassirer, E. 68, 345 Čechov, A.P. 304 f., 345 *Skripka Rotšil' da* ("Rothschilds Geige") 304 f.

Černjaev, N.I. 53, 55, 76, 172, 173, 192, 208, 240, 316, 328, 345

Černyševskij, N.G. 171 f., 203, 345

Chalizev, V.E. 52, 55, 63, 66, 166, 170, 241, 242, 250, 345

Chitrovo, E.M. 201

Chmel'nickij, N.I. 97, 236, 249 f., 272, 279, 345

Suženogo konem ne ob" edeš', ili Net chuda bez dobra ("Dem Beschiedenen entkommt auch man zu Pferde nicht, oder Jeder Nachteil hat auch seinen Vorteil") 236, 249 f.

Vozdušnye zamki ("Luftschlösser") 249

Čičerin, A.V. 26, 155, 345

Clayton, J.D. 43, 86, 190, 191, 293, 345 Collé, Ch. 250

La Partie de chasse de Henri IV 250

Constant, B. 155, 254, 288, 339, 345 *Adolphe 155*, 254, 288, 339

Čudakov, A.P. 28, 345

Cvetaeva, M. 261, 345

Daghistani, A. 37, 354
Dal', V.I. 20, 114, 120, 131, 139, 142, 151, 153, 210, 235, 236, 237, 262, 306, 308, 345

Dante 255, 334, 345

Divina commedia 334

Davydov, D. 185, 187, 198 f.

Burcovu. Prizyvanie na punš ("An Burcov. Einladung zum Punsch") 198 f.

Davydov, S. 45 f., 58, 117, 164, 210, 223, 266, 273, 295, 300, 301-303, 344, 346

Davydov, V.L. 179

Debreczeny, P. 42, 46-48, 52, 57, 58, 61, 63 f., 66, 71, 72, 137, 155, 164, 177, 203, 217, 259, 262, 263, 270, 272, 303, 346

Del'vig, A.A. 14, 83, 115, 302, 346 Na smert' Deržavina ("Auf den Tod Deržavins") 302

Deržavin, G.R. 41, 83, 92, 160, 298-300, 302

Vel' moža ("Der Würdenträger") 160 Vodopad ("Der Wasserfall") 298

Desnickij, V.A. 277, 346

Dmitriev, I.I. 91, 107, 147-149, 158 f., 164, 346

Karikatura 91, 107, 147-149, 158 f., 164

Dolinin, A.S. (Iskoz) 53, 173, 180, 239, 348

Dostoevskij, F.M. 217-220, 346 *Krotkaja* ("Die Sanfte") 220 *Zapiski iz podpol'ja* ("Aufzeichnungen aus dem Kellerloch") 217-220

Driver, S. 274, 346 Dudyškin, S.S. 153, 346 Durov, V.A. 15

Ebbinghaus, A. 216, 257, 315, 321, 323, 346

Ejchenbaum, B.M. 23, 44, 59, 74, 93, 312, 346

Emerson, C. 263, 346

Eng, J. van der 68, 78, 89, 107, 148, 167, 183, 203, 208, 246, 247, 251, 276, 277, 287, 294, 304, 312, 314, 347

Etienne, Ch.G. 250

Federico, G.M. 274 Fedorov, V. 277

Liza, ili Sledstvie gordosti i obol' ščenija ("Liza, oder Die Folgen von Stolz und Verführung") 277 Fielding, H. 275 Shamela 275 Fonvizin, D.I. 56, 287, 347 *Nedorosl'* 56, 287 Frank, J. 37, 347 Gautier, Th. 201 Gebser, J. 96, 347 Gej, N.K. 55, 328, 347 Gemoll, W. 142, 347 Genette, G. 93 Geršenzon, M.O. 37 f., 76, 105 f., 135, 170, 237, *337*, 340, 347 Gesellschaft für Weisheitsliebe (Obščestvo ljubomudrija) 14 Gillel'son, M.I. 83, 347 Gippius, V.V. 53, 87, 106, 124, 173, 179, 205, 245, 277, 278, 279, 285, 347 Gogol', N.V. 16, 27, 54, 59, 60, 71, 306, 347 Neskol' ko slov o Puškine ("Einige Worte über Puškin") 16 Revizor ("Der Revisor") 59 Sinel' ("Der Mantel") 59 Vybrannye mesta iz perepiski s druz' jami ("Ausgewählte Stellen aus dem Briefwechsel mit Freunden") 16 Gol'denvejzer, A.B. 24 f., 347 Goldsmith, O. 128 The Vicar of Wakefield 128 Golicyn, V.S. 153 Gončarova, N.N. 296 Gorčakov, A.M. 13 Graf, A.E. 114, 236, 266, 347 Gregg, R. 180, 347 Griboedov, A.S. 250, 279 Gore ot uma (,,Verstand schafft Leiden") 250 Grigor'ev, A. 52 f. Vzgljad na russkuju literaturu so smerti Puškina ("Über die russische Literatur seit Puškins Tod") 53 Grimm, Brüder 162

Rotkäppchen 162

Grossman, L. 72, 192, 347

Gudzij, N.K. 23, 347 Gukasova, A.G. 105, 172, 239, 283, 347 Gukovskij, G.A. 172, 347 Guenther, J. von 261, 352 Gusev, N.N. 24, 347 Guyot de Merville, M. 244, 247, 347 Les Époux reunis, ou La Veuve fille et femme 244, 247 Hamburger, K. 67, 348 Hamp, V. 136 Hansen-Löve, A.A. 48, 73, 96, 348 Holk, A.G.F. van 295, 348 Horaz 92 Hugo, V. 185, 201 f. Hernani, ou L'Honneur castillan Hunger, H. 325, 328, 348 Il'in, N. 277 Liza, ili Toržestvo blagodarnosti ("Liza, oder Der Triumph der Dankbarkeit") 277 Ingarden, R. 27, 348 Irving, W. 18, 70, 71, 230-232, 234 f., 243, 245, 348 Spectre Bridegroom 230-232, 234 f., 243, 245 Iskoz (s. A.S. Dolinin) Isouard, N. 250 Joconde, ou Les Coureurs d'aventures 250 Ivanov, Vjač. 76 Izmajlov, A.E. 326, 348 Dura Pachomovna ("Die törichte Pachomovna") 326, 348 Izmajlov, V. 277 Rostovskoe ozero ("Der See von Rostov") 277 Jakobson, R.O. 49, 328, 348 Jakubovič, D.P. 16, 52, 71, 279, 286, 296, 348 Jakuševa, V.M. 142, 348 Jakušin, V. 76

Jean Paul 271, 294

Johannesevangelium 114 f., 143-147

Jolles, A. 72, 348

Karamzin, N.M. 20, 31, 62, 66, 83, 86 f., 89, 94, 104, 121-130, 134, *138*, *141*, 147, 158 f., 163 f., 169, 221, 224-227, 232-234, 236, 241, 248, 258, 274, 276 f., 282, 349 Bednaja Liza ("Die arme Liza") 31, 86 f., 94, 104, 121-130, 134, 147, 158 f., 163 f., 274, 276 f., 277, 282 Natal' ja, bojarskaja doč' ("Natal' ja, die Bojarentochter") 138, 141, 224-227, 232-234, 236, 241, 258, 276 f. Pis' ma russkogo putešestvennika ("Briefe eines russischen Reisenden") 248 Karlhof (Karlgof), W. 130-134, 147, 158 f., 164, 168, 349 Stancionnyj smotritel' ("Der Stationsaufseher") 130-134, 147, 158 f., 164, 168 Karlinsky, S. 249, 272, 285, 349 Kasang, L. 226, 320, 349 Katenin, P.A. 279 Katkov, M.N. 21 f., 29 Kerényi, K. 328, 349 Kireevskij, I.V. 13 Kirnoze, Z.I. 26, 349 Kjuchel'beker (s. Küchelbecker) Knigge, A. 95, 349 Knjažnin, Ja.B. 324, 349 Chvastun ("Der Prahler") 324 Kočetkova, N.D. 277, 349 Kodjak, A. 172, 183, 192, 199 f., 349 Koroleva, N.V. 19, 349 Korsakov, P.A. 279 Košanskij, N.F. 13, 15, 349 Častnaja ritorika ("Spezielle Rhetorik") 13, 349 Obščaja ritorika ("Allgemeine Rhetorik") 13, 349 Kto by ėto predvidel? ("Wer hätte das vorausgesehen?") 245 Küchelbecker (Kjuchel'beker), W. 19, 349

Dnevnik ("Tagebuch") 19

Kürzinger, J. 136

Lachmann, R. 85, 92, 349 La Fontaine, J. de 291 Les Amours de Psyché et Cupidon 291 Lafontaine, A. 278 Miniatjurnyj portret ("Das Miniaturporträt") 278 Lagrange, A. de 271 Lagutov, V. 131, 349 Lapp, E. 130 Lednicki, W. 165, 244, 349 Lektion, Eine überzeugende (s. Ubeditel'nyj urok) Lerner, N.O. 52, 173, 192, 195, 201, 252, *258, 333*, 349 Lessing, G.E. 300 Wie die Alten den Tod gebildet 300 Levina, Ju.I. *331*, 349 Ležnev, A.Z. 106, 350 Lieber, L. 140, 350 Liprandi, I.P. 192 *Literaturnaja gazeta* ("Literaturzeitung") 18, 83, 203 Little, E. 87, 350 Ljubovič, N. 53, 86 f., 172, 173, 175, 224, 225, 234, 286, 340, 350 Lomonosov, M.V. 92 Lotman, Ju.M. 42, 43, 81, 265, 350 Lukács, G. 73, 350 Lukasevangelium 114, 134-143, 151, 165, 166 Luther, M. 136 Magazanik, E. 283, 350 Majakovskij, V.V. 92

Magazanik, Ė. 283, 350
Majakovskij, V.V. 92
Makogonenko, G.P. 105, 172, 283, 350
Marivaux, P.C. de 279-282, 350

Jeu de l'amour et du hazard 279-282
Markovič, V.M. 87, 128, 131, 167, 178, 204, 215, 232, 245, 246, 252, 350
Marlinskij (s. Bestužev-Marlinskij)
Marmontel, J.-F. 128

Laurette 128
Masanov, I.F. 18, 350

Matthäusevangelium 114, 142
Meijer, J.M. 52, 53, 57, 350
Mejlach, B.S. 173, 347, 350

Meletinskij, E.M. 96, 350 La Serva padrona 274 Mérimée, P. 25 f., 350 Permjakov, G.L. 97, 351 Perovskij (s. Pogorel'skij) Alexandre Pouchkine 25 Michajlova, N.I. 13, 105, 350 Petrarca 249, 252, 255, 351 Miller, P.I. 15, 350 Canzoniere 252 Petrovskij, M.A. 73, 183, 187, 351 Modzalevskij, B. *136*, 350 Modzalevskij, L. 136, 351 Petrunina, N.N. 13, 33, 54, 55, 83, 135, Molière 274, 284 160, 172, 173, 179, 246, 286, 300, 316, Montolieu, J.I. de 279 *318, 320, 328,* 332, 351 Le Baron d'Aldestan, ou Le Pouvoir de Pfister, M. 85, 344 l'amour (Urok ljubvi) 279 Piis, P.A.A. 279 Mornet, D. 256 La Fausse paysanne, ou L'Heureuse Moskovskij telegraf ("Moskauer Teleinconséquence 279 graf") 18, 57, 71 Pletnev, P.A. 32, 54, 58, 194, 296 Moskovskij vestnik ("Moskauer Bote") 14 Poddubnaja, R.N. 105, 217, 220, 283, 336, 351 Nabokov, V.V. 84, 351 Poe, E.A. 73, 352 Nadeždin, N.I. 19 Pogorel'skij (-Perovskij), A.A. 162, 320, Nejštadt, Vl. 25, 351 325, 329-331, 333, 335, 337, 352 Nelli, J. 274 Lafertovskaja makovnica ("Die Mohnkuchenverkäuferin von Lafer-La Serva padrona 274 Nepomnjaščij, V. 257 tovo") 162, 320, 325, 329-331, 333, Nerre, E. 301, 351 335, 337 Neuschäfer, H.-J. 74, 351 Polevoj, N.A. 13, 18, 57, 71, 230 Nilsson, N.Å. 26, 351 Polivanov, L.I. 52, 195 Nivelle de la Chaussée, P.-C. 244, 351 Popov, A.A. 279, 352 Potebnja, A.A. 96 La Fausse Antipathie 244 Nodier, Ch. 282, 284 Povolockaja, O. 257, 306, 315, 323, 352 Jean Sbogar 282, 284 Prévost d'Exiles, A.-F. (s. Abbé Prévost) Numeri 151 Puškin, A.S. An der Ecke eines kleinen Platzes (s. Na uglu malen'koj ploščadi) Odoevskij, V.F. 296, 306, 351 Zapiski Grobovščika ("Aufzeichnun-An Krivcov (s. Krivcovu) gen eines Sargmachers") 306 An N.G. Lomonosov (s. K N.G. Lo-Oksman, Ju.G. 53 monosovu) *An Žukovskij* (s. K Žukovskomu) Osipova, P.A. 32, 128 O'Toole, L.M. 183, 351 Arap Petra Velikogo ("Der Mohr Peters des Großen") 16, 20, 25 Ovsjaniko-Kulikovskij, D.N. 52 Aufzeichnungen eines jungen Mannes Paisiello, G. 274 (s. Zapiski molodogo čeloveka) Bachčisarajskij fontan ("Die Fontäne La Serva padrona 274 Panaev, V.I. 245, 275 von Bachčisaraj") 25 Otečeskoe nakazanie ("Die väterliche Baryšnja-krest' janka ("Fräulein Bestrafung") 245, 275 Bäuerin") 25, 29, 51 f., 54, 62, 66, Pavlovskij, I.Ja. 114, 236, 237, 258, 260, *67*, *68*, *72*, *86*, *134*, 214, 261, 271-261, 262, 266, 289, 306, 336, 351 294, 295, 302, 320, 341

Beschwörung, Die (s. Zaklinanie)

Pergolesi, G.B. 274

Besy ("Die Teufel") 242
Boris Godunov 25, 42 f., 249, 336
Borodinskaja godovščina ("Der Jahrestag von Borodino") 318
Cygany ("Die Zigeuner") 26, 76
Domik v Kolomne ("Das Häuschen in Kolomna") 42-44

Dubrovskij 16, 25

Eherne Reiter, Der (s. Mednyj vsadnik)

Einige Moskauer Literaten... (s. Neskol'ko moskovskich literatorov...)

Erinnerungen in Carskoe selo (s. Vospominanija v Carskom sele)

Esli zvanie ljubitelja otečestvennoj literatury... ("Wenn der Titel eines Liebhabers der vaterländischen Literatur...") 61

Evgenij Onegin 19, 25, 42, 43, 44, 46, 64, 84, 108, 192 f., 213, 228, 239, 249

Fontäne von Bachčisaraj, Die (s. Bachčisarajskij fontan)

Fragmente (s. Otryvki iz pisem, mysli i zamečanija)

Fräulein Bäuerin (s. Baryšnjakrest'janka)

Gäste kamen beim Landhaus zusammen, Die (s. Gosti s'ežalis' na daču)
Gavriiliada ("Die Gabrieliade") 325
Geizige Ritter, Der (s. Skupoj rycar')
Geschichte des Dorfs Gorjuchino, Die (s. Istorija sela Gorjuchino)

Geschichte des russischen Volkes, verf. von Nikolaj Polevoj (s. Istorija russkogo naroda, soč. Nikolaja Polevogo)

Geschichte Pugačevs, Die (s. Istorija Pugačeva)

Gosti s" ežalis' na daču ("Die Gäste kamen beim Landhaus zusammen") 23, 155

Graf Nulin 41, 42 f., 44, 249, 272 Grobovščik ("Der Sargmacher") 19, 23, 29, 51, 63 f., 67, 69 f., 72, 78, 150, 195, 272, 295-338 Hauptmannstochter, Die (s. Kapitanskaja dočka)

Häuschen in Kolomna, Das (s. Domik v Kolomne)

Istorija Pugačeva ("Die Geschichte Pugačevs") 46, 266

Istorija russkogo naroda, soč. Nikolaja Polevogo ("Geschichte des russischen Volkes, verf. von Nikolaj Polevoj") 13

Istorija sela Gorjuchino ("Die Geschichte des Dorfs Gorjuchino") 16, 55, 57, 58, 71, 169, 230, 316 f.

Jahrestag von Borodino, Der (s. Borodinskaja godovščina)

K N.G. Lomonosovu ("An N.G. Lomonosov") 318

K Žukovskomu ("An Žukovskij") 300 Kamennyj gost' ("Der steinerne Gast") 76, 328, 332

Kapitanskaja dočka ("Die Hauptmannstochter") *16*, 20, 22 f., 25, 26, 42, 45, 99, *120*, 260-270, 287

Kirdžali 25, 178, 180

Krivcovu ("An Krivcov") 318

Märchen vom goldenen Hähnchen,

Das (s. Skazka o zolotom petuške)

Mednyj vsadnik ("Der eherne Reiter")

95, 239

Metel' ("Der Schneesturm") 24, 25, 29, 45, 51 f., 63, 66, 67, 68, 69 f., 72, 76-78, 87, 90, 97, 121, *134*, *180*, 221-259, 269-273, 299, 341

Mocart i Sal'ieri ("Mozart und Salieri") 180

Mohr Peters des Großen, Der (s. Arap Petra Velikogo)

My provodili večer na dače... ("Wir verbrachten den Abend im Landhaus...") 153

Na uglu malen' koj ploščadi ("An der Ecke eines kleinen Platzes") 154, 155

Neskol' ko moskovskich literatorov... ("Einige Moskauer Literaten...") 61 Novosel' e ("Die neue Wohnung") 318 O poėtičeskom sloge ("Über den poetischen Stil") 13 O poėzii klassičeskoj i romantičeskoj ("Über die klassische und romantische Poesie") 75

O proze ("Über die Prosa") 13

Ob Al'frede Mjusse ("Über Alfred de Musset") *41*

Otryvki iz pisem, mysli i zamečanija ("Fragmente") 75

Pikovaja dama ("Pik Dame") 20, 21, 24, 25, 26, 45-47, 238, 320

Poltava 135

Randbemerkungen zu P.A. Vjazemskijs Abhandlung "Leben und Werk V.A. Ozerovs" (s. Zametki na polja stat'i P.A. Vjazemskogo «O žizni i sočinenijach V.A. Ozerova»)

Roman v pis'mach ("Roman in Briefen") 88 f., 259

Rusalka 76

Sargmacher, Der (s. Grobovščik)

Schatten Fonvizins, Der (s. Ten' Fon-Vizina)

Schneesturm, Der (s. Metel')

Schrecklich und öde (s. Strašno i skučno)

Schuß, der (s. Vystrel)

Skazka o zolotom petuške ("Das Märchen vom goldenen Hähnchen") 230

Skupoj rycar' ("Der geizige Ritter") 180, 252

Stancionnyj smotritel' ("Der Stationsaufseher") 19, 25, 28, 29, 30-32, 34, 40, 45, 51 f., 54, 63, 65 f., 70, 76, 77, 86 f., 89 f., 93, 94 f., 103-170, 180, 225, 270, 295, 320, 341 f.

Stationsaufseher, Der (s. Stancionnyj smotritel')

Steinerne Gast, Der (s. Kamennyj gost')

Strašno i skučno ("Schrecklich und öde") 318

Ten' Fon-Vizina ("Der Schatten Fonvizins") 302, 325

Teufel, Die (s. Besy)

Trud ("Das Werk") 316 f.

Über Alfred de Musset (s. Ob Al'frede Mjusse)

Über die klassische und romantische Poesie (s. O poėzii klassičeskoj i romantičeskoj)

Über den poetischen Stil (s. O poeticeskom sloge)

Über die Prosa (s. O proze)

Vospominanija v Carskom sele ("Erinnerungen in Carskoe selo") 302

Vystrel ("Der Schuß") 25 f., 28 f., 31 f., 40, 45, 51 f., 57, 63, 65, 68, 70, 77, 78, 79, 86, 90, 95, 171-220, 270, 295, 333, 341

Wenn der Titel eines Liebhabers der vaterländischen Literatur... (s. Esli zvanie ljubitelja otečestvennoj literatury...)

Werk, Das (s. Trud)

Wir verbrachten den Abend im Landhaus... (s. My provodili večer na dače...)

Zaklinanie ("Die Beschwörung") 337 Zametki na polja stat' i P.A. Vjazemskogo «O žizni i sočinenijach V.A. Ozerova» (Randbemerkungen zu P.A. Vjazemskijs Abhandlung "Leben und Werk V.A. Ozerovs") 13 Zapiski molodogo čeloveka

("Aufzeichnungen eines jungen Mannes") *133*, 160

Zigeuner, Die (s. Cygany) Puškin, V.L. 296

Radiščev, A.N. 167 f., 352

Putešestvie iz Peterburga v Moskvu ("Reise von Petersburg nach Moskau") 167 f.

Rak, V.D. 19, 349

Razumovskaja, M. V. 128, 352

Reformatskij, A.A. 73, 352

Richardson, S. 84, 254 f., 274 f.

Pamela, or Virtue Rewarded 274 f.

Richter 149, 151 f.

Rousseau, J.-J. 253-256, 257, 277, 352 *Julie, ou La Nouvelle Héloïse* 253-256, 277

Sacharov, V.I. 320, 352 Duell") 200 Šachovskoj, A.A. 97, 285, 293 Speranskij, M.N. 279, 354 Novyj Stern ("Der neue Sterne") 285 Stecenko, E.A. 183, 354 Pustodumy ("Die schlechten Landwir-Stempel, W.-D. 85, 93 f., 95, 354 te") 285 Stendhal 46 Satira 284, 285 Le Rouge et le Noir 46 Sadikov, P.A. 192, 352 Stenzel, M. 136 Samuel 151 Stepanov, N.L. 53, 105, 172, 183, 354 Sandomirskaja, B.V. *53*, 352 Sterne, L. 84, 108, 225 Sarypkin, D.M. 128, 352 Stierle, K. 27, 74, 82, 93, 354 Sazonova, S.S. 52, 352 Strachov, N.N. 24, 80 Strajch, S. 192, 355 Schamschula, W. 78, 352 Schiller, F. 176, 199 f. Stroev, V.M. 18 Sultan-Šach, M.P. 19, 355 Wilhelm Tell 176, 199 f. Šustrova, I. 172, 204, 355 Schleiermacher, F.D.E. 82, 216, 340, 352 Švarcband, S.M. 172, 355 Schmid, W. 5, 24, 27, 37, 60, 61, 78, 79, 81, 82, 85, 93, 352-354 Syn otečestva i Severnyj archiv ("Der Scott, W. 70, 71, 84, 271, 279, 285 f., Sohn des Vaterlands und Das 296, 303-306, 317, 321, 354 nördliche Archiv") 195 St. Roman's Well 279 Tales of my Landlord 70 The Bride of Lammermoor 271, 285 f., Teleskop 19, 55, 170 304-306, 317, 321 Tjupa, V.I. 134, 355 Seleznev, Ju. 135, 354 Todd III, W.M. 83, 355 Semjonow, J. 43, 354 Tolstaja (Bers), S.A. 23, 92 f., 355 Senderovič, S. 337, 354 Dnevniki ("Tagebücher") 23 Šešunova, S.V. 52, 55, 63, 66, 166, 170, Tolstoj, L.N. 22-25, 29, 80, 92 f., 155, 241, 242, 250 355 Severnaja pčela ("Die nördliche Biene") Anna Karenina 23 f., 155 Detstvo ("Kindheit") 22 17 f., 57, 67, 71, 167, 258, 272 Shakespeare, W. 84, 154, 271, 274, Dnevniki ("Tagebücher") 22 f. 286 f., 303-306, 317, 321 Otročestvo ("Knabenjahre") 22 Hamlet 154, 304-306, 317, 321 Tolstoj, S.L. 24, 355 Tomaševskij B.V. 38 f., 54, 83, 153, 316, *Romeo and Juliet* 271, 274, 286 f. Shaw, J. T. 114, 134, 135, 136, 137 f., 139, 140, 142, 143, 150, 154, 164, 165, Tourjansky, V. 104 166, 172, 179, 183, 354 Trubačev, S.S. 18, 355 Sidjakov, L.S. 19, 41, 86, 204, 354 Tumanskij, V.I. 41 Simmel, G. 27, 354 Turbin, V.N. 108, 120, 131, 134, 245, Šklovskij, V.B. 268, 354 355 Slavjanin ("Der Slawe") 130 Slonimskij, A.L. 106, 140, 157, 173, 177, Tynjanov, Ju.N. 28, 42, 43, 44, 73, 355 178, 183, 204, 354 Smitten, J.R. 37, 354 Ubeditel' nyj urok ("Eine überzeugende Sobolevskij, A.S. 26 Lektion") 200 Somov, O.M. 200 Ucicky, G. 104

Unbegaun, B.O. 28, 355

Strannyj poedinok ("Ein seltsames

Uzin, V.S. 56, 315, 316, 333, 355

Vacuro, V.Ė. 55, 87, 172, 200, 245, 256, 355

Varnhagen von Ense, K.A. 25, 355

Vasmer, M. 237, 355

Vestnik Evropy ("Der Bote Europas") 278, 279

Vetlovskaja, V.E. 266, 355

Vinogradov, I.I. 86, 355

Vinogradov, V.V. 28, 40, 42, 43, 52 f., 55, 60-63, 66, 68, 75-77, 88, 108, 111, 131, 148, 165, 173, 183, 203, 246, 248, 250, 259, 277, 278, 298, 312, 330, 356

Vinokur, G. 43, 356

Vjazemskij, P.A. 13, 44, 46, 115, 165 f., 168 f., 179, 205, 254, 288, 356

Stancija ("Die Poststation") 165 f., 168 f.

Voejkov, A. 130

Volkonskaja, M.N. 19

Volkonskij, G.P. 296 Volovič, N.M. 296, 356

Vol'pert, L.I. 72, 155, 244, 273, 279,

280, 356 Voltaire 277

Le Droit du seigneur 277

Vomperskij, V.P. 62, 66, 356

Wiese, B. von 72, 356

Wolff, R. 255, 256, 356

Wordsworth, W. 84

Zelinskij, V. 16, 21, 356

Željabužskij, Ju. 104

Žukov, V.P. 114, 260, 261, 356

Žukovskij, V.A. 83, 131, 228-230, 232 f.,

236, 356

Ljudmila 228, 230, 232 f.

Svetlana 228-230, 236