

Karla Hielscher

**A. S. Puškins Versepiik -
Autoren-Ich und Erzählstruktur**

Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“
der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch
den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und Abbildungen,
insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages
unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH.

Karla Hielscher - 978-3-95479-377-8

Downloaded from PubFactory at 01/11/2019 09:49:42AM

via free access

C

Slavistische Beiträge

Unter Mitwirkung von M. Braun, Göttingen · † P. Diels, München
J. Holthusen, Bochum · E. Koschmieder, München · W. Lettenbauer, Freiburg/Br.
J. Matl, Graz · F. W. Neumann, Mainz · L. Sadnik-Aitzetmüller, Saarbrücken
J. Schütz, Erlangen

HERAUSGEGEBEN VON A. SCHMAUS, MÜNCHEN

Band 22

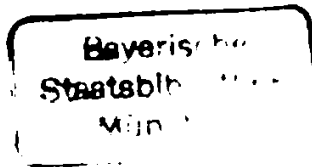
KARLA HIELSCHER

A. S. Puškins Versepiik
Autoren-Ich und Erzählstruktur

VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN

1966

P/66/5347



© 1966 by Verlag Otto Sagner/München
Abteilung der Fa. Kubon & Sagner, München

Druck: „Logos“ GmbH, München 19, Bothmerstr. 14

INHALT

Erster Teil

Die Bedeutung der Autorengestalt in der Erzählliteratur

- | | |
|--|----|
| 1. Die Rolle der Autorengestalt in Literaturgeschichte und Literaturtheorie | 7 |
| 2. Autoren-Ich und fiktiver Leser in der Erzählweise des humoristischen Romans | 17 |
| 3. Puškin und die Erzähltradition Sternes und Byrons | 23 |

Zweiter Teil

Bedeutung und Wandel des Autoren-Ichs in Puškins Verserzählungen

- | | |
|---|----|
| 1. Die Lyzeumsfragmente ‚Monach‘ und ‚Bova‘ | 30 |
| 2. Ruslan und Ljudmila | 41 |
| 3. Gavriiliada | 62 |
| 4. Die südlichen Poeme | 71 |
| 5. Graf Nulin | 79 |
| 6. Domik v Kolomne | 89 |
| 7. Zusammenfassende Übersicht und Exkurs zum Problem der Ironie | 99 |

Dritter Teil

Das Autoren-Ich im Versroman ‚Evgenij Onegin‘

- | | |
|--|-----|
| 1. Das Autoren-Ich als grundlegendes Strukturelement des Romans . | 111 |
| 2. Die Aufspaltung des Autoren-Ichs in verschiedene Erscheinungsformen | 119 |
| 3. Die Ursache einseitiger Deutungen des Romans | 134 |

4. Die Verknüpfung der verschiedenen Erscheinungsformen des Autoren-Ichs und ihre Funktion	139
5. Zusammenfassende Beurteilung der Erzählweise des Romans . .	160
Literaturverzeichnis	163
Nachwort	169

ERSTER TEIL

DIE BEDEUTUNG DER AUTORENGESTALT
IN DER ERZÄHLLITERATUR

Kapitel 1

DIE ROLLE DER AUTORENGESTALT
IN LITERATURGESCHICHTE UND LITERATURTHEORIE

Mit einem Titel wie ‚Die Rolle des Erzählers‘ oder ‚Die Bedeutung der Autorengestalt‘ stellt man sich mitten hinein in die Auseinandersetzung, die seit längerer Zeit die literaturtheoretische Diskussion um Fragen des epischen Erzählens bestimmt. Die Diskussion ist nicht abgeschlossen, verschiedene Meinungen stehen gegeneinander. Auf jeden Fall aber hat die Aufdeckung und Bearbeitung dieses Problemkreises einen neuen und fruchtbaren Zugang zum Verständnis der erzählenden Dichtung geöffnet, vielleicht sogar den Zugang, der der erzählenden Dichtung zu allererst und aus ihrer Eigen-gesetzlichkeit heraus zukommt.

In diesem Sinne als Methode, als ein Mittel, dem Verständnis von Puškins Werk näherzukommen, wird das Problem in dieser Arbeit verstanden. Nicht als theoretische Frage, die Aufschluß über die Struktur des epischen Erzählens an sich gibt, interessiert hier die Autorengestalt, sondern als Untersuchungsmethode, als ein allzu wenig begangener Weg zum besse- ren Verständnis der Verserzählungen Puškins. Der Hauptakzent liegt also auf der konkreten Analyse der einzelnen Werke, nicht auf der theoretischen Darstellung.

Trotzdem sei an den Anfang ein skizzierender Überblick über die Art der Problemstellung anhand einer kurzen wissenschaftsgeschichtlichen Dar- stellung gestellt.

Die slavistische Forschung hat das Problem der Autorengestalt bis jetzt sehr vernachlässigt, ja zum Teil noch gar nicht als Problem erkannt, ob- wohl gerade die russischen Erzählliteratur, z. B. mit ihrer beliebten und ver-

breiteten Form des ‚skaz‘ ein anregendes Untersuchungsfeld bietet und die Bewußtheit beweist, mit der sich die Schriftsteller in der Praxis dieser Frage stellen.

Die formalistische Schule der zwanziger Jahre hat allerdings, wie zu allen interessanten Fragen der Form, auch zur Untersuchung dieses Problems Ansätze gefunden.¹ Es blieb aber im ganzen nur ein Randproblem. Der Begriff des ‚Erzählers‘ oder der ‚Autorengestalt‘ spielt in den Arbeiten der Formalisten keine Rolle. Das ist wohl auch daraus zu erklären, daß die kurze Zeit der Blüte des Formalismus einfach nicht ausreichte, die Unmenge der anfallenden Probleme zu Ende zu diskutieren. Ehe man beginnen konnte, die allzu vereinzelt, allzu diffizilen, allzu trockenen Beobachtungen, die noch dazu alle Anfangsübertreibungen enthielten, mit einer lebendigen, historischen Betrachtung zu verbinden, kam die Zeit, in der jede Betrachtungsweise vom Problem der Form her verpönt war. Erst in den letzten Jahren finden sich in der sowjetischen Forschung wieder interessante Arbeiten zu Formproblemen der Literatur, und auch die Frage des Erzählers, der Autorengestalt beginnt in den Werkinterpretationen beachtet zu werden.² Soweit ich sehe, gibt es aber keinerlei theoretische Auseinandersetzungen mit diesem Problem,³ und auch in den gängigen Literaturtheorien wird es übergangen.

In der germanistischen und besonders in der anglistischen und amerikanistischen Forschung ist das Problem der Erzählhaltung, der Fragenkreis des ‚point of view‘, die Erzählergestalt inzwischen ein Zentralproblem geworden.

Die ersten theoretischen Äußerungen über die ‚Rolle des Erzählers‘ sind, soweit ich sehe, bei Jean Paul zu finden. Er, bei dem sich das Problem durch seine eigene Erzählweise regelrecht anbietet, hat sehr genau die überragende Rolle einer Erzählergestalt erkannt, eines fiktiven Ichs, das den Roman erzählt und das in seinen eigenen Romanen die erste Rolle spielt. „In keinem Kunstwerk offenbart sich das Innere des Autors heller und verständiger als im Roman; eben weil dieser geräumigere Formen, also den Ausdruck des Ich, zuläßt und der Held oder irgend Jemand am leichtesten zum Autor zu

¹ Besonders in den Arbeiten Boris E j c h e n b a u m s : Kak sdelana „Šmel“ Gogolja. („Poëtika“) 1919, und Illjuzija skaza. Neuabgedruckt in: Skvoz' literaturu. 's Gravenhage 1962.

² Z. B. in den Arbeiten G. A. G u k o v s k i j s : Realizm Gogolja. Moskva/Leningrad 1959, und: Puškin i problemy realističeskogo stilja. Moskva 1957, u. a., sowie in verschiedenen Untersuchungen zum „Evgenij Onegin“, die uns später im einzelnen beschäftigen werden.

³ Im Gegensatz dazu wird das Problem des ‚lyrischen Helden‘ genau gesehen und untersucht. Z. B. in: N. L. Stepanov: Lirika Puškina. Moskva 1959; L. Ginzburg: Puškin i liričeskij geroj russkogo romantizma. In: Puškin. Issl. i mat. 4. M/L 1962, sowie auch in einigen Arbeiten V. V. Vinogradovs.

machen ist; auch weil hier der Autor mehr zwischen die Personen sprechen darf.“⁴ Er spricht von der „Unentbehrlichkeit eines nie von der Bühne abtretenden Ichs“⁵; und in dem Kapitel über humoristische Subjektivität in seiner „Vorschule der Ästhetik“ erklärt er: „Daher spielt bei jedem Humoristen das Ich die erste Rolle; wo er kann, zieht er sogar seine persönlichen Verhältnisse auf sein komisches Theater, wiewol nur, um sie poetisch zu vernichten . . . So muß der Leser einige Liebe, wenigstens keinen Haß gegen das schreibende Ich mitbringen und dessen Scheinen nicht zum Sein machen.“⁶ Dazu ist „eine gewisse Vertraulichkeit mit ihm“⁷ die Voraussetzung. Diese Aussage, die darauf hinweist, daß die Scheinrealität dieser Autorengestalt nicht als Wirklichkeit aufgefaßt werden darf, macht klar, wie genau sich Jean Paul theoretisch der Fiktivität dieser Autorengestalt bewußt war. Auch die Funktion ihres Verhältnisses zum Leser ist gedanklich genau erfaßt.

Trotzdem ist auffällig, in wie wenigen, eigentlich nebensächlichen Bemerkungen das Problem in Jean Pauls dickbändiger Ästhetik dargelegt wird. Man kann daraus nur schließen, daß das Auftreten einer faßbaren Autorengestalt, ihr Hineinsprechen in Ich-form mit Reflexionen und Abschweifungen, in dieser Zeit durchaus nicht als eine problematische Erscheinung aufgefaßt wurde, sondern eine solche Erzählweise als die natürlichste Sache von der Welt erschien und einer theoretischen Rechtfertigung nicht bedurfte.

Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, im Zusammenhang mit der Entwicklung des Realismus und später des Naturalismus, begann das Problem in den theoretischen Überlegungen eine Rolle zu spielen. Das Streben nach Echtheit und Objektivität der dargestellten Welt in der Erzählung war die Grundlage für die Diskussion um sogenanntes subjektives und objektives Erzählen.

Die Hauptvertreter in dieser Diskussion waren Otto Ludwig und Friedrich Spielhagen.

Otto Ludwig unterscheidet die eigentliche Erzählung, in der der Erzähler sein Wissen um die Sache zu motivieren hat, also faßbar als Erzähler bewußt gemacht werden muß, von der szenischen Erzählung, in der „die Lizenzen des Dramatikers walten“, und er gibt der zweiten Art, die also den Erzähler verschwinden läßt, den Vorzug, obwohl er aber auch die andere Art noch als legitime Erzählweise gelten läßt.⁸

⁴ Denkwürdigkeiten aus dem Leben Jean Paul Friedrich Richters. Hrsg. von Ernst Förster. München 1863, Bd. 4, S. 92.

⁵ Jean Pauls Sämtliche Werke. Hrsg. von Eduard Berend, Weimar 1927 ff. 3. Abteilung, Bd. 5, S. 128.

⁶ A. a. O. 1. Abt., Bd. 11, S. 119.

⁷ Ebd. S. 119 f.

⁸ Ich beziehe mit auf Oskar Walzels Darstellung in: Das Wortkunstwerk. Leipzig 1926, S. 182 ff.

Radikaler sind die Theorien Friedrich Spielhagens.⁹ Der Hauptgedanke, der alle seine theoretischen Schriften durchzieht,¹⁰ ist die konsequente Ablehnung jeder als Person faßbaren Autorengestalt. Seine Idealvorstellung von der epischen Objektivität fordert eine Verurteilung jeder persönlichen Reflexion des Dichters, jeder direkten Charakterschilderung, ja sogar jeder gegenständlichen Lokal- und Landschaftsbeschreibung. Eine direkte Ich-Einmischung ist eine Sünde gegen die Gesetze der Epik. „Entscheidend ist die Erkenntnis, daß des epischen Dichters einziges Geschäft darin besteht, handelnde Menschen darzustellen, die er nach seinem Bilde schuf und zu deren Verständnis es keiner abstrakten Schilderung bedarf, auch nicht der geringsten; keiner prosaischen Erklärung, auch nicht eines Wortes, weil sie sich selbst durch ihr Handeln schildern und erklären.“¹¹

„Es gibt nur eine Darstellungsweise; alles für, alles durch die Personen! Der Dichter als solcher hat mit dem Leser schlechterdings nichts zu schaffen, hat ihm kein Wort zu sagen, keines!“¹² Der Dichter soll also völlig und spurlos verschwinden.

Gegen die Übertreibung dieser Ansicht wendet sich schon Wilhelm Scherer in seiner „Poetik“¹³, und auch Oskar Walzel steht einer solchen Auffassung von Epik kritisch gegenüber. Aber allgemein war um 1900 die Ansicht weit verbreitet, daß jede Autoreneinmischung, ja jedes Bewußtmachen eines Erzählenden unzulässig sei.¹⁴ Und Oskar Walzel bestätigt, „daß wir uns mit der Zeit derart an die Technik des szenischen Romans gewöhnt haben, daß wir Erzählungen, in denen der Dialog nicht vorherrscht, sondern der Erzähler erzählt und seine Menschen meist nur in indirekter Rede sprechen läßt, mit mehr Mühe lesen.“¹⁵ Mit Thomas Mann sieht Walzel den Abschluß dieses lange herrschenden Erzählbrauchs gekommen und konstatiert, daß wieder erzählt wird, „wie alte gute Erzählkunst erzählt hatte“¹⁶. Walzel wehrt sich mehr gefühlsmäßig, ohne seine Auffassung klar zu begründen, gegen die damals herrschende Meinung, daß das ‚Hineinreden des Verfassers‘ eine zu verurteilende Lässigkeit des

⁹ Martha Geller: Friedrich Spielhagens Theorie des Romans. Diss. Berlin 1917.

¹⁰ Für unsere Fragestellung sind wichtig: Beiträge zur Theorie und Technik des Romans. Leipzig 1883; Neue Beiträge zur Theorie der Epik und Dramatik. Leipzig 1897; Die epische Poesie und Goethe. Sonderabdruck aus dem Goethe-Jahrbuch Bd. 16, 1895.

¹¹ Die epische Poesie und Goethe, S. 29.

¹² Beiträge zur Theorie und Technik des Romans, S. 90.

¹³ Wilhelm Scherer: Poetik. 1887, S. 246 ff.

¹⁴ Vgl. dazu: H. Keiter u. T. Kellen: Der Roman. Geschichte, Theorie und Technik des Romans und der erzählenden Dichtkunst. Essen 1908.

¹⁵ Oskar Walzel, a. a. O., S. 198.

¹⁶ Ebd., S. 201.

Autors sei. Er erkennt: „Es ist Lässigkeit, geboren aus einem starken Formwillen.“¹⁷

Die Anregungen, die von Walzel ausgingen, hat eine Schülerin von ihm aufgenommen und verarbeitet und das grundlegende Buch geschrieben, das diese Fragen klärt und in seinen Grundansichten bis heute nicht überholt ist. Es handelt sich um das Werk Käte Friedemanns „Die Rolle des Erzählers in der Epik“ (1910).

Sie beweist darin, daß „das Wesen der epischen Form gerade in einem Sichgeltendmachen eines Erzählenden besteht“¹⁸, denn „sowohl der mündliche Bericht... als auch das geschriebene Buch haben dies gemeinsam, daß es sich bei ihnen niemals um eine Wirklichkeit erster Ordnung handelt, sondern immer um eine E r z ä h l u n g von Vorgängen, die sowohl wahr wie erfunden sein können. Es gibt hier nur eine selbstverständliche Wirklichkeit, nämlich die, daß erzählt oder geschrieben wird.“¹⁹ „Wirklich‘ im epischen Sinne... ist zunächst überhaupt nicht der erzählte Vorgang, sondern das Erzählen selbst.“²⁰ Durch den Erzähler trennt sich die Welt in Subjekt und Objekt. Er ist das verbindende Medium. Das Wesen der epischen Form im Gegensatz zur dramatischen besteht gerade im Darstellen des Erzählens, im Mitdarstellen des Erzählenden, und es ist einfach ein Paradox, diesen Erzähler ausschalten zu wollen, denn „wie kann die Illusion einer Dichtung, die ihrer eigensten Form nach auf den Erzähler hinweist, ... dadurch gestört werden, daß man von diesem Erzähler etwas merkt“²¹. „Also nicht um einen außerhalb des Kunstwerks stehenden Schriftsteller handelt es sich, der seine Gestalten, denen er versäumt hätte, ein selbständiges Leben einzuhauchen, nachträglich zurechtrücken und erläutern müßte, sondern um den Erzähler, der selbst als Betrachtender zu einem organischen Bestandteil seines eigenen Kunstwerkes wird.“²²

K. Friedemann macht einsichtig, daß der Streit um subjektives und objektives Erzählen gegenstandslos ist, weil es einfach nicht stimmt, daß das Eingreifen des Erzählers ein mehr subjektives Erzählen bewirkt. Gerade die Autoreneinschübe zeigen doch die Distanz des Autors zu der von ihm geschaffenen Dichtungswelt. So kommt es, „daß oft die äußerste Subjektivität der Form mit geistiger Objektivität identisch ist, weil der Dichter, der nicht vollkommen in seinen Gestalten aufgeht, ihnen gegenübersteht, und weil er dies Gegenüberstehen dadurch veranschaulicht, daß er sich selbst als Darstellenden in die Darstellung mit verwebt“²³. In dieser letzten Formulie-

¹⁷ Ebd., S. 205.

¹⁸ Käte Friedemann, a. a. O., S. 3.

¹⁹ Ebd., S. 80.

²⁰ Ebd., S. 25.

²¹ Ebd., S. 27.

²² Ebd., S. 26.

²³ Ebd., S. 6.

rung deutet sich auch schon an, was von Friedemann noch nicht in seiner ganzen Bedeutung herausgearbeitet wurde, daß nämlich diese Erzählergestalt nicht mit dem wirklichen Autor identifiziert werden darf, sondern eine fiktive Gestalt ist, die ein Teil des Fiktionsganzen ist. Ihre eingehenden Untersuchungen fließen zusammen in der Erkenntnis, daß „die Selbstdarstellung des Erzählers das wesentlichste Gesetz aller echt epischen Darstellungsweise ist“²⁴.

K. Friedemanns Ansichten haben lange Zeit gebraucht, um beachtet zu werden und sich auch in der Praxis der Interpretation durchzusetzen. Erst in den letzten Jahren, besonders durch die bahnbrechenden Arbeiten Wolfgang Kayser, rückte das Problem der Erzählergestalt in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Kayser stellt die Frage so: „Wer erzählt den Roman?“²⁵ Fußend auf den grundlegenden Erkenntnissen von Käte Friedemann, greift er immer wieder die Fragenkreise um den ‚Erzähler‘ auf. Er arbeitet stärker heraus, daß die Erzähler-, die Autorengestalt eine Rolle ist, eine gedichtete, fiktive Gestalt, die in das Ganze der Dichtung hineingehört, die der fiktiven poetischen Welt zugeordnet ist, und er stellt fest, daß zu diesem fiktiven Erzähler ein fiktiver Leser in einer korrelativen Verbindung steht.

Das Verdienst Wolfgang Kayser besteht vor allem aber auch darin, als erster das Problem in seiner historischen Wandlung gesehen zu haben. Der kurze, aber so imponierend problemhaltige Aufsatz über die „Entstehung und Krise des modernen Romans“²⁶ läßt die Größe des Themas ahnen und die noch lange nicht ausgeschöpften Möglichkeiten, die die Untersuchung der Autorengestalt über formale Aspekte hinaus auch für die Widerspiegelung der historischen und gesellschaftlichen Wandlungen bieten könnte.

Kayser zeigt, wie im Gegensatz zum Barockroman, in dem der Erzähler gleichsam als ein Anonymus spricht, der keinen eigenen Standpunkt als Person hat und keinen Kontakt mit dem Leser sucht, der moderne Roman, der in seinen Anfängen repräsentiert wird durch die Namen Richardson, Fielding, Sterne, Gellert, Wieland und Goethe, geprägt ist durch einen persönlichen Erzähler, dadurch „daß ein durchgehend persönlicher Erzähler als Vermittler hervortritt, der von sehr vielseitigem Wesen ist; daß das Erzählte in mehrere Perspektiven gerückt und die Sprache damit untergründig wird; daß der Leser einbezogen wird und mit Aufmerksamkeit dabei sein muß, um das Untergründige zu erfassen“²⁷. Kayser sieht darin eine Spiegelung der Neuorientierung am Individuum, die das bürgerliche Zeitalter mit

²⁴ Ebd., S. 245.

²⁵ Wolfgang Kayser: Wer erzählt den Roman. In: Die Vortragsreise. Studien zur Literatur. Bern 1958, S. 82—101.

²⁶ Wolfgang Kayser: Entstehung und Krise des modernen Romans. 3. Aufl. Stuttgart 1962.

²⁷ Ebd., S. 17.

sich gebracht hat. Der persönliche Erzähler ist so sehr untrennbarer Bestandteil, ja wesentlichste Substanz des Erzählens, daß die Definition des Romans bei Kayser lautet: „Der Roman ist die von einem (fiktiven) persönlichen Erzähler vorgetragene, einen persönlichen Leser einbeziehende Erzählung von Welt, soweit sie als persönliche Erfahrung faßbar wird.“²⁸ Von einer solchen Grunddefinition her ist es klar, daß Kayser die Formen, die der Roman nach dem ersten Weltkrieg angenommen hat, als Krisenerscheinungen werten muß, jene Formen, die sich aus der Ablehnung des konventionellen Romanstils ergeben, der durch die betrachtende Haltung und distanzierende Überschau der persönlichen Erzählergestalt eine Sicherheit in der Erfassung der Wirklichkeit vorspiegelt, an die niemand mehr glaubte.

Die Angriffe gegen ein persönliches Erzählen begannen, wie wir gesehen haben, schon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, aber damals wurde nur gefordert, daß der Autor sich nicht bewußt in die Erzählung einmischt, daß er sich formal nicht bemerkbar macht. Die Möglichkeit des überschauenden Erzählens als solche wurde noch nicht angezweifelt. Im Naturalismus wurden dann die Techniken der erlebten Rede und des inneren Monologs ausgearbeitet, die den Blickpunkt immer mehr vom Autor weg in die Personen verlagerten; aber erst in unserem Jahrhundert ist das völlige Verschwinden des eigenwertigen Erzählers erreicht, das in der Forderung der Virginia Woolfe nach Darstellung des 'stream of consciousness' seinen Ausdruck findet und in sogenannten Psychogrammen von einzelnen Personen verwirklicht wird.²⁹ Kayser sieht darin eine Gefahr für die Romanform überhaupt. Er meint, daß der Roman seines Wesens beraubt würde, wenn der Erzähler ganz daraus verschwände. „Der Tod des Erzählers ist der Tod des Romans.“³⁰ Über diese Beurteilung des Phänomens kann man allerdings geteilter Meinung sein. Klar ist aber, daß mit diesem Sachverhalt das Hauptproblem der erzählenden Literatur der Gegenwart erkannt ist.

Der Begriff des fiktiven Erzählers als eines Grundbegriffes der Problemkreise um die Erzählhaltung, den 'point of view', die Erzählergegenwart, ist denn auch inzwischen ein allgemein anerkannter und fruchtbar angewandter Begriff geworden. Besonders die von Franz Stanzel geprägten Begriffe für die drei typischen Erzählsituationen haben sich durchgesetzt.³¹

Stanzel unterscheidet drei Grundschreibhaltungen, die sich natürlich immer vermischen oder auch innerhalb eines Werkes abwechseln können:

²⁸ Ebd., S. 26.

²⁹ In letzter Zeit scheint sich in dieser Beziehung aber wiederum ein Wandel anzubahnen. Die Erzählergestalt kommt in anderer Form wieder zu ihrem Recht. Der Unglauben an die Faßbarkeit und Darstellbarkeit der Wirklichkeit wird gezeigt, indem das Scheitern eines Erzählers bei seinem Versuch, Wirklichkeit darzustellen, zum Thema des Erzählens gemacht wird. (Vgl. etwa Uwe Johnson: Das dritte Buch über Achim. Frankfurt a. Main 1961.)

³⁰ Entstehung u. Krise des mod. Romans, S. 33.

³¹ Franz Stanzel: Die typischen Erzählsituationen im Roman. Wien 1955.

erstens die, wo der Ausgangspunkt die Gegenwart des Erzählers ist, das sogenannte ‚auktoriale Erzählen‘, in dem der Erzähler eine greifbare Persönlichkeit ist, die durch Autoreneinschübe, bewertende Bemerkungen usw. hervortritt. Zweitens die Erzählweise in der Ich-Form, wo der Seinsbereich des Erzählers und der dargestellten Wirklichkeit in eins zusammenfallen. Diese Art ist selbstverständlich kein Gegensatz zum auktorialen Erzählen. Und drittens eine Erzählweise, bei der die ordnende Erzählkraft von einer Person der Erzählung ausgeht, wo der Blickpunkt in sie verlagert ist, das sogenannte ‚personale Erzählen‘, das in unserer Zeit üblich geworden ist. Stanzel weigert sich aber, in dieser Art des Erzählens etwa eine Verfallserscheinung zu sehen, wie Kayser das tut. Auf jeden Fall sind auch für ihn der fiktive Erzähler und die damit zusammenhängenden Erscheinungen anerkannte und vertraute Begriffe, mit denen man arbeiten kann.

In neuester Zeit wurde nun aber der Versuch gemacht, den Begriff des Erzählers und die Untersuchung der ‚Rolle des Erzählers‘ als irrig abzutun.

Käte Hamburger beschäftigt sich in ihrer großangelegten „Logik der Dichtung“, in der sie versucht, neue Gattungsunterscheidungen einzuführen, eingehend auch mit diesen Fragen.³² Es geht ihr darum, den ‚impersonalen Funktionscharakter‘ des Erzählens zu beweisen und den personifizierenden Begriff des ‚Erzählers‘ auszuschalten. Die Fragwürdigkeit ihres Versuchs zeigt sich schon darin, daß sie dem Begriff des Erzählers eine längst überwundene Auffassung unterstellt, nämlich die Auffassung des Erzählers als echten Aussagesubjekts. Die Erkenntnis, daß es sich bei dem Erzähler um eine fiktive, ins Fiktionsganze hineingehörende Gestalt handelt, läßt sie einfach beiseite, oder, da sie doch nicht umhin kann, auf Kaysers Arbeiten kurz einzugehen, räumt sie zwar ein, daß „die Beobachtungen dieser Arbeit (Entstehung und Krise des modernen Romans) als solche reiche Bestätigung der systematisch-synchronischen Verhältnisse bieten“³³, die sie aufzudecken versucht, sie moniert aber, daß der Terminus ‚Erzähler‘ inadäquat sei. Von ihrer logischen Betrachtungsweise her ist das einleuchtend und konsequent, wenn auch eben, sobald man sich aus ihrer Argumentationskette löst, durchaus nicht überzeugend.

Ihre Kritik an der Auffassung von der ‚Rolle des Erzählers‘ gründet sich auf folgende Gedankengänge: Der Grund für den ihrer Meinung nach inadäquaten personifizierenden Terminus liegt in der Verkennung des kategorialen Unterschieds zwischen historischem und fiktionalem Erzählen, und nur in Angleichung an den historischen Erzähler bzw. Berichterstatter konnte der fiktionale ‚Erzähler‘ personifiziert werden. Wohl im historischen, nicht aber im fiktionalen Erzählen liegt nämlich ein Subjekt-Objekt-Verhältnis vor. „Das Fiktionsfeld, der Romaninhalt ist nicht das Objekt dieses Erzählens. Seine Fiktivität, d. i. seine Nicht-Wirklichkeit bedeutet, daß es nicht unab-

³² Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung. Stuttgart 1957.

³³ Ebd., Fußnote S. 113.

hängig von dem Erzählen existiert, sondern bloß ist kraft dessen, daß es erzählt, d. i. ein Produkt des Erzählens ist. Das Erzählen, so kann man auch sagen, ist eine Funktion, durch die das Erzählte erzeugt wird, die Erzählfunktion, die der erzählende Dichter handhabt wie etwa der Maler Farbe und Pinsel. Das heißt, der erzählende Dichter ist kein Aussagesubjekt, er erzählt nicht von Personen und Dingen, sondern er erzählt die Personen und Dinge... Zwischen dem Erzählten und dem Erzählen besteht kein Relations- und das heißt Aussageverhältnis, sondern ein Funktionszusammenhang.“³⁴

Das bedeutet: „Es gibt kein episches Ich, weil das, was fälschlich so bezeichnet worden ist, das epische Erzählen, nicht wie das historische Erzählen mit einem Aussagesubjekt zusammenfällt.“³⁵ ‚Aussage‘ bedeutet bei K. Hamburger also historische Wirklichkeitsaussage. Gerade an dieser Stelle wird klar, daß ihre in sich logische Darstellung an wichtigen Erkenntnissen vorbeigeht und deshalb einseitig ist. Denn daß der Erzähler des Romans kein Aussagesubjekt in K. Hamburgers Sinne ist, sondern eine Gestalt, die in das Fiktionsganze der Dichtung hineingehört, eben ein fiktives, erdichtetes Aussagesubjekt, ist ja gerade die Erkenntnis der Auffassung von der ‚Rolle des Erzählers‘. Aus K. Hamburgers Ausführungen folgt also durchaus nicht, daß, wenn ein echtes Aussagesubjekt fehlt, nicht trotzdem ein fiktives Aussagesubjekt, eben ein ‚Erzähler‘ in Erscheinung treten könnte. Daß sie an dieser Erkenntnis vorbeigeht, ja von ihrer Betrachtungsweise her vorbeigehen muß, macht dann auch ihre folgende Auseinandersetzung mit den Begriffen ‚subjektives‘ und ‚objektives Erzählen‘ klar. Ihre ganze Argumentation gegen den persönlichen Erzähler baut sie auf dieser Auseinandersetzung auf und bemerkt nicht, daß sie hier offene Türen einrennt, denn gerade diese Terminologie vom objektiven und subjektiven Erzählen ist von den Vertretern der Auffassung von der ‚Rolle des Erzählers‘ längst überwunden, oder wenn sie doch angewandt wird, dann in einem Sinne, der die Fiktivität beider Erzählweisen unterstreicht.³⁶ „Die in sich ruhende Handlung und das ‚Eingreifen des Erzählers‘ lösen nur verschiedenartige Illusionen aus. Beide aber gehören der epischen Fiktion an.“³⁷ Gerade eine fiktive Erzählergestalt unterstreicht doch die von K. Hamburger an verschiedenen Textbeispielen bewiesene Auffassung, daß es falsch ist, zwischen einer mehr objektiven oder mehr subjektiven Erzählweise zu unterscheiden, da „in allen Fällen ein Fiktionsfeld erzeugt wird, eine fiktive Welt von Personen und Begebenheiten“, nur daß die Personen einmal mehr von außen und einmal mehr von innen gesehen werden.³⁸

³⁴ Ebd., S. 74.

³⁵ Ebd., S. 76.

³⁶ Vgl. z. B. Wolfdietrich Rasch: Die Erzählweise Jean Pauls. München 1961.

³⁷ E. Lämmert: Bauformen des Erzählens. Stuttgart 1955, S. 68 f.

³⁸ Käte Hamburger, a. a. O., S. 83.

Die Erkenntnis, daß der Erzähler eine erdichtete Gestalt ist, die in das fiktive Ganze des Werkes hineingehört, macht gerade das Bewußtsein von der Fiktionalität des epischen Erzählens überhaupt, auf das es Käte Hamburger ankommt, besonders deutlich. Der Nachweis dieser Fiktionalität ist ihr Hauptanliegen. Daß aber eben diese erdichtete Erzählergestalt ein Teil, der wesentlichste Teil dieser Fiktion ist, kann sie von ihrer dichtungslogischen Betrachtungsweise her, die jede Ich-Aussage zu einer Wirklichkeitsaussage macht und deshalb den Ich-Roman sogar in die Nähe der existentiellen Gattung rückt, auch wenn ihr die Fingiertheit dieser Wirklichkeitsaussage wohl bewußt ist, nicht zugeben. Für sie ist ein Erzähler grundsätzlich von seiner logischen Struktur her ein echtes Aussagesubjekt, das sie in Ablehnung jedes Subjekt-Objekt-Verhältnisses im Erzählen nicht brauchen kann. Anfechtbar ist auch diese idealistische Grundposition, die Verleugnung eines Subjekt-Objekt-Verhältnisses in der erzählenden Dichtung. Eine Auseinandersetzung mit diesem Problem, das in philosophische und erkenntnistheoretische Fragenkreise führt, würde über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehen. Hingewiesen sei aber nur auf die Fragwürdigkeit dieser Position, wenn man an die Herkunft des epischen Erzählens aus dem mündlichen Bericht denkt, oder wenn man sich den Schaffensprozeß des Schriftstellers vorstellt, der doch irgendwie eine Beziehung zu seinem Stoff haben muß.

Und die Unmöglichkeit, Subjekt und Objekt im Werk klar zu trennen, spricht noch nicht gegen das Vorhandensein eines solchen Verhältnisses. Die Erfindung einer Erzählergestalt oder einfach die vom Dichter gewählte Erzählhaltung als Autor, die Perspektive, ist eine Möglichkeit, dieses Verhältnis widerzuspiegeln, ihm eine bestimmte Form zu geben. Aber auch wenn man die Grundposition Käte Hamburgers versuchsweise hinnimmt, bleibt ihre kompromißlose Ablehnung des Begriffs des ‚Erzählers‘ anfechtbar. Sie kann den Erzähler, das Autoren-Ich nicht wegdiskutieren aus Werken, in denen eindeutig ein Subjekt-Objekt-Verhältnis im Werk selbst dargestellt ist, in denen also der Erzähler ganz bewußt Gestalt geworden ist und über das Erzählen und das Erzählte reflektiert, am allerwenigsten aus jenen Werken, aus denen speziell der Begriff der Autoren-gestalt geschöpft wurde, aus den Werken der humoristischen Erzählliteratur nämlich.

K. Hamburger verwendet kluge und einsichtige Argumente und Untersuchungen darauf, zu beweisen, daß auch in Erzählweisen in der Art der Romane Jean Pauls, „wo der Erzähler mit Ich und Wir und Anreden an den Leser usw. greifbar erscheint“³⁹, die Fiktion nicht gestört, sondern im Gegenteil gerade besonders klar bewußt wird. Das ist aber kein Beweis gegen den ‚Erzähler‘, der als fiktive Figur in einer bestimmten Beziehung

³⁹ Ebd., S. 84.

zu der von ihm erdichteten Welt steht, Spaß daran hat, diese erzählte Welt zu schaffen und dem Leser in diesen Prozeß Einblick zu gewähren, der gleichsam auf einer zweiten Ebene ein künstliches Subjekt-Objekt-Verhältnis schafft, das eine künstlerische Spiegelung der komplizierten Realität dieses Verhältnisses ist.

Und gerade um diese fiktive, direkt Person gewordene Erzählergestalt, die die Grundvoraussetzung jedes humoristischen Erzählens ist, um das Autoren-Ich soll es in dieser Arbeit gehen. Nicht das Problem des Erzählers als solches, sondern die ganz spezifische Erscheinungsform dieses Problems, wie es sich in den Werken der humoristischen Erzählliteratur niederschlägt, ist also der Gegenstand unserer Arbeit.

Nach dem kurzen Überblick über die Diskussion des Problems in der Forschung sollen jetzt die uns interessierenden Erzählformen konkreter beschrieben werden.

Kapitel 2

AUTOREN-ICH UND FIKTIVER LESER IN DER ERZÄHLWEISE DES HUMORISTISCHEN ROMANS

In fast jedem Text einer Er-Erzählung macht sich in irgendeiner Weise ein Erzähler bemerkbar. Es kann eine erdichtete Persönlichkeit als Erzähler, als Zeuge des Geschehens vorgeschoben sein, wodurch dann das Ganze in eine doppelte oder dreifache Perspektive und Zeitschichtung gerückt wird. (Denken wir etwa an Serenus Zeitbloom in Thomas Manns „Doktor Faustus“.) Es können verschiedene Formen einer Rahmenhandlung die Erzählung und den Erzähler motivieren.

Aber auch wo das nicht geschieht, wo der Erzähler nicht als Gestalt poetisch realisiert ist, kann sich der Erzählende nie ganz verleugnen. Sei es, daß er in einem gefühlsbetonten Wortgebrauch, sei es in teilnehmenden Wendungen und Interjektionen, die auch vorkommen, ohne daß der Erzähler als Person Gestalt gewinnt, merkbar wird. Jurij Tynjanov weist darauf hin,¹ daß in vielen Fällen der Erzähler als Person nur kurz eingeführt wird, um den Gattungstyp festzulegen, die bereits konventionell gewordene Gattung ‚rasskaz‘. Eine Erzählung beginnt etwa mit den Worten: N. N. zündete sich eine Zigarre an und begann zu erzählen. Danach beginnt die eigentliche Erzählung, in der der Erzähler für die Entwicklung des Sujets

¹ Jurij Tynjanov: *Archaisty i novatory*. Leningrad 1929, S. 37 f.

keinerlei Rolle mehr spielt. Hier ist der Erzähler nur „Gattungsrudiment“, nur „das Signal für die Gattung ‚rasskaz‘ in dem bekannten literarischen System“.²

In solchen und ähnlichen Fällen ist es nicht sinnvoll, die ‚Rolle des Erzählers‘ untersuchen zu wollen, da das Erzählen als solches nicht bewußt mitdargestellt wird und, wo es sich doch zeigt, mehr unbewußt, ungewollt aus seiner Eigengesetzlichkeit heraus hervortritt. Diese Erscheinungsformen des Erzählens sollen uns also hier nicht interessieren. Auch nicht die Ich-Erzählung, in der dieses Ich durchgängig in die Handlung hineingehört, mithandelnde oder beobachtende Person ist, und nur etwa zu einem späteren Zeitpunkt, von höherer Warte aus das Geschehen berichtet. Dieses Geschehen ist dann natürlich als Wirklichkeitsbericht fingiert, und die Perspektive des Berichtenden muß in einer konsequenten Ich-Erzählung eingengt sein.

Zwischen einer eindeutigen Er-Erzählung mit in sich ruhender Handlung ohne faßbare Erzählgestalt und einer eindeutigen Ich-Erzählung, in der die Persönlichkeit des Ich-Erzählers im Zentrum des Interesses steht, gibt es aber nun die verschiedensten Zwischenformen der Erzählhaltung, die natürlich auch in einem Werk vermischt auftreten können. In der Ich-Erzählung kann sich die Perspektive unmerklich weiten und immer näher an die Haltung der Autorenallwissenheit heranrücken. In der Er-Erzählung kann in verschiedenen Abstufungen ein Erzählender durch Reflexionen oder Abschweifungen bewußt werden oder sogar mit Ich-Einschüben hervortreten.

Die Er-Erzählung, in die ein Ich immer wieder abschweifend und deutend, erklärend oder spielerisch eingreift, ist die Erzählweise, die uns näher beschäftigen soll. Es ist die Erzählweise der humoristischen Romane. Sie ist bestimmt durch eine fiktive Subjektivität.³ In einer solchen Erzählweise werden die Möglichkeiten der Ich- und der Er-Erzählung vereint. Daraus entsteht ein ständiges Gegeneinander von Distanz und Anteilnahme, ein gewisser Schwebezustand zwischen diesen Gegensätzen,⁴ ein Spiel mit ihnen.

Eine Er-Handlung, die einen fiktiven Sachverhalt und fiktive Personen darstellt, und ein Ich, das diese Fiktion ab und zu scheinbar durchbricht, das ist die Grundkonstellation, die diese Erzählart bestimmt.

„Das Problem des fiktionalen Erzählens wird selbst als Problem in die Erzählung aufgenommen.“⁵ Denn dieses sich einmischende Ich mischt sich ja als Autoren-, als Verfasser-Ich ein. Es spricht als Dichter, als

² Ebd., S. 38.

³ Vgl. Wolfdietrich Rasch, a. a. O., S. 8.

⁴ Vgl. dazu auch Beatrix Brandi-Dohrn: Der Einfluß Lawrence Sternes auf Jean Paul. Studie zum Problem des literarischen Einflusses. Diss. München 1964, S. 150 ff.

⁵ Käte Hamburger, a. a. O., S. 89.

Romanschreiber. Das Schreiben des Romans selbst, die Entstehung des Werkes ist das wichtigste Thema dieser Ich-Aussagen. Die Fiktionsform der Erzählung wird also immer wieder gebrochen. Die Zeitschichtung ist doppelt oder sogar vielfach. Aus einer Erzählergegenwart, der ‚Schreibtischzeit‘,⁶ heraus spricht ein Autoren-Ich über das Erzählte, über Probleme des Darstellens, nimmt wertend Stellung zu den dargestellten Personen oder läßt sich von dem Erzählten zu langen Abschweifungen anregen und erzählt von sich selbst. Dadurch wird selbstverständlich die erzählte Handlung klar als Fiktion bewußt. Man hat deshalb auch oft solche Formen Illusionsstörung oder Brechung der Illusion genannt, besonders in Zusammenhang mit Fragen der romantischen Ironie. Das stimmt aber nur teilweise, denn was man vor allem klar erkennen muß, ist, daß auch dieses Ich ein Teil der Illusion, ein Teil der Fiktion ist.

Dazu ist es nötig, den Charakter dieses Verfasser-Ichs näher zu untersuchen. Selbstverständlich kann es in jedem Roman verschiedene Erscheinungsformen, verschiedene Funktionen annehmen. Gemeinsam ist aber allen, daß auch dieses Ich als ein fiktives, erdichtetes anzusehen ist, das, indem es sich zu den erdichteten Figuren und dem Romangeschehen in Beziehung setzt, selbst fiktiv wird. Infolge der Verkennung dieses Sachverhaltes konnte es immer wieder dazu kommen, diese Ich-Aussagen als Aussagen der historischen Dichtergestalt anzusehen und fehlzuinterpretieren. Andererseits hat natürlich eine solche Gestalt immer auch gewisse Bezüge zu der realen Dichterpersönlichkeit. Es ist also die Aufgabe einer Untersuchung, eine in solcher Weise eingreifende Autorengestalt nach zwei Seiten hin zu prüfen: „nach ihrem Verhältnis zur realen Persönlichkeit des Autors und nach ihrem fiktiven Persönlichkeitswert als Vermittler zwischen Erzählgegenstand und Leser.“⁷

Dieser Ich-Erzähler kann einmal bewußt auf die Fiktionalität des Erzählens hinweisen, indem er die Gestalten seiner Erzählung ausdrücklich als Produkte seiner Dichterphantasie hinstellt. Er kann aber auch, indem er sich zu dem Geschehen in Beziehung setzt und etwa von den Romangestalten als von seinen Bekannten spricht, so tun, als handele es sich um wirkliche Personen und reales Geschehen. Er kann also „die Fiktion einen Augenblick als Wirklichkeitsbericht fingieren“.⁸ Daß auch in seinem solchen Falle die Fiktion als Ganzes nicht gestört, ja gerade erst recht bewußt gemacht wird, ist eine der wichtigsten Funktionen im humoristischen Stil. Denn der Leser glaubt doch jetzt nicht, daß der Autor diese Personen wirklich kennt, er durchschaut diesen Kunstgriff als ein Spiel mit der Fiktion. Er erkennt gerade in einem solchen Falle am deutlichsten, selbst wenn er es sich nicht bewußt macht, daß auch dieses Autoren-Ich in das fiktive Ganze des Ro-

⁶ Den Ausdruck prägte Wolf Dietrich Rasch, a. a. O.

⁷ E. Lämmert, a. a. O., S. 69.

⁸ Käte Hamburger, a. a. O., S. 87.

mans hineingehört, daß der Autor hier eine Rolle spielt, daß der Autor selbst eine Gestalt der erzählten Welt ist. Denn das Wissen um die Fiktion ist es, was Autor und Leser verbindet.

Damit ist das zweite Grundelement dieser Erzählweise genannt: der Leser. Auch er wird in das fiktive Ganze des Werkes einbezogen. Eine faßbare Autorengestalt ist undenkbar ohne ein Gegenüber, ohne den Gesprächspartner. Persönlicher Erzähler und Leser fordern und bedingen einander. „Der Leser wird gleichberechtigter Partner des Autors im Werk.“⁹ In dem ständigen Gespräch mit der fiktiven Autorengestalt, durch das Inbeziehungsetzen zu den fiktiven Personen der Erzählhandlung wird auch der Leser zu einer fiktiven Gestalt, die unlöslicher Teil des Ganzen ist. Der humoristische Roman fordert von seinem Leser (hier ist jetzt der wirkliche Leser gemeint) Mitwirkung, Aufmerksamkeit, Gefühl für ironisches Sprechen. „Nicht mehr Wirkung auf den Leser, sondern dessen Mitwirkung ist erstrebt.“¹⁰ Es muß eine gewisse Gemeinsamkeit zwischen Autor und Leser herrschen, eine gemeinsame Ebene des Verstehens. Diese gemeinsame Ebene ist das Wissen um die Fiktion des Erzählten.

Und auch dieses Wissen, diese Bewußtheit des Fiktionsspiels wird in die Erzählung einbezogen und damit ebenso ein Teil der fiktiven Welt. „Das Wissen um die Korrelation zwischen Autor, Werk und Leser wird in die Darstellung einbezogen.“¹¹ „Das wechselseitige Verhältnis vom Autor zum Leser wird Objekt der Erzählens.“¹² Darum lebt der humoristische Roman von dem Stilzug des ständigen Gesprächs von Autorengestalt und fiktivem Leser. Die Gesten des Erzählens wollen ebenso mitverstanden werden wie die des Zuhörens, Teilnehmens und Nachdenkens des Lesers.

Welches sind nun die konkreten Kunstgriffe, die diesen Stil konstituieren? Selbstverständlich können nur die allgemeinsten und immer wieder auftretenden hier behandelt werden. Die konkreten Werkanalysen werden dann zeigen, daß dieser Stil immer wieder neue und abgewandelte Formen findet und mit den gleichen Mitteln sehr verschiedene Ergebnisse erzielt werden können.

Das Gespräch mit dem Leser findet seinen Ausdruck in direkten Anreden und Wendungen an den Leser, in Bitten um sein Verständnis, im Werben um sein Wohlwollen, in vertrauten Reden über das Dargestellte. Mittel, diesen Kontakt herzustellen, sind auch Widmungen und Vorreden, abschweifende Zwischenreden, die mit Wir-Aussagen den Leser einschließen, und gemeinsame Reflexionen.

⁹ B. Brandi-Dohrn, a. a. O., S. 172.

¹⁰ Peter Michelsen: Lawrence Sterne und der deutsche Roman des 18. Jhd., Palaestra 232, Göttingen 1962, S. 17.

¹¹ I. Strohschneider-Kohrs: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Phil. Habil. Schrift, München 1959, S. 343.

¹² B. Brandi-Dohrn, a. a. O., S. 133.

Durch rhetorische Fragen, die gleichsam dem Leser in den Mund gelegt sind, durch Frage- und Antwortspiele zwischen Autor und Leser wird ein verbindlicher Plauderton geschaffen. Dieses lebendige Gespräch, das die tragende Stilschicht eines solchen Werkes ist, ist nur möglich durch die faßbare, persönliche Autorengestalt. Man kann nur plaudern mit einem, den man kennt. Darum nimmt der Erzähler Gestalt an, oft sogar eine seltsam schillernde, verschiedene Masken tragende Gestalt, die sogar in mehreren, manchmal gar nicht klar zu trennenden Figuren verkörpert sein kann. (Einzelheiten werden die Interpretationen bringen.) Der Erzähler kann sich zu einer Figur der erzählten Welt fingieren, er kann aber auch einfach als Autor, als Verfasser, als Schriftsteller von sich reden. Das Verhältnis zu der von ihm dargestellten Erzählwelt zeigt sich in der Bewußtmachung der Fiktion, wenn er nämlich das Schreiben selbst beschreibt und so Einblick in seine Werkstatt gewährt. Auch dadurch z. B., daß er von seinen Gestalten sagt: „mein Held“, oder „meine liebe N. N.“, oder ähnlich. Dadurch wird eine Anteilnahme, ein vertrautes Verhältnis zu seinen Helden ausgedrückt. Vor allem aber ist eine solche Form von dem Bewußtsein geprägt, daß dieser Held sein Phantasieprodukt, ein von ihm geschaffenes Geschöpf ist, mit dem er schalten und walten kann, wie er will.

Auch diese Bewußtheit des „Gemachtseins“ seiner Gestalten verbindet ihn wieder mit seinem fiktiven Leser. Ihn läßt er teilnehmen an seiner Beziehung zu diesen Helden. Noch viel öfter heißt es ja: „unser Held“, „unsere liebe oder arme Gräfin“ o. ä.

Eine gespielte oder echte teilnahmevolle Haltung gegenüber dem Erzählten drückt sich in gefühlvollen Interjektionen und Seufzern aus. Der Plauderton erstreckt sich nicht nur auf den Leser, sondern er bezieht auch die Erzählfiguren mit ein. Auch sie werden angedeutet, gewarnt, bedauert, ermahnt. Natürlich ist auch dies ein Spiel mit ihrer Nichtwirklichkeit.

Das Spiel mit der Fiktion findet mannigfache Formen. Eine der bekanntesten ist die sogenannte ‚Herausgeberfiktion‘, wenn also die Herkunft irgendeines Briefes oder Berichtes oder auch des ganzen Buchmanuskriptes genau angegeben ist, obwohl der Leser natürlich weiß, daß es sich um ein Versteckspiel handelt. Oder der Autor kann in bestimmten Fällen ein Nichtwissen fingieren, das leicht als solches durchschaut werden kann, da er an anderen Stellen in der Er-Erzählung eben der allwissende, alles dirigierende Autor ist.

Es ist leicht einsichtig, daß der Grund, der alle diese Kunstgriffe möglich macht, das gemeinsame Wissen um die Fiktion ist. Diese wesentliche, alles bestimmende Grundhaltung ist es auch, die einen Roman in solcher Erzählweise immer in gewisser Weise humoristisch erscheinen läßt. Und zwar entsteht diese Stimmung unabhängig vom Inhalt eines solchen Werkes. „Mag die Scheinwirklichkeit, die der Roman erzählt, auch noch so wenig komisch sein, sie erscheint im humoristischen Lichte eben dadurch, daß sie ‚gemacht‘

ist, . . . daß ihr Schöpfer mit ihr spielen, sie aufheben und wiederherstellen kann, daß diese Wirklichkeit sich sozusagen selbst nicht ernst zu nehmen braucht.“¹³ Also ist „der persönliche Erzähler die unerläßliche Voraussetzung für den humoristischen Roman.“¹⁴ Deshalb kann der Begriff humoristischer Roman auch in einem sehr weiten Sinne gebraucht werden. Er erfaßt eine Richtung des literarischen Schaffens, die mit Cervantes „Don Quijote“ beginnt, in den englischen Erzählern des 18. Jahrhunderts Richardson, Fielding, Smollet, Sterne in typischer Form verkörpert ist, in Deutschland bei Wieland, Gellert, Goethe und selbstverständlich bei Jean Paul, später bei Raabe, Reuter, Fontane und anderen zu finden ist.

Die typischsten Vertreter dieser Richtung, die das Fiktionsspiel in allen seinen Formen zu raffiniertester artistischer Meisterschaft gebracht haben, deren Romane allein leben von der Gestalt des fiktiven Autors, von der ununterbrochenen Einbeziehung des Lesers, wo die Autorengestalt mit ihren Abschweifungen das Gewebe der Erzählung z. T. überwuchert, sind natürlich Laurence Sterne und sein deutscher Schüler Jean Paul.

Ganz unvergleichlich, ja einzigartig in der Weltliteratur ist in dieser Beziehung der Erzähler des berühmten „Tristram Shandy“. Er ist ein am Romangeschehen beteiligter Ich-Erzähler, ja der eigentliche Hauptheld, der aber doch die Eigenschaften eines allwissenden Er-Erzählers hat. Der wesentliche Witz des Romans liegt nun darin, daß das Erzählen der Vorgeschichte und die tausendfältigen Abschweifungen und geistreichen Autorenreflexionen, die Lesergespräche und romantheoretischen Zwischenerörterungen derart überwuchern, daß der Held am Ende des Romans gerade erst geboren ist. Das Wesentliche an diesem Roman ist also das Erzählen selbst, nicht das Erzählte.

In ähnlicher Weise bestimmt in verschiedenen Abwandlungen die Erzählergestalt die Struktur der Romane Jean Pauls. In jedem Falle spielt ein seltsam sich maskierendes oder sich offen zeigendes Autoren-Ich eine große Rolle. „Jean Paul erzählt nicht einfach eine Geschichte, sondern . . . er stellt dar, wie der Erzähler eine Geschichte erzählt.“¹⁵ Sehr viel zurückhaltender und nicht in einer derart die Struktur bestimmenden Form findet man eine solche Erzählweise auch bei vielen anderen großen Epikern.

Aber unser Thema beschäftigt sich mit P u š k i n , genauer: mit einer bestimmten Linie in seinem dichterischen Schaffen, die sich nicht etwa in seiner Prosa, sondern in seiner Versdichtung niederschlägt und in seinen Poemen oder Verserzählungen und in konzentriertester Form in seinem ‚Roman in Versen‘, dem Evgenij Onegin, die Erzählstruktur bestimmt.

¹³ Käte H a m b u r g e r , a. a. O., S. 91.

¹⁴ Wolfgang K a y s e r : Entstehung und Krise des modernen Romans, S. 16.

¹⁵ Wolfdietrich R a s c h , a. a. O., S. 9.

Kapitel 3

PUŠKIN UND DIE ERZÄHLTRADITION STERNES UND BYRONS

Ist es möglich, die Struktur bestimmter Werke Puškins mit der Erzähltradition, die von Sterne ausgeht, in Zusammenhang zu bringen? Das zu beweisen ist eine der Aufgaben, die sich diese Arbeit gestellt hat. Es geht nicht um den Nachweis eines direkten Einflusses, sondern um das Aufdecken eines Traditionszusammenhangs, der hilft, das Werk Puškins von einer Seite her anzugehen, die bis jetzt wenig beachtet wurde. Es gilt zu beweisen, daß die Erzählweise einiger Verserzählungen Puškins, besonders aber die des „Evgenij Onegin“ ihren Ursprung in einer Erzähltradition hat, nämlich in der epischen Tradition des Sterneschen Romans; daß in derselben Weise die großen Romane der humoristischen Erzählliteratur erzählt sind, und daß man sich mit gängigen Begriffen wie ‚Lyrismus‘, ‚lyrische Abschweifungen‘, ‚lyrische Erzählmanier‘, mit denen üblicherweise die Erzählart dieser Werke Puškins zu fassen versucht wird, den Blick für die wirkliche Struktur eher verstellt.

Der Gedanke, Puškins mit der Sterneschen Erzähltradition in Verbindung zu bringen, ist nicht neu. Andeutungsweise versuchten das schon einige Formalisten, deren besondere Vorliebe für Sterne aus seinem Spiel mit der Romanform und dem Erzählen als solchem leicht erklärlich ist.

Žirmunskij gibt am Ende seiner Untersuchungen über die Abhängigkeit der südlichen Poeme Puškins von den östlichen Byrons,¹ die mit dieser Tradition nichts oder nur sehr wenig zu tun haben, in ein paar Sätzen einen kurzen, zusammenfassenden Überblick über die Kompositionsform des neuen komischen Poems von der Art des „Graf Nulin“, „Domik v Kolomne“ und in gewisser Beziehung auch des „Onegin“. Žirmunskij sagt da unter anderem: „Die Abschweifungen tragen nicht den Charakter lyrischer Grübeleien; sie sind das wesentliche Kennzeichen der Kompositionsstruktur des ‚komischen Poems‘, sie dienen einem kapriziösen Spiel mit dem Sujet durch das Herausfallen aus der Ebene, in der die Erzählung spielt, in die empirische Ebene der den Dichter umgebenden Wirklichkeit, und in diesem Sinne haben sie eine gewisse Ähnlichkeit mit der ‚romantischen Ironie‘, dem Kompositionsprinzip der deutschen romantischen Romane vom Typ des ‚Wilhelm Meister‘, und können in Verbindung mit der künstlerischen Tradition des ‚Sterneanismus‘ gesehen werden.“²

‚Spiel mit dem Sujet‘, dieser von den Formalisten gern gebrauchte Begriff, fällt in diesem Zusammenhang in die Augen. Es ist nicht schwer zu

¹ V. Žirmunskij: Bajron i Puškin. Iz istorii romantičeskoj poëmy. Leningrad 1924.

² Ebd., S. 191.

erkennen, daß dieser Begriff genau das gleiche meint, was heute ‚Spiel mit der Fiktion‘, ‚Bewußtmachung des Fiktionscharakters‘ usw. genannt wird. Lange vor den Forschungen der deutschen und angelsächsischen Literaturwissenschaftler hatten also die russischen Formalisten schon einen Blick für die Grundstrukturen dieses Erzählens, wenn auch nicht speziell der Begriff der Erzählergestalt herausgearbeitet wurde.

Besonders augenfällig wird das an den Arbeiten Viktor Šklovskijs³. Sterne ist sein Lieblingsdichter; er spricht sich das Verdienst zu, ihn für Rußland wiederentdeckt zu haben. Für ihn ist der „Tristram Shandy“ „der allertypischste Roman der Weltliteratur“⁴. Wir sehen, wie nahe diese Formulierung, die Jahrzehnte vor den Arbeiten Wolfgang Kayzers gemacht wurde, dessen Auffassungen kommt und gerade seiner Definition des Romans entspricht. Es ist daher nicht verwunderlich, daß Šklovskij, wohl als erster, versucht hat, Puškins „Evgenij Onegin“ mit dem großen Roman Sternes in Verbindung zu bringen. Sein Aufsatz über dieses Thema wird uns in seiner herausfordernden, genialisch hingeworfenen Einseitigkeit und Übertreibung bei der Interpretation des „Onegin“ noch zu beschäftigen haben. Hier interessiert erst einmal nur der Versuch, die Erzählweise des „Onegin“ auf Sterne zurückzuführen. Šklovskij wundert sich, „daß noch keinen Forscher die Ungewöhnlichkeit des Aufbaus des ‚Evgenij Onegin‘, der Sterneanismus seiner Kunstgriffe verblüfft hat.“⁵ Ihm geht es nicht um die Klärung der Frage des Einflusses, sondern er zeigt anhand vieler Beispiele die Übereinstimmungen zwischen beiden Dichtern. Gemeinsame Züge sind allerdings nicht schwer zu finden. Als wesentlichste sieht Šklovskij die Abschweifungen an. Er erkennt, daß der Roman ohne sie einfach undenkbar wäre. Šklovskij deutet auch an, auf welchem Weg er sich einen eventuellen Einfluß Sternes vorstellt. Puškin folgte Sterne „aller Wahrscheinlichkeit nach auf dem Wege über den Einfluß Byrons.“⁶ Das ist sicherlich richtig, und wir werden später darauf zurückkommen.

Andererseits ist auch erwiesen, daß Puškin das Werk Sternes selbst gekannt und geliebt hat. Überhaupt war der Einfluß Sternes in Rußland um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert ganz ungeheuer⁷. Schon in den siebziger und achtziger Jahren des 18. Jh. gab es Teilübersetzungen des Sterneschen Werks in verschiedenen Zeitschriften, und die erste Gesamtausgabe des „Tristram Shandy“ erschien von 1804—1807 in Petersburg. Von den Briefen Sternes wurden vier Übersetzungen angefertigt, und seine

³ Viktor Šklovskij: O teorii prozy. Moskva 1929. Ders.: Evgenij Onegin. Puškin i Stern. In: Očerki po poëtike Puškina. Berlin 1923.

⁴ O teorii prozy, S. 204.

⁵ Ebd., S. 208.

⁶ Ebd., S. 210.

⁷ V. I. Maslov: Interes k Sternu v ruskoj literature konca XVIIIgo i nač. XIXgo veka. In: Istoriko-literaturnyj sbornik posv. V. I. Sreznevskomu. Leningr. 1924, S. 339—376.

„Sentimentale Reise“ hat ein ganzes Heer von Nachahmern auf den Plan gerufen. Besonders stürzten sich gerade zweitrangige Schriftsteller mit Begeisterung auf Sterne's Werk.

Aber Sterne interessierte nicht als Humorist, sondern als Vertreter der sentimentalischen Strömung. Der russische Sentimentalismus ist ohne seinen Einfluß überhaupt nicht denkbar. Man sah an Sterne viel mehr die erbauliche Seite, seinen Gefühlsreichtum, seine Tränenseligkeit, seine Idyllik, seine Bewertung der kleinen Freuden des Alltags als seine Tiefe und seinen abgründigen Humor.

Den Fragen der Form in seinem Werk, seinem Spiel mit der Romanform, seinen parodistischen Zügen wurde keine Beachtung geschenkt. Zwar ist sein Einfluß auch in dieser Hinsicht bemerkbar, z.B. in Karamzins überschwenglich vertraulichem Verhältnis zu seinem Leser. Bei Karamzin ist dieses Verhältnis jedoch nicht geboren aus dem Bewußtsein der Fiktion, dem Spiel mit der Fiktion, das bei Sterne so eindeutig ist, sondern aus einer den Leser einschließenden sentimentalischen Stimmung heraus. Deshalb ist die Wirkung auch eine ganz andere als bei Sterne. „Sterne wurde nicht von der formalen Seite her erfaßt, der Komplizierung des Sujetbaus und des Spiels mit seiner Zerstörung, und Karamzin ahmte Sterne mit Werken nach, die kindlich einfach gebaut waren. Sterne wurde in Rußland nur von der thematischen Seite her aufgenommen, während Deutschland in seiner Romantik seine Kompositionsprinzipien übernahm.“⁸ Eine Ausnahme ist wohl Aleksandr Fomič Vel'tman, der in seiner parodistischen Reisebeschreibung „Strannik“ klar den komplizierten formalen Bau, das Spiel mit der Form und die mehrschichtige Struktur der Werke Sterne's nachahmte. Jedenfalls war Laurence Sterne in der Puškinzeit bekannt und beliebt.

Puškin selbst hatte Sterne's Werke in englischer und französischer Sprache in seiner Bibliothek,⁹ und mehrere Äußerungen sprechen von seiner genauen Kenntnis und Hochschätzung dieses Schriftstellers. In einem Brief an P. A. Vjazemskij vom 2. 1. 1822 erklärt er, daß das ganze Poem „Lalla Rookh“ von Thomas Moore „nicht so viel wert ist wie zehn Zeilen des ‚Tristram Shandy‘“.¹⁰ Und in einem 1834 geschriebenen Aufsatz „Über die Unbedeutendheit der russischen Literatur“ unterstreicht er, „daß sich der Ruhm des Prosaromans auf Richardson, Fielding und Sterne stützt.“¹¹ Trotz solcher Äußerungen wäre es wohl nicht richtig, einen direkten Einfluß von Sterne auf Puškin anzunehmen. Zumindest von einem bewußten Prozeß kann keinesfalls die Rede sein.

⁸ Viktor Šklovskij: O teorii prozy, S. 243.

⁹ Vgl. B. L. Modzalevskij: Biblioteka Puškina. SPb. 1910, S. 343—344. Zitiert nach Maslov, a. a. O., S. 370 f.

¹⁰ Bd. 10, S. 32.

¹¹ Bd. 7, S. 314.

Die Linie dieses Einflusses, der Weg, den diese Erzähltradition genommen hat, führt über das Schaffen Lord Byrons. Die Tatsache des byronischen Einflusses auf Puškin braucht hier nicht erst untersucht zu werden. Sie ist in vielen Arbeiten dargelegt und bewiesen worden und wird uns in den Werkanalysen noch beschäftigen. Das deutliche Vorbild in Stoff, Stimmung und Motivwahl sowie in der Form der östlichen Poeme Byrons für Puškins „südliche Poeme“ steht sowieso außer Zweifel. Aber auch der Einfluß der zweiten Schaffensperiode Byrons, die sich im „Beppo“ und „Don Juan“ manifestiert, in einer Erzählweise, die der oben beschriebenen nahekommt, wird allgemein anerkannt, wenn auch, da er unbedeutender ist, weniger beachtet. Dieser Einfluß findet seinen Niederschlag in den Werken, um die es hier hauptsächlich geht, besonders im „Ewgenij Onegin“. Dieser zweite Einflußstrom betrifft aber nur Fragen der Form, der Erzählart, und unter Puškins Händen ist dann daraus etwas geworden, was mit Byrons Werk nicht mehr viel Ähnlichkeit hat. Trotzdem ist das anregende Vorbild von Byrons „Don Juan“ nicht zu bestreiten, und auch schon Belinskij sieht sich genötigt zuzugeben, daß man nichts Gemeinsames in den beiden Versromanen findet kann „außer der Form und Manier“.¹² Man darf also von einer Anerkennung dieses Einflusses ausgehen.

Es kommt bei unserer Fragestellung darauf an zu klären, in welche Tradition Byrons „Beppo“ und sein Versroman „Don Juan“ zu stellen sind, zu zeigen, daß und in welchem Maße Byrons späteres Werk mit dem Roman Sternes in Verbindung zu bringen ist, ob es stimmt, daß Byron dieselben Kunstgriffe, dieselben Techniken, dieselbe Erzählweise wie Sterne verwendet, nur eben in Verse gegossen. Auch diese Auffassung ist durchaus nicht neu. In verschiedenen Arbeiten¹³ wird Byrons „Don Juan“ in irgendeiner Form in Zusammenhang gebracht mit Sternes „Tristram Shandy“. Eine der neuesten anglistischen Veröffentlichungen, die Arbeit von András Horn über „Byron's ‚Don Juan‘ and the Eighteenth-Century English Novel“¹⁴ faßt alle diese Anregungen zusammen und beschäftigt sich eingehend mit den Wirkungen des englischen Romanschaffens des 18. Jahrhunderts auf Byrons großen Versroman und stellt ihn eindeutig in diese Tradition. Aufschlußreich für unsere Problemstellung ist besonders das Kapitel, das sich mit „Don Juan“ und „Tristram Shandy“ beschäftigt und die Formen ihrer gleichen Erzählweise herausarbeitet. Ohne mit allen Beurteilungen und Wertungen Horns einverstanden zu sein, ohne auf fragwürdige Einzelheiten näher einzugehen, gebe ich hier nur seine für unsere Frage wichtigen Beobachtungen wieder.

¹² V. G. Belinskij: Ak.-Ausg. Bd. 7, Moskva 1955, S. 440.

¹³ Z. B. E. F. Boyd: Byrons ‚Don Juan‘. A Critical Study. New Brunswick, Rutgers University Press 1945; E. Koepfel: Lord Byron. Berlin 1903; F. W. Moorman: ‚Byron‘. In: The Cambridge History of Engl. Lit. 12. Angaben nach A. Horn, a. a. O.

¹⁴ Schweizer anglistische Arbeiten, Bern 1962.

Horn erkennt: „I‘ is the key-note of both *Tristram Shandy* and *Don Juan*.“¹⁵ Der Stil ist bestimmt durch den ‚Einbruch der Persönlichkeit‘ (irruption of personality), durch „all-pervading presence of Byron and Sterne“, „in the assertion of their arbitrary will.“¹⁶ Das Stilelement, in dem sie als Erzähler, als Person zu Worte kommen, sind Abschweifungen in den verschiedensten Formen, die die Erzählung des Geschehens in den Hintergrund drängen. In diese Abschweifungen wird bei beiden auch das persönliche Leben einbezogen; man findet autobiographische Aussagen, Äußerungen über Personen ihrer Umgebung und ihre Umwelt. Das Wesentlichste aber ist ihre ständige Anwesenheit ‚qua writers‘. „The author shows us into his workshop, introduces us to the tools of his craft and sometimes even shares with us the particular problems of composition he is just coping with.“¹⁷ Horn erkennt, daß durch solche Erörterungen über das Schreiben eine neue Ebene, eine neue Welt geschaffen wird. „The new world thus looked has the author for its centre, the author who is sub specie corporis, in a more or less articulated form bodily present.“¹⁸

Gemeinsam ist auch beiden Dichtern, daß sie scherzhaft immer wieder versprechen, die Abschweifungen einzuschränken und weniger zu reflektieren. Das alles ist nur möglich mit einem neuen, vertrauten Verhältnis zum Leser. Seine Einbeziehung in Verbindung mit der ununterbrochenen Autorenanwesenheit ist der Grund für die Intimität des Tones. „This sort of presence is inseparable from their easy conversational style, from their causerie“¹⁹. Weitere Merkmale dieser Werke sind ihre Planlosigkeit und ihr fragmentarischer Charakter, der im Wesen eines solchen Werkes bedingt ist. Das einigende Prinzip bei aller scheinbaren Formlosigkeit, „the common factor“, „the pattern“ is „the allpervading presence of a personality.“²⁰

In seinen überzeugenden, mit vielen Beispielen belegten Untersuchungen, die nicht nur Fragen der Form betreffen, kommt Horn zu dem Schluß: „We may take it for granted that Sterne did exert an influence on Byron.“²¹ Wir können uns dieser Meinung anschließen mit der selbstverständlichen Einschränkung, daß ein dichterisches Werk niemals nur aus Einflüssen erklärbar ist.

Worum es hier geht, ist nicht in erster Linie die Frage der Einflüsse, sondern der Nachweis eines mitbestimmenden Traditionszusammenhangs, der Sterne, Byron und Puškin verbindet. Daß daneben noch verschiedene andere Traditionen zur Entwicklung einer solchen Erzählweise beitrugen,

¹⁵ Ebd., S. 28.

¹⁶ Ebd., S. 28.

¹⁷ Ebd., S. 33.

¹⁸ Ebd., S. 35.

¹⁹ Ebd., S. 37.

²⁰ Ebd., S. 39.

²¹ Ebd., S. 47.

beweisen klar Puškins allererste Poemversuche und besonders sein erstes großes Poem „Ruslan und Ljudmila“. Sie entstanden, bevor Puškin mit Byrons Werk bekannt wurde, und auch sie sind in gewisser Weise durch ein eingreifendes Autoren-Ich charakterisiert. Hier wirken die westliche Poemtradition, ausgehend von Ariost und den satirischen Scherzpoemen Voltaires, und die russische Tradition des ausgehenden 18. Jahrhunderts mit den Helden- und Märchenpoemen Karamzins, Cheraskovs, Radiščevs und Bogdanovičs. Aber erst mit Puškins „Ruslan und Ljudmila“ erreicht das Autoren-Ich Eigenwert als Person und damit seine prägende, strukturbildende Kraft für die ganze Erzählweise. Und das ist Puškins ganz originale Leistung; gerade darin besteht in erster Linie das Neue, das er mit diesem Poem in die Literatur gebracht hat.

Die aus der westlichen und russischen Tradition der epischen Verserzählung übernommenen Erzähltechniken, von Puškin im „Ruslan“ in originaler Art zur Meisterschaft geführt, verbinden sich dann in den späteren Werken dieser Erzählweise unter dem Einfluß Byrons mit der westlichen Tradition des Prosaromans des 18. Jahrhunderts.

Das Vorbild der Werke dieser Tradition bestimmte eindeutig Puškins Auffassung vom Roman zur Entstehungszeit des „Evgenij Onegin“. Wie er sich einen guten Roman vorstellt, verdeutlichen zwei Briefstellen an A. A. Bestužev-Marlinskij, beide aus dem Jahr 1825, einer Zeit also, als das erste Kapitel des „Onegin“ bereits geschrieben war. Im Zusammenhang mit der Sterneschen Romantradition gesehen erscheinen die vielzitierten Aussagen über den Roman in einem neuen Licht. Er schreibt da:

«... да полно тебе писать бы стрые повести с романтическими переходами — это хорошо для поэмы байронической. Роман требует болтовни; высказывай всё начисто.»²²

...und hör endlich auf, rasche Erzählungen mit romantischen Verknüpfungen zu schreiben — das ist gut für ein byronisches Poem. Der Roman fordert einen freien Gesprächsstil; sprich alles frei heraus.

Dieselbe Auffassung spricht auch aus der Forderung an Bestužev vom November 1825:

«Жду твоей новой повести, да возьмись-ка за целый роман — и пиши его со всею свободою разговора или письма...»²³

Ich warte auf Deine neue Erzählung, aber nimm doch einmal einen ganzen Roman in Angriff — und schreib ihn mit aller Freiheit des Gesprächs oder Briefes,...

²² Bd. 10, S. 147. (Hervorhebungen von Puškin).

²³ Bd. 10, S. 192.

Die Begriffe ‚boltovnja‘ und ‚svoboda razgovora‘, die Puškin für den Roman fordert, umschreiben genau jene Erzählweise der humoristischen Romane im weitesten Sinne, die oben beschrieben wurde, sie umschreiben die Erzählweise des ‚Sterneanismus‘.

In derselben Richtung ist es auch zu deuten, wenn Puškin über den Schriftsteller Aleksandr Fomič Vel'tman, der, wie gesagt, in Rußland der Nachahmer Sterne auf dem Gebiet der Form war und allgemein als ‚russischer Sterne‘ oder ‚russischer Jean Paul‘ galt,²⁴ im Hinblick auf dessen parodistische Reisebeschreibung ‚Strannik‘ sagte:

„Il y a du vrai talent dans ce bavardage un peu maniéré.“²⁵

Auch hier hat der Begriff ‚bavardage‘ (= boltovnja) jenen positiven Sinn, wenn man auch in dieser sechs Jahre später liegenden Äußerung schon eine gewisse Zurückhaltung einer solchen Erzählweise gegenüber spürt. Puškin selbst hat denn auch in seiner eigenen Prosa ganz andere, völlig neue Wege eingeschlagen. In seinen Verserzählungen aber hat er die Strukturformen dieser Erzähltradition immer wieder angewandt, ihre verschiedenen Möglichkeiten und Funktionen ausprobiert und im „Evgenij Onegin“ diese Erzählweise zu höchster Vollendung geführt.

Worauf es ankommt, ist zu zeigen, daß ein faßbar als Person auftretendes Autoren-Ich und der daraus erwachsende Plauderton mit seinen Abschweifungen und der Einbeziehung des Lesers ganz typische, ja wesentliche Elemente des Erzählens, der Romanliteratur sind; daß die so gebauten Poeme Puškins und besonders sein ‚Roman in Versen‘ in den großen Zusammenhang einer Erzähltradition gehören und daß der Begriff des ‚Lyrischen‘ zur Charakterisierung dieses Erzählstils nur mit sehr großer Vorsicht gebraucht werden sollte.

Von der Erkenntnis dieses grundlegenden Traditionszusammenhanges her öffnen sich neue Wege zum Verständnis und zur Deutung der Strukturen dieser Werke. In konkreten Werkanalysen soll den Wandlungen dieser Erzählweise anhand der Wandlungen des Autoren-Ichs nachgegangen werden.

²⁴ Vgl. V. Buchšt ab: Pervye romany Vel'tmana. In: Russkaja proza. Pod redakciej B. Ejchenbauma i Ju. Tynjanova. Neuabdr. s'Gravenhage 1962, S. 192—231.

²⁵ Brief an Chitrovo vom Mai 1831 in französischer Sprache, Bd. 10, S. 348.

ZWEITER TEIL

BEDEUTUNG UND WANDEL DES AUTOREN-ICHS IN PUŠKINS VERSERZÄHLUNGEN

Kapitel 1

DIE LYZEUMSFRAGMENTE ,MONACH' UND ,BOVA'

Beginnen wir mit den ersten, noch ganz unreifen Poemfragmenten aus Puškins Lyzeumsjahren „Monach“ und „Bova“. „Monach“ ist ein unvollendetes Scherzpoem aus dem Jahre 1813, das zu Lebzeiten Puškins nie gedruckt wurde und seinen allerersten Anfängen zuzurechnen ist. „Bova“ entstand im Jahre 1814 (die Datierung ergibt sich aus einer Anspielung auf Napoleons Aufenthalt auf Elba), blieb ebenfalls Fragment und wurde zu Lebzeiten des Dichters nicht gedruckt. Es wurde allerdings in eine Lyzeumsanthologie aufgenommen, und zwar unter dem Titel „Otryvok iz poëmy“. Tomaševskij knüpft daran die Vermutung, daß es wohl absichtlich ein Fragment blieb nach dem Vorbild von Karamzins „Il'ja Muromec“. Auch später gibt es bei Puškin mehrere solche ‚otryvki iz poëmy‘.¹

Beide Verserzählungen sind, wie schon der direkte Hinweis auf das Vorbild Voltaires verrät, aus der Tradition des westeuropäischen Scherz- und Ritterpoems sowie des russischen klassizistischen Märchenpoems erwachsen. Der junge Puškin blieb in diesen Poemen ganz im Rahmen der klassizistischen Gattungsformen.

Uns interessieren die beiden Fragmente vor allem deshalb, weil schon hier Aussagen des Dichters in Ich-Form, Autoreneinschübe vorkommen, deren Herkunft und Funktion wir untersuchen wollen.

Das Ergebnis sei kurz vorweggenommen: die Ich-Aussagen in diesen klassizistischen Poemen sind nicht Aussagen eines einzelnen Individuums, einer Person, etwa einer fiktiven Autorengestalt, die im Gespräch mit dem

¹ Boris Tomaševskij: Puškin. Kniga pervaja (1813—1824). Moskva/Leningrad 1956, S. 43.

Leser in irgendeiner Form individuelle Züge bekommen hätte, geschweige denn, daß sie irgendeinen persönlichen Aussagewert für die Gestalt des wirklichen, historischen Autors hätten. Die Ich-Einschübe stammen vielmehr von einer ganz abstrakten Poetengestalt, wie wir sie schon von der Antike her kennen. Sie haben formelhaften Charakter, der durch die Gattung bestimmt ist, ja zum Zeichen, zum Etikett dieser bestimmten klassizistischen Gattung wird. Unsere Untersuchung wird das klarer werden lassen.

Cjavlovskij hat in seinem Aufsatz über „Bova“ dieses Poemfragment in die Tradition eingeordnet und die verschiedenen Einflüsse herausgearbeitet.² Er bestimmt das von Puškin selbst ausgesprochene Vorbild von Voltaires „La Pucelle“ genau mittels verschiedener Kriterien. Die anderen wichtigen Vorbilder sind Karamzins ‚bogatyrskaja skazka‘ „Il’ja Muro-mec“, ebenfalls ein Fragment, entstanden 1794, und Cheraskovs ‚volšebnaja povest‘ „Bachariana“ (1796—1801). Angeregt zu seinem Poem wurde Puškin durch die ‚bogatyrskaja povest“ „Bova“ von A. N. Radiščev (erschienen 1807), von der aber nur der Plan und der erste Gesang erhalten sind.

Neben dem überragenden und ausgesprochenen Vorbild Voltaires ist wohl Karamzins Einfluß am bedeutendsten. Dieser zeigt sich am deutlichsten schon am Versmaß. Puškin gebraucht wie Karamzin und nach seinem Vorbild auch Cheraskov den vierhebigen ungereimten Trochäus mit daktylischem Ausgang. Das ist das Versmaß vieler alter russischer Lieder und verleiht der Dichtung das besondere russische Kolorit, den Schuß ‚narodnost‘, der damals gefordert wurde.

In allen genannten Werken kommt in einem gewissen Maße der Autor mit Ich-Aussagen, mit Leseranreden usw. zu Wort. Ich habe solche Stellen herausgezogen und vergleichend nebeneinander gestellt. Die Ähnlichkeiten sind frappierend.

Vergleichen wir zuerst die Eingangsstrophen. Hier spricht in allen Fällen der Poet in der Ich-Form. Er legt seine poetische Konzeption dar, ordnet sein Werk in die Tradition ein, indem er die wichtigsten Namen seiner Vorgänger nennt oder sich ironisch von den großen Namen distanziert und eben erklärt, was er nicht will. Diese Einordnung in die Tradition in der Form der Negation, die man auch aus antiken Beispielen kennt, scheint typisch auch für das klassizistische komische Poem sowie für die besondere Ausprägung dieser Gattung, das russische Ritter- und Märchenpoem, das in Ansätzen schon in Opposition zum klassizistischen Poem steht. Hier bekommt diese Form dann natürlich ironischen Sinn. Die Beispiele zeigen bis in die Art des Satzbaus eine große Ähnlichkeit.

² M. A. C j a v l o v s k i j : Stat’i o Puškine. Ak. Moskva 1962, Kapitel „Bova“, S. 90—104.

Voltaire's „Pucelle“ beginnt:

Je ne suis né pour célébrer les saints:
Ma voix est faible, et même un peu profane.³

Karamzins „Il'ja Muromec“ hebt an:

Не хочу с Поэтом Греции
звучным гласом Каллиопиным
петь вражды Агамемноновой...⁴

Ich will nicht wie der Poet Griechenlands / mit der tönenden Stimme
Kalliopes / die Fehden des Agamemnon besingen...

Bei Cheraskov heißt es:

.
Духа не имев Гомерова
Ни шутливости Волтеровой
После многих сочинений
Издаю в свободные часы⁵
.

Ich, der ich nicht den Geist Homers / Noch den Witz Voltaires besitze /
Veröffentliche nach vielen Werken / In meinen freien Stunden...

Wir können auch Bogdanovičs „Dušen'ka“ in diese Reihe aufnehmen:

Не Ахиллесов гнев и не осаду Трои,
Где, в шуме вечных ссор, кончали дни герои,
Но Душеньку пою.⁶

Nicht den Zorn des Achill und die Belagerung Trojas / Wo, im Lärm
ewiger Streitereien, die Helden ihre Tage beschlossen, / Sondern Du-
šen'ka besinge ich.

Bei Puškin heißt es dann im „Monach“:

Я не хочу седлать коня Пегаса.
Я не хочу из муз наделать дам,
Но дай лишь мне твою златую лиру,
Я буду с ней всему известен миру.⁷

³ Oeuvres complètes de Voltaire, tome huitième. Paris 1877. „La Pucelle d'Orléans“, S. 57.

⁴ Sočinenija Karamzina. Tom sed'myj. Izdanie četvertoe. Sanktpeterburg 1834, S. 124. Die Rechtschreibung wurde aus technischen Gründen der modernen angeglichen.

⁵ M. M. Cheraskov: Bacharjana ili neizvestnyj. Volšebnaja povest', počerpnutaja iz russkich skazok. In: Izbrannye proizvedenija. Biblioteka počta. 2. izd. Leningrad 1961, S. 239—244.

⁶ I. F. Bogdanovič: Dušen'ka. Drevnjaja povest' v vol'nych stichach. In: A. V. Kokorev (Hrsg.): Chrestomatija po russkoj literature 18. veka. Moskva 1961, S. 533.

⁷ A. S. Puškin: Bd. 1, S. 15.

Ich will nicht das Roß des Pegasus satteln, / Ich will nicht aus den Musen
Damen machen, / Aber gib mir nur deine goldene Lyra, / Ich werde mit
ihr in der ganzen Welt berühmt werden.

Und in „Bova“:

Часто, часто я беседовал
С болтуном страны Эллинския
И не смел осиплым голосом
С Шапеленом и с Рифматовым
Воспевать героев севера.⁸

Oft, oft habe ich geplaudert / Mit dem Schwätzer des Landes der Hel-
lenen / und wagte nicht mit heiserer Stimme / Wie Chapelain und Rif-
matov / Die Helden des Nordens zu besingen.

Es kommt bei dieser Zusammenstellung jetzt nicht darauf an, etwa eine Typisierung des komischen Poems an bestimmten Kriterien zu versuchen. Es soll nur geklärt werden, welche Rolle das Autoren-Ich hier spielt. Wenn man all diese Eingangsverse vergleicht, fällt sofort die Formelhaftigkeit, ja der beinahe toposhafte Charakter dieser Aussagen auf. Es handelt sich um eine bestimmte Art der Bescheidenheitsfloskel, die hier zwar in etwas ironischer Wendung gebraucht wird. Es wird klar: so und nicht anders hat eben der Beginn eines komischen Poems auszusehen. Solch ein Beginn in Ich-Form ist ein Charakteristikum dieser klassizistischen Gattung, damit ist die Gattung festgelegt. Deshalb hat Belinskij auch nicht recht, wenn er schon auf Grund der Eingangsverse „Bova“ ziemlich böse eine Nachahmung von Karamzin nennt.⁹

Aber vergleichen wir weiter.

Auch in den übrigen häufig vorkommenden Bescheidenheitsfloskeln hat die Ich-Aussage des Dichters keinerlei individuelle Aussagekraft. Es ist eine in der Gattung angelegte feste Form, wenn Bogdanovič in „Dušen'ka“ ausruft:

О ты, певец богов
Гомер.
.
Прости вину мою
Когда я Формой строк себя не беспокою
И мерных песней здесь порядочно не строю...¹⁰

O du, Sänger der Götter / Homer... / Verzeih mir meine Schuld, /
Wenn ich mir um die Form der Zeilen keine Sorgen mache / Und hier
keine ordentlich maßvoll gegliederten Lieder baue...

⁸ Ebd., Bd. 1, S. 68.

⁹ V. G. Belinskij: Ak.-Ausg. Moskva 1955, Bd. 7, S. 273 f.

¹⁰ A. a. O., S. 533.

oder Karamzin klagt:

Для чего Природа дивная
не дала мне дара чудного
нежной кистию прельщать глаза
и писать живыми красками
с Тицианом и Корреджием?
Ах! тогда бы я представил вам...¹¹

Weshalb gab mir die herrliche Natur / Nicht die wunderbare Gabe, /
Mit zartem Pinsel das Auge zu bezaubern / Und mit lebenden Farben
zu malen / Wie Tizian und Correggio? / Ach! dann würde ich euch dar-
stellen...

Cheraskov beklagt, daß es sowieso zu viele Bücher auf der Welt gibt,
und ruft aus:

Что же, что же я начну писать!¹²

Wozu, wozu beginne ich zu schreiben!

Ebenso Puškin im „Monach“ in einer langen Klagerede, die sich allerdings
klar als von Karamzin beeinflusst erweist:

Ах, отчего мне дивная природа
Корреджио искусства не дала?
Тогда б в число парнасского народа
Лихая страсть меня не занесла.
Чернилами я не марал бы пальцы...¹³

Ach, weshalb hat mir die herrliche Natur / Nicht die Kunst eines Cor-
reggio gegeben? / Dann hätte mich unter die Parnaßbewohner / Die
unheilbringende Leidenschaft nicht verschlagen. / Ich würde mir nicht
die Finger mit Tinte beschmieren...

In keinem dieser Fälle hat die Ich-Aussage irgendwelche persönliche
Bedeutung für den Autor, in keinem wird uns die Autorengestalt dadurch zu
einer individuellen Person. Diese Wendungen sind von der Gattung vor-
geschriebene Pflichtformeln.

Eine andere Ich-Aussage des Dichters ist die Anrufung der Muse oder
in den komischen Poemen des anstelle der Muse gewählten Vorbildes. Daß
das Ich in dieser Stellung erst recht keine individuelle Bedeutung hat,
ist ziemlich klar. Der Musenanruf ist wohl der älteste und verbreitetste
Topos. Die Nebeneinanderstellung ist trotzdem aufschlußreich.

Bei Voltaire ist es der heilige Denis, der angerufen wird:

Je l'ai chanté, sa main me soutiendra.¹⁴

¹¹ A. a. O., S. 130.

¹² A. a. O., S. 241.

¹³ A. a. O., Bd. 1, S. 24.

¹⁴ A. a. O., S. 66.

Und in parodistischer Umkehrung Chapelain, den er verspottet:

Vieux Chapelain, pour l'honneur de ton art
Tu voudrais bien me prêter ton génie·
Je n'en veux point ... 15

Bei Bogdanovič:

Тебя, о Душенька! на помощь призываю
украсить песнь мою,
Котору в простоте и вольности слагаю. 16

Dich, o Dušen'ka! ruf ich zu Hilfe, / mein Lied zu verschönen, / Das
ich einfach und völlig frei zusammenstelle.

Karamzin ruft die Lüge, die Unwahrheit an:

Будь теперь моей богинею ... 17

Sei du jetzt meine Göttin ...

Radiščev beruft sich auf die Erzählungen seines Erziehers Suma und ruft aus:

Петр Сума, приди на помощь
И струею речи сладкой
Оживи мою ты повесть. 18

Petr Suma, komm zu Hilfe / Und belebe mit süßem Redestrom / Meine
Erzählung.

„Typisch für die Tradition des russischen Märchenpoems“ 19 wird dann die Anrufung Voltaires, besonders als Dichter des Poems „La Pucelle“. Auf ihn berufen sich Cheraskov, Radiščev und Puškin. Bei Radiščev klingt das so:

О Вольтер, о муж преславный!
Если б можно Бове было
Быть похожу и кое-как
На Жанету девку храбру,
Что воспел ты. . . .
.
И мой образ изваянный
Возгнезвился б в Пантеоне. 20

15 A. a. O., S. 57 f.

16 A. a. O., S. 533.

17 A. a. O., S. 125.

18 A. N. Radiščev: Izbrannye sočinenija. Moskva/Leningrad 1949, S. 308.

19 Томашевский: a. a. O., S. 42.

20 A. a. O., S. 308.

O Voltaire, o hochberühmter Mann! / Wenn es Bova möglich wäre, / Irgendwie ähnlich zu sein / Der kühnen Jungfrau Jeanne, / Die du besungen hast... / Dann würde auch meine in Stein gehauene Gestalt / Im Pantheon aufgestellt werden.

Bei Puškin im „Monach“:

К тебе, Вольтер, я ныне обращаюсь.
Куда, скажи, девался твой смычок...²¹

Zu dir, Voltaire, wende ich mich heute. / Wohin, sag, ist deine Feder verschwunden...

und weiter:

А ты поэт, проклятый Аполлоном,
Испачкавший простенки кабаков,
Под Геликон упавший в грязь с Вильоном,
Не можешь ли ты мне помочь, Барков?²²

Und du Poet, verflucht von Apoll, / Der du die Wände von Kneipen beschmiert hast, / Für den Helikon ausersehen warst und wie Villon in den Schmutz gefallen bist, / Kannst du mir nicht helfen, Barkov?

In „Bova“:

О Вольтер! о муж единственный!

.

Будь теперь моею музою!²³

O Voltaire! o einzigartiger Mann! / ... Sei du jetzt meine Muse!

Es ist wohl kaum nötig, nach dieser Nebeneinanderstellung noch einmal zu unterstreichen, was sich von selbst versteht: in all diesen Fällen spricht nicht das individuelle Ich des Autors als Person oder eine individuelle fiktive Autorengestalt. Der Musenanruf ist, auch wenn er parodistisch angewandt wird, ein Topos, in dem der Dichter nur als Poetengestalt auftritt. Auch diese Ich-Aussage ist bedingt durch die Gattung und legt die Gattung fest.

Das Vorhandensein einer Autorengestalt manifestiert sich immer auch durch Leseranreden. Wenn der Leser persönlich und direkt angesprochen wird, dann bedeutet das doch, daß der Autor aus dem Hintergrund hervortritt und sich dem Leser ins Bewußtsein bringt. Formen solcher Anreden finden wir in fast allen genannten Werken. Voltaire wendet sich immer wieder an den ‚ami lecteur‘ oder ‚mon cher lecteur‘, bei Karamzin heißt es „любезные читатели“, oder überschwenglicher „о, друзья мои

²¹ A. a. O., Bd. 1, S. 15.

²² A. a. O., Bd. 1, S. 15.

²³ A. a. O., Bd. 1, S. 69.

любезные“. Radiščev nennt den Leser „милый друг читатель“ oder „возлюблённы граждане“ u.ä. und auch Puškin redet seine Leser mit „читатели“ und „люди добрые“ an. Alle diese Einschübe stellen aber kaum einen wirklichen Kontakt mit dem Leser her. Und sicherlich in Puškins Fragmenten, wo wir sie nur vereinzelt finden, noch weniger als etwa bei Karamzin, wo sich solche Anreden häufen.

Im „Monach“ tritt nur an einer Stelle die Anrede „читатели“ auf. An dieser Stelle wird sogar versucht, einen lebendigeren Kontakt zwischen Autor und Leser herzustellen, dadurch nämlich, daß der Autor einen Ansatz zu einer individuellen Aussage macht und dadurch als Gegenüber für den Leser faßbarer wird:

Я трепещу, и сердце сильно бьётся,
И, может быть, читатели, как знать?
И ваша кровь с стремленьем страсти льётся.
Но наш монах о юбке рассуждал
Не так, как я (я молод, не пострижен
И счастием нимало не обижен).²⁴

Ich zittere und mein Herz schlägt laut, / Und vielleicht, ihr Leser, wer weiß? / fließt auch euer Blut mit dem Ungestüm der Leidenschaft. / Aber unser Mönch beurteilte den Unterrock / Nicht so wie ich (ich bin jung, kein Mönch, / Und vom Glück kein bißchen benachteiligt).

Das ist aber die einzige Stelle im ganzen Poem, wo überhaupt der Leser direkt angesprochen wird; sie darf deshalb nicht überbewertet werden.

In „Bova“ erscheint die Wendung an den Leser an einer Stelle als Einleitung einer Abschweifung:

Вы слышали, люди добрые,
О царе, что двадцать целых лет
Не снимал с себя оружия...²⁵

Ihr habt gehört, gute Leute, / Vom Zaren, der volle zwanzig Jahre / Nicht die Waffen abgelegt hat...

Sie hat hier also nur die Funktion, die Erzählhandlung mit der Abschweifung zu verbinden. An den beiden anderen Stellen, wo die Leser angesprochen werden, läßt sich kaum eine Funktion feststellen. Völlig fehlen könnte die Anrede doch hier:

Зоя видит и со трепетом
Узнаёт она, читатели,
Бендокира Слабоумного.²⁶

²⁴ A. a. O., Bd. 1, S. 20.

²⁵ A. a. O., Bd. 1, S. 70.

²⁶ A. a. O., Bd. 1, S. 74.

Zoja schaut und mit Zittern / Erkennt sie, ihr Leser, / Bendokir den Geistesschwachen.

Die Gestalt des Autors wird jedenfalls durch solche Wendungen an den Leser nicht individueller und faßbarer. Der Autor spricht den Leser an in einer durch die Gattung selbst vorbestimmten Form, in seiner Maske als Poet eines komischen Poems, nicht als Person. Deshalb wirken diese Leseranreden auch mehr oder weniger aufgesetzt und haben formelhaften Charakter.

Ein Stilelement mit ähnlicher Wirkung, nämlich eine Autorengestalt voraussetzend und bewußt machend, ist die dem fiktiven Leser in den Mund gelegte Frage nach irgendwelchen Helden oder Ereignissen der Handlung, die der Dichter dann beantwortet, oder überhaupt die rhetorische Frage im weitesten Sinne.

So heißt es z. B. bei Voltaire:

Qui fut penaud le lendemain matin?²⁷

oder:

Mon cher lecteur veut connaître cet âne ...
Il le saura, mais dans un autre chant.²⁸

Bei Karamzin wird der Held so eingeführt:

Ктож сим утром наслаждается?

.
Кто сей рыцарь?
Илья Муромец...²⁹

Wer ist es, der sich an diesem Morgen ergötzt? / ... Wer ist dieser Ritter? / Il'ja Muromec...

Im „Monach“ bei Puškin:

Что делает теперь седой Панкратий?
Что делает и враг его косматый?³⁰

Was tut jetzt der greise Pankratij? / Was tut auch sein zottiger Feind?

Und in „Bova“:

Чу! бьёт полночь — что же Зоинька?
Видит — входят к ней в окошечко...
Кто же? друг ли сердца нежного?
Нет! совсем не то, читатели!³¹

²⁷ A. a. O., S. 74.

²⁸ A. a. O., S. 72.

²⁹ A. a. O., S. 129.

³⁰ A. a. O., Bd. 1, S. 25.

³¹ A. a. O., Bd. 1, S. 74.

Horch! es schlägt Mitternacht — was ist denn Zoin'ka? / Sie sieht — es kommt zu ihr ins Fensterchen . . . / Wer denn? etwa der Freund ihres zärtlichen Herzens? / Nein! durchaus nicht der, meine Leser!

In einer Gattungsform, wo Autor und Leser im Ganzen anonym bleiben und nur in Rollen auftreten, die durch die Gattung vorbestimmt sind, sind auch solche Stilformen Formeln. Es kommt zu keinem lebendigen Gespräch zwischen Autor und Leser. Dazu bleibt der Autor zu sehr Maske.

Natürlich gehört es auch in den Fragenkomplex der Rolle des Autors im klassizistischen komischen Poem, wenn der Autor von seinen Gestalten mit dem Possessivpronomen spricht. Voltaire erzählt z. B. von ‚nos deux amans‘, Karamzin sagt ‚наш герой‘, Puškin ‚наш монах‘ oder ‚мой монах‘. Die Deutung dieses Phänomens, das so weit verbreitet ist, ist nicht ganz einfach. Seine Funktionen sind sehr oft von Fall zu Fall verschieden. Für unsere Gattung ist diese Ausdrucksweise als feste Form typisch. Sie ist ein Attribut des Poemstils. Die Gestalt des Autors wird dadurch aber nicht beweglicher und kommt dem Leser nicht näher.

Alle diese Poeme sind reich an Interjektionen. Solche Formen sind ebenfalls Ausdruck eines Autoren-Ichs und durch sie wird eine Autorengestalt bewußt. Es wimmelt bei Voltaire von ‚hélas!‘ und ‚O!‘, bei Karamzin von ‚ach!‘, wie auch bei Cheraskov und Puškin. Sobald man sich diese Gefühlsausdrücke etwas näher ansieht, merkt man, daß auch hier kein wirkliches, persönliches Gefühl einer Person dahintersteckt. Diese Ausrufe sind ebenfalls einfach Attribute des Poemstils. Oft sind die Interjektionen verbunden mit dem Anruf eines Helden, einer Eigenschaft, irgendeines Gegenstandes der Handlung. So bei Voltaire:

- Jeanne d' Arc! ó fleur de héroines! ³²
- toi, Sottise! ó grosse déité . . . ³³
- Domremi! ³⁴ (Geburtsort Jeannes).

Oder bei Puškin:

- юбка! речь к тебе я обращаю,
- Строки сии тебе я посвящаю,
- Одушеви перо моё, любовь! ³⁵

O Unterrock! ich richte mein Wort an dich, / Dir widme ich diese Zeilen, / Besele du meine Feder, Liebe!

An diesen Beispielen wird erst recht klar, daß solche Interjektionen nicht der Gefühlsausbruch eines individuellen Autoren-Ichs, sondern ein gattungsgebundenes Stilelement sind.

³² A. a. O., S. 162.

³³ A. a. O., S. 84.

³⁴ A. a. O., S. 67.

³⁵ A. a. O., Bd. 1, S. 19.

Fassen wir all diese Beobachtungen noch einmal zusammen! Auch in den allerersten Poemen Puškins gibt es Formen von Ich-Aussagen des Dichters. Unsere Beispiele beweisen aber, daß alle diese Formen durch die klassizistische Tradition vorgegeben sind. Bis in Einzelheiten hinein sind diese Ich-Aussagen durch die klassizistische Tradition ausgearbeitete Stilelemente, die an die Gattung des komischen Poems in allen ihren verschiedenen Ausprägungen gebunden sind. „Das komische Poem war eine der Gattungen, die organisch mit dem russischen Klassizismus verwachsen waren.“³⁶ „Es fordert zu seinem vollen Verständnis nicht nur das Bewußtsein des Unterschieds der Gattungen, die in ihm vereint sind, sondern auch ein lebendiges Gefühl für diesen Unterschied.“³⁷ Das heißt also: auch die verschiedenen hier herausgestellten Formen der Ich-Aussagen sind Elemente dieser Gattung, und zwar bestimmende Elemente. Puškin hat in diesen seinen ersten Versuchen in keiner Weise etwas Neues geschaffen.

Diese Ich-Aussagen haben selbstverständlich keine existentielle Bedeutung für den wirklichen Dichter. Sie sind aber auch nicht Aussagen einer erdichteten individuellen Dichtergestalt, die — wenn auch nur fiktiv — als Person faßbar würde. Sie sind vielmehr durch die Gattung bedingt. „Dort, wo Gattungen oder auch nur Gattungstendenzen bestehen, existiert auch eine in die Struktur jeder Gattung eingeschlossene, diese Struktur bestimmende Gestalt eines lyrischen Subjekts.“³⁸

Dieses lyrische Subjekt nennt Vinogradov im Klassizismus eine „unbewegliche, streng unifizierete Gestalt“³⁹. Sie ist ganz abstrakt, schablonenhaft, schematisch, die Gestalt eines Poeten an sich, eines ganz verallgemeinerten Poetenbildes. Die Ich-Aussagen dieser abstrakten klassizistischen Poetengestalt sind festgelegte, von der Tradition übernommene, z. T. toposartige Formen, die zu einem bestimmenden Zeichen der Gattung geworden sind.

³⁶ G. A. Gukovskij: Russkaja literatura 18. veka. Moskva 1939, S. 177.

³⁷ Ebd., S. 178.

³⁸ L. J. Ginzburg: Puškin i liričeskij geroj russkogo romantizma. In: Puškin. Issl. i mat., tom 4, Ak. Moskva/Leningrad 1962, S. 142.

³⁹ V. V. Vinogradov: O stile Puškina, S. 135—214. In: Literaturnoe nasledstvo 16/18, Moskva 1934, S. 200.

Kapitel 2

RUSLAN UND LJUDMILA

Das Werk, durch das Puškin mit einem Schlag berühmt wurde und das sofort im Mittelpunkt erbitterten Kritikerstreits stand, das von allen, ob anerkennend oder empört, als etwas ganz Neues und Unerhörtes empfunden wurde, war sein Poem „Ruslan und Ljudmila“. Er hat es noch in der Lvzeumszeit begonnen; die ersten Abschnitte daraus erschienen Anfang 1820 in Zeitschriften, die erste Ausgabe des Ganzen Ende Juli/Anfang August 1820, drei Monate nachdem Puškin aus Petersburg verbannt worden war.

Die Frage nach dem Einfluß, der für Puškins Poem bestimmend war, hat Generationen russischer Literaturhistoriker beschäftigt, angefangen von den ersten Rezensionen in den literarischen Zeitschriften gleich nach dem Erscheinen bis hin zu den detaillierten Untersuchungen unserer Zeit.¹ Genannt werden hier aus der russischen Tradition vor allem Bogdanovičs „Dušen'ka“, dann die Vertreter des Heldenpoems, das sich schon durch sein volkstümliches Versmaß in gewisser Weise gegen die klassizistische Tradition stellt, nämlich Karamzin mit „Il'ja Muromec“, L'vov mit „Dobrynja“, Radiščev mit „Bova“, Cheraskov mit „Bachariana“; ferner Žukovskijs Poem „Vladimir“. Der westliche Einfluß wird vor allem repräsentiert durch die Namen Ariost, Wieland, Voltaire. Das Werk Byrons kannte Puškin damals noch nicht, zumindest stand er noch nicht unter dem bestimmenden Einfluß seiner Dichtung. Erst im Sommer 1820 wurde er durch A. Raevskij mit Byrons Poemen bekannt.

Eng verbunden mit der Frage nach dem Einfluß ist das Problem der Gattung. Wir finden in Puškins Poem Elemente der verschiedensten traditionellen Gattungen, der verschiedenen Spielarten des komischen und des Ritterpoems des 18. Jahrhunderts sowie Einflüsse des westlichen Ritterromans vereint. Die Verbindungslinien, die in der Puškinliteratur gezogen werden, setzen die Akzente verschieden und weichen im einzelnen voneinander ab. Besonders die Frage der Bedeutung des westlichen Einflusses ist immer ein Streitpunkt. Gemeinsam aber ist allen Untersuchungen, daß „Ruslan und Ljudmila“, obwohl man im einzelnen fast jeden Zug, fast jedes Element aus irgendeiner Traditionslinie herleiten kann, als etwas im ganzen vollkommen Neuartiges empfunden und gedeutet wird. „Es ist kein Heldenpoem, kein Zauber-, kein Ritter-, kein Scherzpoem, obwohl es

¹ Für uns sind besonders wichtig: Boris Tomaševskij: Puškin. Kniga pervaja (1813—1824). Ak. M/L 1956, S. 295—365; A. L. Slonimskij: Pervaja poëma Puškina. In: Vremennik Puškinskoj komissii 3, Ak. M/L 1937, S. 183—202; A. N. Sokolov: Romantičeskaja ëpopeja. In: Očerki po istorii ruskoj poëmy 18. i pervoj poloviny 19. veka. Moskva 1955, S. 410 ff.

Elemente von dieser wie von jener, wie auch von der dritten, vierten und fünften Gattung in sich trägt.“² Aus der Tradition des russischen Heldenpoems erwuchs zusammen mit den westlichen Einflüssen eine ganz neue Gattung. Alle Forderungen, die man an das russische Heldenpoem gestellt hatte, waren hier erfüllt. „Aber das Heldenpoem par excellence mit märchenhaft-historischem Inhalt gewinnt eine neue Qualität: es wird zum romantischen Poem“³, ein Begriff, der von den Zeitgenossen auch sofort für dieses Gebilde gefunden worden war. „Ruslan und Ljudmila‘ war die Negation des epischen Poems der Epoche des Klassizismus.“⁴ „Nach ‚Ruslan und Ljudmila‘ wurde es klar, daß das alte epische Poem von der historischen Szene abgetreten und daß seine Restauration... unmöglich geworden war.“⁵

Was ist aber das bis dahin in der russischen Literatur nicht Gekannte? Dieses Neue, das sich nicht in einzelnen Zügen, sondern „in der Konstruktion des Ganzen, in der Vereinigung der Teile in ein Ganzes ausdrückt?“⁶ Die einen nennen es das „lyrische Element im Poem“⁷, die anderen „Durchtränktsein von sanftem... poetischem Lyrismus“⁸, die dritten „freie Kombination von Lyrik und Ironie“⁹ oder „Zusammenfließen von Ironie und Lyrismus in etwas Einheitliches und Ganzes“¹⁰. Wodurch wurde der neue Typ des romantischen, des lyrisch-epischen Poems geschaffen? Welches ist die Hauptkomponente, die seine neuartige Struktur konstituiert? Es ist die neue Bedeutung, die die Autorengestalt bekommen hat.

Das wird zwar übereinstimmend von den meisten Forschern erkannt und ausgesprochen, m. E. allerdings in seiner Bedeutung unterschätzt und deshalb unzureichend untersucht. Einzeluntersuchungen zu dem Problem fehlen völlig. Die folgenden Zitate, die zeigen, daß das Phänomen von einigen Forschern klar gesehen wird, sind vereinzelte Aussagen, die aus dem Zusammenhang allgemeinerer Untersuchungen oder Werkinterpretationen herausgenommen sind. „Das ‚Autoren-Ich‘ hauchte neues Leben in das traditionelle, schon kanonisierte Material.“¹¹ „Die Persönlichkeit des Erzählers in seiner unmittelbaren Verbindung mit dem Leser ist das einende Grundprinzip im Bau dieses Poems.“¹² „Dieser Verschmelzung verschiedener Elemente, von Historie und Märchen, von Ironie und Lyrik

² D. D. Blagoj: *Tvorčeskij put' Puškina*. Ak. M/L 1950, S. 235 f.

³ A. L. Slonimskij, a. a. O., S. 187.

⁴ A. N. Sokolov, a. a. O., S. 410.

⁵ A. L. Slonimskij, a. a. O., S. 187.

⁶ B. Tomaševskij, a. a. O., S. 305.

⁷ A. N. Sokolov, a. a. O., S. 432

⁸ D. D. Blagoj, a. a. O., S. 224.

⁹ A. L. Slonimskij: *Masterstvo Puškina*. Moskva 1959, S. 215.

¹⁰ D. D. Blagoj, a. a. O., S. 224.

¹¹ A. L. Slonimskij: *Masterstvo Puškina*. S. 217.

¹² B. Tomaševskij, a. a. O., S. 311.

gab die Persönlichkeit des feurigen und freiheitsliebenden Autors die organische Einheit.“¹³ „Über all diesem im höchsten Maße verschiedenartigen Material steht, frei damit umgehend, der Autor wie ein Demiurg.“¹⁴

Wir sehen, daß Puškins erstes großes Poem für unseren Aspekt der Betrachtung, die Herausarbeitung der Bedeutung der Autorengestalt, ein sehr fruchtbares Untersuchungsfeld ist. Besonders auch deshalb, weil die Ähnlichkeit der Struktur mit dem „Evgenij Onegin“ sofort ins Auge fällt und auch immer wieder hervorgehoben wird. Slonimskij bemerkt, daß „in der Erzählmanier des ‚Evgenij Onegin‘ viel Gemeinsames mit Puškins Jugendpoem“¹⁵ ist. „Hier wie dort steht ein lebendiger Autor vor uns.“¹⁶ Tomaševskij erkennt im „Ruslan“ schon „jene Gestalt eines skeptisch gestimmten Erzählers, die aufs neue in den ersten Kapiteln des ‚Evgenij Onegin‘ erscheint“¹⁷, und Blagoj nennt das Poem „gleichsam den ersten Puškinschen Roman in Versen.“¹⁸

Versuchen wir also, diese Autorengestalt durch genaue Analyse ihrer Ich-Aussagen zu erfassen und ihre Herkunft und Funktion zu deuten. Noch einmal sei darauf hingewiesen, daß wir nur von den direkten Manifestationen des Autoren-Ichs, d. h. nur von den direkten eindeutigen Ich-Aussagen ausgehen. Daß sich zudem natürlich in fast jedem Wort (in emotionalen Adjektiven, in der ironischen Darstellung der Gestalten usw.) die Autorengestalt ausdrücken kann, wird außer acht gelassen. Es wäre Aufgabe einer genauen Sprach- und Stilanalyse, das zu untersuchen.¹⁹ Die vorliegende Arbeit hat die umgekehrte Aufgabenstellung, nämlich die Autorengestalt aus ihren Ich-Einschüben bewußt zu machen und ihre Funktion für die Struktur des ganzen Werkes herauszuarbeiten.

Es wurde schon betont, daß man fast jedes Element im einzelnen aus irgendwelchen traditionellen Gattungen herleiten kann, besonders natürlich vom Stoff und Thema her gesehen, aber auch in der Erzähltechnik. So ist es auch mit den Aussagen des Autoren-Ichs. Wir finden sehr viele aus der Tradition schon bekannte Formen, die sich, wenn man sie aus dem Zusammenhang des Ganzen herausnimmt, kaum von den traditionellen, immer wiederkehrenden Spielarten der Ich-Aussagen des Autors in den Poemgattungen der vorpuškinschen Zeit unterscheiden.

Allerdings fällt auf, daß z. B. der traditionelle Musenanruf oder seine parodistische Variante fehlen. Auch die üblichen Eingangstropfen mit der

¹³ A. L. Slonimskij: *Masterstvo Puškina*. S. 213.

¹⁴ D. D. Blagoj, a. a. O., S. 243.

¹⁵ A. a. O., S. 199.

¹⁶ A. a. O., S. 201.

¹⁷ A. a. O., S. 306.

¹⁸ A. a. O., S. 245.

¹⁹ Ich verweise auf die Arbeiten V. V. Vinogradovs.

Aufzählung der für die Gattung wichtigen Vorgänger und die Einordnung in diese Tradition sind nicht mehr zu finden. Ebenso wenig begegnen weit-schweifige Rechtfertigungen und Begründungen des Werkes.²⁰

Ein aus der Tradition herzuleitendes Element ist aber z. B. die am Anfang stehende Widmung an die Leserinnen:

Для вас, души моей царицы,
Красавицы, для вас одних
Вре́мён минувших небылицы,
В часы досугов золотых,
Под шёпот старины болтливой,
Рукою верной я писал;
Примите ж вы мой труд игривый!
Ничьих не требуя похвал,
Счастлив уж я надеждой сладкой,
Что дева с трепетом любви
Посмотрит, может быть, украдкой
На песни грешные мои.²¹

Für euch, Beherrscherinnen meiner Seele, / Ihr Schönen, für euch allein / Habe ich die Märchen vergangener Zeiten / In den Stunden goldener Muße / Beim Raunen der schwatzhaften alten Zeit / Mit treuer Hand aufgeschrieben; / Nehmt denn mein verspieltes Werk! / Ich fordere nicht niedriges Lob, / Sondern bin schon glücklich mit der süßen Hoffnung, / Daß eine Jungfrau, in Liebe bebend, / Vielleicht einen kurzen Blick / Auf meine sündigen Lieder wirft.

Daß eine Widmung oder ein widmungsähnliches Vorwort einem Werk vorangestellt wird, war ein traditioneller und üblicher Kunstgriff. Ähnliche Widmungen finden wir bei Bogdanovič, bei Žukovskij und anderen.²² In dieser Hinsicht ist also die Widmung vor „Ruslan und Ljudmila“ nichts Neues. Auch daß Puškin sein Werk gerade den Leserinnen zueignet, ist uns von Karamzin her vertraut, denn „der ‚Leser‘ Karamzins ist die ‚Leserin‘, die ‚nežnaja ženščina‘“.²³ Und doch gewinnt diese Widmung im Zusammenhang des Ganzen eine neue Funktion, wovon im weiteren noch zu sprechen sein wird.

²⁰ Die Einführungsstrophen „U lukomor’ja dub zelenyj“ kann man nicht dazu rechnen. Sie haben einen ganz neuen, eigenartigen Charakter und stehen durch ihre echte Volkstümlichkeit im Grunde in Widerspruch zum Ton des Ganzen. Diese Strophen sind erst 1824/25 in Michajlovskoe entstanden, d. h. in der Schaffensperiode Puškins, in der die Beschäftigung mit dem Volksmärchen ihm schon neue Wege gewiesen hatte.

²¹ A. a. O., Bd. 4, S. 9.

²² Bei Bogdanovič vor „Dušen’ka“ (allerdings in Prosa). Als Widmung an bestimmte Freunde vor Žukovskijs Poemballaden: an Voejkov vor „Dvenadcat’ spjaščich dev“, an Bludov vor „Vadim“.

²³ Jurij Tynjanov: *Archaisty i novatory*, S. 148.

Der Anruf Žukovskijs am Anfang des vierten Liedes erinnert in seinem pathetischen Stil und in der Form stark an ähnliche Vorbildbeschwörungen aus der Poemtradition:

Поэзии чудесный гений,

 И музы ветреной моей
 Наперсник, пестун и хранитель!²⁴

Wunderbarer Genius der Poesie, / / Und meiner leichtfertigen
 Muse / Vertrauter, Betreuer und Beschützer!

Vergleichen wir nur die im ersten Kapitel angeführten Voltaireanrufe. Für sich allein genommen ist dieser Anruf Žukovskijs doch nichts anderes. Allerdings folgt danach eben eine Parodie auf ihn.

Eindeutig aus der Tradition herzuleiten ist auch die folgende Stelle:

Я не Гомер: в стихах высоких
 Он может воспевать один
 Обеды греческих дружин

 Милее, по следам Парни,
 Мне славить лирою небрежной . . .²⁵

Ich bin nicht Homer: in hohen Versen / Mag er allein besingen / Die
 Gastmähler der griechischen Krieger / / Mir ist es lieber, auf den
 Spuren Parnys / Mit lässiger Lyra zu rühmen . . .

Man erkennt wieder die parodistisch gebrauchte Bescheidenheitsfloskel, wie sie in den Heldenpoemen Karamzins, Čeraskovs und in Puškins ersten Versuchen zu finden war.

Ebenso ist eine bestimmte Form der Herausgeberfiktion, in der sich der Autor auf eine Autorität beruft, ein traditionelles Kennzeichen der Ritterpoeme.²⁶ Die von daher zu bestimmenden Verse:

Монах, который сохранил
 Потомству верное преданье
 О славном витязе моём,
 Нас уверяет смело в том . . .²⁷

Der Mönch, der für die Nachkommen / Die treue Überlieferung /
 Über meinen berühmten Recken aufbewahrte, / Macht uns leicht glauben . . .

haben, wie Tomaševskij beweist, klar parodistischen Charakter.

²⁴ A. a. O., Bd. 4, S. 60.

²⁵ Bd. 4, S. 64.

²⁶ Darauf weist Tomaševskij hin: a. a. O., S. 359 f.

²⁷ Bd. 4, S. 77.

Daß auch die Ausdruckweise ‚unser Held‘ usw. im 18. Jahrhundert schon üblich war, haben wir schon im ersten Kapitel gesehen. Auch das Stilmittel der rhetorischen Frage in bezug auf Helden und Handlungsführung, die Anrede der Helden, die Leseranrede, der Gebrauch von Interjektionen sind durchaus nicht neu und können in den verschiedensten Arten des komischen Poems des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts nachgewiesen werden. Auf alle diese Stilmittel konnte Puškin zurückgreifen. Und doch ist unter seinen Händen daraus etwas Neues geworden.

In der Umgebung des neuen Werkes bekommen die bekannten Kunstgriffe eine andere, lebendigere Funktion. Sie sind nicht mehr vereinzelt dastehende, mehr oder weniger starre Formeln, sondern Ausdrucksformen eines neuen Erzählprinzips, einer neuen Erzählhaltung. Dieses Prinzip beruht auf der neuen Stellung, der neuen Qualität, die die Autorengestalt und mit ihr und durch sie auch der Leser bekommen hat. Das ganze Poem ist „gleichsam ein Gespräch des Autors mit dem Leser“.²⁸

Mit welchen Mitteln wird nun dieser Kontakt mit dem Leser hergestellt, mit welchen Kunstgriffen das ständige Gespräch zwischen Autor und Leser gewährleistet? In diesem Zusammenhang müssen wieder einige schon traditionelle Stilmittel genauer betrachtet werden, die aber hier eine neue Aufgabe, ja eine neue Substanz bekommen haben.

Die Kontaktaufnahme mit dem Leser beginnt mit den ersten Zeilen, der Widmung. Selbstverständlich liegt diese Kontaktherstellung ganz auf einer literarischen Ebene. Es ist ein genau abgestecktes literarisches Gesellschaftsspielfeld, das damit betreten wird. Es gibt dabei feste Regeln: der Leser, hier die Leserin, wird umschmeichelt, um ihr Wohlwollen gebeten. Indem der Dichter sein Erzählen gleichsam nur als galantes Werben um einen liebevollen Blick seiner Dame hinstellt, wird hier die Bescheidenheitsfloskel Teil eines Gesellschaftsspiels, das Autor und Leser gemeinsam beginnen. Schon durch diese Art Widmung gewinnt der Erzähler Gestalt als der junge, galante, anakreontische Dichtertyp, der mit seinen Lesern plaudert.

Diese seine Leser spricht er immer wieder direkt an und nennt sie: „Meine Freunde“, „O Freunde“, „mein Leser“, „mein lieber Leser!“ Diese Anreden sind niemals, wie wir es z. B. in Puškins Lyzeumsfragment „Bo-va“ gefunden haben,²⁹ als zusammenhanglose Füllsel in die Er-Erzählung eingestreut, sondern stehen immer dort, wo in Autorenreflexionen und Abschweifungen gerade das Gespräch zwischen Autor und Leser in Gang ist, und fügen sich so organisch in den Zusammenhang.³⁰

Eine andere Form der Leseranrede, die lebendigen Kontakt schafft, ist die Wendung des Autors nicht an ‚die Leser‘ im allgemeinen, sondern an

²⁸ B. Tomaševskij, a. a. O., S. 309.

²⁹ Vgl. Teil 2, Kapitel 1, S. 37.

³⁰ Bd. 4, S. 16; S. 34; S. 45; S. 60 u. a.

bestimmte Gruppen oder sogar bestimmte Personen seines Leserkreises. Der Anfang des zweiten Gesangs hätte auch die Form einer einfachen Reflexion über die Rivalität auf dem Gebiet der Kriegskunst, der Dichtung und der Liebe haben können. Hier aber spricht der Autor in direkter Anrede, warnt und gibt wohlmeinende Ratschläge:

Соперники в искусстве брани,

 Соперники другого рода,
 Вы, рыцари парнасских гор,

 Но вы, соперники в любви,
 Живите дружно, если можно!
 Поверьте мне, друзья мои...³¹

Rivalen in der Kunst des Kampfes, / . . . / Rivalen von anderer Art, /
 Ihr Ritter des Parnaß, / . . . / Aber ihr, Rivalen in der Liebe, / Lebt,
 wenn möglich, freundschaftlich miteinander! / Glaubt mir, meine
 Freunde . . .

Die Verbundenheit mit der zuletzt angesprochenen Gruppe wird dann noch bestärkt durch die Anrede ‚meine Freunde‘.

An einer anderen Stelle spricht er den Schlachtenmaler Orlovskij an und bittet ihn gleichsam um Hilfe bei seiner Beschreibung des Kampfes:

Бери свой быстрый карандаш,
 Рисуи, Орловский, ночь и сечу!³²

Ergreife schnell deinen Stift, / Zeichne du, Orlovskij, die Nacht und
 den Kampf!

Selbstverständlich ist diese Aufforderung nicht ernst gemeint. Nein, sie unterstreicht gerade den spielerischen, unernsten Gesprächscharakter des Ganzen, der aber ein Aufeinandereingespieltsein der Beteiligten und eine gemeinsame Ebene voraussetzt.

Auf derselben Ebene kann er Žukovskij in seinem Werk persönlich anreden, indem er Verzeihung für seine Parodie erbittet:

Прости мне, северный Орфей,
 Что в повести моей забавной
 Теперь вослед тебе лечу
 И лиру музыки своенравной
 Во лжи прелестной обличу.³³

Verzeih mir, Orpheus des Nordens, / Daß ich in meiner lustigen Erzäh-
 lung / Jetzt dich verfolge / Und die Lyra der launenhaften Muse / Bei
 einer anmutigen Lüge entlarve.

³¹ Bd. 4, S. 29.

³² Bd. 4, S. 43.

³³ Bd. 4, S. 60.

Die intimste Form solch einer Anrede an eine bestimmte Person stellt der Anfang des sechsten Gesanges dar. Hier wendet er sich an seine ‚liebe Freundin‘, um deretwillen er nur weiterzudichten vorgibt, denn:

Ты, слушая мой лёгкий вздор,
С улыбкой иногда дремала;
Но иногда свой нежный взор
Нежнее на певца бросала...³⁴

Wenn du meinen leichten Unsinn hörtest, / Schlummertest du manchmal mit einem Lächeln; / Aber manchmal hast du auch deinen zärtlichen Blick / Zärtlicher auf den Sänger geworfen...

Damit kommt nun ein ganz persönlicher, intimer Ton hinein, obwohl natürlich auch das bewußt gespielt ist. Nicht für eine anonyme Lesermasse gibt er vor zu dichten, sondern für seine Geliebte:

Сажусь у ног твоих и снова
Бренчу про витязя младого.³⁵

Ich setzte mich dir zu Füßen / Und erzähle wieder von dem jungen Recken.

Dabei wird der andere Leser nicht ausgeschlossen, sondern gleichsam augenzwinkernd in die gespielte Intimsphäre des Autors eingeführt. Er genießt das Vertrauen des Autors, er ist sein Freund.

Eine ähnliche Funktion bekommt ein Stilmittel, das uns schon beschäftigt hat, nämlich die Einbeziehung des Lesers durch die Ausdrucksweise ‚unser Held‘ und ähnliche Formen. Diese Ausdrucksweise tritt uns beinahe auf jeder Seite entgegen. Dabei ist interessant, daß fast doppelt so oft die Pluralform des Possessivpronomens, die eben den Leser einschließt, als die Singularform gebraucht wird. Damit wird die Vorstellung eines gemeinsamen, Autor und Leser verbindenden Interesses am Geschehen erreicht.

Hierher gehören auch die vielen Verbformen in der ersten Person Plural:

...а наша дева?
Оставим витязей на час;³⁶

...und unsere Jungfrau? / Lassen wir die Recken eine Zeitlang beiseite...

Но поспешим: рукой их нежной
Раздета сонная княжна;³⁷

Aber eilen wir: von zarter Hand / Wurde die verschlafene Fürstin entkleidet...

³⁴ Bd. 4, S. 88 f.

³⁵ Bd. 4, S. 89.

³⁶ Bd. 4, S. 34.

³⁷ Bd. 4, S. 41.

Но возвратимся же к герою.³⁸

Aber kehren wir nun zurück zum Helden.

Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang eine Stelle wie diese:

О люди, странные созданья!
Меж тем, как тяжкие страданья
Тревожат, убивают в а с,
Обеда лишь наступит час —
И вмиг в а м жалобно доносит
Пустой желудок о себе
И им заняться тайно просит.
Что скажем о такой судьбе?³⁹

О ihr Menschen, ihr seltsamen Geschöpfe! / Während schwere Leiden /
Euch erschüttern, niederschlagen, / Braucht nur die Stunde des Mittag-
essens zu kommen — / Und sofort meldet sich bei euch kläglich /
Der leere Magen / Und fordert, sich mit ihm heimlich zu beschäftigen. /
Was soll wir zu einem solchen Los sagen?

Die zuerst in der Ihr-Anrede gehaltene Reflexion geht, den Autor selbst einschließend, in ein ‚Wir‘ über.

Zuweilen springt er unbewußt zwischen Singular- und Pluralformen hin und her:

Но, други, девственная лира
Умолкла под моей рукой;
Слабеет робкий голос мой —
Оставим юного Ратмира;
Не смею песней продолжать:
Руслан на с должен занимать,⁴⁰

Aber, Freunde, die jungfräuliche Lyra / Verfiel unter meiner Hand
in Schweigen; / Meine schüchterne Stimme wird schwächer — /
Lassen wir den jungen Ratmir; / Ich wage nicht, das Lied weiter
zu singen: / Ruslan muß uns nun beschäftigen,...

Ebenso hier:

Оставим витязей на час;
О них опять я вспомню вскоре.⁴¹

Lassen wir die Recken eine Weile; / Ich werde mich ihrer
bald wieder erinnern.

Sobald also die Aussage direkt die Handlung betrifft und nicht seinen eigenen dichterischen Schaffensprozeß, bezieht er den Leser mit ein. Das Interesse am Fortgang des Geschehens verbindet Autor und Leser.

³⁸ Bd. 4, S. 49.

³⁹ Bd. 4, Iz rannich redakcij, S. 502.

⁴⁰ Bd. 4, S. 65.

⁴¹ Bd. 4, S. 34.

Das Stilmittel der rhetorischen, dem Leser aus dem Mund genommenen Frage ist in diesem Werk inzwischen zu einem Prinzip geworden. Ein ganzes Netz von Fragen und Antworten zieht sich durch das Poem, so daß schon dadurch der Anschein eines lebendigen Gesprächs zwischen Autor und Leser entsteht.

Andererseits haben diese Fragen immer auch eine kompositorische Funktion. Sie sind ein Mittel, um einen fallengelassenen Handlungsfaden wieder aufzunehmen.

Но между тем, ...

.

Что делает моя княжна,
Моя прекрасная Людмила?⁴²

Aber was ... / / Macht inzwischen meine Fürstin, / Meine schöne Ljudmila?

Но что-то добрый витязь наш?⁴³

Aber was macht denn unser guter Recke?

Что будет с бедною княжной!⁴⁴

Was wird mit der armen Fürstin?

Но между тем какой позор
Являет Киев осаждённый?⁴⁵

Aber welche Schmach / Zeigt inzwischen das belagerte Kiev?

Oder einer der Helden wird dadurch wieder in Erinnerung gebracht:

А наш Фарлаф?⁴⁶

Und unser Farlaf?

А Черномор?⁴⁷

Und Chernomor?

Но кто трубил? Кто чародея
На сечу грозну вызывал?⁴⁸

Aber wer hat die Trompete geblasen? Wer rief den Zauberer / Zur schrecklichen Schlacht?

Manchmal sind die mitfühlenden Fragen und Ausrufe auch an die handelnden Personen gerichtet:

⁴² Bd. 4, S. 67.

⁴³ Bd. 4, S. 43.

⁴⁴ Bd. 4, S. 70.

⁴⁵ Bd. 4, S. 95.

⁴⁶ Bd. 4, S. 32.

⁴⁷ Bd. 4, S. 89.

⁴⁸ Bd. 4, S. 71.

Что делаешь, Руслан несчастный,
Один в пустынной тишине?⁴⁹

Was tust du, unglücklicher Ruslan, / Allein in der stillen Einöde?

Людмила, где твоя светлица?⁵⁰

Ljudmila, wo ist deine gute Stube?

Auf jeden Fall wird durch dieses System von verschiedenen Fragen und Antworten, von mitfühlenden Ausrufen usw. der Charakter eines Gesprächs, der leichte Plauderton unterstrichen, der einen faßbaren Autor wie auch einen in den Erzählvorgang einbezogenen Leser voraussetzt.

Noch bewußter wird dieses Einbeziehen des Lesers durch einen anderen Kunstgriff: Durch das ganze Poem zieht sich gleichsam ein Erzählstrang, der die Tätigkeit des Lesers, sein interessiertes, mitfühlendes und mitdenkendes Lesen im Auge behält. Das manifestiert sich in Wendungen wie diesen:

Я рассказал, как ночью темной
Людмилы нежной красоты
От воспаленного Руслана
Сокрылись вдруг среди тумана.⁵¹

Ich habe erzählt, wie in einer dunklen Nacht / Die schöne zarte Ljudmila / Vor den Augen des leidenschaftlichen Ruslan / Plötzlich in einem Nebel verschwand.

Oder:

Вы помните ль нежданну встречу?⁵²

Erinnert ihr euch der unerwarteten Begegnung?

Вы знаете, что наша дева
Была одета в эту ночь...⁵³

Ihr wißt, daß unsere Jungfrau / In dieser Nacht bekleidet war...

Hier kann er auf schon Erzähltes zurückgreifen und verweisen, weil er sich auf die Aufmerksamkeit und Anteilnahme seines Zuhörers oder Lesers verläßt. An anderen Stellen beruft er sich auf das Mitdenken und die Kombinationsgabe des Lesers, wenn er z. B. sagt:

Ты догадался, мой читатель,
С кем бился доблестный Руслан:⁵⁴

Du hast erraten, mein Leser, / Mit wem der heldenmütige Ruslan sich geschlagen hat: /

⁴⁹ Bd. 4, S. 19.

⁵⁰ Bd. 4, S. 35.

⁵¹ Bd. 4, S. 34.

⁵² Bd. 4, S. 43.

⁵³ Bd. 4, Iz rannich redakcij, S. 501.

⁵⁴ Bd. 4, S. 44.

Oder:

Чем кончу длинный мой рассказ?
Ты угадаешь, друг мой милый!⁵⁵

Womit beende ich meine lange Erzählung? / Du errätst es, mein lieber
Freund!

In solchen Wendungen liegt gleichzeitig ein galantes Kompliment für seine
Leser, auf die er sich stützt, ja die ihm sogar weiterhelfen sollen, wenn er
den Faden verliert:

Но что сказал я? Где Руслан?⁵⁶

Aber was hatte ich gesagt? Wo ist Ruslan?

Außerdem ist der Kreis seiner fiktiven Leserschaft selbstverständlich
literarisch gebildet und interessiert. Deshalb kann er die Parodie auf Žu-
kovskijs „Dvenadcat' spjaščih dev“ mit den Worten einleiten:

Друзья мои, вы все слышали,
Как бесу в древни дни злодей
Предал...⁵⁷

Meine Freunde, ihr habt alle gehört, / Wie in alten Tagen der Böse-
wicht dem Teufel / ... übergab...

In welchem Maße dieses Gespräch zwischen Autor und Leser unernst
und scherzhaft ist, zeigen verschiedene direkte Beispiele. Der Autor neckt
den Leser, wenn er in der Beschreibung der Hochzeitsnacht das fiktive Ge-
schehen als reales hinstellt, um ihn sozusagen neidisch zu machen:

Вы слышите ль влюблённый шёпот...⁵⁸

Hört ihr das verliebte Geflüster...?

Oder er fragt den Leser kokettierend:

Читатель, расскажу ль тебе,
Куда красавица девалась?⁵⁹

Leser, soll ich dir erzählen, / Wohin die Schöne verschwunden war?

Das Autor und Leser vereinende Bewußtsein der Fiktion ist die Grund-
lage für all diese Formen.

⁵⁵ Bd. 4, S. 99.

⁵⁶ Bd. 4, S. 89.

⁵⁷ Bd. 4, S. 61.

⁵⁸ Bd. 4, S. 15.

⁵⁹ Bd. 4, S. 48.

Bei all diesen Beobachtungen zum Erzählprinzip des ständigen Gesprächs zwischen Autor und Leser ist das wichtigste Element, das solch ein Gespräch überhaupt erst möglich macht, bis jetzt immer bewußt ausgespart worden. Ein wirkliches, lebendiges Gespräch setzt voraus, daß die Person des Erzählers nicht anonym ist, daß man ein Bild von diesem Erzähler hat, daß man ihn kennt, daß er als Gegenüber faßbar wird. Der Erzähler muß also auch von sich selbst erzählen. Der Leser muß ihn kennenlernen und eine Vorstellung von ihm bekommen. Mit welchen Mitteln wird nun diese Gestalt geformt?

Wieder müssen wir mit der Widmung beginnen. Der bewußt spielerische und eine gesellige Atmosphäre schaffende Charakter dieser Strophen wurde schon hervorgehoben. Wichtigstes Kriterium dafür ist, daß in diesen paar Zeilen auch die Dichtergestalt schon Umriß gewinnt und als Gegenüber faßbar wird.

Es wird die Rolle des Dichterjünglings gespielt, der ‚in goldenen Mußestunden‘ schreibt, zur Ehre und zum Vergnügen seiner Damen, gleichsam als gehobener Kavaliersdienst in einer Gesellschaft, in der Dichten eine Form der Geselligkeit darstellt. Dieses Poetenbild gewinnt nun im Laufe des Poems immer mehr Gestalt, wird immer mehr mit Blut und Leben erfüllt.

Die meisten Aussagen dazu stehen jeweils am Anfang jedes Gesangs. Außer dem ersten Gesang beginnt jeder mit einer längeren persönlichen Abschweifung. Interessant ist, daß in der ersten Ausgabe von 1820 noch eine ganze Reihe von Strophen gerade mit solchen Ich-Aussagen und Reflexionen des Dichters standen, die Puškin in der zweiten Ausgabe von 1828 ausgelassen oder überarbeitet hat. Auch aus Handschriften sind noch einige Verse dieser Art erhalten. Puškin selbst hat also später wohl die Tendenz gehabt, die persönlichen Abschweifungen etwas einzuschränken. Ich ziehe im folgenden auch die ausgelassenen Verse mit heran.

In zwei Hauptzügen, die sich allerdings kreuzen und z. T. zusammenfallen, charakterisiert sich diese Autorengestalt: einmal in ihrer Eigenschaft als Liebhaber und einmal in ihrer Eigenschaft als Dichter.

Die Liebhabergestalt entspricht ganz den konventionellen Vorstellungen vom anakreontischen Dichtertyp. Er gibt sich heiter, erfahren, distanziert. Den Lesern gibt er wohlmeinende Ratschläge aus dem Schatz seiner Erfahrung. Bald spielt er den Abgeklärten, Überlegenen:

Поверьте мне, друзья мои:
Кому судьбою неперменной
Девичье сердце суждено,
Тот будет мил на зло вселенной;
Сердиться глупо и грешно...⁶⁰

⁶⁰ Bd. 4, S. 29.

Glaubt mir, meine Freunde: / Wem durch das unausweichliche Schicksal /
Das Herz eines Mädchens bestimmt ist, / Der wird nachsichtig gegenüber
dem Bösen der Welt; / Sich ärgern ist dumm und sündig.

bald den, der auf Grund schlimmer Erfahrungen das Recht hat, den unerfahrenen Leser zu warnen:

Но есть волшебники другие,
Которых ненавижу я:
Улыбка, очи голубые
И голос милый — о друзья!
Не верьте им: они лукавы!
Страшитесь, подражая мне,
Их упоительной отравы,
И почивайте в тишине.⁶¹

Aber es gibt andere Zauberinnen, / Die ich hasse: / Das Lächeln, blaue
Augen / Und eine liebe Stimme — o Freunde! / Glaubt ihnen nicht: sie
sind betrügerisch! / Fürchtet wie ich / Ihre berauschenden Gifte / Und
schläft in Ruhe.

Er kennt die Liebe, und wenn er über sie reflektiert, stellen sich die Erinnerungen an seine amourösen Abenteuer ein:

Я помню маленький лужок
Среди берёзовой дубравы,
Я помню тёмный вечерок,
Я помню Лиды сон лукавый...⁶²

Ich erinnere mich an eine kleine Wiese / Inmitten eines Birkenhaines, /
Ich erinnere mich an einen dunklen Abend, / Ich erinnere mich an die
sich schlafend stellende Lida.

Gerade an dieser Stelle wird deutlich, in welcher konventionellen, vorgezeichneten Formen das ‚Erleben‘ dieser Poetengestalt gezeichnet wird. Die Umgebung, in die diese ‚persönliche Erinnerung‘ verlegt ist, trägt alle Zeichen einer ‚amönen Landschaft‘ (vorher ist von Schäferinnen die Rede), wie sie typisch für die anakreontische Dichtung war. Das Bild des heiteren, erfahrenen Lebensgenießers, wie es sich hier darstellt, ist vorgegeben und typisch für eine ganze literarische Richtung. Dazu gehört auch die Pose des Distanzierten, der längst Abstand zu den Dingen hat:

Но полно, я болтаю вздор!
К чему любви воспоминанье?
Её утеха и страданье
Забыты мною с давних пор;⁶³

⁶¹ Bd. 4, S. 60.

⁶² Bd. 4, S. 78.

⁶³ Bd. 4, S. 78.

0046982

Aber genug, ich schwatze Unsinn! / Wozu die Erinnerung an Liebe heraufbeschwören? / Ihr Freud und Leid / Habe ich längst vergessen ...

Aus derselben Haltung heraus tröstet er den liebeskranken Leser:

Ужели бог нам дал одно
В подлунном мире наслажденье?
Вам остаются в утешенье
Война и музы и вино.⁶⁴

Hat uns denn Gott auf dieser Erde / Nur allein den Liebesgenuß gegeben? / Euch bleiben zum Trost / Der Krieg, die Musen und der Wein.

Andererseits bricht aber auch ab und zu der sich ganz der Liebe hingebende, mit seinen amourösen Abenteuern kokettierende Liebhaber hervor, der mit erotischen Anspielungen glänzt und auch vor Frivolitäten nicht zurückschreckt:

Любовь и жажда наслаждений
Одни преследуют мой ум.⁶⁵

Liebe und Verlangen nach Genuß / Hab ich allein im Sinn.

Oder:

Её улыбка, разговоры
Во мне любви рождают жар.⁶⁶

Ihr Lächeln, die Gespräche / Entfachten in mir das Feuer der Liebe.

Am Anfang des fünften Gesanges zeichnet er in der Gestalt der Ljudmila das Idealbild der Frau, die er lieben möchte, und dieses Bild charakterisiert natürlich auch ihn:

Ах, как мила моя княжна!
.⁶⁷
Бог весть, увижу ль наконец
Моей Людмилы образец!
К ней вечно сердцем улетаю ...
Но с нетерпеньем ожидаю
Судьбой сужденной мне княжны⁶⁸

Ach, wie lieb ist meine Fürstin! / / Gott weiß, vielleicht sehe ich schließlich einmal / Das Bild meiner Ljudmila! / Zu ihr fliegt ewig mein Herz ... / Aber mit Ungeduld erwarte ich / Die mir vom Schicksal zugedachte Fürstin.

⁶⁴ Bd. 4, Iz rannich redakcij, S. 501.

⁶⁵ Bd. 4, S. 88.

⁶⁶ Bd. 4, S. 71.

⁶⁷ Bd. 4, S. 71.

⁶⁸ Bd. 4, Iz rannich redakcij, S. 505.

Aber auch das ist mit verständnisvollem Augenzwinkern gesagt, denn:

(Подруги милой, не жены,
Жены я вовсе не желаю).⁶⁹

(Eine liebe Freundin, nicht eine Ehefrau, / Eine Ehefrau wünsche ich mir überhaupt nicht).

Durch all diese Ich-Aussagen rundet sich für den Leser das Bild des Erzählers. Es ist die Gestalt des anakreontischen Lebensgenießers, des fröhlichen Epikuräers, des geselligen Plauderers, des verliebt schmachtenden Dichterjünglings, der sich den Anschein des erfahrenen, altgewordenen Liebhabers gibt.

Die Eingangsverse zum sechsten Gesang, in denen er seine ‚liebe Freundin‘ anredet, durch deren Liebe ganz ausgefüllt er das Dichten vergessen und um deretwillen, auf deren Wunsch er nun wieder schreiben will:

Сажусь у ног твоих и снова
Бренчу про витязя младого.⁷⁰

Ich setze mich dir zu Füßen / Und klimpere wieder von dem jungen Recken.

leiten über zu dem zweiten wichtigen Aspekt, unter dem das Autoren-Ich immer wieder auftritt: in seiner Eigenschaft nämlich als Dichter. Es ist dies ein besonders wichtiger Strang der Erzählung. Früher wurde darauf hingewiesen, in welchem Maße er sich auf den aufmerksamen, teilnehmenden Zuhörer oder Leser stützt. Auch die durchs ganze Werk eingestreuten Bemerkungen und Erklärungen zu seinem Schaffensprozeß, zur Entstehung des Poems dienen der engen Verbindung zwischen Autor und Leser. Er läßt den Leser an seinem Schaffen teilnehmen, ja ihn gleichsam mitarbeiten.

Da sind zuerst einmal Aussagen, die einfach die Komposition der Erzählung betreffen, Aussagen, die die Funktion haben, Übergänge zu schaffen zwischen verschiedenen Handlungssträngen oder Figuren. Bezeichnend ist, daß fast alle diese Aussagen in der ersten Person Plural, also den Leser mit einschließend, gemacht werden. Die meisten der dafür zutreffenden Beispiele wurden schon angeführt, um die enge Verbindung zwischen Autor und Leser zu demonstrieren. Hier nur noch einige besonders eindringliche Beispiele:

Оставим витязей на час;
О них опять я вспомню вскоре.
А то давно пора бы мне
Подумать о молодой княжне
И об ужасном Черноморе.⁷¹

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Bd. 4, S. 89.

⁷¹ Bd. 4, S. 34.

Lassen wir die Recken für eine Weile; / Ich werde mich ihrer bald wieder erinnern. / Aber es ist eigentlich schon lange Zeit, / An die junge Fürstin zu denken / Und an den schrecklichen Černomor.

Oder:

Но возвратимся же к герою.
Не стыдно ль заниматься нам
Так долго шапкой, бороною,
Руслана поруча судьбам?⁷²

Aber kehren wir zum Helden zurück. / Ist es nicht beschämend, daß wir uns so lange / Mit der Mütze und dem Bart beschäftigt haben / Und den Ruslan seinem Schicksal überließen?

In diesen und ähnlichen Aussagen tritt der Autor mehr in seiner Rolle als geselliger Plauderer auf, dem sein Dichten ein angenehmer Zeitvertreib ist, der ihn mit seinem Leser verbindet. Daneben stehen eine ganze Reihe von Abschweifungen, in denen er ernst und bewußt, ja selbstbewußt als Dichter, als Literat auftritt. Hierhin gehören seine Auseinandersetzung mit der Kritik am Anfang des dritten Gesanges, seine Žukovskij-Parodie und die Einführungsverse dazu, seine parodistische Distanzierung von Homer und seine Berufung auf Parny, solche Reste einer Bescheidenheitsfloskel wie:

Найду ли краски и слова?⁷³

Werde ich Farben und Worte finden?

und einige weitere Aussagen, die seine Dichteraufgabe betreffen, wie z. B.:

Зачем судьбой не суждено
Моей непостоянной лире
Геройство воспевать...⁷⁴

Warum ist es meiner unbeständigen Lyra / Vom Schicksal nicht bestimmt, / Allein das Heldentum zu besingen...

Selbstverständlich gehört hierher auch der Epilog, der uns aber im Zusammenhang mit der Frage nach der Identität dieses Poetenbildes mit der historischen Puškingestalt gleich noch beschäftigen wird.

Zu diesen zwei wichtigen Seiten der Erzählergestalt kommt noch ein dritter charakteristischer Zug. Es ist ihre konkrete Zeit- und Wirklichkeitsbezogenheit. „Die Wirklichkeit bringt sich ständig in Erinnerung, sie durchbricht immer wieder das phantastische Gewebe der Erzählung.“⁷⁵ Ein bestimmter Bezug zur Wirklichkeit wird natürlich durch alle Ich-Aussagen und

⁷² Bd. 4, S. 49.

⁷³ Bd. 4, S. 52.

⁷⁴ Bd. 4, S. 83.

⁷⁵ A. L. Slonimskij: Masterstvo Puškina, S. 213.

Reflexionen des Autors hergestellt. Einfach schon durch das Bewußtmachen einer Erzählergegenwart, durch die doppelte Zeitschichtung des Erzählten und des Erzählens. Deshalb dienen natürlich all die schon angeführten Aussagen zur Entstehung des Werkes oder die scherzhaften Plaudereien über das Erzählte der Schaffung einer Erzählergestalt, die in einer anderen als der erzählten Welt lebt, in der Erzählergegenwart, in der ‚Schreibtischzeit‘.

Wichtig ist aber nun, daß diese Zeitbezüge ganz direkt und konkret sind, daß dieser Erzähler nicht in einem luftleeren Raum schwebt, sondern ein Zeitgenosse des Dichters aus der Petersburger oberen Gesellschaftsschicht sein muß. Tomaševskij geht sogar soweit, ihn „den ersten Versuch eines zeitgenössischen Charakters“⁷⁶ zu nennen. Das ist vielleicht etwas überspitzt formuliert, stimmt aber letztlich. Denn durch all die verschiedenen Aussagen und durch den ganzen Ton des Erzählens formt sich schließlich ganz konkret jener gesellige Weltmann, wie er wohl damals in den Petersburger Salons das Bild bestimmte.

Er ist ein professioneller Theaterbesucher, dem bei der Beschreibung des Kampfes mit dem Kopf der unrühmliche Abgang eines schlechten Schauspielers als Vergleich einfällt:

Так иногда среди нашей сцены
Плохой питомец Мельпомены,
Внезапным свистом оглушён,
Уж ничего не видит он,
Бледнеет, ролю забывает,
Дрожит, поникнув головой,
И заикаясь умолкает
Перед насмешливой толпой.⁷⁷

So kommt es manchmal vor auf unseren Bühnen, / Daß ein schlechter Zögling Melpomenes, / Durch ein unerwartetes Pfeifen verblüfft, / Nichts mehr sieht, / Blaß wird, seine Rolle vergißt, / Zittert, den Kopf hängen läßt, / Und stotternd in Schweigen verfällt / Vor der spottlustigen Menge.

Er ist mit Fragen der Mode vertraut und beweist das, wenn er von Ljudmilas Frisur spricht, die

«с искусством, в наши дни не новым»⁷⁸

... mit einer Kunst, die in unseren Tagen nicht neu ist.

geflochten ist. Er vergleicht die Männer seiner Zeit etwas verächtlich mit seiner Heldengestalt:

⁷⁶ A. a. O., S. 358.

⁷⁷ Bd. 4, S. 54.

⁷⁸ Bd. 4, S. 36.

А князь красавец был не вялый,
Не то, что витязь наших дней.⁷⁹

Aber der Fürst war nicht ein träger Schönling, / nicht das, was ein
Held unserer Tage ist.

Und er stellt den Mädchen seiner Umgebung augenzwinkernd seinen Helden
als Ideal hin:

Но вы, Людмилы наших дней,
Поверьте совести моей,
Душой открытой вам желаю
Такого точно жениха,
Какого здесь изображаю⁸⁰

Aber ihr, Ljudmilas unserer Tage, / Vertraut meinem Gewissen, /
Ich wünsche euch aufrichtig / Genau solch einen Bräutigam, / Wie ich
ihn hier darstelle.

Der ganze Anfang des vierten Gesanges ist eine scherzhafte Gegen-
überstellung der Zauberwelt seiner Geschichte mit der desillusionierten und
gefährlosen Gegenwart:

Я каждый день, восстав от сна,
Благодарю сердечно бога
За то, что в наши времена
Волшебников не так уж много.⁸¹

Jeden Tag, wenn ich aufstehe, / Danke ich Gott von Herzen / Dafür,
daß in unserer Zeit / Nicht mehr so viele Zauberer vorkommen.

Und die folgende Erwähnung des Magnetismus hatte damals sogar einen
ganz aktuellen Anlaß. Sie bezieht sich auf einen gewissen A. F. Labzin,
dessen Zeitschrift mit mystischen Geheimniserklärungen in dieser Zeit groß
in Mode war.⁸² In der zweiten Auflage von 1828, als er in Vergessenheit
geraten war, wurden diese Verse fallengelassen:

...теперь колдун
Иль магнетизмом лечит бедных
И девушек худых и бледных,
Пророчит, издаёт журнал — ...⁸³

...heute heilt ein Zauberer / Mit Magnetismus die unglücklichen, /
Dünnen und bleichsüchtigen Mädchen, / Sagt wahr, gibt ein Journal
heraus — ...

⁷⁹ Bd. 4, S. 51.

⁸⁰ Bd. 4, Iz rannich redakcij, S. 505.

⁸¹ Bd. 4, S. 60.

⁸² Vgl. Тома́шевский, а. а. О., S. 307.

⁸³ Bd. 4, Iz rannich redakcij, S. 502.

Wir sehen: „Durch das Ich des Dichters bricht die Wirklichkeit in das Poem ein.“⁸⁴ Diese gemeinsame historische Wirklichkeit und Umgebung vereint ihn mit seinem Leser. Daher stoßen wir in diesem Zusammenhang immer wieder auf das verbindende ‚Naš‘, das eben gerade an den Stellen auftritt, wo konkrete Zeitbezüge hergestellt werden.

Und doch, auch in seiner Eigenschaft als Petersburger Zeitgenosse ist diese Erzählergestalt nicht etwa mit der wirklichen Gestalt Puškins zu identifizieren, wie es immer wieder getan wird. Diese Autorengestalt, die als verliebter Plauderer, anakreontischer Poet und Petersburger Weltmann von Anfang bis Ende den Ton des Poems bestimmt, trägt selbstverständlich gewisse autobiographische Züge. Sie ist aber im ganzen literarisch festgelegt und fiktiv. Sie ist gleichsam selbst eine Gestalt des Werkes geworden. Das wird vor allem noch einmal klar, wenn man den Epilog liest.⁸⁵ Hier spricht Puškin nämlich unmittelbar „mit seiner eigenen Stimme“,⁸⁶ mit echten autobiographischen Aussagen:

Забыты светом и молвою,
Далече от брегов Невы,
Теперь я вижу пред собою
Кавказа гордые главы.⁸⁷

Vergessen von der Welt und jedem Gespräch, / Fern von den Ufern der
Neva, / Sehe ich jetzt vor mir / Die stolzen Gipfel des Kaukasus.

Ganz losgelöst von der Erzählhandlung spricht hier der Autor persönlich, Puškin selbst, der mit der Erzählergestalt, wie sie im Laufe des Poems auftritt, nicht allzu viel zu tun hat.⁸⁸

Die Autorengestalt im Poem ist fiktiv, auch wenn sich Ähnlichkeiten in ihren Ansichten und Meinungen mit denen des jungen Puškin natürlich leicht aufweisen lassen. Deshalb möchte ich auch Slonimskij widersprechen, der — obwohl er die Fiktivität dieses Biographismus sehr genau erkennt und beschreibt — dennoch meint, daß „der ‚Ruslan‘ fast in dem gleichen Maße ‚biographisch‘ sei wie der ‚Evgenij Onegin‘“,⁸⁹ ja sogar von einem ‚biographischen Dokument‘ spricht.⁹⁰ Nein, gerade der Vergleich mit dem „Onegin“, in dem nämlich wirklich das Autoren-Ich noch eine neue Dimension bekommt, beweist klar die eindeutige Fiktionalität dieser Gestalt im „Ruslan“. Wir kommen auf diese Frage noch zurück.

⁸⁴ A. N. Sokolov, a. a. O., S. 432.

⁸⁵ Der Epilog fehlt in der ersten Ausgabe. Er entstand gleich nach der Verbannung Puškins in den Süden und wurde fast gleichzeitig mit der ersten Ausgabe in einer Zeitschrift veröffentlicht.

⁸⁶ B. Tomaševskij, a. a. O., S. 326.

⁸⁷ Bd. 4, S. 100.

⁸⁸ Darauf weist auch Tomaševskij hin, a. a. O., S. 327.

⁸⁹ A. L. Slonimskij: Masterstvo Puškina. S. 215.

⁹⁰ Ebd. S. 216.

Tomaševskij stellt dagegen die Ähnlichkeit dieser fiktiven Autorengestalt zu dem Puškin der Lyzeumszeit heraus, einer Schaffensstufe also, über die Puškin zu der Zeit längst hinaus war. Indem nun Puškin diesem Erzähler, der ein Lebensgefühl verkörpert, das er überwunden hatte, ironisch gegenübersteht, wird auch der Ernst des ganzen Werkes zerstört.⁹¹ Das letztere ist sicherlich richtig, nur meine ich, daß es nicht nötig ist, die Autorengestalt im „Ruslan“ mit ihren Ich-Aussagen überhaupt autobiographisch zu deuten. Die angeführten Beispiele haben doch gezeigt, in welchem Maße die ganze Dichtung als Gespräch mit dem Leser, als geselliges Spiel aufgefaßt wird, in dem der Autor Hauptakteur ist und die Hauptrolle spielt als Frauenheld, Dichter und Weltmann. Aber es ist eben eine Rolle, die nicht mit der wirklichen Puškingestalt identifiziert werden kann.

Fassen wir zusammen: Mit der Auflösung der festen Gattungsformen der vorpuškinschen Literatur, wie sie sich in „Ruslan und Ljudmila“ ausdrückt, ist auch das alte abstrakte Poetenbild des Klassizismus verschwunden, das unpersönlich und schablonenhaft in festen Formeln sich ausspricht und gleichsam nur Etikett der Gattung Poem ist.

In Puškins großem Erstlingspoem ist die Grundlage für den verblüffend neuen Ton, der sich darin ausspricht, die neuartige Stellung und Bedeutung der Autorengestalt. Diese, die in Abschweifungen, Ausrufen, ironischen und elegischen Ich-Aussagen ständig über das Erzählte mit dem Leser im Gespräch ist, ist in formalen Ansätzen auch bei Puškins Vorbildern Ariost und Voltaire, sowie den Vertretern des russischen Heldenpoems schon vorhanden. Aber während die Erzählergestalt bei Ariost „völlig im Strom der Ereignisse verschwindet“ und „keinen Platz für einen intimen Ton läßt“⁹², bei Voltaire vorwiegend durch scharfen Spott und Sarkasmus bestimmt ist und bei den russischen Vorgängern Puškins, wie wir gezeigt haben, sich meist nur in den konventionellen, gattungsgebundenen Formeln ausspricht (dabei hat Karamzin in seiner sentimentalistischen Art allerdings noch eine besondere Stellung), ist bei Puškin diese Gestalt Person geworden. Sie hat ganz konkrete, individuelle Züge bekommen.

Diese Autorengestalt greift nicht mehr wie früher ab und zu, sozusagen von außen, mit Reflexionen usw. in das Geschehen ein, sondern sie ist von Anfang bis Ende dabei als eine Gestalt des Werkes selbst mit konkreten, unverwechselbaren Eigenschaften.

Der Leser hat ebenfalls eine neue Funktion bekommen. Auch er wird gleichsam ins Werk mit einbezogen und fungiert als konkreter — wenn natürlich auch fiktiver — Gesprächspartner. Durch das ständige Dabeisein

⁹¹ B. Tomaševskij, a. a. O., S. 327.

⁹² B. Tomaševskij, a. a. O., S. 359.

dieses Autoren-Ichs, das den Leser an seinen persönlichen Erlebnissen teilnehmen läßt, entsteht eine Atmosphäre von Intimität und Vertrautheit.

Diese Atmosphäre sowie die Faßbarkeit und Individualität der Autoren-gestalt dürfen aber nicht dazu verleiten, diese mit der historischen Puškin-gestalt zu identifizieren. Sie ist durch und durch literarisch und fiktiv, auch wenn sie selbstverständlich Dinge ausspricht, die den Meinungen Puškins wohl entsprochen haben mögen. Die Aussagen dieses Autoren-Ichs haben keine existentielle Bedeutung. Jedoch im Gegensatz zu früher ist diese Autoren-gestalt nicht mehr der abstrakte ‚Poet an sich‘, sondern sie ist zum Charakter geworden, zur unverwechselbaren Persönlichkeit, zur — allerdings fiktiven — individuellen Gestalt.

Kapitel 3

GAVRIILIADA

Im Frühjahr 1821, sofort nach Beendigung des „Kavkazskij plennik“ entstand in der südlichen Verbannung das parodistische Poem „Gavriiliada“, das, in vielen Handabschriften verbreitet, unter den Dekabristen zirkulierte, dessentwegen Puškin bei der Zensurbehörde denunziert wurde und sich mit dem Zaren persönlich auseinandersetzen mußte, und das erst 1861, und zwar in London zum ersten Mal im Druck erschien.¹

Obwohl die „Gavriiliada“ entstehungsgeschichtlich erst nach dem ersten romantischen südlichen Poem einzuordnen ist, soll sie davor behandelt werden. Der ganze Ton des Erzählens hat mit dem der südlichen Poeme nämlich nichts gemein, sondern weist zurück auf die Jugendpoeme Puškins. „Es führt die Linie des ‚Monach‘ fort und hat Berührungspunkte mit dem ‚Ruslan‘, dem ersten Beispiel eines Gesprächspoems.“² Ja das Werk wird sogar als ein Schritt zurück in eine schon überwundene Etappe in Puškins Schaffen angesehen.³ Blagoj meint, daß sich Puškin durch die Wahl des Stoffes „wiederum aus der Welt der realen Lebenswirklichkeit zurückzieht, in die er im ‚Kavkazskij plennik‘ eingedrungen war.“⁴ Fragwürdig ist hierbei schon die angeblich größere Wirklichkeits- und Gegenwartsbezogenheit des „Kavkazskij plennik“, die nur oberflächlich aus dem Vergleich der

¹ Russkaja potaennaja literatura 19. stoletija. Čast' pervaja. London 1861.

² B. Tomaševskij: Puškin 1, S. 435.

³ D. D. Blagoj, a. a. O., S. 275 ff.

⁴ D. D. Blagoj, a. a. O., S. 277.

behandelten Themen abgeleitet wird. Es ist natürlich richtig, die „Gavriiliada“ in die Tradition des aufklärerischen antireligiösen Poems des 18. Jahrhunderts einzuordnen und die offensichtlichen Verbindungen zu dem Schaffen Puškins der vorromantischen Jahre hervorzuheben. Es ist aber nicht richtig, das als einen ‚Schritt zurück‘ zu werten. Die „Gavriiliada“ beweist im Gegenteil, daß in Puškins Schaffen eine bestimmte Linie nie abgerissen ist, die bestimmt ist durch das Prinzip des freien Gesprächs zwischen Autor und Leser, durch das Auftreten einer faßbaren Autorengestalt. Auch in der ganz romantischen Schaffensperiode also, der die südlichen Poeme mit ihrem so andersartigen Erzählton zuzuordnen sind, konnte ein Werk dieser Erzähllinie entstehen. Diese Erzählweise, die in Ansätzen schon in Puškins Lyzeumsfragmenten auftritt und im „Ruslan“ einen ersten Höhepunkt erreicht, wird fortgesetzt mit der „Gavriiliada“, dann später mit dem „Graf Nulin“ und reicht bis zum „Evgenij Onegin“ und weiter.

Der Vergleich dieser verschiedenen Werke zeigt, daß das grundsätzlich gleiche Erzählprinzip die verschiedensten Resultate hervorbringen kann, daß ganz ähnliche Kunstgriffe von sehr unterschiedlicher Bedeutung für ein Kunstwerk sein können. Es wird klar, welch verschiedenartige Stilarten das Auftreten des Autoren-Ichs zu schaffen vermag.

In dem Poem „Gavriiliada“ haben wir eine scharfe Parodie biblischer Themen vor uns, eine gewagt erotische Interpretation der Geschichte des Sündenfalls und der Verkündigung Mariä, die bei dieser Gelegenheit am selben Tag gleich dreimal verführt wird, nämlich vom Teufel, vom Erzengel Gabriel und von Gott.

Es durchdringen sich Stilelemente der Parodie und der Travestie. Auf der einen Seite wird die hohe Form der Predigt oder des Gebets mit unzweideutig erotischem Inhalt gefüllt, auf der anderen Seite wird das heilige biblische Geschehen in der Form eines fröhlich-frechen, ungezwungenen Erzählens dargeboten. Das macht ganz eindeutig schon eine Stelle am Schluß der Erzählhandlung klar:

АМИНЬ, АМИНЬ! Чем кончу я рассказы?⁵

Amen, Amen! Womit soll ich meine Erzählung zuende bringen?

Das feierlich-pathetische Gebetsende wird provozierend mit der nachlässigen Gesprächswendung und dem unfeierlichen Wort ‚rasskazy‘ in Verbindung gebracht.

Wir müssen uns nun fragen: Welche Aufgabe hat hier die Erzählergestalt mit ihren Einschüben? Was leistet sie zur Erzielung des parodistischen Charakters des Werkes?

Schon beim ersten Durchsehen fallen wieder die gleichen Kunstgriffe, die beim „Ruslan“ herausgearbeitet wurden, ins Auge, jene Mittel, durch die

⁵ Bd. 4, S. 153.

sich das Gespräch des Autors mit dem Leser konstituiert. Es sind Wendungen und Anreden an bestimmte Leser und die Helden der Erzählung, rhetorische Fragen, Einbeziehung des Lesers durch Wir-Aussagen und Autorenabschweifungen, die der Charakterisierung der fiktiven Autorengestalt dienen. Und doch haben die gleichen Mittel hier nicht die gleiche Funktion. Im „Ruslan“ schaffen sie einen heiter verspielten Gesprächston, in der „Gavriliada“ bekommt mit ihrer Hilfe die Parodie erst ihre ganze Schärfe und ihren frech höhnischen Charakter.

Das macht sofort der Rahmen für das Erzählen klar, in dem der Dichter seine poetische Absicht kundtut und rechtfertigt. Im hohen biblischen Stil erklärt er, daß ihm die Seelenrettung einer jungen Jüdin am Herzen liegt:

Воистину еврейки молодой
Мне дорого душевное спасенье.
Приди ко мне, прелестный ангел мой,
И мирное прими благословенье.
Спасти хочу земную красоту!⁶

Mir liegt wahrhaftig die Rettung der Seele / Einer jungen Jüdin am Herzen. / Komm zu mir, mein anmutiger Engel, / Und nimm den weltlichen Segen entgegen. / Ich will die irdische Schönheit retten!

Die Blasphemie besteht darin, daß es in Wirklichkeit darum geht, die Liebe der Schönen zu erringen:

Любозных уст улыбкою довольный,
Царю небес и господу-Христу
Пою стихи на лире богомольной.
Смиранных струн, быть может, наконец
Её пленят церковные напевы,
И дух святой сойдёт на сердце девы...⁷

Zufrieden mit dem Lächeln liebenswürdiger Lippen, / Singe ich für den Himmelskönig und Christus den Herrn / Meine Verse auf der frommen Lyra. / Die Kirchengesänge auf demütigen Saiten / Werden sie vielleicht schließlich fesseln. / Und der heilige Geist wird sich auf das Herz der Jungfrau herablassen.

Am Ende des Poems wendet er sich an Erzengel Gabriel mit der Bitte:

Моим речам придай очарованье,
Понравиться поведай тайну мне,
В её души зажги любви желанье,
Не то пойду молиться сатане!⁸

⁶ Bd. 4, S. 137.

⁷ Bd. 4, S. 137.

⁸ Bd. 4, S. 154.

Gib meinen Worten Zauberkraft, / Lehre mich das Geheimnis zu gefallen, / Entfache in ihrer Seele das Verlangen nach Liebe, / Andernfalls werde ich zu Satan beten!

Ein doppelter Hohn besteht darin, daß er in gespielter Unterwürfigkeit und Demut im Gebetsstil die Reue über sein sündiges Lieben mit einem neuen Bekenntnis zur irdischen, sinnlichen Liebe verbindet:

Я пел тебя, крылатый Гавриил,
Смиранных струн тебе я посвятил
Усердно, спасительное пенье:
Храни меня, внемли моё моление!
.
Раскаянье моё благослови!
Приемлю я намеренья благие,
Переменюсь: Елену видел я...⁹

Ich habe dich besungen, geflügelter Gabriel, / Den innigen, erlösenden Gesang demütiger Saiten / Habe ich dir gewidmet: / Behüte mich, vernimm mein Gebet! / / Segne meine Reue! / Ich werde mich ändern: ich habe gute Vorsätze gefaßt, / Ich werde mich ändern: ich habe Elena gesehen . .

Die Rechtfertigung dazu gibt ihm seine eigene erotische Interpretation der Mariengestalt:

Она мила, как нежная Мария!¹⁰

Sie ist lieb, wie die zarte Maria!

Die im Poem üblichen Eingangstrophien und der Epilog mit der um Verständnis bittenden Wendung an die Leser und die Rechtfertigung der Absicht der Dichtung haben also den Charakter einer scharfen Parodie.

Die Widmung hat sich gleichsam gewandelt in ein blasphemisches Gebet an Gabriel, die Rechtfertigung der Dichtung in bewußtem Mißbrauch des biblischen Vokabulars in eine gotteslästerliche Formel zur Beschwörung der irdischen Liebe.

Aufschlußreich ist die Untersuchung des Kunstgriffs der direkten Anrede eines bestimmten Zuhörers oder Lesers oder der Gestalten der Erzählhandlung. Diese Technik dient dazu, Autor, Leser und biblische Helden auf genau die gleiche Ebene zu stellen, die heiligen Gestalten aus ihrer Höhe und Unantastbarkeit herabzuziehen und ihr Sein und Tun sehr irdisch zu deuten.

So steht z. B. gleich am Anfang nach einer sehr konkreten und genießerischen Beschreibung einer schönen Frau die neckische Anrede an seine Jüdin:

⁹ Bd. 4, S. 153 f.

¹⁰ Bd. 4, S. 154.

Зачем же ты, еврейка, улыбнулась
И по лицу руманец пробежал?
Нет, милая, ты право обманулась:
Я не тебя, — Марию описал.¹¹

Warum hast du, Jüdin, gelächelt / Und die Röte stieg dir ins Gesicht? / Nein, meine Liebe, du hast dich wirklich getäuscht: / Ich habe nicht dich, sondern Maria beschrieben.

Damit stellt er, mehr noch als wenn er nur unbeteiligt ihre irdische Schönheit beschrieben hätte, Maria auf eine Stufe mit jeder schönen jungen Frau.

Dieselbe Funktion haben hier auch die direkten Wendungen an die Gestalten der Erzählung. Es ist eben ein Unterschied, ob Ruslan oder irgendein Ritter direkt angesprochen werden oder Gott und der Satan.

Wenn der Autor hier also den Herrn persönlich ungezwungen anredet und in das Gespräch über Liebesthemen einbezieht, dann ist dies das beste Mittel, ihn völlig zu vermenschlichen und damit zur komischen Figur zu machen:

И ты, господь! познал её волнение,
И ты пылал, о боже, как и мы.¹²

Auch du, Herr! hast ihre Unruhe kennengelernt, / Auch du branntest in Leidenschaft, o Gott, wie auch wir.

Die direkte Anrede des Bösen geschieht im hohen Predigerstil:

Отец греха, Марии врат лукавый,
Ты стал и был пред нею виноват;
Ах, и тебе приятен был разврат...
И ты успел преступною забавой
Всевышнего супругу просветить
И дерзостью невинность изумить.
Гордись, гордись своей проклятой славой!¹³

Vater der Sünde, verschlagener Feind Marias, / Du wurdest und warst vor ihr schuldig; / Ach, und das Laster war ein Vergnügen für dich... / Und es gelang dir mit verbrecherischer Lust, / Die Gattin des Höchsten zu belehren / Und die Unschuld mit Frechheit zu verblüffen. / Sei nur stolz, sei stolz auf deinen verfluchten Ruhm!

Auch die übliche Leseranrede kleidet sich hier in einen salbungsvollen Predigerton. Sie werden mit ‚Bratije!‘ in der kirchenslavischen Form angesprochen.

Das bekannte Stilmittel der Nennung der Gestalten in Verbindung mit dem Possessivpronomen gewinnt ebenfalls hier neue parodistische Wirkungen.

¹¹ Bd. 4, S. 137.

¹² Bd. 4, S. 141.

¹³ Bd. 4, S. 148.

Maria selbst wird vom Autor „meine Schöne“ genannt und damit wiederum keck-vertraulich aus der Sphäre heiliger Unantastbarkeit herabgeholt. Mitten in die irdische Alltäglichkeit und in den Gesprächskreis von Autor und Lesern zieht er sie hinein, wenn er, nachdem er geschildert hat wie aufmerksam Maria den verführerischen Reden des Teufels lauscht, lässig hinzufügt:

(ОХОТНИКИ МЫ ВСЕ ДО НОВИЗНЫ.)¹⁴

(Wir sind alle hinter Neuigkeiten her.)

„Wir alle“ — Autor, Leser und heilige Gestalten werden auf eine Stufe gestellt.

Die Einbeziehung des Lesers findet wieder in verschiedenen Formen von Wir-Aussagen ihren Ausdruck.

Die frivole Atmosphäre des ganzen Werkes wird dadurch erhöht, daß der Leser mit ungenierter Selbstverständlichkeit in die Reflexionen des Autors über die Liebe einbezogen wird. So ist z. B. die ganze erste lange Abschweifung in der ersten Person Plural gehalten:

Поговорим о странностях любви
(Другого я не смыслю разговора).
В те дни, когда от огненного взора
Мы чувствуем волнение в крови,
Когда тоска обманчивых желаний
Объемлет нас и душу тяготит...¹⁵

Sprechen wir über die Seltsamkeiten der Liebe / (Für ein anderes Gespräch fehlt mir die Erfahrung). / In den Tagen, wenn wir durch einen feurigen Blick / Erregung im Blute fühlen, / Wenn die Bangigkeit trügerischen Verlangens / Uns umfängt und die Seele bedrückt...

Die drei bzw. vier längeren Abschweifungen sind es wert, genauer betrachtet zu werden. Sie sind auf den ersten Blick nicht mit dem parodistischen Ton des Werkes in Übereinstimmung zu bringen, und Tomaševskij stellt fest, daß sie „konsequent im Geiste der frühen Elegien Puškins gehalten seien, und daß ihr ironischer Ton kaum merkbar sei.“¹⁶ Er vergleicht sie mit den Abschweifungen im „Ruslan“ und bemerkt, daß der Erzähler dieser Abschnitte „nicht mit der parodistischen Gestalt des Predigers, der vom Dichter als Erzählergestalt gewählt wurde, zusammenfällt.“¹⁷ Tomaševskij bleibt bei dieser Feststellung stehen und übersieht dabei ganz, daß gerade diese Abschweifungen, die er für elegisch und unironisch hält, hier ein treffendes Mittel der Parodie sind. Wenn man nämlich

¹⁴ Bd. 4, S. 147.

¹⁵ Bd. 4, S. 140.

¹⁶ A. a. O., S. 434.

¹⁷ Ebd.

diese abschweifenden Reflexionen in Zusammenhang mit der Erzählhandlung bringt, wird die parodistische Absicht einsichtig.

Die erste Abschweifung ist eine die Leser einschließende, verständnisvolle Plauderei darüber, daß man im Zustand des Verliebtseins unbedingt einen Vertrauten braucht:

С ним тайный глас мучительных страстей
Наречием восторгов переводим.¹⁸

Mit ihm übersetzen wir die geheime Stimme quälender Leidenschaften /
In die Sprache der Begeisterung.

Sofort anschließend wird nun das Verliebtsein Gottes des Herrn geschildert und klar dazu in Parallele gesetzt. Auch er braucht diesen Vertrauten und ruft Gabriel zu sich:

Потом, призвав любимца Гавриила,
Свою любовь он прозой объяснял.¹⁹

Dann rief er seinen Liebling Gabriel herbei / Und erklärte ihm seine
Liebe in Prosa.

Damit wird wieder erreicht, daß die himmlische Sphäre und die alltäglichen irdischen Gedanken und Gepflogenheiten gleichgesetzt werden. Und darin liegt natürlich die Komik.

Auch die lange elegische Erinnerungsrede an die erste Geliebte des Autors und die Bitte um Verzeihung muß in einem solchen Zusammenhang gesehen werden. Der Ort des Einschubs ist dafür bezeichnend. Maria ist der Versuchung des Teufels erlegen:

К лукавому склонив на грудь главу,
Вскричала: ах!... и пала на траву...²⁰

Sie ließ ihren Kopf dem Teufel auf die Brust sinken, / Schrie: ach...
und fiel ins Gras...

Sofort danach folgt der wehmütige Ich-Einschub der Autorengestalt:

О милый друг! кому я посвятил
Мой первый сон надежды и желанья,
Красавица, которой был я мил,
Простишь ли мне мои воспоминанья?

.....
Я научил послушливую руку
Обманывать печальную разлуку
И услаждать безмолвные часы,
Бессонницы девическую муку.²¹

¹⁸ Bd. 4, S. 140.

¹⁹ Bd. 4, S. 141.

²⁰ Bd. 4, S. 148.

²¹ Bd. 4, S. 148.

046982
O liebe Freundin! der ich gewidmet habe / Meinen ersten Traum der
Hoffnung und des Verlangens, / Du Schöne, der ich gut war, / Wirst
du mir meine Erinnerungen verzeihen? / . . . / Ich lehrte die gelehrige
Hand, / Über die traurige Trennung hinwegzutäuschen / Und wortlose
Stunden, / Die jungfräuliche Qual der Schlaflosigkeit zu versüßen.

Die Verführung seiner eigenen ersten Geliebten setzt der fiktive Autor in
Beziehung zur Verführung Marias durch den Teufel. Sie gewinnt dadurch
ganz undämonisch menschliche Dimensionen. Wieder also dient dieser Ein-
schub des Autoren-Ichs, der — aus dem Zusammenhang gelöst — im
Stil ganz unparodistisch klingt, der Parodierung des biblischen Geschehens.

Noch eindeutiger wird das in dem Autoreneinschub, in dem an die
lustigen Jungenraufereien in den Jahren im Lyzeum erinnert wird:

Не правда ли? вы помните то поле,
Друзья мои, где в прежни дни, весной,
Оставляя класс, играли мы на воле
И тешились отважною борьбой.²²

Nicht wahr? ihr erinnert auch an das Feld, / Meine Freunde, wo wir
früher im Frühling, / Wenn wir aus der Klasse kamen, in der frischen
Luft herumtollten / Und uns mit kühnem Kampf vergnügten.

Diese Stelle steht mitten in der Beschreibung des Kampfes zwischen Erz-
engel Gabriel und dem Teufel um Maria. Die Schilderung dieses Kampfes,
die sowieso schon sehr naturalistisch und nicht gerade zimperlich ist, be-
kommt durch diesen Einschub noch mehr eine komische, parodistische Wir-
kung. Der ‚hehre‘ Kampf um die Jungfrau wird herabgezogen auf die Ebe-
ne sehr irdischer Knabenschlägereien.

Die letzte Abschweifung richtet sich an die betrügerischen, heuchlerischen
Frauen, die es verstehen, die unberührte Jungfrau spielend, ihre Männer
an der Nase herumzuführen:

Что делать ей? Что скажет бог ревнивый?
Не сетуйте, красавицы мои,
О женщины, наперсницы любви.
Умеете вы хитростью счастливой
Обманывать вниманье жениха
И знатоков внимательные взоры
И на следы приятного греха
Невинности набрасывать уборы . . .
От матери проказливая дочь
Берет урок стыдливости покорной
И мнимых мук, и с робостью притворной
Играет роль в решительную ночь:
И поутру, оправясь понемногу,
Встаёт бледна, чуть ходит, так томна.

²² Bd. 4, S. 150.

В восторге муж, мать шепчет: слава богу,
А старый друг стучится у окна.²³

Was soll sie tun? Was sagt der eifersüchtige Gott? / Beklagt euch nicht, meine Schönen, / O ihr Frauen, ihr Kennerinnen der Liebe. / Ihr kennt die glückliche List, / Die Aufmerksamkeit des Bräutigams zu täuschen / Wie die aufmerksamen Blicke der Kenner, / Und über die Spuren angenehmer Sünde / Den Mantel der Unschuld zu werfen... / Von der Mutter läßt sich die durchtriebene Tochter / Unterrichten in demütiger Schamhaftigkeit / Und vorgetäuschten Qualen, und mit geheuchelter Zaghaftigkeit / Spielt sie in der entscheidenden Nacht ihre Rolle: / Und am Morgen, nachdem sie sich ein bißchen erholt hat, / Steht sie blaß auf, kann kaum gehen, so matt ist sie. / Der Ehemann ist entzückt, die Mutter flüstert: Gott sei Dank, / Und der alte Freund klopft ans Fenster.

Die Parallelen zum Erzählgeschehen sind sehr eindeutig: Gott benimmt sich wie der betrogene Bräutigam, und Gabriel teilt das ‚beneidenswerte Schicksal‘ des ‚alten Freundes‘:

Всевышний бог, как водится, потом
Признал своим еврейской девы сына,
Но Гавриил (завидная судьбина!)
Не престававал являться ей тайком...²⁴

Der allerhöchste Gott hat dann, wie es sich gehört, / Den Sohn des jüdischen Mädchens als den seinen anerkannt, / Und Gabriel (beneidenswertes Schicksal!) / Hörte nicht auf, ihr im geheimen zu erscheinen...

Wiederum also werden die biblischen Gestalten frech in die irdische Welt herabgezogen. Die Autoreneinschübe, die in ihrem ungezwungenen Erzählton und durch Einbeziehung der Leser, völlig und bewußt der irdischen Sphäre angehören, sind hier zu einem geschickten Kunstgriff geworden, um die hohe Sphäre lächerlich zu machen und zu parodieren.

Der Autor spielt von Anfang bis zu Ende die Rolle des hohnvollen Spötters in der Gestalt des blasphemischen Predigers. Auch die direkten Ich-Einschübe, in denen er durch den unparodistischen Stil aus dieser Rolle herausfällt und einfach persönliche, ja sogar autobiographische Erinnerungen einzuflechten scheint, erweisen sich, im Zusammenhang gesehen, als ein raffiniertes Mittel der Parodie.

Mit der „Gavriiliada“ hat sich gezeigt, daß die Erzählweise, die auf dem Gespräch einer faßbaren Autorengestalt mit den Lesern beruht, noch eine neue Dimension gewinnen konnte. Die damit zusammenhängenden Kunstgriffe und Erzähltechniken haben eine neue Funktion bekommen: sie sind in diesem Werk zu einem Hauptelement der Parodie geworden.

²³ Bd. 4, S. 151 f.

²⁴ Bd. 4, S. 153.

Kapitel 4

DIE SÜDLICHEN POEME

Puškins sogenannte südliche Poeme können kurz in einem Kapitel zusammen behandelt werden, da sie für unsere Problemstellung nicht viel hergeben und mehr nur als Gegenbeispiele interessant sind.

Im Sommer 1820, also in den ersten Monaten der südlichen Verbannung, begann sich Puškin intensiv mit dem Werk Byrons zu beschäftigen. Sicherlich wußte er auch vorher von ihm, denn bereits 1815 erschien die erste Übersetzung eines Abschnittes aus Byrons Poem „The Corsair“ in der Zeitschrift „Rossijskij Muzeum“, und seit 1819 war er in Rußland allgemein im Gespräch.

Die Poeme aus Puškins romantischer Periode, die in der südlichen Verbannung entstanden, stehen klar und von Puškin selbst eingestanden unter dem bestimmenden Einfluß der Dichtung Byrons. Das sind „Kavkazskij plennik“ (1820/21), „Vadim“ (1821/22), „Brat'ja razbojniki“ (1821/22), „Bachčisarajskij fontan“ (1821/23), „Cygany“ (1824).

Für diese Werke hat sich auch die Bezeichnung ‚byronistische Poeme‘ eingebürgert.¹ Der Einfluß Byrons und die Parallelen zu seinem Werk waren schon den Zeitgenossen Puškins sehr genau bewußt, wurden in den Rezensionen hervorgehoben und oft sogar übertrieben dargestellt, und bis heute hat es die Puškinforscher immer wieder gereizt, dieses Thema anzupacken.²

Die zusammenfassende und eingehendste Arbeit ist das ausgezeichnete Buch von V. Žirmunskij „Bajron i Puškin“, das das Problem vom Standpunkt des gemäßigten Formalisten aus sorgfältig untersucht und die Abhängigkeit der südlichen Poeme Puškins von Byrons östlichen Poemen, wie auch gleichzeitig Puškins Hinausgehen über diesen Einfluß beweist.³

Žirmunskij stellt einmal, neben der ähnlichen Stimmung und dem Kolorit, Übereinstimmungen in Sujet und Komposition fest, in der Themenwahl, einzelnen Motiven, der überragenden Stellung des Helden, in der

¹ Gegen eine solche Bezeichnung polemisiert besonders A. N. Sokolov in „Očerki po istorii ruskoj poëmy 18. i pervoj poloviny 19. veka“, Moskva 1955, S. 501ff. Er hebt die wichtigen Unterschiede zu Byrons Dichtung hervor und möchte für diese Art des romantischen Poems eben die Bezeichnung ‚puškinsches‘ eingeführt wissen.

² Für unsere Fragestellung ist besonders zu nennen V. N. Vickery: Parallelizm v literaturnom razvitii Bajrona i Puškina. In: American Contributions to the 5. Intern. Congress of Slavists. s'Gravenhage 1963, S. 371—401.

³ V. Ž i r m u n s k i j : Bajron i Puškin. Iz istorii romantičeskoj poëmy. Leningrad 1924.

Art der Dramatisierung durch Monologe und Dialoge usw., die eindeutig über die Ähnlichkeiten, die der gemeinsame Geist einer Epoche bedingt, hinausführen. „Puškin übernahm von Byron die neue Kompositionsform des lyrischen (oder romantischen) Poems und — im Rahmen der allgemeinen Kompositionsaufgabe — eine ganze Reihe einzelner poetischer Motive und Themen, die charakteristisch für das lyrische Poem Byrons sind...“⁴ An einer Vielzahl von Einzelbeispielen zeigt Žirmunskij, daß diese einzelnen Motive in einer ganz bestimmten kompositionellen Funktion übernommen werden, die eindeutig das Vorbild Byrons beweist. ✓

Das zweite wichtige Kennzeichen der südlichen Poeme, das ebenfalls auf Byron weist, ist ihre lyrische Erzählmanier. Žirmunskij versteht darunter eine Erzählhaltung, die niemals objektiv und distanziert, sondern immer emotional gefärbt ist, die Mitgefühl und Interesse am Schicksal der Helden ausdrückt, ja eine Erzählhaltung, die manchmal bis zur Identifizierung des Autors mit seinen Helden geht. Die Kunstgriffe, die diesen Stil kennzeichnen, sind: rhetorische Fragen, mitfühlende Ausrufe, Wendungen des Autors an die Helden, lyrische Wiederholungen, die die emotionale Erregtheit des Erzählers unterstreichen, und lyrische Abschweifungen.⁵ Das ist ein Katalog von Erzähltechniken, die uns aus den vorher besprochenen Poemen vertraut sind.

Wie kommt es nun, daß die südlichen Poeme in der Tonart doch einen so grundlegend anderen Charakter haben? Und worin besteht der wesentliche Unterschied gegenüber den früher entstandenen?

In all diesen Poemen fehlt die Ebene des Gesprächs zwischen Autor und Leser, jener gesellige Erzählton, durch den eine gewisse Distanz zu dem Erzählten geschaffen wird. Es fehlt — und das ist natürlich daraus abzuleiten — die faßbare, fiktive Autorengestalt.

Natürlich ist auch in diesen Poemen ein Erzähler vorhanden, der sich ja in jedem Satz dieser lyrischen Erzählart manifestiert. Dieser Erzähler ist aber nicht jenes bewußt sich distanzierende Ich, jene sich dem Leser ins Bewußtsein bringende fiktive Autorengestalt, die mit dem Leser über das Erzählte plaudert.

Ein fiktiver Leser fehlt überhaupt ganz. Daher kommt es auch, daß der Ton einheitlich hoch und ernst ist und wir keinen Wechsel der Tonart, keine Mehrschichtigkeit finden. „Hier gibt es keine Unterbrechung des Tones wie im ‚Ruslan‘, keine Mischung von Lyrik und Ironie, keinen Wechsel von komischen und pathetischen Episoden, keine Autoreneinmischungen, die die Erzählung unterbrechen. Ein und derselbe Ton wird im ganzen Poem durchgehalten, wobei die Reden der Personen unisono mit der Autorenrede klin-

⁴ Ebd., S. 20.

⁵ Ebd., S. 78.

gen.“⁶ Die Autorengestalt fließt gleichsam mit dem Helden in eine Gestalt zusammen, und alle sprechen mit einer Stimme. Vinokur macht das gut an einer Stelle wie dieser aus dem „Kavkazskij plennik“ klar:⁷

Свобода! он одной тебя
Ещё искал.....

Freiheit! Er hat allein dich / Noch gesucht...

Obwohl die Erzählung in der dritten Person geführt wird, also als Er-Erzählung, werden Dinge und Gedanken, die seinen Helden beschäftigen, vom Autor in der zweiten Person angesprochen. „Dadurch erweisen sich die Gedanken und Gefühle des Autors und des Helden als in die gleiche Richtung gerichtet.“⁸

Auch Tomaševskij weist darauf hin, daß „der Gefangene nicht nur Held ist, sondern auch das, was man Subjekt der Erzählung nennen könnte... Deshalb klingen auch die lyrischen Tiraden nicht wie Abschweifungen, sondern wie Ergüsse der Helden.“⁹ Es kommt zu einer lyrischen Annäherung oder sogar Identifizierung des Autors mit dem Helden, die jede Distanzhaltung ausschließt und keinen Funken von Ironie zuläßt. Slonimskij nennt diese Stilart treffend ‚lyrische Monotonie‘.¹⁰ Das ist also ein emotional gefärbter, hoher, elegischer Stil, der ernst, eindeutig und pathetisch ist, da alle Möglichkeiten zu einer gewissen Abstandhaltung, wie das Bewußtwerden einer fiktiven Autorengestalt oder ein scherzhaftes Gespräch mit dem Leser, bewußt ausgeklammert werden.

Gleichzeitig macht sich auch die Tendenz zur Dramatisierung bemerkbar. Ein großer Teil der Aussagen hat die Form lyrischer Monologe und Dialoge der Helden. Die „Cygany“, fast ganz dramatisiert, könnte man ebenso gut ‚lyrische Szenen‘ o. ä. nennen. Der Autor verlagert seine Stimme ganz in die seiner Helden.

Das heißt nun natürlich nicht, daß alle ausgesprochenen Gedanken und Gefühle mit denen Puškins zu identifizieren sind, daß er selbst gleichsam als Held dieser Poeme angesehen werden muß. Er wehrt sich sehr bewußt gegen diese Ansicht, z. B. in der vielzitierten Stelle aus einem Brief an V. P. Gorčakov vom Oktober oder November 1822, wo er mit Bezug auf den „Kavkazskij plennik“ erklärt:

... я не гожусь в герои романтического стихотворения.¹¹

...ich taue nicht zum Helden eines romantischen Gedichts.

⁶ A. Slonimskij: Masterstvo Puškina, S. 255 f.

⁷ G. V. Vinokur: Slovo i stich v ‚Evgenii Onegine‘. In: Puškin. Sbornik stat'ej pod red. A. Egolina. Moskva 1941, S. 166.

⁸ Ebd., S. 166.

⁹ Tomaševskij: Puškin 1, S. 401.

¹⁰ A. a. O., S. 255.

¹¹ Bd. 10, S. 49.

Diese Annäherung an seine Helden ist ein rein stilistischer Kunstgriff, der natürlich in dieser seiner romantischen Schaffensperiode am besten geeignet war, eine romantische Stimmung und Atmosphäre wiederzugeben.¹

Es gibt aber in all diesen Poemen doch ein paar Stellen, in denen das Autoren-Ich direkt zu Wort kommt. Da ist im „Kavkazskij plennik“ die Widmung an N. N. Raevskij am Anfang und der Epilog. Der Unterschied zur Widmung etwa des „Ruslan“ fällt sofort ins Auge. Dort schafft sie Einstimmung in den Plauderton und stellt die erste Kontaktaufnahme mit dem fiktiven Leser dar. Hier handelt es sich um eine ganz ernste, aufrichtige, sehr persönliche Widmung an seinen Gefährten in schwerer Zeit, der nicht in seiner Eigenschaft als Leser angesprochen wird, sondern als Freund, dem Puškin damit seine Dankbarkeit ausdrücken will. Die ganze Aussage hat durchaus autobiographischen Charakter, wenn sie auch durch ihren pathetisch-elegischen Stil erhöht ist:

Я рано скорбь узнал, постигнут был гоненьем;
 Я жертва клеветы и мстительных невежд;
 Но, сердце укрепив свободой и терпеньем,
 Я ждал беспечно лучших дней;
 И счастье моих друзей
 Мне было сладким утешеньем.¹²

Ich habe früh das Leid kennengelernt, ich wurde von Verfolgung getroffen; / Ich bin das Opfer der Verleumdung und rachsüchtiger Ignoranten; / Aber das Herz erstarkte durch Freiheit und Geduld, / Ich habe immer sorglos auf bessere Tage gewartet; / Und das Glück meiner Freunde / War mir ein süßer Trost.

Diese Widmung hat keine direkte Beziehung zur folgenden Erzählung, in der der Autor seinen Platz völlig den Helden überläßt und kein einziges Mal unterbricht.

Genauso verhält es sich auch mit dem Epilog zu diesem Poem, ja dieser Epilog, eine Verherrlichung der Unterwerfung des Kaukasus in beinahe klassizistischem Odenstil, hat mit dem Inhalt des Poems absolut nichts zu tun:

И воспую тот славный час,
 Когда, почуя бой кровавый,
 На негодующий Кавказ
 Подъялся наш орёл двуглавый...¹³

Und besingen werde ich jene ruhmvolle Stunde, / Als, den blutigen Kampf witternd, / Über dem empörten Kaukasus / Unser doppelköpfiger Adler aufstieg.

¹² Bd. 4, S. 106.

¹³ Bd. 4, S. 130.

Die Beurteilung dieses seltsamen Patriotismus, der auch von Zeitgenossen als unpassend empfunden wurde¹⁴, kann in diesem Zusammenhang nur nebenbei interessieren. Es kam hier darauf an zu zeigen, daß diese Ich-Aussagen isoliert neben der Erzählung stehen und den einheitlich lyrischen Stil ohne Autoreneinschübe des Poems selbst nicht stören.

Auf ganz ähnliche Weise sind auch in den „Cygany“ Ich-Aussagen nur im Epilog zu finden, in dem Puškin sich seiner Begegnung mit Zigeunern erinnert, mit denen er von Kišinëv aus eine Zeitlang umhergezogen war:

Встречал я посреди степей
Над рубежами древних станов
Телеги мирные цыганов,
Смиренной вольности детей.
За их ленивыми толпами
В пустынях часто я бродил,
Простую пищу их делил
И засыпал пред их огнями.¹⁵

Inmitten der Steppe traf ich / Außerhalb der Grenzen alter Siedlungen / Auf die friedlichen Planwagen der Zigeuner, / der Kinder der demütigen Freiheit. / Ihrer trägen Schar / Bin ich oft in der Einöde nachgezogen. / Habe ihr einfaches Mahl geteilt / Und bin an ihren Feuern eingeschlafen.

Ganz am Schluß und losgelöst vom Stil der Erzählung wird hier ein autobiographischer Bezug hergestellt, der aber in der Erzählung selbst in keiner Weise zum Tragen kommt. Auch in diesen Epilogen wird der Leser nicht angedet, er bleibt ausgeschlossen. Die ernstgemeinten, persönlichen Aussagen des Autors wären mit einem Lieber-Leser-Plauderton nicht in Einklang zu bringen, jedenfalls nicht in dieser stilistischen Umgebung. Um den hohen Ton zu halten, spricht der Autor lyrisch, monologisch, undistanziert, unironisch.

In den Poemen „Vadim“ und „Brat'ja razbojniki“ fehlt auch jede Andeutung eines Autoren-Ichs ganz. Beide Werke sind allerdings Fragmente geblieben.

Sehr aufschlußreich ist für unsere Problemstellung das Poem „Bachčisarajskij fontan“. Auch hier sind in der Endfassung die Ich-Aussagen in die epilogartigen Ausgangsstrophen verbannt, wenn diese auch nicht eigens als ‚Epilog‘ vom Ganzen getrennt sind. Wieder sind es autobiographische Erinnerungen, die in elegisch-ernstem Ton ausgesprochen werden:

¹⁴ Vgl. den Brief Vjazemskijs an A. Turgenev vom 27.9.1822 (zitiert nach Томаšевский, Puškin 1, S. 406): Мне жаль, что Пушкин окровавил последние стихи своей повести. ... Мне досадно на Пушкина: такой восторг — настоящий анахронизм.

¹⁵ Bd. 4, S. 235.

Покинув север наконец,
 Пиры надолго забывая,
 Я посетил Бахчисарая
 В забвеньи дремлющий дворец.¹⁶

Als ich schließlich den Norden verlassen / Und für lange Zeit die Gast-
 mähler vergessen hatte, / Besuchte ich den im Vergessen schlummernden /
 Palast von Bachčisaraj.

Die leider nur unvollständig erhaltenen Handschriften zeigen aber, daß Puškin wohl anfänglich vorhatte, das Autoren-Ich eine viel größere Rolle spielen zu lassen. Diese nicht in die endgültige Fassung aufgenommenen Stellen sind nämlich interessanterweise fast alles Ich-Einschübe. Den Anfang sollte ein ‚Vorwort zum Poem‘ (keine Widmung!), das wieder N. N. Raevskij zugeeignet war, bilden:

Исполню я твоё желанье,
 Начну обещанный рассказ.
 Давно, когда мне в первый раз
 Поведали сие преданье,
 Мне стало грустно; пылкий ум
 Был омрачен невольной думой,
 Но скоро пылких оргий шум
 Развеселил мой сон угрюмый.¹⁷

Ich erfülle deinen Wunsch / Und beginne mit der versprochenen Ge-
 schichte. / Einst, als man mir zum erstenmal / Diese Legende erzählte, /
 Wurde mir traurig zumute; mein leidenschaftlicher Sinn / Wurde ver-
 düstert durch einen unwillkürlichen Gedanken, / Doch schnell vertrieb
 der Lärm wilder Orgien / Meinen düsteren Traum.

Ein solches Vorwort weist doch wohl eher auf eine mehr epische, etwas distanzierte Erzählhaltung hin, in der das Erzählte durch das Medium eines Abstand habenden Erzählers gesehen wird, als auf dieses „lyrischste aller im Süden geschriebenen Poeme“¹⁸.

Als Versionen des Anfangs des Poems sind folgende Verse erhalten:

Там некогда, мечтаньем упоенный,
 Я посетил дворец уединенный.¹⁹

Dort besuchte ich einst, von Träumen berauscht, / Den einsamen Palast.

und:

Бахчирасай! обитель гордых ханов,
 Я посетил пустынный твой дворец.²⁰

¹⁶ Bd. 4, S. 192 f.

¹⁷ Bd. 4, Iz rannich redakcij, S. 513.

¹⁸ Томаšевский: Puškin 1, S. 480.

¹⁹ Bd. 4, Iz rannich redakcij, S. 513.

²⁰ Ebd., S. 513.

1046982
Bachčisaraj! Wohnstätte stolzer Chane, / Ich habe deinen verödeten
Palast besucht.

Als Puškin diese Anfangsverse ausließ, wird er gefühlt haben, daß ein von Anfang an danebenstehendes Ich die angestrebte lyrisch-elegische Einstimmigkeit zumindest sehr auflockern würde, da ein bewußtgemachter Erzähler ein sehr episches Element ist, das sofort Distanz in die Dichtung bringt.

Ein einziger Ich-Einschub ist in die Erzählhandlung, wahrscheinlich unbewußt, hineingerutscht:

Настала ночь; покрылись тенью
Тавриды сладостной поля;
Вдали, под тихой лавров сенью
Я слышу пенье соловья...²¹

Es kam die Nacht; Dunkel / Bedeckte die Gefilde des wonnevollen Taurien. / Im Schatten stiller Lorbeerbäume / Höre ich von fern das Lied der Nachtigall.

Dieser Ich-Einschub ist nicht motiviert, er geht aber so in dieser lyrischen Beschreibung auf, daß er nicht stört²². Die übrigen erhaltenen, in der Endfassung ausgelassenen Verse gehören in das epilogartige Schlußstück, in dem sowieso ein Ich spricht.

In allen Redaktionen von „Bachčisarajskij fontan“, die zu Puškins Lebzeiten erschienen, fehlt aber noch eine aufschlußreiche Stelle. In einem Brief an den Bruder vom 25. August 1823 heißt es:

Так и быть, я Вяземскому пришлю «Фонтан» — выпустив любовный бред — а жаль!²³

Nun gut, ich schicke also jetzt an Vjazemskij die „Fontäne“, nachdem ich die Liebesphantasien ausgelassen habe — aber es ist schade!

Das sind die Verse, in denen er seine Sehnsucht nach der Geliebten ausdrückt und sich gleichzeitig bemüht, sich aus dieser quälenden Fessel zu lösen:

Все думы сердца к ней летят,
Об ней в изгнании тоскую...
Безумец! полно! перестань,
Не оживляй тоски напрасной,
Мятежным снам любви несчастной
Заплачена тобою дань —
Опомнись; долго ль, узник томный,

²¹ Bd. 4, S. 165.

²² Tomaševskij hat m. E. nicht recht, wenn er meint: „Hier gehört das Ich nicht mehr der lyrischen Ebene an, sondern dem Zeugen der einsetzenden Handlung“ (a. a. O., S. 508). Von diesem ‚Zeugen‘ ist doch an keiner einzigen Stelle sonst die Rede.

²³ Bd. 10, S. 65.

Тебе оковы лобызать
И в свете лирою нескромной
Свое безумство разглашать?²⁴

Alle Herzensgedanken fliegen zu ihr, / Nach ihr sehne ich mich in der Verbannung ... / Wahnsinniger! Genug! Hör auf! / Laß nicht die vergebliche Sehnsucht wieder aufleben, / Du hast den wirren Träumen unglücklicher Liebe / Den Tribut bezahlt — / Nimm Vernunft an; willst du nicht aufhören, schmachtender Gefangener, / Deine Ketten zu besingen / Und mit der indiskreten Lyra/ Deinen Wahnsinn der Welt zu verkünden?

Warum hat Puškin gerade dieses Stück ausgelassen? Es ist ja nicht etwa so, daß alle Verse, die der Erinnerung an diese Frau gewidmet sind, fehlen, daß er also diese ganze Anspielung weglassen wollte. Ich meine, es handelt sich hier um eine Stilfrage.

Gerade an dieser Stelle, in der es um das Innerste des Dichters geht, bricht nämlich plötzlich ein distanzierender Plauderton durch:

Безумец! полно! перестань,
.....
Опомнись; долго ль...
Тебе...
Свое безумство разглашать?

Wahnsinniger! Genug! hör auf, / / Nimm Vernunft an; willst du nicht aufhören ... / / Deinen Wahnsinn der Welt zu verkünden?

Puškin in seiner taktvollen Zurückhaltung in ganz persönlichen Dingen hat genug Abstand zu sich selbst, um solche Aussagen nur mit einem gewissen Unterton von Ironie machen zu können. Und eben dieses Mitschwingen von Selbstironie wäre in diesem Poem fehl am Platze. Er mußte hier bis zum Schluß streng den hohen Ton durchhalten und jeden Übergang in einen lässigen Erzählton vermeiden. Deshalb mußte diese Stelle seiner eigenen strengen Zensur zum Opfer fallen.

Die südlichen Poeme haben uns durch Komposition und Erzählstil bewiesen: als rein lyrisch empfinden wir gerade das Versinken der Autoren-gestalt, ihr völliges Aufgehen in den Gestalten. Die romantisch-lyrische Atmosphäre wird dadurch erzielt, daß das subjektive Element sich nur in der emotional gefärbten Erzählmanier ausdrückt, ohne daß der Erzähler selbst wirklich Gestalt gewinnt. Der fiktive Leser, der immer auch eine fiktive Autoren-gestalt fordert und schafft, fehlt. Ein direkter Ich-Einschub würde die lyrische Erzählweise geradezu zerstören, eine Plauderei mit dem Leser über das Erzählte würde die Fiktionalität des Werkes zu sehr bewußt machen und die lyrische Stimmung auflösen.

²⁴ Bd. 4, S. 194.

Das Prinzip des ungezwungenen Gesprächs zwischen Autor und Leser bringt stets sofort eine gewisse scherzhafte, ironische Note in die Dichtung. Deshalb wurde auch in den Epilogen, in denen ein Ich zu Wort kommt, konsequent jeder Kontakt mit dem Leser vermieden, um auch hier den Ton elegischer, pathetischer und bis zu einem gewissen Grade existentieller Aussagen zu erhalten.

Die Beispiele der ausgelassenen Strophen haben bewiesen, daß jeder Ansatz zum Plauderton den Autor sofort und zwangsläufig in eine distanzierende Fiktivität treiben würde, die zur Tonart des Ganzen in diesen Poemen nicht passen könnte.

Das Gegenbeispiel der südlichen Poeme hat gezeigt, wie untrennbar jeder distanzierende, wechselhafte, heitere, leichte, ironische Ton mit einer Ebene in der Dichtung verbunden ist, in der Autor wie Leser als fiktive Gestalten bewußt werden.

Kapitel 5

GRAF NULIN

„Graf Nulin“ wird allgemein als eine wichtige Etappe in Puškins Entwicklung zum Realismus angesehen. Die Verserzählung entstand am 14. und 15. Dezember 1825 und wurde 1828 zum erstenmal als Ganzes veröffentlicht¹.

Nach Puškins eigenen Angaben² war das Werk gedacht als eine Parodie auf Shakespeares Poem „The Rape of Lucrece“ und scherzhafte Auseinandersetzung mit der darin behandelten römischen Legende von der Verführung Lukretias durch Tarquinius, die den Sturz des Kaiserreichs und die Ausrufung der Republik zur Folge hatte.

... , я подумал: что если б Лукреции пришла в голову мысль дать пощечину Тарквинию? быть может, это охладило б его предприимчивость и он со стыдом принужден был отступить? Лукреция б не зарезалась, Публикола не взбесился бы, Брут не изгнал бы царей, и мир и история были бы не те.³

¹ In Buchform zusammen mit E. A. Baratynskijs „Bal“ unter dem Titel „Dve povesti v stichach“ im Dezember 1828.

² Zametka o ‚Grafe Nuline‘, geschrieben 1830, Bd. 7, S. 226.

³ Ebd., S. 226.

...ich dachte: was wäre geschehen, wenn Lucretia der Gedanke gekommen wäre, Tarquinius eine Ohrfeige zu geben? Vielleicht hätte das seine Unternehmungslust abgekühlt und er wäre gezwungen gewesen, mit Schande den Rückzug anzutreten? Lucretia hätte sich nicht erdolcht, Publikola wäre nicht in Wut geraten, Brutus hätte die Cäsaren nicht vertrieben, und die Welt und die Weltgeschichte sähen heute anders aus.

Daß die Parodierung der Geschichte den ersten Anstoß zur Niederschrift bildete, beweist auch noch der ursprüngliche Titel „Novyj Tarkvinij“, der später fallengelassen wurde.

Man muß also den „Grafen Nulin“ in Zusammenhang sehen mit dem intensiven historischen Interesse Puškins, der gerade zu der Zeit den „Boris Godunov“ abgeschlossen hatte. Ihn beschäftigte das Problem der Persönlichkeit und die Rolle des Zufalls in der Geschichte, und der „Graf Nulin“ ist eine humoristische Variante zu diesem Thema. Außerdem stellt das Werk eine Antwort auf die romantische, mystifizierende Shakespearedeutung dar, die besonders in Küchelbeckers Stück „Šekspirovy duchi“ ihren Ausdruck fand⁴.

Im Poem selbst ist aber der parodistische Hintergrund fast ganz verschwunden. Geblieben ist die Erzählung des anekdotenhaften Geschehens aus der alltäglichen Umgebung Puškins,

«... происшествие, ..., которое случилось недавно в моём соседстве, в Новоржевском уезде».⁵

...ein Vorfall, ... der sich kürzlich in meiner Nachbarschaft ereignete, im Bezirk Novorževsk.

Gukovskij arbeitet gut heraus, daß für Puškin die Geschichte hier „nicht Thema, sondern Methode“⁶ ist, d. h. daß er an die Vergangenheit und an die Gegenwart mit den gleichen Maßstäben herangeht. „Die Aufgabe, die vor Puškin stand, war, historische Werke über die Gegenwart zu schaffen. Diese Aufgabe wurde im ‚Evgenij Onegin‘ im großen und im ‚Grafen Nulin‘ halb scherzhaft im kleinen Umfange gelöst.“⁷

Bedeutung hat „Graf Nulin“ nicht in seiner Eigenschaft als Parodie gewonnen, sondern durch seine Wendung zu einer realistischen Darstellung der alltäglichen Wirklichkeit. „Graf Nulin“ stellt eine eindeutige und klar bestimmbare Etappe in der Entwicklung Puškins dar, in seinem Kampf gegen die Konventionen des traditionellen romantischen Poems. Das ist der erste, aber schon ganz entschiedene Schritt zum realistischen Stil und zur realisti-

⁴ Näheres darüber bei Boris Eichenbaum: O zamysle ‚Grafa Nulina‘. In: Vremennik Puškinskoj komissii 3, Ak. M/L 1937, S. 353 ff.

⁵ Zametka o ‚Grafe Nuline‘, Bd. 7, S. 226.

⁶ G. A. Gukovskij: Puškin i problemy realističeskogo stilja. Moskva 1957, S. 82.

⁷ Ebd., S. 82.

schen Gattung.“⁸ Hier sind die Anfänge der sogenannten ‚natürlichen Schule‘, die sich die ungeschminkte Schilderung der gesellschaftlichen Umwelt mit allen trivialen Details und Alltäglichkeiten zum Ziel gesetzt hat. Und doch wurde bei Puškin daraus ein Kabinettstückchen von höchster Kunstfertigkeit und Kunstbewußtsein. Darüber war schon Belinskij begeistert: „‚Graf Nulin‘ ist nicht mehr als eine leichte satirische Skizze einer Seite unserer Gesellschaft, aber eine Skizze von einer im höchsten Maße kunstfertigen Hand. . . Das ganze Poem ist voll Geist, Scharfsinn, Leichtigkeit, Grazie, feiner Ironie, von vornehmer Art, voll Kenntnis der Wirklichkeit, und es ist in ganz ausgezeichneten Versen geschrieben.“⁹

Puškin selbst nennt sein Werk in einem Brief an P. A. Pletnev eine „po-vest‘ v rode Beppo“¹⁰. Das ist ein direkter Hinweis auf das Vorbild Byrons.

Es wird oft zu wenig beachtet, daß bei der Beurteilung der Bedeutung Byrons für Puškin zwei Phasen unterschieden werden müssen: die erste, die sich in der Abhängigkeit der südlichen Poeme Puškins von Byrons östlichen ausdrückt, und die zweite, in der der Einfluß der neuen Gattung des byronischen komischen Poems in der Art von „Beppo“ und „Don Juan“ entscheidend wird, in denen sich Byron selbst von der romantischen Schablone befreit hatte. Zweifellos ist der Einfluß der zweiten Phase ungleich geringer. Beide, Puškin und Byron, haben sich gewandelt. „Wenn man von einer ‚Überwindung des Byronismus‘ durch Puškin spricht, dann kann man mit dem gleichen Recht sagen, daß auch Byron selbst im ‚Don Juan‘ den ‚Byronismus‘ überwunden hat.“¹¹ Auch Žirmunskij unterstreicht immer wieder diese Wandlung bei beiden Dichtern. „Für Puškin wie auch für Byron macht die neue epische Gattung den Ausweg aus der lyrischen Subjektivität und Abgeschlossenheit der Innenwelt in die Mannigfaltigkeit der Ereignisse und Bilder des äußeren Lebens sichtbar.“¹² Das komische Poem „Beppo“ markiert für Byron die Wendung. „An die Stelle des üblichen hohen, emotionalen Tones, der lyrischen Emphase, der pathetischen Rhetorik jener Werke, die den jungen Puškin fesselten, tritt nun ein ungezwungener Gesprächston mit einem freien, ironischen Verhältnis zu den Helden und zum Thema der Erzählung selbst.“¹³

Ein solcher ungezwungener Gesprächston war aber, wie wir wissen, für Puškin nichts Neues, und man darf also den Einfluß des gewandelten Byron auf keinen Fall überbewerten. Puškin fand durch das Bekanntwerden mit Byrons neuen komischen Poemen auf einer höheren Stufe zurück zu einer

⁸ B. E j c h e n b a u m, a. a. O., S. 349.

⁹ Ak.-Ausg., Bd. 7, S. 426.

¹⁰ Bd. 10, S. 204.

¹¹ V. N. V i c k e r y, a. a. O., S. 374.

¹² V. Ž i r m u n s k i j: Bajron i Puškin, S. 192.

¹³ Ebd., S. 190.

von ihm schon erprobten und ausgearbeiteten Erzählweise, zu dem Prinzip des freien Gesprächs zwischen Autor und Leser. Jetzt aber wird diese Erzählweise zum erstenmal bei einem Thema aus der alltäglichen, realen Wirklichkeit angewandt. Die Gattungsform des byronistischen komischen Poems wandelt sich bei Puškin zu einer realistischen Verserzählung mit zeitgebundenem, alltäglichem Inhalt, der allerdings in komischer Beleuchtung gesehen wird. „Für Puškin war die Ausnutzung dieser Gattung einer der Wege im Kampf für den Realismus der Verserzählung... In dem Sinne war für ihn auch ‚Graf Nulin‘ eine ‚Erzählung in der Art des Beppo‘.“¹⁴

In diesem Zusammenhang muß man auch die Verbindung des Werkes zum „Evgenij Onegin“ sehen, die von mehreren Forschern hervorgehoben wird. Die ersten Kapitel seines ‚Romans in Versen‘ hatte Puškin zur Zeit der Arbeit am „Graf Nulin“ bereits geschrieben, und ohne den Durchgang durch diese Schaffensperiode wäre das Werk in seiner kompromißlosen Realistik kaum denkbar. „Der ‚Graf Nulin‘ ist die Fortführung und gleichzeitig die Weiterentwicklung der ‚Entdeckung der Wirklichkeit‘ durch Puškin...“¹⁵

Gukovskij sieht das Poem als „episodische Variante“, als „eine Art Kommentar zum ‚Evgenij Onegin‘“¹⁶ an. Die Verbindung liegt einmal im Stofflichen und Inhaltlichen, in der realistischen Darstellung des alltäglichen Gutsbesitzerlebens, die bis zu direkten Entsprechungen z. B. im vierten Kapitel des „Evgenij Onegin“ geht. Zum anderen liegt das Verbindende in der künstlerischen Form, in der Tonart des Ganzen, in der ungezwungenen Erzählweise, die Puškin zwar in seinem ersten großen Poem schon angewandt hatte, die nun aber nach der Überwindung der romantischen Periode, unter dem Eindruck des gewandelten Byron in Puškins neuen Werken neue Möglichkeiten und neue Aufgaben bekommt.

Das wirklich Neue, Erregende, Provozierende am „Graf Nulin“ war die Bearbeitung eines neuen Stoffes, der bis dahin für unliterarisch gehalten wurde, die ungeschminkte Beschreibung der niederen Alltäglichkeit, die neuartigen Bilder der ‚niederen Natur‘, die Schilderung realistischer Details, die Darstellung völlig mittelmäßiger und durchschnittlicher Charaktere, die Anreicherung der Sprache mit Prosaismen und Elementen der Umgangssprache, kurz gesagt, eine bis dahin nicht gekannte Realistik.

Das die Tonart des Ganzen bestimmende Erzählprinzip ist auch in diesem Werk, wie schon gesagt, das freie Gespräch zwischen Autor und Leser. In Verbindung mit dem neuen Inhalt gewinnt dieses Prinzip hier

¹⁴ V. M. Žirmunskij: Puškin i zapadnye literatury. In: Puškin. Vremennik puškinskoj komissii 3, S. 78.

¹⁵ D. Blagoj: Tvorčeskij put' Puškina, S. 496.

¹⁶ A. a. O., S. 84.

aber noch eine neue Funktion. Die üblichen Abschweifungen und Leserreden sind hier nicht mehr nur ein kapriziöses Spiel mit dem Erzählten, sie dienen auch nicht in erster Linie der Unterstreichung der Distanzhaltung des Dichters. Obwohl auch diese Wirkungen gleichsam nebenbei erzielt werden, ist doch ihre Hauptfunktion eine andere: es ist die Verstärkung des Wirklichkeitscharakters des Geschehens.

Der Autor stellt im Gespräch mit seinem Leser noch einmal den Zusammenhang mit der zeitgenössischen sozialen und historischen Wirklichkeit heraus. Der Leser wird hier nicht als literarischer Mitspieler, sondern ganz konkret als *Zeitgenosse*, als aus dem gleichen Milieu, dem gleichen Personenkreis stammend aufgefaßt. Es wird ein Vorgang erzählt, der in einer von Autor und Leser gekannten und ihnen vertrauten Atmosphäre spielt. Es ist gar nicht nötig, daß sich der amüsante Vorfall, wie Puškin behauptet, wirklich in seiner Nachbarschaft ereignet hat, so daß Blagoj ihn anhand einiger Indizien sogar fast auf den Tag genau festlegen zu können glaubt¹⁷. Wichtig ist, daß solch eine Geschichte sich in diesem Milieu genau so ereignen könnte, denn „dieser Vorfall war bei all seiner Anekdotenhaftigkeit, die ihm auf den ersten Blick anhaftet, für das Leben der damaligen adeligen Gutsbesitzerkreise durchaus typisch“¹⁸. Und gerade das unterstreicht Puškin durch die Anwendung der Erzähltechniken, die das Gespräch mit dem Leser konstituieren.

Dabei wird nicht etwa versucht, den literarischen Charakter, das Literaturhafte, die Fiktivität des Erzählten zu verschleiern. Das ist sowieso in jedem Werk, in das Autor und Leser als faßbare Gestalten einbezogen sind, unmöglich. Der Anspruch auf Wahrheit liegt in der Darstellung des Milieus, der gesellschaftlichen Umstände, im Zeitkolorit, nicht in dieser speziellen, einmaligen, anekdotenhaften Handlung. Das beweist schon die häufige Anwendung des bekannten Kunstgriffs, von den Personen als von ‚unserem Helden‘ und ‚unserer Heldin‘ zu sprechen. Damit unterstreicht der Autor, daß die Helden von ihm erschaffene Gestalten sind, mit denen er nach Belieben schalten und walten kann. Auch die Art der Einführung der Personen, die immer mit einer Leseradresse verbunden ist, ist dafür typisch. So wird die Heldin in die Erzählung eingeführt:

К несчастью, героиня наша ...
 (Ах! я забыл ей имя дать.
 Муж просто звал её Наташа,
 Но мы — мы будем называть
 Наталья Павловна).....¹⁹

¹⁷ A. a. O., S. 495.

¹⁸ Ebd., S. 495.

¹⁹ Bd. 4, S. 240.

Zum Unglück war unsere Heldin... (Ach! Ich habe vergessen, ihr einen Namen zu geben. / Ihr Mann nannte sie einfach Nataša, / Aber wir -- wir werden sie / Natal'ja Pavlovna nennen)...

Schon hier findet jenes reizvolle Spiel zwischen Wirklichkeit und Fiktivität, das für dieses Werk typisch ist und das wir in verschiedenen Variationen immer wieder beobachten können, seinen Ausdruck. Der Autor muß der von ihm geschaffenen Heldin einen Namen geben, ihr Mann aber, der natürlich ebenso eine fiktive Phantasiegestalt ist, nannte sie Nataša. Und das wird beides vom Autor in einem Satz gesagt! Andererseits liegt schon in der Wahl des sehr verbreiteten, gewöhnlichen Namens Natal'ja Pavlovna wieder das bewußte Bestreben, eine ganz gewöhnliche Durchschnittsgutsbesitzerin vorzustellen.

Auch der Titelheld wird mit einer kurzen Autorenbemerkung eingeführt:

Сказать ли вам, кто он таков?
Граф Нулин.....²⁰

Soll ich euch sagen, wer das war? / Graf Nulin...

Das Literaturhafte, das Bewußtmachen des Schreibvorgangs verstärken zwei Autoreneinschübe: der berühmte und immer wieder interpretierte Satz:

(Презренной прозой говоря)²¹

(Um in der verachteten Prosa zu sprechen)

und in der ersten Redaktion:

... сравнений под рукой
У нас довольно, — но сравнений
Боится мой смиренный гений:
Живей без них рассказ простой.²²

.. Vergleiche haben wir / Genug zur Hand, — aber Vergleiche / Fürchtet mein bescheidener Genius: / Ohne sie ist die einfache Erzählung lebendiger.

Gerade diese Aussagen aber wollen andererseits wieder bekräftigen, daß eine ‚einfache Erzählung‘ aus der realen Wirklichkeit geboten werden soll.

Eine ähnliche Doppeldeutigkeit liegt auch darin, wenn der Autor gewisse Dinge nicht zu wissen vorgibt:

Не знаю, чем бы кончил он,²³

Ich weiß nicht, womit er geendet hätte...

²⁰ Bd. 4, S. 242.

²¹ Bd. 4, S. 239.

²² Bd. 4, Iz rannich redakcij, S. 517.

²³ Bd. 4, S. 248.

und:

О чем он думает, не знаю...²⁴

Worüber er nachdenkt, weiß ich nicht...

Durch diese Einschränkung der Autorenallwissenheit wird einerseits der Anspruch auf Realität des Geschehens erhoben. Andererseits ist die Anwendung dieser Technik so spielerisch und willkürlich — warum weiß er gerade das nicht, aber alles andere —, daß auch durch diesen Kunstgriff des geheutelten Nichtwissens wieder die Fiktionalität des Ganzen bewußt gemacht wird.

Eine Abschweifung trägt klar autobiographischen Charakter:

Кто долго жил в глуши печальной,
Друзья, тот верно знает сам,
Как сильно колокольчик дальный
Порой волнует сердце нам.
Не друг ли едет запоздалый,
Товарищ юности удалой? ...
Уж не она ли? ... Боже мой!²⁵

Wer lange in einer traurigen Einöde gelebt hat, / O Freunde, der weiß selbst genau, / Wie stark ein entferntes Glöckchen / Uns manchmal das Herz erregt. / Kommt nicht vielleicht der lang erwartete Freund, / Der Gefährte der verwegenen Jugendjahre? / Oder gar sie? ... Mein Gott!

Hier spricht der Puškin der Michajlovskoer Verbannung aus eigener Erfahrung. Er selbst und der Leser, der aus eigenem Erleben die Situation nachempfinden kann, bekräftigen die Glaubwürdigkeit und Wahrhaftigkeit des Erzählten. Auch hier hat das Auftreten des Autors und die Einbeziehung des Lesers die Funktion, den Realismus des Geschehens zu unterstreichen.

Übrigens werden die Leser in diesem Poem immer mit ‚Freunde‘ oder ‚meine Freunde‘ angeredet, niemals wie sonst als ‚Leser‘.

Noch deutlicher wird das Bestreben, Leser und Autor als konkrete Zeitgenossen der Handlung zu zeigen, als Personen, die der gleichen Gesellschaftsschicht angehören, den gleichen Lebensbedingungen unterworfen sind, in einer gleichsam zwischen den Zeilen geführten Nebenhandlung. Es läßt sich nämlich eindeutig eine Schicht herausarbeiten, in der die Reaktion des Lesers bzw. der Leserinnen auf das Erzählte in die Erzählung einbezogen wird und eine die Wirklichkeit entlarvende Funktion bekommt. Das Gespräch mit dem Leser wird hier zu einem reizvoll frechen Spiel mit den getäuschten Erwartungen. Es dient in meisterhafter Art dazu, die Wahr-

²⁴ Bd. 4, S. 248.

²⁵ Bd. 4, S. 241.

haftigkeit der erzählten Geschichte, ihre typische zeitgebundene Alltäglichkeit zu unterstreichen.

Als Graf Nulin in das Schlafzimmer seiner Gastgeberin eingedrungen ist, also an der spannendsten Stelle, hält der Autor unerwartet inne und wendet sich an seine Leserinnen:

... Теперь с их позволенья
 Прошу я петербургских дам
 Представить ужас пробужденья
 Натальи Павловны моей
 И разрешить, что делать ей?²⁶

... Jetzt bitte ich, wenn sie es erlauben, / Die Petersburger Damen, /
 Sich den Schrecken des Erwachens / Meiner Natal'ja Pavlovna vorzu-
 stellen / Und zu entscheiden, was sie tun soll.

D. h. die Welt der Leser und die Erzählwelt sind sich so ähnlich, gehören so dem gleichen zeitlichen und gesellschaftlichen Milieu an, daß der Autor die Leser leicht auf diese Weise in die Erzählung einbeziehen kann. Damit wird ausgedrückt, daß das Erzählte bei aller Anekdotenhaftigkeit eine typische Episode in diesen Kreisen ist. Eine ähnliche Geschichte muß sich jede Dame dieser Schicht vorstellen können; eine solche Situation gehört sicherlich genau in das typische Repertoire von Klatschgeschichten, die in den Salons in Petersburg genauso wie auf den Teeabenden in der Provinz die Runde machen. Gerade weil das Erzählte in einem jedem damaligen Leser bekannten und vertrauten Milieu spielt, kann der Autor seine Leserinnen auffordern, die Reaktion Natal'ja Pavlovnas zu erraten, um damit die seiner Meinung nach typische Reaktion der ‚Petersburger Damen‘ zu entlarven. Eben dies wurde Puškin von der Kritik damals sehr verübelt. Man hielt das Werk für unanständig. In seiner 1830 in Boldino geschriebenen „Oproverzhenie na kritiki“ gibt Puškin die Reaktion der Kritik gerade auf diese Abschweifung, die die Leser so provozierend einbezieht, ironisch wieder:

«Автор спрашивал, что бы на месте Натальи Павловны сделали петербургские дамы: какая дерзость!...»²⁷

Der Autor fragte, was die Petersburger Damen an Natal'ja Pavlovna's Stelle getan hätten: was für eine Frechheit!...

Sie hätten natürlich, das wird vom Autor unausgesprochen vorausgesetzt, die pikante Situation ausgekostet. Die Erwartung der Leserinnen wird also auf eine möglichst eindeutige Liebesaffäre gelenkt. Schadenfroh genießt der Autor dann auf dem Höhepunkt des Poems die Verblüffung seiner Leserinnen

²⁶ Bd. 4, S. 247.

²⁷ Bd. 7, S. 186.

nen, die diesen Knalleffekt natürlich nicht erwartet hatten, über die berühmte Ohrfeige:

Она Тарквинию с размаха
Дает пощечину,.....

Sie gibt dem Tarquinius mit Schwung / Eine Ohrfeige...

Gleichsam die verwundert enttäuschten Gesichter seiner Leserinnen vor sich sehend, bekräftigt er noch einmal im frechen Gesprächston:

....., да, да!
Пощечину, да ведь какую!²⁸

... ja, ja! / Eine Ohrfeige, und was für eine!

Die Vertrautheit der Leser mit dem beschriebenen Milieu erlaubt es dem Autor, den weiteren Verlauf der Nacht der Phantasie des Lesers zu überlassen:

Как он, хозяйка и Параша
Проводят остальную ночь,
Воображайте, воля ваша!
Я не намерен вам помочь.²⁹

Wie er, die Hausfrau und Paraša / Den Rest der Nacht verbringen, /
Stellt euch das vor, wie ihr wollt! / Ich habe nicht die Absicht, Euch
zu helfen.

Abgesehen von dem komischen Effekt, den eine solche Aufforderung natürlich gleichzeitig hat, bedeutet das doch einfach, daß es nicht nötig ist, darüber als Autor viel zu reden. Es kann für die Leser nicht schwer sein, sich das vorzustellen.

In der nur angedeuteten Schlußpointe gewinnt das Prinzip der getäuschten Erwartung des Lesers noch einmal seine verblüffend komische Wirkung. In einem Frage- und Antwortspiel stellt der Autor die Reaktion der Leserinnen auf die Probe:

Но кто же более всего
С Натальей Павловной смеялся?
Не угадать вам. Почему ж?
Муж? — Как не так. Совсем не муж.³⁰

Aber wer hat wohl am meisten / Mit Natal'ja Pavlovna darüber gelacht? / Ihr erratet's nicht. Warum denn? / Ihr Mann? — Weit gefehlt! /
Durchaus nicht ihr Mann.

²⁸ Bd. 4, S. 248.

²⁹ Bd. 4, S. 248.

³⁰ Bd. 4, S. 250.

Mit dem unerwarteten Knalleffekt der Ohrfeige hatte er die Leser entgegen ihrer Annahme nun überzeugt, daß Natal'ja Pavlovna eine treue Gattin ist. Aber noch einmal wurden sie auf eine falsche Fährte geführt und ihre Erwartung getäuscht. Die ironische Schlußpointe ist nämlich:

Смеялся Лидин, их сосед,
Помещик двадцати трех лет.³¹

Es lachte Lidin, ihr Nachbar, / Ein Gutsbesitzer von dreiundzwanzig Jahren.

Ihm und nicht ihrem Manne war also Natal'ja Pavlovna treu. Letzten Endes hatten die ‚Petersburger Damen‘ eben doch recht mit ihrer selbstverständlichen Annahme der Untreue. Und so finden sich Autor und Leser am Schluß wieder zusammen. Nachdem er sie spöttisch gleichsam im Bogen an der Nase herumgeführt hatte, kommt er mit einer gespielt resignierten Geste an den gemeinsamen Ausgangspunkt zurück. Die Schlußbemerkung erfaßt mit ihrer bitterbösen Ironie auch die Leser mit. Der Autor ist wieder in sarkastisch boshafem Einverständnis mit ihnen:

Теперь мы можем справедливо
Сказать, что в наши времена
Супругу верная жена,
Друзья мои, совсем не диво.³²

Jetzt können wir mit Recht sagen, / Daß in unserer Zeit / Eine ihrem Gatten treue Ehefrau, / Meine Freunde, durchaus kein Wunder ist.

Man muß die raffinierte Einfachheit bewundern, mit der da, beinahe unausgesprochen, noch eine zweite Handlung, die die Reaktion der Leser darstellt, nebenbei geführt wird. Einmal wird damit natürlich jene gewisse den Leser verspottende und bissige Atmosphäre geschaffen, die das Poem so spritzig und scharf macht und die im Autor-Leser-Gespräch die Fiktionalität des Werkes bewußt macht. Andererseits muß man sehen, daß die Leserreden in diesem Fall den Zug des Werkes zum Realismus hervorheben. Sie unterstreichen das Typische der Darstellung und die Ehrlichkeit und Wahrhaftigkeit in der Schilderung der Wirklichkeit. Sie verstärken das Zeitkolorit und den leicht gesellschaftskritischen Zug im Werk.

So entsteht der eigentümliche und reizvolle Schwebezustand des Werkes zwischen der Betonung des höchsten und bewußtesten Kunstcharakters und der gleichzeitigen realistischen Darstellung der Wirklichkeit, der auch die Eigenart des „Evgenij Onegin“ ausmacht.

³¹ Bd. 4, S. 250.

³² Bd. 4, S. 250.

Kapitel 6

DOMIK V KOLOMNE

„Domik v Kolomne“ entstand in einer der fruchtbarsten Schaffensperioden Puškins, im Herbst 1830 in Boldino. Veröffentlicht wurde die Verserzählung zum erstenmal aber erst 1833.

Sie wird meist in engem Zusammenhang mit Puškins erstem realistischen Poem „Graf Nulin“ gesehen. „Vom ‚Grafen Nulin‘ führt eine direkte Linie zum ‚Domik v Kolomne‘.“¹ Das ist in einer gewissen Beziehung selbstverständlich richtig. Die sowjetische Forschung sieht in diesem Poem einen weiteren wichtigen Schritt auf Puškins Weg zum Realismus, indem sie das Werk als „hochpoetische Wiedergabe der ‚Prosa‘ des Lebens, der gewöhnlichen, alltäglichen Wirklichkeit“² herausstellt und besonders die Erweiterung des Gegenstandes der Poesie, die Hineinnahme eines neuen Stoffes in das Kunstwerk als Puškins wichtigstes Verdienst feiert.

In der Tat bietet das Werk vom Stoff her etwas Neues. Es muß gesehen werden in Zusammenhang mit der Entwicklung der sogenannten ‚natürlichen Schule‘. Eine niedere Gesellschaftsschicht, das Petersburger arme Kleinbürgertum ist hier Gegenstand literarischer Darstellung geworden. Es wird mit allen simplen Details seiner spießigen Alltäglichkeit, mit aller typischen Gewöhnlichkeit der Charaktere in seiner natürlichen Umgebung des Petersburger Viertels Kolomna gezeichnet. Die Sprache in den Dialogen ist ganz einfaches Umgangsrussisch.

In diesem Sinne, von dem neuen literarischen Material, dem neuen Stoff her wurde das Poem auch in erster Linie in der russischen Literatur aufgenommen, und von dieser Seite her gewann es in der Folgezeit Bedeutung für die Entwicklung einer realistischen Erzählliteratur³. Das schließt aber nicht aus, daß das Poem von Puškin selbst wohl anders gemeint, daß sein Hauptanliegen ein anderes war. Nicht die Wiedergabe der Realität in all ihrer Breite war seine Grundintention, sondern gerade der Nachweis der Autonomie der Kunst, der Nachweis der Bedeutungslosigkeit des Rohstoffes, der Nichtigkeit des ‚Was‘ des Dargestellten gegenüber dem ‚Wie‘.

Bereits ein Vergleich mit dem „Grafen Nulin“ macht das deutlich. Das Sujet beider Poeme ist eine Anekdote, und beide Poeme sind nicht um dieser Anekdote willen geschrieben. Im „Grafen Nulin“ ist der beschriebene Vor-

¹ D. Blagoj: Tvorčeskij put' Puškina, S. 504.

² Istorija ruskoj literatury. Tom 2, Ak. M/L 1963, S. 368.

³ Vgl. B. V. Tomashevskij: Poëtičeskoe nasledie Puškina. In: Puškin. Kniga vtoraja. Materialy k monografii (1824—1837). M/L 1961.

fall, wie Blagoj sehr richtig ausführt⁴, bei aller Anekdotenhaftigkeit durchaus typisch für das Leben der adeligen Gutsbesitzerkreise, und er dient als Konzentrationspunkt einer entlarvenden Schilderung der historischen Wirklichkeit des Daseins dieser Gesellschaftsschicht. Die Anekdote, die die Handlung des „Domik“ ausmacht, ist dagegen bewußt nur Anekdote, bewußt läppisch und bewußt banal. Es ist eine neue Variante des alten, hundertmal abgewandelten literarischen Motivs des als Mädchen verkleideten Liebhabers. Die Form dagegen ist die von Puškin hier zum ersten Male nach dem Vorbild von Byrons „Don Juan“ und „Beppo“ angewandte Oktavstrophe, die zu ihrer Vollendung allerhöchste Kunstfertigkeit und raffinierteste Artistik erfordert.

Schon von daher wird einsichtig, daß der Akzent des Werkes viel mehr als beim „Nulin“ auf dem rein Literarischen liegt, daß ein ästhetisches Problem das eigentliche Grundthema dieser Dichtung ist. Das gibt im Grunde schon Belinskij zu, wenn er ausführt: „„Domik v Kolomne“ ist ein Spielzeug, gemacht von der Hand eines großen Meisters. Ungeachtet der scheinbaren Unbedeutendheit seines Inhalts zeichnet sich diese Scherzerzählung durch große formale Qualitäten aus... Dieses Stück beweist die einfache Wahrheit, daß das Leben, wenn es die Kunst nur treu nachbildet, immer für uns hochinteressant ist, und daß die Menschen, die in Kunstwerken nur effektvolle Sujets suchen, weder das Leben noch die Kunst verstehen.“⁵ Nicht um das ‚treue Nachbilden‘ geht es hier aber Puškin, sondern um den Beweis, daß jedes Sujet wert ist, Gegenstand eines Kunstwerkes zu sein; es geht um die absolute Freiheit der Stoffwahl.

Die erhaltenen Bruchstücke der ursprünglich vorgesehenen Einführungstropfen, in denen er sich gegen den offiziellen Anspruch wehrt, seine Dichterkraft für bestimmte Zielsetzungen, wie etwa zum Preis der russischen Siege im Kaukasus, einzusetzen, stellen eindeutig diesen Gedanken als Anliegen heraus:

Пока меня без милости бранят
За цель моих стихов — иль за бесцелье
И важные особы мне твердят,
Что ремесло поэта — не безделье,
Что славы прочной я добьюся вряд,
Что хмель хорош, но каково похмелье?
И что пора б уж было мне давно
Исправиться, хоть это мудрено.

Пока сердито требуют журналы,
Чтоб я воспел победы россиян

⁴ D. Blagoj, a. a. O., S. 495.

⁵ V. G. Belinskij: Ak.-Ausg. Bd. 7, Moskva 1955, S. 535.

И написал скорее мадригалы
На бой или на бегство персиян...⁶

Während man mich gnadenlos schmäht / Wegen des Zwecks meiner Verse — oder der Zwecklosigkeit, / Und gewichtige Personen mir erklären, / Daß das Geschäft des Dichters nicht Müßiggang ist, / Daß ich schwerlich dauerhaften Ruhm erlangen werde, / Daß der Rausch gut ist, aber wie sieht dann der Katzenjammer aus? / Und daß es für mich längst an der Zeit wäre, / Mich zu bessern, wenn das auch schwierig ist. — Während die Zeitschriften ärgerlich von mir fordern, / Daß ich die Siege der Russen besingen, / Und eher Madrigale schreiben sollte / Auf den Kampf oder die Flucht der Perser...

Schon in diesen ersten Versen klingt der Grundakkord des Ganzen an. Hier wird Dichtung nur als Dichtung proklamiert. Jeder vorausgesetzte Anspruch auf Nutzen, Zweck, Moral eines Kunstwerkes wird grundsätzlich abgelehnt. Nicht auf das ‚Was‘, auf das ‚Wie‘ des Erzählten kommt es an.

Das Werk ist ein parodistisches Poem über das Dichten. Deshalb hat es auch „ein Sujetchen, das ein Hohn ist auf die übliche Aufnahme eines Kunstwerkes vom Blickpunkt des ‚Was geschah‘ her“⁷. Deshalb ist dieses Werk vor allem ein einziges großes Werkstattgespräch über dichtungsethische Fragen, über Probleme der Poetik, über Metrum, Vers, Reim, über die Aufgabe des Dichters. Das Gesagte wird dann sofort exemplifiziert an der gegebenen anekdotischen Handlung.

In keinem anderen Werk Puškins steht deshalb so wie in diesem das Autoren-Ich in seinem Gespräch mit dem Leser im Mittelpunkt. Von den 40 in die Endfassung aufgenommenen Oktavstrophen sind 10 rein theoretische Diskussion, in der der Autor in Ich-Form über Fragen der Poetik spricht. Er rechtfertigt das gewählte Versmaß und die Strophenform, er verteidigt den Verbalreim, er vergleicht die Versfüße mit Rekruten eines Heeres und sich als Dichter mit einem Feldherrn, er erwägt die Frage der Zäsur in einem fünfhebigen Vers, er klagt spöttisch über den Verfall der Dichtung in seiner Zeit und lehnt am Schluß schadenfroh ironisch jede etwa vom Leser geforderte ‚Moral von der Geschichte‘ ab.

Dazu kommen drei Strophen elegischer Erinnerungsabschweifungen, angeregt durch die Erinnerung an sein einstiges Leben in Kolomna, wo Puškin von der Entlassung aus dem Lyzeum bis zur Verbannung in den Süden gewohnt hatte, zwei Strophen Abschweifung über das ‚wehmütige Geheul‘ des russischen Liedes und vier Strophen Einschub über eine geheimnisvolle Gräfin, eine Frauengestalt, die zwar als Gegenbild zur Gestalt der Paraša eine gewisse Berechtigung hat, sonst aber mit dem Erzählgeschehen nicht in Verbindung zu bringen ist und sicherlich eine persönliche Erinnerung Puškins

⁶ Bd. 4, Iz rannich redakcij, S. 524 f.

⁷ V. Š k l o v s k i j : Očerki po poëtike Puškina. Berlin 1923, S. 214.

aus der Kolomnaer Zeit darstellt. Wenn man zu diesen Angaben, die sich auf die Endfassung von 1833 beziehen, noch bedenkt, daß in der ersten Fassung von 1830 noch 16 weitere Oktaven und die Einführungsstrophen hinzukommen, die theoretische Überlegungen, versgeschichtliche Aussagen und besonders zeitgenössische literarische Polemiken zum Gegenstand haben, die inzwischen ihre Aktualität verloren hatten und deshalb aus der Druckfassung gestrichen wurden, dann wird deutlich, daß hier nicht die erzählte Geschichte der Zweck des Erzählens ist, sondern das Erzählen selbst, die Literatur.

„Literaturnost“ ist das bestimmende Kennzeichen dieses Poems, mehr als jedes anderen Werkes von Puškin. Unter diesem Gesichtspunkt muß auch das knappe Handlungsgeschehen, das kümmerliche Sujet gesehen werden. Es ist in seinen Grundzügen literarische Parodie, wenn das Werk im Ganzen auch durch die neuartig realistische Schilderung der Umwelt über eine bloße Parodie weit hinausgeht.

Das ganze Instrumentarium der sentimentalen Erzählung wird aufgeboten: die arme Witwe in dem sauberen kleinen Häuschen in Kolomna, ihre schöne, frische, einfache Tochter Paraša, die Emins Romane liest, schwermütige Weisen auf der Gitarre klimpert und nachts sentimental den Mond anstarrt —

(Без этого ни одного романа
Не обойдётся; так заведено!) — 8

(Ohne dies kommt kein einziger Roman aus; / So ist es üblich!)

die reiche, stolze Gräfin, die ‚das kalte Ideal der Eitelkeit‘ verkörpert und doch nicht glücklich ist, alle diese kennzeichnenden Merkmale des sentimentalen Romans werden aufgeboten, um sich gleich darauf — in karikierendem Gegensatz zur ‚Erhabenheit‘ von Konflikt und Lösung in der sentimentalen Erzählung — in einer dummen Anekdote aufzulösen. Die Anekdote vom Liebhaber, der sich als Köchin verkleidet in das Häuschen der Witwe und ihrer schönen Tochter einschleicht und schließlich beim Rasieren ertappt wird, ist aber zuerst und vor allem das provozierende Beispiel für die uneinschränkbare Freiheit des Dichters, die ihm erlaubt, jeden Stoff zu wählen, wenn er nur künstlerisch bewältigt wird. Die Dichtung braucht keine höheren Zwecke. Sie hat ihren Sinn in sich selbst. Der Autor spricht das am Schluß aus als Antwort auf die verdutzten Leserfragen:

— «Как, разве все тут? шутите!» — «Ей-богу».
— «Так вот куда октавы нас вели!
К чему ж такую подняли тревогу,
Скликали рать и с похвальбою шли?»

* Bd. 4, S. 330.

Завидную ж вы избрали дорогу!
 Ужель иных предметов не нашли?
 Да нет ли хоть у вас правоученья?»
 — «Нет... или есть: минуточку терпенья...»⁹

„Wie, ist das etwa alles? Sie scherzen!“ — „O Gott!“ / — „Dahin haben uns also die Oktaven geführt! / Wozu wurde dann solch ein Alarm geschlagen, / Ein Heer zusammengesammelt und prahlend zu Felde gezogen? / Einen beneidenswerten Weg haben Sie sich da ausgesucht! / Ober haben Sie etwa kein anderes Thema gefunden? / Und gibt es denn bei Ihnen keine Morallehre? / „Nein... oder doch, es gibt eine: einen Augenblick Geduld...“

Und in der bewußt provozierenden, läppisch-banalen ‚Moral‘ als Schluß-
 pointe:

Вот вам мораль: по мненью моему,
 Кухарку даром нанимать опасно;
 Кто ж родился мужчиною, тому
 Рядиться в юбку странно и напрасно:
 Когда-нибудь придется же ему
 Брить бороду себе, что несогласно
 С природой дамской... Больше ничего
 Не выжмешь из рассказа моего».¹⁰

Hier habt ihr die Moral: meiner Meinung nach / Ist es gefährlich, eine Köchin unentgeltlich zu dingen; / Wer als Mann geboren ist, der verkleidet sich / In ein Frauenzimmer nur sonderbar und vergeblich: / Irgendwann muß er sich / Seinen Bart scheren, was unvereinbar ist / Mit der weiblichen Natur... Mehr / ist meiner Geschichte nicht zu entnehmen.“

☞ Von Anfang bis Ende ist also in diesem Werk ein Autoren-Ich dabei, ja die Hälfte oder, wenn man die erste Fassung einbezieht, der weitaus größte Teil sind direkte Ich-Aussagen. Vom ersten Satz:

Четырехстопный ямб мне надоел.¹¹

Den vierfüßigen Jambus hab ich satt.

bis zum letzten:

... Больше ничего
 Не выжмешь из рассказа моего.¹²

Mehr ist meiner Geschichte nicht zu entnehmen.

spielt ein Ich, das nicht direkt in die Handlung hineingehört, die wichtigste Rolle. Es spricht hier in erster Linie in seiner Eigenschaft als Dichter, als

⁹ Bd. 4, S. 337f.

¹⁰ Bd. 4, S. 338.

¹¹ Bd. 4, S. 325.

¹² Bd. 4, S. 338.

Poet, der zusammen mit seinem Leser die Probleme des Schreibens diskutiert und selbstherrlich und willkürlich mit dem Sujet spielt und das Erzählte als Fiktion bewußtmacht. Das Verhältnis zum Leser ist so intensiv und lebendig wie in wenigen Werken Puškins. Das ist vor allem ein Ergebnis des durchgehenden Gesprächsstils, der hier so ausgearbeitet ist, daß streckenweise die Rede regelrecht auf Autor und Leser verteilt zu sein scheint. Das geschieht einmal in der Form von normalen rhetorischen Fragen, deren Beantwortung der Autor hier z. B. mit Einbeziehung des Lesers in Wir-Form verschiebt:

Меж ими кто ее был сердцу ближе,
Или равно для всех она была
Душою холодна? увидим ниже.¹³

Wer von ihnen stand ihrem Herzen am nächsten, / Oder begegnete sie allen gleich / Mit kaltem Herzen? Das werden wir weiter unten sehen.

Oder in einem lebendigen Hin und Her im Plauderton, in dem sich der Autor die zu erwartenden Fragen gleichsam selbst stellt und beantwortet und sorglos zwischen Wir- und Ich-Aussagen wechselt. Als Beispiel möge die Strophe stehen, in der der Gebrauch des Verbalreims gerechtfertigt wird:

А чтоб им путь открыть широкий, вольный,
Глаголы тотчас им я разрешу...
Вы знаете, что рифмой наглагольной
Гнушаемся мы. Почему? спрошу.
Так писывал Шихматов богомольный;
По большей части так и я пишу.
К чему? скажите; уж и так мы голы.
Отныне в рифмы буду брать глаголы.¹⁴

Und um ihnen einen breiten, freien Weg zu öffnen, / Werde ich ihnen sofort auch Verben erlauben... / Sie wissen, daß wir den Verbalreim / Verabscheuen. Warum? frage ich. / So schrieb der fromme Šichmatov; / Und zum größten Teil schreibe auch ich so. / Wozu eigentlich? Sagt; auch so sind wir schon arm dran. / Von jetzt ab werde ich auch Verben als Reime verwenden.

Manchmal finden sich sogar direkte Leserfragen, die überdies in Anführungszeichen gesetzt sind, wie am Schluß:

«Как, разве все тут? шутите!»¹⁵

„Wie denn, soll das alles sein? Sie scherzen!“

usw.

Eine andere Form der Lesereinbeziehung ist es, wenn er in Bezug gesetzt

¹³ Bd. 4, S. 332.

¹⁴ Bd. 4, S. 325.

¹⁵ Bd. 4, S. 337.

46982
wird zu den Personen der Erzählhandlung, wenn etwa sein Urteil über eine Gestalt vom Autor vorweggenommen wird:

Она казалась хладный идеал
Тщеславия. Его б вы в ней узнали;
Но сквозь надменность эту я читал
Иную повесть...¹⁶

Sie erschien als das kalte Ideal / Der Eitelkeit. So würdet ihr sie sehen; / Aber durch diesen Hochmut hindurch las ich / Eine andere Geschichte...

Er selbst als Autor setzt sich bewußt gegen dieses Urteil ab, indem er spielerisch die Wirklichkeitsfingierung mitmacht und sich als besseren Menschenkenner als der Leser hinstellt. Der Witz besteht darin, daß es sich um eine von ihm geschaffene, fiktive Gestalt handelt (auch wenn sie, wie in diesem Falle vielleicht, auf eine wirkliche Erinnerung zurückgeht), die er natürlich als sein eigenes Phantasieprodukt genau kennt. Das Autor und Leser gemeinsame Bewußtsein der Fiktion ist die Grundlage für eine richtige Aufnahme solcher Stellen.

Ein ähnliches Verhältnis zwischen Autor und Leser kommt im folgenden zum Ausdruck:

Блаженнее стократ ее была,
Читатель, новая знакомка ваша,
Простая, добрая моя Параша.¹⁷

Hundertmal glücklicher als sie war, / Mein Leser, Eure neue Bekannte, / Meine einfache, gute Paraša.

In dem gemeinsamen Bewußtsein der Fiktion hat eben der Autor als derjenige, der die Fiktion schafft, mehr Anrechte auf seine Figuren, und er weist den Leser scherzend auf dessen passive Haltung hin.

Das Bewußtsein der Fiktion, das Spiel mit dem Sujet, findet seinen Niederschlag noch in den verschiedensten Kunstgriffen. Die Basis für dieses durchgehende Fiktionspiel ist das Auftreten des Autoren-Ichs als Poetengestalt, sind die langen Gespräche über die Schwierigkeiten des Schreibens, die dieses Ich freimütig mit dem fiktiven Leser führt. Denn hier wird nicht einfach irgendeine Geschichte erzählt, sondern es wird dargestellt, wie diese Geschichte erzählt, und es wird spöttisch diskutiert, warum sie in dieser Form erzählt wird. Nach langen literaturtheoretischen und literaturpolemischen Erörterungen fällt dem Autor dann ein, was er dem geduldig mitspielenden Leser schuldig ist:

¹⁶ Bd. 4, S. 331.

¹⁷ Bd. 4, S. 332.

Однако ж нам пора. Ведь я рассказ
Готовил — а шучу довольно крупно
И ждать напрасно заставляю вас.
Язык мой враг мой...¹⁸

Aber es wird Zeit für uns. Ich habe ja eine Geschichte / Vorbereitet —
dabei scherze ich ziemlich grob / Und zwinge euch vergeblich zu war-
ten. / Meine Zunge ist mein Feind...

Und er beginnt. Typisch für eine solche Erzählweise ist der Anfang mit
einer Anrede an die Muse, die durch ihre reizende Personifizierung den
Fiktionscharakter des Erzählten noch einmal scherzend unterstreicht:

Усядьяся, муза; ручки в рукава,
Под лавку ножки! не вертись, резвушка!
Теперь начнем...¹⁹

Setz dich, Muse; die Händchen in die Ärmel, / Die Füßchen unter die
Bank! Sitz still, Wildfang! / Jetzt fangen wir an...

Der erste Satz der Handlung parodiert den klassischen Märchenanfang:

Жила-была вдова, ...²⁰

Es war einmal eine Witwe, ...

Die Erzählung des Handlungsgeschehens selbst hält der Autor wieder in
einem spannungsvollen Schwebezustand zwischen bewußtgemachter Fiktion
und Wirklichkeitsfingierung, der dem Leser erst recht den Fiktionscharakter
des Ganzen bewußt macht. Ein uns schon vertrautes Mittel dafür ist das
fingierte Nichtwissen:

Параша покраснелась или нет,
Сказать вам не умею...²¹

Ob Paraša rot wurde oder nicht, / Kann ich euch nicht sagen...

oder:

Кто заступил Маврушу? признаюсь,
Не ведаю и кончить тороплюсь.²²

Wer Mavruša vertrat? Ich gebe zu, / Ich weiß es nicht und beeile mich,
zum Schluß zu kommen.

Die Wirklichkeitsfingierung hat aber in diesem Werk noch eine andere,
eigenartige Dimension, die in Puškins eigenem Erleben in Kolomna ihren

¹⁸ Bd. 4, Iz rannich redakcij, S. 531.

¹⁹ Bd. 4, S. 327.

²⁰ Bd. 4, S. 327.

²¹ Bd. 4, S. 337.

²² Bd. 4, S. 337.

Grund hat. Auch echte, eigene Erinnerungen finden Eingang in das Erzählte und vermischen sich zum Teil untrennbar mit der erdachten Geschichte. Einige der Ich-Aussagen haben eindeutig autobiographischen Charakter. Auch diese echten Erinnerungen gehen aber durch die Verknüpfung mit dem fiktiven Geschehen in dem Fiktionsspiel auf, bringen jedoch einen erregend neuen, persönlichen Ton in das Ganze. Das beginnt gleich nach der Einführung der ersten Erzählgestalt, der Witwe, und ihres Häuschens:

..... Вижу как теперь
Светелку, три окна, крыльцо и дверь.²³

...Ich sehe wie heute / Das helle Zimmerchen, die drei Fenster, die Vortreppe und die Tür vor mir.

Das Geschehen wird in eine reale, vom Autor gekannte Umgebung versetzt. Es wird, zumindest was den Ort der Handlung angeht, als Wirklichkeitsbericht fingiert. Das gibt dem Autor die Möglichkeit, angeregt von den Erinnerungen, die sich mit dieser Gegend verbinden, seine eigene Gedankenwelt einzuführen:

Дни три тому туда ходил я вместе
С одним знакомым перед вечерком.
Лачужки этой нет уж там. На месте
Ее построен трехэтажный дом.
Я вспомнил о старушке, о невесте,
Бывало, тут сидевших под окном,
О той поре, когда я был моложе,
Я думал: живы ли они? — И что же?²⁴

Vor drei Tagen ging ich dort gegen Abend / Zusammen mit einem Bekannten entlang. / Das Häuschen ist jetzt nicht mehr dort. An seiner Stelle / Ist ein dreistöckiges Haus errichtet. / Ich dachte an die Alte und das Mädchen, / Die manchmal hier am Fenster gesessen hatten, / An die Zeit als ich noch jünger war, / Ich dachte: ob sie wohl leben? — Aber was soll das?

Noch ist die Beziehung zum erzählten Geschehen ganz eng, also auch das aussagende Ich noch fiktiv. Die nächste Strophe aber löst sich aus dem Zusammenhang. Dunkle, bittere Gedanken von Puškin selbst finden ihren Ausdruck, die auszusprechen das Erzählte willkommener Vorwand war:

Мне стало грустно: на высокий дом
Глядел я косо. Если в эту пору
Пожар его бы охватил кругом,
То моему б озлобленному взору
Приятно было пламя. Станным сном

²³ Bd. 4, S. 327.

²⁴ Bd. 4, S. 327f.

Бывает сердце полно; много вздору
 Приходит нам на ум, когда бредем
 Одни или с товарищем вдвоем.²⁵

Mir wurde traurig zumute: auf das hohe Haus / Schaute ich feindselig.
 Wäre es in dem Augenblick / Ringsum von einem Brand erfaßt wor-
 den, / Meinen erbitterten Blick / würde die Flamme freuen. Ein seltsamer
 Traum / Erfüllt mein Herz; viel Unsinn / kommt uns in den Sinn,
 wenn wir allein / Oder mit einem Freund zusammen phantasieren.

Das fiktive Autoren-Ich, das seine Fiktivität durch seine Beziehung zum fiktiven Geschehen beweist, erreicht hier für einen Moment ansatzweise echte, existentielle Aussagekraft. Es verliert für einen Moment seinen fiktiven Charakter. Dieses kaum merkbare Heraustreten aus der Fiktion geschieht auf dem Hintergrund des erreichten Fiktionsbewußtseins. Erst dieses macht es möglich. In der Scheu, zuviel von sich selbst preiszugeben, verbirgt sich dieses Ich gleichsam in der durchgehenden Fiktion. Sehr schnell wird dann auch dieser Ausbruch wieder aufgefangen in der scherzhaft-bitteren Wendung:

Мне доктором запрещена унылость:
 Оставим это, — сделайте мне милость!²⁶

Der Doktor hat mir Traurigsein verboten: / Lassen wir das, — tun Sie mir den Gefallen!

Ebenso ist es wohl möglich, daß der ganze Einschub über die seltsame Gräfin auf echter Erinnerung beruht, zumindest wächst auch er aus autobiographischen Aussagen heraus:

... Я живу
 Теперь не там, но верною мечтою
 Люблю летать, заснувши наяву,
 В Коломну, к Покрову — и в воскресенье
 Там слушать русское богослуженье.

XXI

Туда, я помню, ездила всегда
 Графиня... (звали как, не помню, право)...²⁷

... Ich lebe / Jetzt nicht mehr dort, aber mit meiner getreuen Phanta-
 sie / Liebe ich es, im Wachen träumend, / Nach Kolomna, zur Pokrov-
 skij-Kathedrale zu fliegen — und am Sonntag / Dort den russischen
 Gottesdienst zu hören. —

Dorthin, erinnere ich mich, fuhr immer / Eine Gräfin (Wie sie hieß,
 weiß ich wirklich nicht mehr).

²⁵ Bd. 4, S. 328.

²⁶ Bd. 4, S. 328.

²⁷ Bd. 4, S. 331.

Sogar das Nichtwissen ihres Namens kann hier noch ernst gemeint sein. Ein paar Zeilen später aber ist der völlige Übergang in die Erzählfiktion erreicht, indem nämlich die fiktive Gestalt der Paraša zu ihr wie zum Autoren-Ich in Beziehung gesetzt wird. Es spricht wieder ein fiktives Ich:

.... все гляжу направо,
Все на нее. Параша перед ней
Казалась, бедная, еще бедней.²⁸

...ich schaue immer nach rechts, / Immer zu ihr hin. Paraša, die
Arme, / Erschien neben ihr noch ärmer.

Das Autoren-Ich erscheint also seltsam gebrochen. Das Ich des fiktions-schaffenden und diese Fiktion dem Leser bewußtmachenden Autors macht an einigen Stellen kurz einem echten, autobiographischen Ich Platz, das aber immer schnell wieder in der Fiktion untertaucht.

Dadurch entsteht jener schwebende Stil, der in viel komplizierterer Form auch die Struktur des ‚Evgenij Onegin‘ bestimmt. In „Domik v Kolonne“ findet man in Ansätzen die eigenartige Gespaltenheit des Autoren-Ichs, die uns bei der Analyse des ‚Romans in Versen‘ beschäftigen wird.

In erster Linie aber spricht dieses Ich über das Schreiben, in seiner Eigenschaft als Dichter dieses Werkes. Es unterstreicht in seinen literarischen Reflexionen die durch und durch poetische Aufnahme der Wirklichkeit durch Puškin. Die Hauptfunktion dieses Autoren-Ichs ist der Ausdruck des Literarischen als Grundidee der Verserzählung.

Kapitel 7

ZUSAMMENFASSENDE ÜBERSICHT UND EXKURS ZUM PROBLEM DER IRONIE

Die Untersuchung der Bedeutung der Autorengestalt für die Poeme Puškins hat einen auffallenden Wandel dieser Gestalt klar werden lassen. Die am Anfang beschriebenen Stilmittel des humoristischen Romans mit den verschiedenen Formen des Gesprächs zwischen Autor und Leser haben ihre vielfältigen Anwendungsmöglichkeiten gezeigt und ihre verschiedenartigen Funktionen bewußt gemacht.

²⁸ Bd. 4, S. 331.

Immer spricht dieses sich in die Er-Erzählung einmischende Ich als Autor des Werkes, als der Schreibende, und doch ist dieser Schreibende nicht einfach mit dem Dichter Puškin zu identifizieren, wenn auch in Ansätzen immer wieder ganz persönliche Aussagen durchbrechen oder dieses Ich Meinungen ausspricht, die mit denen des wirklichen Dichters übereinstimmen.

Die verschiedenen Autoren-Ichs in den behandelten Verserzählungen sind schillernde Inkarnationen einer Poetengestalt, die immer irgendwie in Beziehung zum Erzählten steht. Der Inhalt des Erzählten legt den Charakter dieser fiktiven Erzählergestalt und ihre Funktion für das Werk fest.

Ein fiktives Autoren-Ich, das über das Erzählte reflektiert, ist undenkbar ohne ein Gegenüber, ohne den Gesprächspartner. Deshalb besteht eine unlösliche Verbindung, ein sich gegenseitig bedingendes Korrelationsverhältnis zwischen Autor und Leser. Der Leser als Partner des Autors wird wie dieser zu einer faßbaren fiktiven Gestalt, die ins Ganze des Werkes einbezogen wird. Autoren- und Lesergestalt entsprechen sich in irgendeiner Weise immer im Charakter.

Fassen wir das an den Beispielen Erarbeitete noch einmal kurz und bewußt etwas schematisierend zusammen!

In Puškins ersten Lyzeumsfragmenten, die noch ganz in der klassizistischen Poemtradition stehen, tritt uns eine abstrakte, unpersönliche, durch die Gattung vorgeformte Poetengestalt entgegen, schablonenhaft und ohne jede Individualität. Ihr entspricht ein ebenso abstrakter, ganz im Hintergrund bleibender Leser, der zwar ab und zu als ‚Leser‘ oder ähnlich angeredet wird, zu dem aber kein engeres Verhältnis besteht.

„Ruslan und Ljudmila“, das große Jugendpoem Puškins, wird völlig durch die neuartige und überragende Stellung der Autorengestalt bestimmt. Das Autoren-Ich ist hier eine konkrete, unauswechselbare Person. Dieses Ich ist Gestalt geworden als geselliger Petersburger Weltmann, als Liebhaber und Literat. Die Leser, mit denen er unablässig vertraut plaudert, gehören in die gleiche stilisierte literarische Welt, sind seine Zeitgenossen, seine Geliebte, Literaturkenner wie er. Die bekannten Stilmittel schaffen hier den heiteren Plauderton eines literarischen Salongesprächs.

In dem parodistischen Poem „Gavriiliada“ haben die gleichen Kunstgriffe eine grundlegend andere Funktion. Sie sind die wichtigsten Mittel zur Schaffung der Parodie. Schon die Autorengestalt selbst ist parodistisch, die Gestalt eines blasphemischen Predigers. Der Adressat dieser Predigt, also die erste fiktive Lesergestalt, ist hier die spröde Geliebte, die zur irdischen Liebe ‚bekehrt‘ werden soll. In den Abschweifungen allerdings fällt der Autor aus seiner gespielten Predigerrolle heraus, und auch ein breiterer Leserkreis wird angesprochen und einbezogen. Es wurde zu zeigen versucht, daß auch diese Abschweifungen in dem konkreten Fall eine parodierende Funktion haben.

Die südlichen Poeme in ihrer ‚lyrischen Monotonie‘ dienen gerade durch das Fehlen jener lockeren Gesprächsebene zwischen Autor und Leser der Verdeutlichung ihrer Funktion. Am negativen Beispiel wurde besonders die so wenig beachtete Bedeutung der Lesergestalt für die uns interessierende Erzählweise klar. Weder der Autor, der hier mit seinen Helden verschmilzt, noch der Leser werden konkret faßbar. Das Autoren-Ich ist in Epiloge oder epilogartige Ausgänge verbannt, in denen es als einsame romantische Gestalt Monologe spricht. Ein Gesprächspartner fehlt. Es fehlt damit das Element der epischen Distanz; es fehlt jeder humoristische Unterton, jede Möglichkeit des Wechsels der Tonart, jedes Spiel mit der Fiktion. Der Stil ist unironisch, ernst, eindeutig.

Im „Grafen Nulin“, Puškins erster realistischer Verserzählung, gewinnen die Stilmittel, die das Gespräch zwischen Autor und Leser konstituieren, eine neue bemerkenswerte Funktion. Das Auftreten des Autors und die Einbeziehung des Lesers unterstreichen die Glaubwürdigkeit, die typische Alltäglichkeit des Geschehens; sie dienen hier der Verstärkung des realistischen Charakters der Erzählung. Autor und Leser fungieren als Zeitgenossen, als Angehörige der gleichen Gesellschaftsschicht, als Kenner solcher Verhältnisse, die in ihrem Gespräch in raffiniert-komischer Erzähltechnik die Wahrhaftigkeit des Erzählten bestätigen.

In „Domik v Kolomne“ schließlich, das meist als weiterer Schritt Puškins auf dem Weg zum Realismus verstanden wird, spricht das in ungewöhnlichem Maße hervortretende Autoren-Ich fast ausschließlich über literarische Fragen und Formprobleme. Das Ganze ist ein einziges großes, im Plauderton geführtes Werkstattgespräch zwischen der Poetengestalt und seinen literarisch gebildeten Lesern, durch das ‚literaturnost‘ als Grundelement des Werkes eindeutig bewußt wird.

So viele analysierte Verserzählungen, so viele mehr oder weniger voneinander abweichende Funktionen der grundsätzlich gleichen Erzählweise konnten herausgearbeitet werden. Es hat sich gezeigt, daß die formal gleichen Kunstgriffe in dem Zusammenhang eines anderen Inhalts, in einer anderen stofflichen Umgebung völlig andere Aufgaben bekommen und erheblich unterschiedliche Stilarten unterstützen können.

Was ist es aber, was alle diese Werke eint, in denen Autor und Leser als faßbare, ins Dichtungsganze hineingehörende Gestalten auftreten? Welches ist das verbindende Strukturelement, das eine solche Erzählweise in sich trägt?

Alle diese Werke, in denen Autor und Leser über das Kunstwerk mitreden, sind auf der Grundlage einer gewissen Mehrschichtigkeit und Doppeldeutigkeit aufgebaut. Indem der Autor als Erzählender oder Schreibender, der Leser als Zuhörender oder Lesender in das Werk als fiktive Gestalten einbezogen werden, indem also der literarische Prozeß mitdargestellt wird,

wird das Erzählte selbst klar als Fiktion bewußt. Und es wird in den verschiedensten Formen mit dem Bewußtsein dieser Fiktion gespielt. Das, was die Formalisten ‚Bloßlegung der Kunstmittel‘ (obnaženie priema) nannten, bewirkt eine bestimmte Distanz zum Dargestellten, eine in Abstufungen heiter oder resigniert überlegene Abstandhaltung, die sowohl den Dichter wie den Leser betrifft. Dadurch, daß die Entstehung des Werkes, der Schreibvorgang und die Aufnahme durch den Leser in verspielter Bewußtheit Teil der Dichtung geworden ist, wird die Perspektive und die Zeitschichtung verdoppelt oder vervielfacht, und daraus erwächst eine schillernde Mehrschichtigkeit, eine hintergründige Doppeldeutigkeit. Eine solche Erzählweise bringt immer einen ironischen Ton mit sich.

I r o n i e ist ein Grundelement solchen Erzählens.

Es liegt nahe, in diesem Zusammenhang an den Begriff der ‚romantischen Ironie‘ zu denken. Die ‚romantische Ironie‘ nämlich manifestiert sich in ähnlichen Erzählstrukturen. Es muß geklärt werden, ob dieser Begriff für Puškins Ironie Berechtigung hat.

Ein kurzer Exkurs soll die Auffassung und Verwendung des Ironiebegriffs im Zusammenhang mit Puškin erläutern.

Wenn man sich mit der Puškinforschung beschäftigt, fällt zuerst auf, wie selten in der russischen Literaturkritik der Begriff der Ironie überhaupt verwandt wird, obwohl sich doch etwa in den oben besprochenen Werken Puškins dieser Begriff auch dem unkritischen Leser geradezu aufdrängt. Man bekommt immer wieder den Eindruck, daß die Beziehungen des russischen Lesers und der russischen Literaturkritik zu ihrer Dichtung, von wenigen Ausnahmen abgesehen, allzu gewichtig, allzu schwerfällig sind, so daß man zu einem Phänomen wie der Ironie nur schwer Zugang findet.

Natürlich treten in den verschiedenen Untersuchungen und Interpretationen der uns interessierenden Werke immer wieder einmal die Worte ‚Ironie‘ und ‚ironisch‘ auf. Nirgends aber gibt es eine direkte Auseinandersetzung mit der Ironie Puškins. Es sind entweder nur ein paar Sätze nebenbei, die sich mit dem Problem beschäftigen, oder der Begriff taucht undefiniert und als selbstverständlich aufgefaßt in den Werkinterpretationen auf. Die Bedeutung des Begriffs wird in keiner Weise geklärt; jeder versteht etwas anderes darunter. Gefühlsmäßig wird Ironie immer als solche erkannt, kaum je aber in den Ausdrucksformen der Sprache und des Stils wirklich genau erfaßt. Eine Definition des literarischen Ironiebegriffs fehlt. Meist wird er ganz im rhetorischen Sinne verstanden, also als Aussage eines gegensätzlich Gemeinten, als rhetorische Figur, „die in Wirklichkeit das Gegenteil des Gesagten meint und sich zum Spott der gegnerischen Wertmaßstäbe bedient, doch dem intelligenten Hörer oder Leser als solche er-

kenntlich ist.“¹ Dieser rhetorische Ironiebegriff hat selbstverständlich seine Berechtigung und muß immer die Grundlage von Untersuchungen zum Problem der Ironie bleiben. Er reicht aber nicht aus, ein ironisches Werk im ganzen zu fassen. Der Bedeutungsgehalt des Begriffes Ironie ist sehr viel weiter und differenzierter und wird auch von den meisten Forschern in sehr viel weiterem Sinne angewandt.

A. Ležnev gibt in seinem Buch „Proza Puškina“ zu, daß die Ironie Puškins schwer zu bestimmen „und in bedeutendem Maße die Frage einer mehr oder weniger richtigen Deutung ist“². Das trifft in besonderem Maße Ležnevs eigene Deutung, die ich allerdings zu den weniger richtigen zählen würde. Ležnev räumt zwar ein, daß „die Stelle des Moralisierens und der Didaktik bei Puškin die Ironie vertritt“³. Er bleibt aber völlig an der Oberfläche, wenn er diese Ironie als „zurückhaltenden Spott eines gesunden und scharfen Geistes, sehr realistisch und sehr konkret“⁴, bestimmt. An seinen Beispielen erweist sich denn auch, daß sein Ironiebegriff ganz unspezifisch ist und von den Formen des Spotts, des Sarkasmus, der Satire überhaupt nicht getrennt werden kann. In seinem Bestreben, das Puškinsche Werk als nur realistisch zu deuten, wendet er sich scharf gegen jedes Verständnis seiner Ironie als ‚romantischer Ironie‘. Seine etwas vage Umschreibung des Begriffes der romantischen Ironie als „Überwindung und Entrechung des Lebens durch die Kunst, die die Begrenztheit des Lebens und die eigene Begrenztheit sieht, aber sich im Lächeln des Künstlers darüber erheben kann“⁵, macht klar, warum er den Begriff ablehnt. Eine so verstandene romantische Ironie ist die Puškins selbstverständlich nicht. Aber das ist noch kein Wahrheitsbeweis für Ležnevs simplifizierende Einengung des Ironiebegriffes, durch die er ihn eigentlich ganz wegdiskutiert. Vor allem zeigt sich, daß ihn die Konkretisierung der Ironie in faßbaren Formen des Ausdrucks, in Erzähltechniken überhaupt nicht interessiert. Ležnevs Verständnis der Ironie Puškins, undefiniert und mit konkretem Spott gleichgesetzt, führt uns natürlich nicht weiter. Auch wenn man zugesteht, daß Ležnev vor allem die realistische Prosa im Auge hat, in der die Ironie noch weniger faßbar ist als etwa im „Onegin“, bleibt seine Deutung eine grobe und verständnislose Simplifizierung⁶.

¹ Gero von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur. 3. Aufl. Stuttgart 1961, S. 263.

² A. Ležnev: Proza Puškina. Opyt stilevogo issledovanija. Moskva 1937, S. 250.

³ Ebd., S. 249.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Die gleiche Kritik an Ležnevs Verständnis der Ironie Puškins bringt auch Peter Brang.

Peter Brang unterstreicht dagegen die Ähnlichkeit von Puškins Ironie mit der romantischen Ironie. Im Rahmen seiner Arbeit muß er sich mit Hinweisen auf den romantischen Charakter dieser Ironie begnügen⁷. Die „Aufhebung der klassizistischen Grenzen zwischen dem ‚Hohen‘ und dem ‚Niedrigen‘, dem Komischen und dem Tragischen, die Erkenntnis, daß jedes Ding verschiedene Seiten habe, daß eine und dieselbe Sache bald komisch, bald tragisch, bald komisch und tragisch zur gleichen Zeit sein könne“⁸, sieht er als Grundvoraussetzung der romantischen Ironie an. Und diese ist natürlich bei Puškin erfüllt. Wir sehen, daß Peter Brang den Begriff der romantischen Ironie ganz unphilosophisch, vereinfachend und allgemein faßt, so daß er in sehr weitem Sinne anwendbar wird.

V. Žirmunskij sieht ebenfalls eine gewisse Ähnlichkeit mit der romantischen Ironie in den Werken Puškins, die er dem zweiten Byroneinfluß zuordnet⁹. Allerdings ist seine Ansicht, da er sich ja hauptsächlich mit Puškins ganz unironischen südlichen Poemen befaßt, auch nur in ein paar andeutend das Problem umreißen Sätzen niedergelegt. Er definiert die romantische Ironie als „das Kompositionsprinzip der deutschen romantischen Romane vom Typ des ‚Wilhelm Meister‘“¹⁰ und deutet auch schon auf den Zusammenhang mit der Tradition des Sterneanismus. Ihn interessiert an der romantischen Ironie also vor allem die formale Seite. Von daher liegen in seinem Hinweis fruchtbare Ansätze.

Dagegen wendet sich I. N. Semenko in seiner interessanten Untersuchung, die uns im Zusammenhang mit der Deutung der Autorengehalt im „Onegin“ noch beschäftigen wird¹¹, gegen eine Gleichsetzung der Ironie Puškins mit der Byrons. An anderen Stellen gebraucht er für die byronische Ironie den Begriff ‚romantische Ironie‘. Schon darin ist ein Mißverständnis angelegt. Ein paar äußerliche Kunstgriffe Byrons identifiziert er mit romantischer Ironie. Es stellt sich heraus, daß er eigentlich darunter nur ‚koncovkarsyv‘ versteht, also die Zerstörung eines im hohen Stil erreichten Eindrucks am Schluß durch Überführung in eine niedere Stilschicht, wie wir es oft bei Byron finden. Daß in einem so verstandenen Sinne Puškins Ironie nicht romantisch ist, leuchtet natürlich sofort ein. Die hohe und die niedere Stilebene durchdringen, durchkreuzen sich bei ihm. Das Durchtränktsein des ganzen Werkes von Ironie läßt sich mit diesem einen Kunstgriff nicht fassen. Semenko erkennt aber, daß die ironische Intonation des Romans mit der

⁷ Peter Brang: Untersuchungen über Puškins Verhältnis zur Sprache. Diss. (Masch.), Marburg 1952, S. 109 ff.

⁸ Ebd., S. 110

⁹ V. Žirmunskij: Bajron i Puškin.

¹⁰ Ebd., S. 119.

¹¹ I. M. Semenko: O roli obraza ‚avtora‘ v ‚Evgenii Onegine‘. In: Trudy Leningr. gos. bibl. instituta, t. 2, Leningrad 1957, S. 127—146.

komplizierten Struktur der Autorengestalt verbunden ist¹². Allerdings bleibt er bei dieser Einsicht m. E. auf halbem Wege stehen. In den zwei von ihm herausgearbeiteten Aspekten der Autorengestalt, nämlich erstens dem Autor als lyrischem Helden und zweitens als mithandelnder Person, sieht er den zweiten Aspekt der Autorengestalt, eben diese Autor-Person-Gestalt als Träger des ironischen Elements an. D. h. durch den Mund dieser Gestalt kann Puškin ironische Dinge sagen, kann sich ironisch verhalten zu bestimmten Sachverhalten, über die er spricht. Er beschränkt damit den ironischen Ton nur auf inhaltlich bestimmte Teile. Ironie ist also im Grunde doch wieder nur im rhetorischen Sinne verstanden und nur einzelnen Stellen des Werkes zugeordnet. Die Doppeldeutigkeit und Mehrschichtigkeit des ganzen Werkes kann so noch nicht gefaßt werden.

A. Slonimskij sieht als Grundlage seiner Deutungsversuche des „Onegin“ und von „Ruslan und Ljudmila“¹³ die „freie Kombination von Lyrik und Ironie“ an, wo „der Lyrismus der Fabel durch die erfrischende Ironie der Autorenabschweifungen hervorgehoben wird“¹⁴. Diese schnellen Übergänge von Ton zu Ton, diese Aufeinanderfolge von elegischem und ironischem Ton, von Umgangs- und Literatursprache nennt er treffend „stilistische Polyphonie“¹⁵. Obwohl Slonimskij der Frage der Ironie seine Aufmerksamkeit widmet und die Ironie ein Grundbegriff seiner Interpretation ist, wird doch auch bei ihm der Begriff nicht geklärt, d. h. gar nicht erst irgendwie in Frage gestellt. Die Ironie ist für ihn ein Stilphänomen unter anderen, das sich hauptsächlich durch seine Gegensätzlichkeit zum Lyrismus konstituiert. In dem Begriff schwingen also Bestimmungen wie: komisch, humoristisch, spielerisch, unernst mit, denen dann Bestimmungen wie elegisch, pathetisch, ernst usw. gegenüberstehen. Das ist das gewöhnliche, einfache, unreflektierte Verständnis von Ironie. Slonimskij faßt damit einen wichtigen Stilzug, der im Gegeneinander und Miteinander mit anderen Stilschichten aber erst Puškins Stil in den betreffenden Werken ausmacht. Erst die Frage, welcher Strukturzug einen solchen Wechsel von Ironie und Lyrik möglich macht und bedingt, würde uns weiter führen. Die Erzählstruktur, die Erzählhaltung lassen sich mit einem so gefaßten Ironiebegriff, der nur inhaltlich bestimmte Teile, nie das ganze Werk ergreift, nicht fassen. Der Begriff ist in all seiner vagen Unbestimmtheit doch festgelegt auf Stellen, in denen Puškins Verhältnis zu dem Ausgesagten ironisch ist, also z. B. die literarischen Polemiken, die Gesellschaftskritik usw. Die Betonung, die die Autorengestalt in Slonimskijs Deutungen erhalten hat, führt aber in Ansätzen weiter und weist auf die strukturelle Bedeutung der Ironie für das ganze Werk.

¹² Ebd., S. 133.

¹³ A. Slonimskij: Masterstvo Puškina.

¹⁴ Ebd., S. 215.

¹⁵ Ebd., S. 337.

Diesen weiteren Schritt tut B. Tomaševskij in seiner Interpretation von „Ruslan und Ljudmila“¹⁶. Bei ihm spielt der Begriff der Ironie eine bedeutende Rolle. Er sieht den ironischen Ton als die grundlegende Neuerung gegenüber der klassizistischen Literatur an. Die Grundlage dieser Ironie aber ist die ständige Anwesenheit des Autors. Das ist die für unseren Gedankengang wichtigste Erkenntnis. „In seinem Poem ist der Autor immer anwesend, er unterbricht mit ironischen Anmerkungen sein Erzählen und trägt seine Deutung der Ereignisse in die epische Erzählung. Diese Ironie macht es möglich¹⁷, unmerklich vom offenen Scherz zur lyrischen Abschweifung überzugehen.“¹⁸ Tomaševskijs Ironiebegriff betrifft also nicht nur ironische Stellen im Gegensatz zu anderen, sondern die Ironie als Grundstruktur des Ganzen macht diesen Wechsel von Lyrik und Ironie erst möglich.

Bei Tomaševskij bekommt der Ironiebegriff also jene umfassendere Bedeutung, auf die es hier ankommt. Leider hat auch er ihn nicht genauer definiert.

Bei der Betrachtung dieser verschiedenen Ansätze zu Deutungen der Ironie Puškins wird eine Grundschwierigkeit klar. Der Begriff Ironie wird in zwei ganz verschiedenen Bedeutungen angewandt, ohne daß der Unterschied von den Forschern klar erkannt oder die Begriffe auch nur getrennt gebraucht würden. Einmal nämlich als rhetorische Figur in dem gewöhnlichen Sinne des gegensätzlich Gemeinten verstanden. In dieser Form ist die Ironie ein Mittel, zu bestimmten dargestellten literarischen oder gesellschaftlichen Erscheinungen spöttisch Stellung zu nehmen. Zweitens existiert aber der Ironiebegriff in einem viel umgreifenderen Sinne, der die erste Form mit einschließt. Ein Werk, das man gefühlsmäßig sofort als ironisches Werk erkennt, läßt sich doch nicht allein mit solchen ‚ironischen Stellen‘ erklären. Die ganze Struktur eines solchen Werkes wird von einer durchgehenden Haltung bestimmt, von einem Verbindenden, das es zu fassen gilt. Dieses durchgehende, einigende Strukturelement und nichts anderes ist es doch, was Brang und Žirmunskij, sicherlich irreführend und nicht sehr glücklich, ‚romantische Ironie‘ nennen. In immer wieder auftretenden Grundstrukturen, die einige Werke Puškins miteinander verbinden und die, wie wir zu zeigen versuchten, von dem Gespräch zwischen Autor und Leser bestimmt sind, sehen sie eine Ähnlichkeit mit Formen der romantischen Ironie.

Die empörte Ablehnung des Begriffs der romantischen Ironie durch Ležnev erklärt sich dagegen daraus, daß er Puškins Ironie ganz auf die rein rhetorische Bedeutung einschränken möchte. Diese ganz konkret vom

¹⁶ B. Tomaševskij: Puškin 1.

¹⁷ Hervorhebung vom Verfasser dieser Arbeit.

¹⁸ A. a. O., S. 306.

Inhaltlichen her faßbare Ironie, die letztlich identisch ist mit Spott, Satire, Sarkasmus, paßt besser in seine Deutung Puškins als Realist als eine durchgehende Werkironie, die eine skeptisch-ironische Haltung des Autors nicht nur zu einzelnen Fragen der Wirklichkeit voraussetzt. Andererseits hat Ležnev recht, den unklaren philosophisch begründeten Begriff der romantischen Ironie für Puškin abzulehnen.

Wir sehen, daß jeder der angeführten Interpreten unter romantischer Ironie etwas anderes versteht, und es kommt zu Mißverständnissen, da jeder sein eigenes Verständnis bei der Ablehnung oder Anerkennung der Ähnlichkeit in Puškins Ironie zugrundelegt. Wir müssen uns daher die Frage stellen, ob es überhaupt sinnvoll ist, im Zusammenhang mit Puškin den Begriff ‚romantische Ironie‘ ins Spiel zu bringen.

Die rein philosophische Begründung und differenzierte Auslegung des Begriffs durch Friedrich Schlegel, Solger, Adam Müller und ihre späteren Ausdeuter braucht uns hier nicht zu interessieren. Es gibt keinerlei Äußerungen von Puškin, die irgendwie auf einen direkten Einfluß oder auch nur auf die Kenntnis des Begriffs hindeuten. Puškin besaß zwar neben Schriften August Wilhelm Schlegels in französischer Übersetzung auch die „Geschichte der alten und neuen Literatur“ von Friedrich Schlegel (nur die ersten 195 Seiten waren allerdings aufgeschnitten)¹⁹, und der Name Schlegel wurde für ihn, wie mehrere Aussprüche bezeugen, zum Synonym für hochwertige literarische Kritik, die er in Rußland so vermißte. Trotzdem ist erwiesen, daß Puškin, dem die deutsche Metaphysik immer nur Anlaß zum Spott war, sich mit romantischer Philosophie nicht auseinandergesetzt hat.

Wenn wir also überhaupt den Begriff ‚romantische Ironie‘ im Zusammenhang mit Puškin in den Mund nehmen wollen, dürfen wir nicht an den von den deutschen Romantikern zur philosophischen Untermauerung ihrer Dichtung geprägten Begriff denken.

Wir können darunter nur die Konstituierung einer bestimmten Haltung in Formen des Ausdrucks, in Dichtungsstrukturen verstehen. Wir müssen betrachten, welche ganz konkret greifbaren literarischen Techniken und Kunstgriffe mit dem Begriff der romantischen Ironie zu fassen sind. Und nur diese mehr formale Seite meinen nämlich auch Brang und Žirmunskij, wenn sie bei Puškin von romantischer Ironie sprechen. Sie verstehen darunter eine bestimmte künstlerische Haltung, ein Erzählprinzip, das zu ganz bestimmten Erscheinungsformen im objektivierten Kunstwerk führt und das auch vor den Romantikern schon angewandt wurde. Sie meinen in einem ziemlich allgemeinen Sinne die **K u n s t m i t t e l d e s h u m o r i s t i s c h e n R o m a n s**, die wir oben beschrieben haben. Dasselbe meint auch Alfred Kerr²⁰, wenn er sagt: „Die romantische Ironie ist nicht etwas von den

¹⁹ Angabe nach Peter Brang, a. a. O., S. 31.

²⁰ Alfred Kerr: Godwi. Ein Kapitel deutscher Romantik. Berlin 1898.

Romantikern Geschaffenes, sondern nur etwas grundsätzlich Angewandtes.“²¹ Und er führt dann die romantische Ironie auf Jean Paul und Laurence Sterne zurück. Er sieht die Ironie Jean Pauls als „Mutter der romantischen“ an und stellt zwischen beiden nur einen Unterschied des Grades fest.²² Diese Identifizierung der Erzählweise Sternes und Jean Pauls mit romantischer Ironie wird auch von Oskar Walzel²³ und Käte Friedemann²⁴ vorgenommen. Käte Friedemann selbst ist aber später zu einer anderen Auffassung vom Wesen der romantischen Ironie gekommen. In einem späteren Aufsatz in der „Zeitschrift für Ästhetik“²⁵ wendet sie sich dagegen, äußerlich ähnliche Erscheinungen und indirekte Einflüsse mit dem gleichen Begriff fassen zu wollen.

Und Ingrid Strohschneider-Kohrs hat sich in ihrer großen zusammenfassenden Arbeit über die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung²⁶ unter anderem auch gerade darum bemüht, in der Erzählkunst die Kunstmittel des humoristischen Romans im allgemeinen und die spezifisch romantische Ausprägung dieses Erzählprinzips zu trennen. Sie meint: „So zutreffend es ist, daß die Formen des modernen humoristischen Romans, daß seine Kunstmittel der doppelten oder auch vielfachen Perspektive eine ironische Sprache heraufführen und einer zunächst ganz allgemein verstandenen Ironie zuzuordnen sind, so bedarf es doch der genauer differenzierenden Frage, ob es bestimmte und eigenartig romantische Verwendungen dieser Kunstmittel gibt.“²⁷ „Es bliebe zu allgemein und ungenau, wenn man das Hereinnehmen der subjektiven Perspektive des Autors schon als romantische Ironie bezeichnen will.“²⁸ Sie erkennt an, daß die „im humoristischen Roman ausgebildeten Möglichkeiten des Erzählens auch die romantische Ironie als künstlerisches Prinzip verwendet.“²⁹ In der weiteren Darstellung zeigt Strohschneider-Kohrs aber, wie die gleichen Gestaltungszüge und Kompositionsmittel durchaus verschiedene Funktionen haben können. Sie vergleicht z. B. den Strukturzug des Auftretens des Autors als Figur unter den Erzählfiguren bei Jean Paul und E. Th. Hoffmann³⁰. Und sie kommt zu dem Ergebnis, daß bei Jean Paul damit eine Grundkomponente seiner Erzählhaltung objektiviert wird, nämlich „die Form des Gesprächs zwischen Autor, Dargestelltem und Leser“. Diese Erzählart hat letztlich die Funktion

²¹ Ebd., S. 63.

²² Ebd., S. 79.

²³ Das Wortkunstwerk, S. 203.

²⁴ Die Rolle des Erzählers in der Epik, S. 88.

²⁵ Käte Friedemann: Die romantische Ironie. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgem. Kunstwissenschaft. Bd. 13, 1919, S. 270.

²⁶ I. Strohschneider-Kohrs, a. a. O.

²⁷ Ebd., S. 337.

²⁸ Ebd., S. 341.

²⁹ Ebd., S. 421.

³⁰ Ebd., S. 345.

einer „allgemeinen Deutung des Lebens“³¹. Bei E. Th. Hoffmann aber werden die Reflexionen zu einem eigenen Märchengeschehen konzentriert und objektiviert, das die Kunst und das autonom Künstlerische als Sinn bestimmt. „Jean Paul läßt das Wissen um die Fiktion die Fabel begleiten; Hoffmann macht die Hervorhebung und das Anzeigen der Fiktion selbst zur Fabel seines Erzählens.“³² Und nur E. Th. Hoffmanns Ironie, die „den Grundsinn von Poesie als Poesie heraushebt“³³, nennt Strohschneider-Kohrs ‚romantische Ironie‘. Sie engt den romantischen Ironiebegriff in dem Sinne ein, daß sie ihn auf den Bereich des Ästhetischen beschränkt. „Die Kunst hat in der Ironie ein Medium ihrer Selbstrepräsentation und gibt mit diesem deiktischen Prinzip eine Verweisung auf das Künstlerische, den Bereich des Ästhetischen als Sinn selbst.“³⁴ Als wesentliche Funktion der romantischen Ironie bestimmt sie, „die Kunst als Kunst vorzutragen“, das „Künstlerische selbst als Sinn“³⁵ klarzumachen

Es wird deutlich, daß wir in diesem Sinne bei Puškin selbstverständlich nicht von romantischer Ironie sprechen können. Wenn uns auch einige der von Strohschneider-Kohrs klar herausgearbeiteten Bestimmungsmomente des romantischen Ironiebegriffs bei der Erfassung der Ironie Puškins weiterhelfen, so ist doch die endgültige Konzeption in ihrer auch für die deutschen Romantiker schon sehr fragwürdigen Einseitigkeit nicht auf Puškin anwendbar. Immerhin ist der „Onegin“ einer der ersten realistischen Romane der Weltliteratur, und auch schon die Romane der mit Sterne beginnenden Tradition passen mit ihrer Realistik nicht in diese Begriffsdefinition, die letztlich *l'art pour l'art* bedeutet.

Ironie kann auch ein Grundelement in Werken sein, die in einer wichtigen Schicht Widerspiegelung einer gesellschaftlichen und historischen Wirklichkeit sind.

Einige ihrer verschiedenartigen und differenzierten Funktionen haben wir bei unseren Untersuchungen schon zu zeigen versucht. Der Begriff ‚romantische Ironie‘ aber sollte wohl besser auf die Werke der deutschen Romantiker beschränkt werden, auch wenn formale Ähnlichkeiten zu einem Gebrauch im weiteren Sinne verlocken. Bei Puškin ist er in jedem Falle irreführend, und wir wollen ihn vermeiden. Auch schon deshalb, weil Puškins wirklich romantische südliche Poeme völlig unironisch sind und ironische Züge gerade in den Verserzählungen mit realistischeren Themen auftreten.

Andererseits kann man den Ironiebegriff bei Puškin nicht auf den bloß rhetorischen Gebrauch beschränken. Der wichtigste Grundzug, der die verschiedenen Erscheinungsweisen und Funktionen der Erzählart in den bespro-

³¹ Ebd., S. 346.

³² Ebd., S. 422.

³³ Ebd., S. 423.

³⁴ Ebd., S. 234.

³⁵ Ebd., S. 234.

chenen Werken eint, ist ein Prinzip, das wir literarische Ironie nennen wollen. Damit ist eine Grundschreibhaltung, ein Strukturprinzip gemeint, das sich in den Kunstmitteln des humoristischen Romans ausdrückt und sich somit in klar faßlichen Erzähltechniken und Kunstgriffen niederschlägt.

Die Grundvoraussetzung für einen ironischen Ton ist die ständige Anwesenheit einer faßbaren Erzählergestalt und ihr Gespräch mit dem fiktiven Leser. Autoren-gestalt und ironischer Ton sind nicht voneinander zu trennen. Wie man auch in einem einfachen ironischen Satz im rhetorischen Sinne gleichsam die Geste des Sprechenden mitverstehen muß, um den Satz als ironisch gemeinten zu erkennen, so ist für ein allgemein ironisches Werk eine greifbare Autoren-gestalt und die damit gegebene Distanz zum Erzählten eine unerläßliche Voraussetzung.

Die Bedeutung des Wortes ist bei einer solchen Grundhaltung nicht mehr eindeutig. Der Autor macht das auf einer Stilebene klar, in der er mit dem Leser über das Ausgesagte spricht. Erst die Dreiheit Autor — Erzähltes — Leser macht es möglich, daß gewisse Aussagen als ironisch verstanden werden. Es muß ein stilles Einverständnis zwischen Autor und Leser hergestellt werden, eine Ebene, auf der Doppeldeutigkeiten und Mehrschichtigkeiten der Bedeutung als solche begriffen werden können. Grundlage dafür ist das gemeinsame Bewußtsein der Fiktion. Das setzt ein bestimmtes distanzierendes, ja ironisches Verhältnis schon zum Schreiben selbst voraus.

Die Kunstmittel des humoristischen Romans bringen also zwangsläufig einen ironischen Ton mit sich, eine Ironie, die aus einer spannungsvollen Distanzhaltung zum Werk herausgewachsen ist.

Auch die Ironie im „Ewgenij Onegin“ ist untrennbar mit der komplizierten Autoren-gestalt und ihrem Verhältnis zum Leser verbunden.

Die Methode der Untersuchung der Autoren-gestalt und ihrer Funktion gibt uns wesentliche Aufschlüsse über den Charakter von Puškins Verserzählungen und erleichtert ihr Verständnis. Das Hauptwerk dieser Erzählweise, Puškins ‚Roman in Versen‘ gleichsam umkreisend, haben die untersuchten Beispiele klar gemacht, welche verschiedenen Möglichkeiten in den Erzähltechniken des Gesprächs zwischen Autor und Leser liegen.

Die gleiche Methode soll dazu verhelfen, dem Verständnis von Puškins wunderbarem und sich immer wieder jeder einfachen Deutung entziehendem Hauptwerk einen Schritt näher zu kommen.

DRITTER TEIL

DAS AUTOREN-ICH IM VERSROMAN ‚EVGENIJ ONEGIN‘

Kapitel 1

DAS AUTOREN-ICH ALS GRUNDLEGENDES STRUKTURELEMENT DES ROMANS

Seitdem das erste Kapitel dieser wohl größten Dichtung des größten russischen Dichters im Jahre 1825 die literarische Öffentlichkeit erregte, bemühten sich Generationen von Literaturwissenschaftlern, Kritikern, Rezensenten und gebildeten Laien um dieses Werk. Eine unübersehbare Flut von Schriften ist seither diesem ‚Roman in Versen‘ gewidmet worden.

Und nicht nur in der Unmenge nicht allzu ernst zu nehmender Traktätchen oder simplifizierender erbaulicher Interpretationen zum Schulgebrauch, sondern auch in gewichtigen wissenschaftlichen Arbeiten der letzten Jahrzehnte stehen sich zum Teil völlig entgegengesetzte Meinungen gegenüber. Bis heute hat sich das Werk jeder eindeutigen Interpretation entzogen. Es ist kein Schlüsselwort gefunden worden, in das man die Aussage des Werkes pressen, kein Etikett, das man erklärend über das Ganze kleben könnte. Und es wird wohl auch nie gefunden werden. Es wird nie möglich sein, das Unausschöpfbare auszuschöpfen. Jede Zeit wird ihren eigenen Zugang zu einem solchen Werk finden müssen, das Verständnis wird sich immer wieder wandeln, und immer neue Seiten werden plötzlich wichtig und interessant erscheinen, während andere an Bedeutung verlieren.

Man ist sich jetzt zumeist der schweren Faßlichkeit und schillernden Vielschichtigkeit bewußt und fragt auch nach den formalen Eigentümlichkeiten, mit denen diese Schwierigkeiten zusammenhängen. Allzu lange hatte man sich nur undifferenziert und einseitig mit Fragen des Inhalts beschäftigt oder hatte nur oberflächlich die äußere Handlung und ihre Charaktere diskutiert. Der Höhepunkt dieser Oberflächlichkeit ist die geniale Verfälschung durch die Oper Čajkovskijs, der aus dem großen schillernd ironischen Werk eine sehr eindeutige, ziemlich sentimentale Geschichte gemacht hat.

Die meisten ernsthaften Interpretationen unserer Zeit bemerken die sich immer wieder jedem Zugriff entziehende Vieldeutigkeit, die schwankende Doppelbödigkeit dieser Dichtung. Dennoch wird immer neu versucht, das Dahinterliegende, den Kern zu packen, eine Seite als die wesentliche ins Licht zu rücken.

Der Roman wurde gedeutet als lyrisches Tagebuch Puškins¹, als parodistischer Roman, der die Romanform selbst parodiert², als psychologischer Roman³, als soziologische Zeitstudie⁴, als realistischer Gesellschaftsroman⁵, als Literaturenzyklopädie⁶ und Enzyklopädie des russischen Lebens⁷. Man hat als grundlegende Bestimmungsmomente die typischen Charaktere, die literarischen Polemiken, die „narodnost“, die dem Roman innewohnende Lyrik, den weltanschaulichen Gehalt oder die ironischen Formspielereien angesehen.

Alle diese Deutungsversuche konzentrieren sich heute in zwei einander gegenüberstehenden Grundpositionen.

Da ist einmal die Deutung des „Evgenij Onegin“ als realistischer Roman. Zu dieser Deutung bekennt sich einmütig die gesamte neuere sowjetische Forschung. Nur die Akzente werden verschieden gesetzt. Das reicht von der unkritischen, naiven Annahme einer unmittelbaren, illusionserzeugenden Widerspiegelung der gesellschaftlich-historischen Wirklichkeit in diesem Roman, also oberflächlich am Stofflichen orientierten Arbeiten bis zu feinfühligsten und scharfsinnigsten Analysen der Struktur des Ganzen. Gemeinsam ist diesen Interpreten aber die Ansicht, daß es sich bei Puškins Werk um einen realistischen Roman handelt, wenn auch die Auffassungen von realistischer Literatur durchaus voneinander abweichen⁸.

¹ Ettore Lo Gatto: a) Puškin. Storia di un poeta e del suo eroe. Milano 1960; b) L'Onegin come diario lirico di Puškin. In: *Analecta Slavica*, Amsterdam 1955; c) Su di un problema formale dell'Onegin di A. S. Puškin: Le digressioni liriche. In: *Ricerche Slavistiche*, Florenz 1958.

² Viktor Šklovskij: Evgenij Onegin. Puškin i Stern. In: *Očerki po poetike Puškina*. Berlin 1923.

³ A. Slonimskij: *Masterstvo Puškina*. Moskva 1959.

⁴ B. S. Mejlach: *Puškin i ego epocha*. Moskva 1958.

⁵ G. A. Gukovskij: *Puškin i problemy realističeskogo stilja*. Moskva 1957.

⁶ Leon Stilman: *Problemy literaturnych žanrov i tradicij v „E. O.“ Puškina. K voprosu perechoda ot romantizma k realizmu*. In: *American Contributions to the 4. International Congress of Slavists*. s'Gravenhage 1958.

⁷ Dieses Schlüsselwort der Deutung Belinskijs taucht leitmotivisch immer wieder in der gesamten neueren sowjetischen Onegindeutung auf.

⁸ Zu den schon angeführten Arbeiten von Gukovskij, Slonimskij, Mejlach seien noch genannt:

a) B. Tomaševskij: *Puškin A. „E. O.“ Roman v stichach*. Leningrad 1937.

b) N. L. Brodskij: *„E. O.“, roman A. S. Puškina. Posobie dlja učitelej srednej školy*, izd. 4-e, Moskva 1957.

c) G. Makogonenko: *Roman Puškina „E. O.“*, Moskva 1963.

d) D. Blagoj: *Masterstvo Puškina*. Moskva 1955.

Ders.: *Puškin kapitel in: Istorija russk. lit. 19. veka*, Bd. 1. Moskva 1960.

Demgegenüber steht die mehr unter den westlichen Slavisten verbreitete Ansicht, daß Puškins ‚Roman in Versen‘ ein „absolut unrealistischer Roman“⁹ sei, daß seine Hauptzüge, jeder realistischen Methode zuwiderlaufend, Parodie und Ironie seien und sein Grundelement ‚literarturnost“.

Wenn man nicht die aufschlußreichen Untersuchungen der Vertreter der einen wie der anderen Grundposition in ihren verschiedenen Schattierungen für völlig unsinnig halten will, dann müssen beide so entgegengesetzte Meinungen eine gewisse Berechtigung haben. Man steht zuerst fast hilflos vor dem Phänomen, daß die verschiedensten Ansichten mit fast gleicher Überzeugungskraft anhand von Zitaten bewiesen werden und durchaus einleuchtend wirken. Wie ist das zu erklären?

Ich möchte zu zeigen versuchen, daß die schillernde Vieldeutigkeit des Werkes in bedeutendem Maße mit der komplizierten Struktur der Autorengestalt und der Art ihres Verhältnisses zu dem Erzählten und zum Leser zusammenhängt. Die Methode der Untersuchung der Autorengestalt, die oben an verschiedenen Beispielen erprobt wurde, ist natürlich auch nicht der Zauberschlüssel, der das letzte Geheimnis des Werkes erschließt, aber sie öffnet doch einen neuen Zugang zu seinem Verständnis. Diese Methode kann zumindest erklären, warum sich das Werk zunächst jedem Zugriff zu entziehen scheint.

In fast allen etwas tiefer gehenden Untersuchungen wird erkannt, daß die formale Eigenart des Romans mit der Autorengestalt und ihren ‚lyrischen Abschweifungen‘ verknüpft ist. Meist gibt man sich aber mit der Beschreibung dieses Sachverhaltes, mit Hinweisen auf das Vorbild von Byrons ‚Don Juan‘ für eine solche Form und mit allgemeinen Erklärung zu dem durch den Erzähler bewirkten ‚Lyrismus‘ zufrieden. Wie wenig die Problemhaltigkeit dieser Autorengestalt ins Bewußtsein gedrungen ist, beweist z. B., daß noch in einer der interessantesten neuesten Arbeiten¹⁰ dieses Autoren-Ich einfach mit Puškin selbst identifiziert wird.

Allerdings gibt es einige Interpretationen, in denen das Autoren-Ich die ihm gebührende Rolle spielt¹¹, und sogar einige Einzeluntersuchungen zu dem Problem, die allzu wenig beachtet wurden¹². Diese Arbeiten haben vor

e) G. Pospelov: ‚E. O.‘ kak realističeskij roman. In: Puškin. Sbornik statej pod red. Egolina. Moskva 1941.

⁹ Vsevolod Serschkareff: Alexander Puschkin. Sein Leben und sein Werk. Wiesbaden 1963. Ebenso Šklovskij und Stilman, a. a. O.

¹⁰ G. Makogonko, a. a. O., S. 53 f.

¹¹ Gukovskij und Slonimskij, a. a. O.

¹² a) M. A. Rybnikova: Avtor v ‚Evgenii Onegine‘. In: Po voprosam kompozicii. Moskva 1924, S. 22—45.

b) I. M. Semenko: O roli obraza ‚avtora‘ v ‚Evgenii Onegine‘. In: Trudy Leningr. gosud. bibl. instituta. T. 2, Leningrad 1957, S. 127—146.

c) Das Problem taucht als Nebenfrage auch auf bei G. V. Vinokur: Slovo i stich v ‚Evgenii Onegine‘. In: Puškin. Sbornik statej pod red. Egolina, Moskva 1941, S. 155—213; über Autorengestalt S. 167—172.

allem das Verdienst, auf das Problem aufmerksam zu machen. Befriedigende Lösungen sind in den kurzen Aufsätzen nicht zu finden. Rybnikova und Vinokur, der die Frage nur im Zusammenhang eines anderen Problems aufreißt, beschränken sich auf eine bloße Beschreibung der Erscheinung, ohne ihre Funktion zu untersuchen. Semenko interessiert hauptsächlich nur ein Aspekt des Problems, nämlich — von seiner langen Entstehungsgeschichte her gesehen — die Frage der Evolution und Einheit des Romans. In welchem Maße der seltsame Charakter dieses Autoren-Ichs aber die komplizierte Struktur der ganzen Dichtung bestimmt und erklärt, ist noch nicht genauer untersucht worden.

Anhand der analysierten Verserzählungen wurde zu zeigen versucht, welche verschiedenartige Funktionen die Stilmittel haben können, die die Grundlage eines Autor-Leser-Gesprächs sind. Nach diesen Erkenntnissen bestätigt schon ein erster flüchtiger Blick auf die Rolle des Ichs in Puškins ‚Roman in Versen‘ die eigenartige Vielfalt seiner Aussagen. In diesem Werk sind gleichsam alle Möglichkeiten, alle möglichen Funktionen und Aufgaben eines solchen Autoren-Ichs und seiner Gesprächspartner vereinigt.

Die aus der klassizistischen Tradition herzuleitenden Ich-Aussagen, wie wir sie noch in Puškins Lyzeumsfragmenten fanden und die dort eine gattungsbestimmende Funktion hatten, sind auch hier noch von Bedeutung, wenn sie auch z. T. parodistischen Charakter angenommen haben. Die Widmung und die Epigraphe gehören hierher. Dann wieder der scherzhafte Anruf Homers:

И кстати я замечу в скобках,
 Что речь веду в моих строфах
 Я столь же часто о пирах,
 О разных кушаньях и пробках,
 Как ты, божественный Омир,
 Ты, тридцати веков кумир! (5/36)

Bei dieser Gelegenheit möchte ich in Klammern anmerken, / Daß ich in meinen Strophen / Ebensooft von Gastmählern rede, / Von verschiedenen Speisen und Flaschen, / Wie du, göttlicher Homer, / Du, das Idol von dreißig Jahrhunderten!

In der ersten Ausgabe war dieser Vergleich mit Homer noch viel weiter ausgeführt¹³. In zwei weiteren Strophen nimmt Puškin gleichsam die Herausforderung zum Wettstreit mit Homer an:

В пирах готов я непослушно
 С твоим бороться божеством...

In bezug auf Gastmähler bin ich bereit, widerspenstig / Mit deiner Gottheit zu kämpfen.

¹³ B I. 5, Iz rannich redakcij S. 536 f.

Aber er muß großmütig-spöttisch anerkennen, daß Homers Helden natürlich größeres Gewicht haben . . .

Но Таня (присягну) милей
Елены пакостной твоей.

Aber Tanja, ich schwöre es, ist holder / Als deine unselige Helena.

Und:

Что ж до сражений, то немного
Я попрошу вас подождать:
Извольте далее читать;
Начала не судите строго;
Сраженье будет. Не солгу,
Честное слово дать могу.

Und was die Schlachten anbelangt, da / Bitte ich euch, ein wenig zu warten: / Lest bitte weiter; / Beurteilt den Anfang nicht zu streng; / Auch Kampf wird es geben. Ich lüge nicht, / Ich kann mein Ehrenwort drauf geben.

In dieser ganzen Auseinandersetzung mit Homer klingt wieder die parodistisch verwendete Bescheidenheitsfloskel an, die hier das Selbstbewußtsein des bewußt etwas Neues schaffenden Dichters ausdrückt. Er kann mit diesen traditionellen Formeln spielen.

Noch deutlicher wird dies in der am Ende des siebten Kapitels nachgeholten Einführungsrede mit dem Musenanruf:

Да кстати, здесь о том два слова:
Пою приятеля младого
И множество его причуд.
Благослови мой долгий труд,
О ты, эпическая муза!
И, верный посох мне вручив,
Не дай блуждать мне вкось и вкрив.
Довольно. С плеч долой обуза!
Я классицизму отдал честь:
Хоть поздно, а вступленье есть. ⁵⁵ (7/45)

Aber bei der Gelegenheit darüber zwei Worte: / Ich besinge einen jungen Freund / Und eine Menge seiner Streiche. / Segne meine lange Arbeit, / O du, epische Muse! / Und da du mir den sicheren Stab anvertraut hast, / Laß mich nicht hin und her irren. / Genug. Weg von den Schultern diese Last! / Ich habe dem Klassizismus die Ehre erwiesen: / Hier ist die Vorrede, wenn auch spät.

Die Voraussetzung für eine richtige Aufnahme solch einer parodistischen Strophe ist ein noch fest in der Tradition verankertes Gattungsdenken des literarischen Publikums.

Der im „Ruslan“ angeschlagene heitere Plauderton des Autoren-Ichs findet natürlich im „Onegin“ eine Fülle von Parallelen, ja die Ähnlichkeit

in der Erzählhaltung ist so groß, daß eine Aufzählung von Vergleichsstellen praktisch einer Gesamtcharakterisierung der Erzählweise gleichkäme. Die verschiedenen Formen der Einbeziehung der Leser, die Art der Anreden an sie sowie an die Helden ist äußerlich ganz gleich. Im „Ruslan“ ist auch in Ansätzen schon die ganze Kompliziertheit der Autorengestalt angelegt, nur daß dort die eine Seite, die gespielt: heitere, die literarisch stilisierte anakreontische, die gesellig plaudernde die Oberhand behält, während die menschliche Tiefe, die im „Onegin“ hinzukommt, noch fehlt, so daß Slonimskij etwas vereinfachend sagen konnte: „Hier wie dort steht ein lebendiger Autor vor uns. Im ‚Ruslan‘ aber ist das ein feuriger Jüngling, im ‚Onegin‘ jedoch ein reifer Mensch mit großer Lebenserfahrung.“¹⁴ Aber auch im „Onegin“ hat jenes gesellige, anakreontische, eine bestimmte Pose einnehmende Ich noch seinen Platz. Es spielt die Rolle des abgeklärten, erfahrenen Liebhabers, der sich das Recht nimmt, bestimmte fiktive Lesergruppen vor den Gefahren, die ein Ball mit sich bringt, zu warnen, etwa in einer Strophe wie der folgenden, die auch den verspielten Plaudercharakter im Verhältnis zum Leser gut klarmacht:

О вы, почтенные супруги!
 Вам предложу свои услуги;
 Прошу мою заметить речь:
 Я вас хочу предостеречь.
 Вы также, маменьки, поостроже
 За дочерьми смотрите вслед:
 Держите прямо свой лорнет!
 Не то... не то, избави боже!
 Я это потому пишу,
 Что уж давно я не грешу. (1/29)

O ihr, ehrenwerte Ehemänner! / Euch biete ich meine Dienste an; / Ich bitte, meine Worte zu beachten: / Ich möchte euch warnen. / Auch ihr, Mamas, schaut strenger / Hinter euren Töchtern her: / Haltet Eure Lorgnette aufrecht! / Denn sonst... sonst, behüte Gott! / Ich schreibe dies deshalb, / Weil ich schon längst nicht mehr sündige.

Oder es sei nur hingewiesen auf den berühmten Nožki-Einschub, der zumindest in den ersten Strophen im Ton nicht echte Gefühlstiefe, sondern konventionelles literarisches Erlebnisspiel ausdrückt, wie es für den „Ruslan“ charakteristisch war:

Дианы грудь, ланиты Флоры
 Прелестны, милые друзья!
 Однако ножка Терпсихоры
 Прелестней чем-то для меня.
 Она, пророчествуя взгляду

¹⁴ A. Slonimskij: Masterstvo Puškina, S. 201.

Неоцененную награду,
 Влечет условною красой
 Желаний своевольный рой.
 Люблю её, мой друг Эльвина,
 Под длинной скатертью столов,
 Весной на мураве лугов,
 Зимой на чугуна камина,
 На зеркальном паркете зал,
 У моря на граните скал. (1/32)

Der Busen der Diana, die Wangen Floras / Sind entzückend, liebe Freunde! / Aber das Füßchen der Terpsichore / Ist für mich noch viel reizender. / Er erregt, dem Blick / Unschätzbare Belohnung prophezeiend, / Durch seine bewußte Schönheit / Der Wünsche eigenwilligen Schwarm. / Ich liebe es, meine Freundin Elvine, / Unter dem langen Tischtuch, / Im Frühling auf dem Wiesengras, / Im Winter auf dem Eisen des Kamins, / Auf dem Spiegelparkett der Säle, / Am Meer auf dem Granit der Klippen.

Die Reihe der Beispiele ließe sich selbstverständlich beliebig verlängern.

Die in der „Gavriiliada“ aufgedeckten parodierenden Funktionen der Ich-Aussagen und Leser- oder Heldenanreden können sich im „Onegin“ natürlich nicht in gleicher Weise wiederholen, da der „Onegin“ als Ganzes nicht wie die „Gavriiliada“ die Parodie eines irgendwie geheiligten Inhalts ist. Und doch finden sogar auch diese Möglichkeiten in ähnlicher Form hier Anwendung. Die Muse z. B., also auch eine Gestalt aus einer höheren Sphäre, wird in der Darstellung von Puškins dichterischem Entwicklungsweg unehrerbietig komisch personifiziert:

Я музу резвую привел
 На шум пиров и буйных споров... (8/3)

Ich führte die mutwillige Muse / In den Lärm der Gastmähler und stürmischen Streitgespräche.

In der Gestalt eines Provinzfräuleins bekommt sie vom Dichter eine Aufgabe zugeteilt:

И ныне музу я впервые
 На светский раут привожу;
 На прелести ее степные
 С ревнивой робостью гляжу. (8'6)

Und heute führe ich die Muse zum ersten Mal / In eine mondäne Abendgesellschaft; / Ihre ländliche Anmut / Sehe ich mit eifersüchtiger Schüchternheit.

Die ‚hehre Dichtungsgöttin‘ wird also von ihrem hohen Sockel heruntergeholt. In persönlichem, vertraut lässigem Umgang des Autoren-Ichs mit ihr, also durch Parodie, wird ihre neue Aufgabe, ihr neuer Wirkungskreis

gezeigt, d. h. eine neue realistischere Poetik propagiert. (Auf andere Funktionen dieser Musenpersonifizierung wird später eingegangen werden.)

Die Funktion des Autor-Leser-Gesprächs als Einordnung des Erzählten in das von Autor und Leser gekannte Milieu, in ihre historisch gesellschaftliche Umwelt, wie wir sie im „Grafen Nulin“ erkannten, gewinnt im „Onegin“ noch viel größeres Gewicht. Sofort fallen solche Autor und Leser mit dem Milieu der dargestellten Welt verbindenden Darlegungen auf wie etwa:

Мы все учились понемногу
Чему-нибудь и как-нибудь,
Так воспитаньем, слава богу,
У нас немудрено блеснуть. (1/5)

Wir alle haben mit der Zeit / Irgendwie irgendwas gelernt. / So kann man mit Erziehung bei uns, Gott sei Dank, / Leicht glänzen.

Oder solch konkrete und zeitlich festgelegte Aussagen wie:

Теперь у нас дороги плохи,
Мосты забытые гниют... (7/34)

Heut sind bei uns die Wege schlecht, / Die vergessenen Brücken vermodern.

Leser, Autor und Figuren der dargestellten Welt sind Zeitgenossen, leben unter den gleichen historisch gesellschaftlichen Bedingungen.

Trotz dieses realen historischen Hintergrunds, ja abgesehen davon wird im ganzen Werk ununterbrochen das erzählte Geschehen selbst vom Autoren-Ich als literarische Fiktion bewußtgemacht. Die Erzählhaltung, die den Grundcharakter von „Domik v Kolomne“ ausmacht, das Gespräch über Entstehung des Werkes, seine poetischen Probleme und seine literarische Bedeutung, die Autor und Leser einende Gesprächsebene des gemeinsamen Fiktionsbewußtseins ist auch im „Evgenij Onegin“ die Basis des Gesprächs. Durch das ganze Werk gehen die Hinweise auf ‚unseren Roman‘, die Erörterungen von Formproblemen, die Auseinandersetzung mit Kritik und kritischem Leser. Ebenso wird die Fiktion eindeutig bewußt durch die willkürliche Art der Einführung der Helden, z. B.:

Вперед, вперед, моя история!
Лицо нас новое зовет... (6/4)

Vorwärts, vorwärts, meine Geschichte! / Eine neue Gestalt ruft uns.

durch die Diskussion ihrer Namensgebung (2/24), die Weise, sie ‚mein‘ oder ‚unser Held‘ zu nennen, und viele andere Kunstgriffe, die schon mehrmals gezeigt wurden. All das wird uns noch beschäftigen.

Schon eine oberflächliche Überschau des Werks von unserem Blickpunkt aus hat eine erstaunliche Vielfalt und Verschiedenheit der Aussagen des

Autoren-Ichs deutlich werden lassen. Die verschiedenen einzelnen Funktionen des Autor-Leser-Gesprächs, die sich als wesentlich für Puškins kürzere Verserzählungen erwiesen, sind in seinem ‚Roman in Versen‘ auf seltsame Weise vereinigt.

Kapitel 2

DIE AUFSPALTUNG DES AUTOREN-ICHS IN VERSCHIEDENE ERSCHEINUNGSFORMEN

Wir stehen jctzt vor der konkret zu stellenden Frage: Wie ist es möglich, daß ein und dieselbe Autorengestalt in ihrem Verhältnis zu Dargestelltem und Leser einmal in konventionellen, gattungsgebundenen Formeln spricht, dann wieder zu echter lyrischer Aussprache drängt, einmal einen heiter-geselligen Gesprächston anschlägt, dann wieder tragisch-tiefe Töne findet, einmal das Werk als Phantasiegebilde, als Fiktion spielerisch bewußt macht, dann wieder seinen realistischen, zeitgebundenen Charakter betont?

Es gibt eine ziemlich einfache, formal klar faßbare Erklärung dafür. Sie löst sicherlich auch nicht alle Probleme, könnte aber die Grundlage für eine Klärung sein. Die Lösung liegt in der Struktur des Autoren-Ichs. Dieses Ich ist nämlich keine einheitliche, festgefügte, ‚monolithische‘ Gestalt, die von einem sicheren Standpunkt aus und mit einer bestimmten festgelegten Haltung zum Erzählgeschehen und zur Erzählweise Stellung nimmt. Es ist vielmehr auf ganz eigenartige Weise gespalten, in verschiedene Aussagesphären mit verschiedenen Funktionen aufgefächert. Die Aufspaltung dieses Autoren-Ichs ist die Basis der komplizierten Struktur des ganzen Werkes¹.

¹ a) Diese Gespaltenheit und Differenzierung ist nur von Vinokur klar gesehen worden (a. a. O., S. 169 ff.). Er unterscheidet die Aussagen des ‚avtor-rasskazčik‘, des ‚avtor-učastnik‘ und des ‚avtor o samom sebe‘, und beschäftigt sich auch mit den verschiedenen Bedeutungen des ‚Ich‘ und ‚Wir‘. Er deutet aber nicht die Funktion dieser verschiedenen Autoren-Aspekte und zieht keinerlei Folgerungen für das Dichtungsganze. Ihn geht es hauptsächlich um das Verhältnis Autor — Held und um die enge Verbindung zwischen Erzählmanier und komplizierter metrischer Form. In unsere Fragestellung dringt er nicht tiefer ein. „... die angeführten Beispiele haben ihre Bedeutung als Beweis der sehr großen Kompliziertheit des gegenseitigen Verhältnisses zwischen dem Autor des ‚E. O.‘ und seinem Thema“ (a. a. O., S. 172).

b) S e m e n k o unterscheidet zwei Aspekte der Autorengestalt: einmal den Autor als ‚lyrischen Helden‘, der sich in den ‚lyrischen Abschweifungen‘ konstituiert; zweitens die Autor-Person-Gestalt, die durch die persönliche Bekanntschaft mit dem Helden des Erzählgeschehens bestimmt ist. Beide Aspekte dienen der Objektivierung des lyrischen Prinzips. Der erste durch Verallgemeinerung des Intimen in der Ge-

Bereits in der zweiten Strophe des ersten Kapitels ist die ganze Kompliziertheit und Differenzierung im Keim angelegt. Sie soll daher zu einem kurzen Aufriß des Problems dienen, weil hier die verschiedenen Möglichkeiten dieses Autoren-Ichs mit den dazugehörigen Erzählebenen schon angedeutet sind.

Die Strophe beginnt, nach dem Anfangsakkord des inneren Monologs von Onegin, in der üblichen Form der Er-Erzählung:

Так думал молодой повеса,
Летя в пыли на почтовых,
Всевышней волею Зевеса
Наследник всех своих родных.

So dachte ein junger Leichtfuß, / Während er mit Postpferden durch den
Staub dahinflog, / Durch den allerhöchsten Willen Zeus' / Der Erbe
all seiner Verwandten.

Damit ist die eine Schicht, nämlich die „objektive“ Er-Erzählung, der Handlungsfaden der Onegin-Handlung eingeleitet. Aber sofort danach erfolgt ein Bruch. Im nächsten Satz tritt ein Autoren-Ich auf und macht den Leser offiziell mit dem Helden des Romans bekannt:

Друзья Людмилы и Руслана!
С героем моего романа
Без предисловий, сей же час
Позвольте познакомить вас...

Ihr Freunde Ruslans und Ljudmilas! / Erlaubt, daß ich euch mit dem
Helden meines Romanes / Ohne Vorrede sofort / Bekanntmache...

Damit ist der Grund gelegt für die Ebene des Gesprächs zwischen Autor und Leser. Aber wer ist dieser Autor, wer sind seine Leser? Die Erwähnung des Poems „Ruslan und Ljudmila“ macht eindeutig klar, daß der Autor nicht irgendeine fiktive Gestalt ist, sondern daß Puškin sich selbst als Erzähler des Geschehens einführt, und daß die Leser, die er anredet, ihn kennen, seine Zeitgenossen, seine wirkliche Lesergemeinde sind. (Daß auch diese reale Gestalt und ihr Leser-Gegenüber in das Ganze der Dichtung einbezogen und damit in gewisser Weise fiktiv werden, wird später noch verdeutlicht.)

stalt des Dichters, der zweite als Träger des ironischen Elements des Romans. Im Laufe der langen Entstehungszeit des Werkes verliert die Autor-Person-Gestalt immer mehr an Bedeutung; in dem Maße, wie das tragische Element im Roman stärker wird, weicht sie der ernsteren Autorengestalt, also Puškin selbst.

c) Auch Rybnikova unterstreicht, daß das Autorenantlitz „dynamisch“ ist (a. a. O., S. 25). Sie beschäftigt sich aber im Grunde nur mit der Funktion, „Illusion der Realität des Geschehens“ zu schaffen, also nur einer Seite der Autorengestalt.

d) Vgl. auch Erlich, V.: The Concept of the Poet as a Problem of Poetics. In: Poetics. Poetyka. Поэтика. Warszawa 1961, S. 712 f.

Der nächste Vers mit dem Possessivpronomen vor der literarischen Gattungsbezeichnung („mein Roman“) weist das Ich als Erzähler einer erdachten Geschichte aus und weist klar auf den literarischen Charakter des Erzählten, die Fiktion hin.

Bei dem nächsten ‚moj‘ stutzen wir schon:

Онегин, добрый мой приятель,
Родился на берегах Невы . . .

Onegin, mein guter Freund, / Wurde an den Ufern der Neva geboren.

Wieso? Onegin ist doch eine erdichtete Gestalt. Puškin als real existierender Mensch kann also nicht dessen Freund sein, jedenfalls nicht als mithandelnde Person im Rahmen des Romans. Schon hier wird deutlich, daß der Erzähler des Romans natürlich nicht einfach mit Puškin identifiziert werden darf, auch wenn auf den ersten Blick der Anschein erweckt wird. Durch die angenommene Rolle des Freundes des Haupthelden wird hier aber, nachdem eben noch von einem ‚Romanhelden‘ die Rede war, plötzlich die Erzählung von Wirklichkeit fingiert. Hier gibt das Erzähler-Ich plötzlich vor, der Freund Onegin zu sein, also etwas selbst Erlebtes zu erzählen, und wird dadurch zu einer fiktiven Gestalt, zu einer Figur des Romans, die auf der gleichen Ebene wie die anderen handelnden Gestalten steht.

Der nächste Vers ist wieder eine Anrede an die Leser, die möglicherweise genau derselben Umgebung entstammen wie Onegin, eben Petersburg:

Где, может быть, родились вы
Или блистали, мой читатель . . .

Wo vielleicht auch Sie geboren wurden / Oder in der Gesellschaft glänzten, mein Leser . . .

Damit wird durch die direkte Anrede wieder eine Beziehung hergestellt zwischen Autoren-Ich und Leser, gleichzeitig aber auch zwischen Erzähltem und Leser. Alle drei gehören in die gleiche Zeit und in die gleiche gesellschaftliche Umgebung². Das Ich in den letzten beiden Versen scheint sich wieder auf den realen Puškin zu beziehen:

Там некогда гулял и я:
Но вреден север для меня.

Dort habe auch ich mich einst ergangen: / Aber der Norden ist mir schlecht bekommen.

Darin steckt eine autobiographische Aussage, der Hinweis auf die Verbannung aus dem Norden nach dem Süden.

² Aufschlußreiche Hinweise auf die Rolle des Lesers finden sich auch bei Rybnikova, a. a. O., S. 25 ff.

Die Er-Erzählung der Onegin-Handlung ist also von einem Geflecht von Ich-Einschüben, von Reflexionen und Abschweifungen überzogen, die teilweise das Geschehen selbst völlig in den Hintergrund drängen. Dieses Autoren-Ich ist fast immer derart gegenwärtig, derart prägend für das Werk, daß seine Gegenwart mitunter die Handlung überspielt, ja daß die Handlung für sich allein, losgelöst von den Ich-Einschüben, nur ein Grundgerüst für das Erzählen darstellt.

Im kurzen Aufriß haben wir schon gesehen, daß ein eigenartiges Verhältnis, eine zu klärende Wechselbeziehung zwischen dem Auftreten des Autoren-Ichs als autobiographische Persönlichkeit Puškins, als schreibender Autor des Werkes und als mithandelnde Person des Romans auf der einen Seite den Helden der Erzählung und auf der anderen Seite dem Leserpublikum gegenüber besteht. Das Entwirren dieser einzelnen Schichten zur Klärung des angedeuteten Verhältnisses ist unsere erste Aufgabe. Alle direkten Ich-Aussagen müssen genau geprüft werden, ebenso die den Leser oder Helden einschließenden Wir-Aussagen, die Aufschluß über die Art der Beziehung des Autoren-Ichs zu diesen Faktoren geben können.

Methodisch muß zu der folgenden Untersuchung noch bemerkt werden, daß bewußt vom abgeschlossenen Kunstwerk ausgegangen wird. In welchem Maße die lange und wirre Entstehungsgeschichte des Romans Einfluß auf seine Struktur gehabt hat, soll und darf nicht unterschätzt werden. Nicht das ist aber hier unsere Aufgabe³. Wenn es darum geht, die Wirkung einer bestimmten Erzählweise, ihre Funktion zu klären, dann muß vom Werk in seiner abgeschlossenen Ganzheit und seiner endgültigen Gestalt ausgegangen werden. Die Aufgabe und Bedeutung bestimmter Erzähltechniken und „Kunstgriffe“ für das Werk kann nur erfaßt werden, wenn man die Dichtung als ein Ganzes ansieht, so wie sie übrigens auch bei der Lektüre tatsächlich aufgenommen wird. Das heißt aber nicht, daß nicht auch frühere Redaktionen zur Verdeutlichung zu Rate gezogen werden können.

Zunächst also gibt sich der Autor als Freund des Helden Onegin aus, der längere Zeit nach dem Geschehen, irgendwie von höherer Warte, die Geschichte Evgenijs erzählt. Er berichtet konkret von seiner Freundschaft mit ihm:

Условий света свергнув бремя,
 Как он, отстав от суеты,
 С ним подружился я в то время.
 Мне нравились его черты,

 Я был озлоблен, он угрюм;
 Страстей игру мы знали оба... (1/45)

³ Ich verweise besonders auf die Arbeiten Makogonenkos und Semenkos, a. a. O.

Ich hatte wie er die Last der gesellschaftlichen Konventionen abgeschüttelt, / All die Eitelkeit hinter mir gelassen, / Und befreundete mich damals mit ihm. / Mir gefielen seine Züge, / / Ich war verbittert, er düster; / Das Spiel der Leidenschaften kannten wir beide ...

Die nächsten Strophen erzählen von ihren freundschaftlichen Streitgesprächen, gemeinsamen Erinnerungen und Träumereien, gemeinsamen Plänen auf nächtlichen Spaziergängen an der Neva:

ОНЕГИН БЫЛ ГОТОВ СО МНОЮ
УВИДЕТЬ ЧУЖДЫЕ СТРАНЫ... (1/51)

Onegin war bereit, mit mir / Fremde Länder zu sehen.

In welchem Maße das Autoren-Ich hier mithandelnde Person ist, auch im Bewußtsein des Dichters, beweist z. B. eine Handzeichnung Puškins zu dieser Szene, in der er sich zusammen mit Onegin an einer Mauer lehrend dargestellt hat. Der Autor ist also hier selbst eine Figur seiner Erzählung. Das bedeutet, daß die Vorstellung erweckt wird, als erzähle er etwas wirklich Geschehenes. Er will die „Illusion unmittelbar erlebter Wirklichkeit“⁴ geben. Das heißt aber: sein Blickwinkel müßte jetzt eingeschränkt sein. Er müßte alles aus der Perspektive des Onegin-Freundes sehen, der zwar — weil er die Geschichte später aufschreibt — mehr Überblick und durch die Zeit ein bißchen mehr Abstand zu den Dingen hat, dessen Blickfeld und Wissen aber trotzdem begrenzt sind. Er hätte sein Wissen um das Geschehen zumindest zu motivieren. Eine so beschränkte Sicht bestimmt noch an einigen Stellen des Romans den Erzählerstandort. So gibt sich der Autor bewußt als der in die Geschichte irgendwie verwickelte, sie später berichtende Freund Onegins, wenn er den Brief Tat'janas dem Leser übergibt:

ПИСЬМО ТАТЬЯНЫ! ПРЕДО МНОЮ;
ЕГО Я СВЯТО БЕРЕГУ,
ЧИТАЮ С ТАЙНОЮ ТОСКОЮ
И НАЧИТАТЬСЯ НЕ МОГУ.
· · · · ·
· · · · · Но вот
Неполный, слабый перевод... (3/31)

Der Brief Tat'janas liegt vor mir; / Ich halte ihn heilig, / Ich lese ihn immer wieder mit heimlicher Wehmut / Und kann mich nicht satt lesen. / / ... Aber hier / Ist die unvollständige, schwache Übersetzung.

Die gleiche Funktion hat das Ich im Zusammenhang mit dem Abschiedsgedicht Lenskijs:

СТИХИ НА СЛУЧАЙ СОХРАНИЛИСЬ;
Я ИХ ИМЕЮ; ВОТ ОНИ... (6/21)

⁴ E. L ä m m e r t, a. a. O., S. 69.

Die Verse blieben durch einen Zufall erhalten; / Ich besitze sie; da sind sie . . .

An solchen Stellen wird das Ich als Mithandelnder, die Figuren des Erzählten damit als wirklich existierend zu zeigen versucht. Damit wird das Erzählen einer selbsterlebten Wirklichkeit fingiert. Dieses fiktive Erzähler-Ich mit seiner begrenzten Perspektive soll deshalb *wirklichkeitsfingierendes Ich* genannt werden. Es steht somit vor allem in enger Beziehung zum erzählten Geschehen, zu den Helden, nicht direkt zum Leser. Wenn es ‚wir‘ sagt oder von ‚uns‘ spricht, dann bedeutet das immer nur: Ich (als Freund Onegin's) und Onegin. Z. B.:

Страстей игру мы знали оба;
Томила жизнь обоих нас;
В обоих сердца жар угас;
Обоих ожидала злоба
Слепой Фортуны и людей
На самом утре наших дней. (1/45)

Das Spiel der Leidenschaft kannten wir beide; / Das Leben hatte uns beide ermüdet; / In beider Herzen war das Feuer erloschen; / Uns beide hatte die Bosheit / Der blinden Fortuna und der Menschen / Schon am Morgen unserer Tage empfangen.

Oder:

Но скоро были мы судьбою
На долгий срок разведены. (1/51)

Aber bald wurden wir vom Schicksal / Auf lange Zeit getrennt.

Daß diese begrenzte Perspektive nicht eingehalten wird, liegt auf der Hand. Ja, die wenigen Belegstellen im Werk, die diesen Erzählerstandort verdeutlichen, muß man suchen. Die Fiktion des Onegin-Freundes ist nur in wenigen Relikten im Roman vorhanden. (Später ist zu fragen, warum diese Ich-Gestalt fallengelassen wurde.) Es dominiert bei weitem die allwissende Erzählperspektive. Man braucht sich nur klar zu machen, daß der Autor zwar den Brief Tat'janas selbst besitzen muß, um ihn dem Leser übermitteln zu können; gleichzeitig aber weiß er genau, ohne zu motivieren woher, was Tat'jana dachte, als sie den Brief schrieb, und er teilt Wort für Wort mit, was sie mit ihrer Amme sprach. Daß das nicht als unverständliche und unverzeihliche Nachlässigkeit gedeutet werden kann, ist klar. Aber darüber später. Eine Schicht des Erzählens, eine Seite des Autoren-Ichs ist damit herausgelöst: ein *wirklichkeitsfingierendes Ich*, das zu einer fiktiven Gestalt des Werkes geworden ist, das als mithandelnde Person einen eingengten Blickwinkel hat, damit aber gerade die Vorstellung von der Wirklichkeit des Erzählten erweckt und verstärkt. Dieses Ich hat kein enges Verhältnis zum Leser, dafür ein umso engeres zu den Erzählfiguren, besonders zu Onegin.

Eine tragende Schicht ist dies aber nicht. Wir haben damit nur eine Seite, nur den kleinsten Teil dieses Autoren-Ichs erfaßt, denn neben diesem mithandelnden Ich, ja irgendwie mit ihm verwachsen und schon nach der Zahl der Einschübe weit bedeutender, steht der souveräne Erzähler, der alles weiß, ohne sein Wissen begründen zu müssen, mit einer unbegrenzten Perspektive, mit dem ‚olympian view‘ dessen, der lächelnd über dem Erzählten steht, indem er nämlich das Erzählen selbst zum Hauptthema seiner Erzählung macht. Von Anfang bis Ende zieht sich dieser Erzählstrang durch das Werk. Die Beispiele dafür sind außerordentlich zahlreich. Der Autor gewährt offenen Einblick in seine Werkstatt:

Я думал уж о форме плана,
И как героя назову;
Покамест моего романа
Я кончил первую главу;
Пересмотрел все это строго:
Противоречий очень много,
Но их исправить не хочу. (1/60)

Schon dachte ich über die Form des Entwurfs nach, / Und wie ich den Helden nennen werde, / Inzwischen habe ich das erste Kapitel / Meines Romanes beendet; / Ich habe alles noch einmal streng geprüft: / Es sind da viele Widersprüche, / Aber ich will sie nicht verbessern.

Er diskutiert seine poetischen Probleme, etwa die Übersetzung des Wortes ‚vulgär‘:

Люблю я очень это слово,
Но не могу перевести;
Оно у нас покамест ново.
И вряд ли быть ему в чести.
Оно б годилось в эпиграмме...)
Но обращаюсь к нашей даме. (8/16)

Ich liebe dieses Wort sehr, / Aber ich kann es nicht übersetzen; / Es ist bei uns vorläufig neu / Und wird kaum zu Ansehen gelangen. / Es würde sich gut zum Epigramm eignen...) / Aber ich wende mich unserer Dame zu.

Er reflektiert gemeinsam mit dem Leser über seine Gestalten:

Вы согласитесь, мой читатель.
Что очень мило поступил
С печальной Таней наш приятель... (4/18)

Sie stimmen doch zu, mein Leser, / Daß sich unser Freund sehr zartfühlend / Der traurigen Tanja gegenüber verhalten hat.

Er gewährt Einblick in Fragen der Komposition:

Но полно. Надо мне скорей
Развеселить воображенье
Картиной счастливой любви. (4/24)

Aber genug. Ich muß jetzt schnellstens / Die Einbildung erfreuen / Mit einem Bild der glücklichen Liebe.

Und er führt eine neue Person etwa auf folgende Art ein:

Позвольте мне, читатель мой,
Заняться старшею сестрой. (2/23)

Erlauben Sie mir, mein Leser, / Mich mit der älteren Schwester zu be-
fassen.

Die Reihe solcher Beispiele könnte beliebig fortgesetzt werden. Aber schon diese wenigen machen klar: Hier spricht das Ich in seiner Funktion als Poet, als der, der die Fiktion schafft, als Schöpfer dieses Werkes. Indem der Schaffensprozeß in die Dichtung einbezogen wird, wird die Fiktion eindeutig als solche bewußt. Immer wieder wird auf das Werk als auf ein Kunstwerk, ein Phantasieprodukt hingewiesen. Wir wollen diese Seite der Autoren-gestalt *fiktions-schaffendes Ich, fiktion-sbewußt-machendes Ich* nennen.

In diese alles umgreifende Schicht des Erzählens gehört auch die Gepflogenheit, die Helden mit dem Possessivpronomen zu nennen: *moj Evgenij, moj bednyj Lenskij, moj Onegin* usw. Das ist nicht etwa der Ausdruck vertrauten Mitfühlens, obwohl auch das manchmal mitschwingt, sondern der selbstbewußte Besitzerausdruck des Schöpfers dieser Gestalten. Auch eine ihm durchaus nicht liebe und nahestehende Person nennt er z. B. *„moj Zareckij“*⁵. Er unterstreicht mit dieser Ausdrucksweise die Fiktionalität der Gestalten, die Fiktionalität des Erzählten und seine Position als selbstherrlicher Spielleiter.

Ebenso oft aber finden wir auch die Ausdrucksweise im Plural: *„naš geroj“, „naš prijatel“* usw. Damit wird ein neuer Aspekt dieses fiktion-schaffenden und diese Fiktion bewußtmachenden Ichs deutlich. Dieses Ich ist unlösbar mit dem Leser verbunden. Das Bewußtmachen der Fiktion manifestiert sich in dem durchgehenden Gespräch zwischen Autor und Leser. Auch bei dem Leser als dem Gesprächsgegenüber des fiktion-schaffenden Autoren-Ichs wird das Bewußtsein der Fiktion vorausgesetzt. Das gemeinsame Bewußtsein der Fiktion macht erst die verschiedenen Abwandlungen des Spiels mit ihr möglich. Die Korrelation zwischen Autor, Dargestelltem und Leser ist die Grundlage für das Fiktionsspiel dieses Autoren-Ichs. Der Leser als sein Partner wird ebenso in das Werk mit einbezogen wie das Autoren-Ich selbst. Beide werden in einem solchen Maße Teil des Ganzen, daß sie selbst zu fiktiven Gestalten werden: Der Ich-Erzähler, der sein wirkliches Autorsein als Rolle spielt, die einen eigenen Erzählstrang beansprucht, im Gespräch mit dem Leser, dessen Aufnahme des Gehörten oder Gelesenen ebenso zu einer ins Erzählganze gehörenden Rolle wird.

⁵ Darauf weist auch Rybnikova hin, a. a. O., S. 41.

Der Leser wird angeredet:

А что ж Онегин? Кстати, братья!
Терпенья вашего прошу;
Его вседневные занятия
Я вам подробно опишу... (4/37)

Aber was ist mit Onegin? Ja freilich, Brüder! / Ich bitte euch um Geduld; / Seine täglichen Beschäftigungen / Werde ich euch ausführlich beschreiben...

Seine Reaktion auf das Erzählte, seine Ungeduld, sein Gespanntsein usw. wird vom Autor in Rechnung gezogen:

Со временем отчет я вам
Подробно обо всем отдам... (6/42)

Mit der Zeit werde ich euch / Ausführlich über alles Rechenschaft geben...

Друзья мои, вам жаль поэта... (6/36)

Meine Freunde, euch tut der Dichter leid...

Гм! гм! Читатель благородный,
Здорова ль ваша вся родня?
Позвольте: может быть, угодно
Теперь узнать вам от меня,
Что значит именно родные. (4/20)

Hm! Hm! Wohlgeborner Leser, / Ist eure ganze Verwandtschaft gesund? / Erlaubt: vielleicht ist es euch recht, / Jetzt von mir zu erfahren, / Was eigentlich Verwandtschaft bedeutet.

Noch deutlicher aber wird das gemeinsame Bewußtsein der Fiktion und das gemeinsame Spiel mit ihr in den Wir-Aussagen. Dem fiktionsschaffenden und bewußtmachenden Ich entspricht ein die Leser einbeziehendes Wir, das die gleiche Funktion hat.

Теперь мы в сад перелетим,
Где встретилась Татьяна с ним. (4/11)

Jetzt fliegen wir hinüber in den Garten, / Wo sich Tat'jana mit ihm getroffen hat.

У нас теперь не то в предмете:
Мы лучше поспешим на бал... (1/27)

Aber nicht das ist jetzt unsere Sache: / Wir eilen lieber auf den Ball...

Но здесь с победою поздравим
Татьяну милую мою
И в сторону свой путь направим,
Чтоб не забыть, о ком пою... (7/55)

Aber laßt uns hier zu ihrer Eroberung / Meine liebe Tat'jana
beglückwünschen / Und unseren Schritt seitwärts lenken, /
Um den nicht zu vergessen, von dem ich singe...

(Man beachte den unwillkürlichen Wechsel von ‚Wir‘ und ‚Ich‘.)

И здесь героя моего,
В минуту, злую для него,
Читатель, мы теперь оставим,
Надолго... навсегда. За ним
Довольно мы путем одним
Бродили по свету... (8/48)

Und hier wollen wir nun meinen Helden, / In einem für ihn sehr
bösen Moment, / Mein Leser, verlassen, / Auf lange... auf immer.
Ihm sind wir lange genug / Auf seinem Weg durch die Welt ge-
folgt...

In all diesen Aussagen wird eine Beziehung von Autor und Lesern zu den fiktiven Gestalten des fiktiven Geschehens hergestellt. Damit werden auch Autor und Leser dieser Fiktion zugehörig, und diese wird gleichzeitig als solche bewußt.

So innig verbunden sind Autoren-Ich und fiktionsbewußter, fiktiver Leser, daß sogar immer wieder von ‚naš roman‘ und dem ‚geroj našego romana‘ gesprochen werden kann. Wir sehen also: dem fiktions-schaffenden Ich, das das Erzählte ausdrücklich als Erzähltes ausgibt, entspricht ein ‚Wir‘, ein die Leser einbeziehendes Wir, das nur auf der Grundlage des Fiktionsbewußtseins möglich ist, das Teil hat an der Schaffung der Fiktion und Teil ist des gemeinsamen Spiels mit der Fiktion.

Wir spüren jedoch, daß auch mit diesem wohl umgreifendsten Aspekt des Autoren-Ichs noch nicht die ganze Komplexität dieser Gestalt erfaßt ist. Die eigentümliche Besonderheit, durch die der „Onegin“ ein einzigartiges Werk in der Weltliteratur geworden ist, ist das Durchtränktsein der Dichtung von persönlicher Innerlichkeit, von echt autobiographischen Bezügen, von aufrichtigstem individuellem Gefühl, von Aussagen mit existentieller Bedeutung für die Person Puškina.

Das ist es wohl, was meist ‚Lyrismus‘ des Werkes, ‚lyrischer Roman‘, ‚lyrisch-epische Gattung‘ usw. genannt wird. Nur sind damit fast immer alle Ich-Aussagen gemeint. Die ganze ‚besondere Rolle des Erzählers‘ wird als Ausdruck der ‚liričnost‘ des Romans gewertet⁶.

Dabei verdient nur ein kleiner Teil dieser Einschübe den Begriff lyrisch⁷, wenn man darunter, wie es hier im Zusammenhang eines epischen

⁶ So etwa bei Slonimskij, *Masterstvo Puškina* S. 337 f., auch bei Timofeev in „*Osnovy teorii literatury*“, Moskva 1959, S. 346.

⁷ Das erkennen auch Gukovskij, a. a. O., S. 166 f., und Rybnikova, a. a. O., S. 34 f.

Werkes sinnvoll ist, ganz subjektive, echt existentielle, persönliche Aussagen versteht, Aussagen also, die aus der Fiktion des Ganzen heraustreten. Es empfiehlt sich trotzdem, den Begriff ‚lyrisches Ich‘ für diese Seite der Autorengestalt zu meiden, da er zu sehr durch seinen Gattungswert vorbelastet ist. Die seltene und seltsame Bedeutung, die dieses Ich im Ganzen eines epischen Werkes hat, drückt vielleicht am besten der Begriff fik-tionsbrechendes Ich, aus der Fiktion heraustretendes Ich, aus.

Obwohl man sein Vorhandensein spürt, ist es dennoch sehr schwer, gerade dieses neben der Fiktion stehende Ich zu fassen. Denn bestimmt gehören nicht alle Aussagen hierher, in denen man irgendwie einen autobiographischen Bezug entdecken kann. Wenn z. B. bei der Beschreibung des Gastmahls bei den Larins, angeregt von der Gestalt der ‚schlanken, langen Weingläser‘, ausgerufen wird:

Подобно талии твоей,
Зизи, кристалл души моей,
Предмет стихов моих невинных,
Любви приманчивый фиал,
Ты, от кого я пьян бывал! (5/32)

Ähnlich deiner Taille, / Zizi, du Kristall meiner Seele, / Gegenstand meiner unschuldigen Verse, / Lockender Pokal meiner Liebe, / Du, von der ich trunken war.

dann ist dies, mag die Zizi auch wirklich eine Person aus Puškins Bekanntenkreis sein, nur ein ironisches Spiel mit der Fiktion. Das aus der Fiktion ausbrechende Ich eindeutig an bestimmten Stellen festzustellen, ist gerade deshalb so schwer, weil es nur ganz selten rein auftritt. Natürlich ist die ganze Schicht der Darstellung des Schreibvorganges, der Entstehung des Werkes, die wir auch als fiktiv erkannt haben, durchsetzt mit autobiographischen, existentiellen Aussagen, denn es sind ja zum großen Teil Puškins Probleme als Dichter. Aber diese Aussagen werden von der Fiktion gleichsam aufgesaugt; sie werden durch das In-Bezug-Setzen zu dem fiktiven Geschehen und zum Leser ebenfalls fiktiv.

Es gibt aber Stellen, in denen der Bezug zu den fiktiven Gestalten und dem Erzählgeschehen abgebrochen und das Erzählgeschehen nur Anlaß für echt existentielle Aussagen wird. An solchen Stellen öffnet sich die Fiktion der Wirklichkeit, Ausbrüchen der realen Persönlichkeit Puškins. Das sprechende Ich bekommt existentielle Bedeutung. Es steht außerhalb des Romans, außerhalb der Romanfiktion. Es sind nur wenige und kurze Stellen, an denen das deutlich wird, und immer taucht dieses fiktionsbrechende Ich schnell wieder in der Fiktion unter. (Die Formen, in denen das geschieht, werden uns als nächstes beschäftigen.) Aber es ist doch da. Ganz eindeutig z. B.:

Придёт ли час моей свободы?
 Пора, пора! — взываю к ней;
 Брожу над морем, жду погоды,
 Маню ветрила кораблей.
 Под ризой бурь, с волнами споря,
 По вольному распутью моря
 Когда ж начну я вольный бег? (1/50)

Wird die Stunde meiner Freiheit anbrechen? / Es ist Zeit, es ist Zeit! —
 Ich rufe nach ihr; / Ich irre am Meer entlang, ich warte auf Unwetter, /
 Ich locke die Segel der Schiffe heran. / Wann werde ich unter dem
 Mantel der Stürme, mit den Wellen kämpfend, / In der freien Weite
 des Meeres / Die freie Fahrt beginnen?

Das Gespräch des Autoren-Ichs mit Onegin wird hier zum Anlaß für einen wilden Ausbruch des Freiheitssehnsens von Puškin, der damals in Odessa in der südlichen Verbannung lebte und davon träumte, irgendwie ins Ausland zu gelangen.

Ebenso werden wir in das ganz persönliche Erlebnisfeld Puškins, das in keiner direkten Beziehung zum Romangeschehen steht, etwa in folgender Strophe geführt:

Как грустно мне твое явленье,
 Весна, весна! пора любви!
 Какое томное волненье
 В моей душе, в моей крови! (7/2)

Wie traurig macht mich dein Erscheinen, / Frühling, Frühling! Zeit der
 Liebe! / Welch schmachsender Aufruhr / Ist in meiner Seele, in meinem
 Blut!

Hier spricht das Ich nicht in seiner Rolle als Erzähler des Romans, sondern es ist aus der allgemeinen Fiktion ausgebrochen, es steht neben ihr und spricht Gefühle einer real existierenden Person, nämlich Puškins selbst aus. Ähnlich ist es etwa, wenn dieses Ich in der Beschreibung der Reise Tat'janas beim Auftauchen Moskaus ausruft:

Ах, братцы! как я был доволен,
 Когда церковей и колоколен,
 Садов, чертогов полукруг
 Открылся предо мною вдруг!
 Как часто в горестной разлуке,
 В моей блуждающей судьбе,
 Москва... я думал о тебе! (7/36)

Ah, Brüder! Wie war ich glücklich, / Als sich der Halbkreis / Der
 Kirchen und Glockentürme, / Der Gärten und Paläste plötzlich vor mir
 öffnete! / Wie oft in bitterer Trennung, / In meinem Umgetriebensein /
 Dachte ich, Moskau, an dich!

An vielen Stellen spricht dieses Ich aus seiner realen Erfahrung heraus, vergleicht irgendwelche Geschehnisse des Romans mit der Erinnerung an wirkliches Erleben. Z. B. berichtet es, um Tat'jana zu rechtfertigen und vor dem Leser in Schutz zu nehmen, von seinen Erfahrungen in der Gesellschaft:

Я знал красавиц недоступных,
Холодных, чистых, как зима,
Неумолимых, неподкупных,
Непостижимых для ума;
Дивился я их спеси модной... (3/22)

Ich kannte unnahbare Schöne, / Kalt, rein wie der Winter, / Unerbittlich, unbestechlich, / Unerreichbar für den Sinn; / Ich bewunderte ihren modischen Hochmut...

In all diesen Fällen des Auftretens des fiktionsbrechenden Ichs handelt es sich also um verschiedene Formen von Wirklichkeitsaussagen, die von der realen Puškingestalt nicht zu trennen sind. Entweder spricht dieses Ich echtes Gefühlserleben aus, das vom Romangeschehen nur veranlaßt wurde, ohne direkt damit in Beziehung zu stehen, oder es kommt zu unmittelbar autobiographischen Tatsachenaussagen, die also auch zeitlich fixierbar sind.

Auch diesem Ich, das aus der Fiktion heraustritt, indem es Wirklichkeitsaussagen macht, entspricht wieder ein ähnlich strukturiertes Wir. Eine ganze Reihe der den Leser einschließenden Wir-Aussagen brechen ebenso, d. h. gemeinsam mit diesem Ich die allgemeine Fiktion und werden zu eindeutigen Wirklichkeitsaussagen. Hier wird der Leser nicht als literarischer Gesprächspartner, als fiktiv gewordene Gestalt aufgefaßt und ins Werk einbezogen. Vielmehr ist er hier der reale Zeitgenosse Puškins, ein Mensch der damaligen Gesellschaft; er gehört einem wirklich existierenden und auch historisch faßbaren Personenkreis an.

An vielen Stellen, an denen über allgemeine Erscheinungen der russischen Gesellschaft unter den historischen Bedingungen der zwanziger Jahre reflektiert wird, wird mit schöner Selbstverständlichkeit ‚wir‘ und ‚bei uns‘ gesagt. In solchen Fällen stehen Autoren-Ich und Leser neben der Romanfiktion.

In der Darstellung der Erziehung Onegins heißt es etwa:

Мы все учились понемногу
Чему-нибудь и как-нибудь,
Так воспитаньем, слава богу,
У нас немудрено блеснуть. (1/5)

Wir alle haben mit der Zeit / Irgendwie irgendwas gelernt. / So kann man mit Erziehung bei uns, Gott sei Dank, / Leicht glänzen.

Oder in der folgenden, nicht in die Endfassung aufgenommenen Strophe⁸:

⁸ Bd. 5, Iz rannich redakcij S. 511.

Н а с пыл сердечный рано мучит.
 Очаровательный обман,
 Любви нас не природа учит,
 А Сталь или Шатобриан.
 Мы алчем жизнь узнать заране,
 Мы узнаем ее в романе,
 Мы все узнали, между тем
 Не насладились мы ничем.

Uns quält die Glut des Herzens schon früh. / Zauberischer Trug, / Die
 Liebe lehrt uns nicht die Natur, / Sondern Stael und Chateaubriand. /
 Wir dürsten danach, das Leben früh kennenzulernen / Und lernen es
 nur im Roman kennen, / Alles ist uns bekannt, während / Wir nichts
 genossen haben.

Oder:

Теперь у нас дороги плохи,
 Мосты забытые гниют... (7/34)

Heute sind bei uns die Wege schlecht, / Die vergessenen Brücken ver-
 modern...

Dieselbe aus der Fiktion heraustretende Autor-Leser-Konstellation drückt
 sich aus, wenn das pluralische Possessivpronomen etwa in einem Zusammen-
 hang wie dem folgenden steht:

Там наш Катенин воскресил
 Корнеля гений величавый... (1/18)

Dort hat unser Katenin / Den großartigen Genius Corneilles
 wiedererweckt.

„Unser Katenin“ — das hat nichts zu tun mit der Ausdrucksweise „unser
 Held“ oder ähnlichem. So wird außerhalb der Romanfiktion von russischen
 Menschen über „ihren“ Dichter gesprochen.

Dem Ich, das aus der Fiktion ausbricht und in dem Puškin selbst als
 Person zu Wort kommt, entspricht also wiederum ein Wir, ein gleichsam
 „historisches Wir“, das die Leser als Teil der objektiven gesellschaftlich-histo-
 rischen Wirklichkeit umfaßt.

Bei dem Versuch, die einzelnen Ich-Standorte voneinander zu trennen,
 verschiedene Erscheinungsmöglichkeiten des Autoren-Ichs und des mit diesem
 im Zusammenhang stehenden und korrespondierenden Wir herauszulösen
 und säuberlich zu scheiden, ergeben sich natürlich Schwierigkeiten. Nicht jede
 Ich-Aussage läßt sich ganz eindeutig in eine dieser Kategorien einordnen.
 Nur dadurch wird erklärlich, daß diese Ich-Gespaltenheit überhaupt noch
 kaum bemerkt wurde. Schwierig ist es vor allem deshalb, weil man nicht
 einzelne Aussagen aus dem Textzusammenhang herausreißen kann. Es gibt
 da die verschiedensten Formen von Übergängen, Überlagerungen, Doppel-

deutigkeiten. Aber erst das etwas gewaltsame Trennen und Herauslösen macht es möglich, das Grundprinzip dieser Erzählweise zu erfassen: den schnellen Perspektivenwechsel, die häufige Perspektivenmischung, den beweglichen Erzählerstandort, die elastische Erzählhaltung des Autoren-Ichs.

Bei der näheren Betrachtung dieses komplizierten und vielschichtigen Werkes mittels der Methode der Untersuchung der Autoren-gestalt ergab sich also ein interessantes und seltsames Phänomen. Die in Er-Form erzählte Onegin-Handlung ist von einem zum Teil überwuchernden Geflecht von Ich-Einschüben des Autors überzogen, ja ohne die Ich-Einschübe wäre der Roman überhaupt nicht denkbar. Dieses Ich erwies sich als eigentümlich gespalten. Durch genaue Analyse der Ich- und Leser einbeziehenden Wirk-Aussagen konnten mehrere Ebenen voneinander getrennt werden:

1. Ein wirklichkeitsfingierendes Ich, das, indem es sich als Freund Onegins ausgibt, zu einer gleichberechtigten Figur des Werkes wird, zu einer Gestalt, die einige Zeit nachher von früher Erlebtem berichtet. Dieses Ich ist also eine fiktive Gestalt, deren Perspektive begrenzt ist. Dem Erzählten wird dadurch der Charakter von wirklich Geschehenem gegeben. Es besteht somit eine ganz enge Verbindung dieses Ichs zur Erzählhandlung. ‚Wir‘ bedeutet in diesem Zusammenhang immer: Ich-Gestalt und Onegin. Da aber diese Ebene nur einen sehr kleinen Teil der Ich-Aussagen ausmacht, ja später nur noch in Relikten vorhanden ist, wird diese Wirklichkeitsfingierung leicht als Fingierung durchschaut und dient im Grunde ebenso zur Bewußtmachung der Fiktion wie die nächste Erscheinungsform des Ich.

2. Das fiktionsschaffende, die Fiktion bewußtmachende Ich. Das ist die Ebene, auf der das Ich souverän über die Entstehung des Romans als eines Kunstwerkes spricht und den Leser daran teilnehmen läßt. Auch dieses Ich mit seiner unbegrenzten Perspektive und Allwissenheit wird zu einer fiktiven, in den Roman einbezogenen Gestalt. In ständiger Beziehung zur Romanfiktion konstituiert es einen eigenen Handlungsstrang, nämlich den der Bewußtmachung des dichterischen Vorgangs. Diesem fiktionsschaffenden Ich entspricht ein Wir, ja es ist selbst nur denkbar mit einem ihm verbundenen Wir, das den Leser bewußt am gemeinsamen Spiel mit der Fiktion teilnehmen läßt und ihn dadurch in das Fiktionsganze einbezieht. Diese ganze Erzählschicht manifestiert sich im freien Gespräch zwischen Autor und Leser, für das das gemeinsame Fiktionsbewußtsein die Grundlage ist. Das wirklichkeitsfingierende und das fiktionsschaffende Ich gehören beide in die Ebene des Bewußtmachens der Fiktion, d. h. beide sind Teil des Fiktionsspiels.

Aber noch eine dritte, besondere Erscheinungsform des Ich macht die Eigentümlichkeit des „Evgenij Onegin“ aus:

3. Das aus der Fiktion heraustretende, das fik-tionsbrechende Ich, das existentielle und direkte autobiographische Aussagen der Person Puškins umfaßt. Hier ist die Beziehung zum Roman-geschehen und den Figuren für Augenblicke aufgehoben. Es kommt zu echten Wirklichkeitsaussagen. In welchem Maße solche Aussagen nur möglich sind auf dem Hintergrund der allgemein bewußten Fiktion, sozusagen mit der Fiktion als Rückendeckung, wird später deutlich werden. Die Entsprechung zu diesem neben der Fiktion stehenden Ich ist ein Wir, das den Leser als realen Zeitgenossen Puškins meint, als Angehörigen der damaligen Gesellschaft, das also auch Wirklichkeitsaussagen macht, die die gesellschaftlich-historische Umwelt betreffen.

Kapitel 3

DIE URSACHE EINSEITIGER DEUTUNGEN DES ROMANS

Die Erkenntnis der komplizierten Struktur der Autoren-gestalt und der Nachweis ihrer verschiedenen Erscheinungsformen gibt uns die Möglichkeit, die Ursache vieler einseitiger Deutungen von Puškins Versroman ziemlich genau zu bestimmen.

Da die fast unmerkliche Gespaltenheit des Autoren-Ichs nicht erkannt wurde, konnte es immer wieder zu einseitigen Festlegungen der Funktion seiner Ich-Einschübe und Abschweifungen und damit zu einseitigen Interpretationen des ganzen Romans kommen. Das gilt natürlich nur für Deutungsversuche, die überhaupt die komplizierte formale Struktur des Werkes in ihre Untersuchung einbeziehen und seine eigenartige Erzählweise verstehen und ihre Aufgabe bestimmen wollen.

Die Arbeit Viktor Šklovskijs¹ stellt wohl den ersten Beitrag in dieser Richtung dar. Sie ist zu verstehen als Reaktion auf die ständig nur im Inhaltlichen schürfende Puškinforschung und postuliert ein radikal neues Verständnis des „Evgenij Onegin“. Šklovskijs Aufsatz, der bewußt „das fröhliche Geschäft der Zerstörung“² von ewig mitgeschleppten, konventionellen Ansichten betreibt, war eine erfrischende und notwendige Provokation, die aber weit über das Ziel hinausschießt.

Er versucht darzulegen, daß der „Evgenij Onegin“ als parodistischer Roman zu verstehen sei. „Der ‚Evgenij Onegin‘ ist ebenso wie der ‚Tristram Shandy‘ ein parodistischer Roman, und dabei werden nicht die Sitten und

¹ Viktor Šklovskij: Evgenij Onegin (Puškin i Stern), a. a. O.

² Ebd., S. 220.

Typen der Epoche parodiert, sondern die Romantechnik selbst, sein Aufbau.“³ Er enthüllt das Geschehen des Romans als unkompliziertes Schema, als ein in der Literaturgeschichte weit verbreitetes Grundmotiv und bringt es auf die einfache Formel: „Tat'jana liebt Onegin, Onegin liebt sie nicht, und als er sich schließlich verliebt, versagt sie sich ihm.“⁴ Es kommt ihm darauf an zu beweisen, daß „das wirkliche Sujet des ‚Evgenij Onegin‘ nicht die Geschichte von Onegin und Tat'jana ist, sondern das Spiel mit dieser Fabel“⁵. (‚Fabel‘ bedeutet im Sprachgebrauch der Formalisten das noch unentwickelte Material, den Grundstoff der Erzählung, während mit dem Begriff ‚Sujet‘ die gestaltete Fabel, die mit verschiedenen Kunstmitteln zur Handlung entwickelte Geschichte gemeint ist.) Das Spiel mit dem Sujet, mit der Fiktion ist für ihn also die Grundlage des Romans. Er führt zum Beweis seiner These eine große Zahl von Kunstgriffen an, die der Parodierung der Romanform dienen und eine gewisse Ähnlichkeit mit Sternes Roman aufweisen. Die Beweisführung konzentriert sich besonders auf die ungewöhnliche Bedeutung der ‚lyrischen Abschweifungen‘, also auf die Ich-Aussagen des Autors. Indem ihm diese zur Untermauerung seiner These dienen, den Roman einseitig als literarische Parodie hinzustellen, wird klar, daß er die Ich-Gestalt nur unter dem Aspekt der Fiktionsbewußtmachung und des Fiktionsspiels betrachtet. Für ihn existiert nur das fiktionsschaffende Ich. In seiner provozierenden Absicht hat er die anderen Möglichkeiten, die in diesen Abschweifungen stecken, übersehen. Das geht so weit, daß er in formalistischer Einseitigkeit sogar das Verhältnis des Autors zu Tat'jana für ein „sentimentales Spiel und ein Spiel mit der Sentimentalität“⁶ hält.

Im Anschluß an Šklovskij deutet auch Maximilian Braun den „Evgenij Onegin“, allerdings sehr viel zurückhaltender und weniger radikal, als einen „im tiefsten Wesen parodistischen Roman“⁷. Damit hat er natürlich nicht ganz unrecht, er erfaßt aber eben nur eine Seite, eine Schicht der Dichtung, die sich besonders in den Aussagen des fiktionsschaffenden Ichs manifestiert und an ihnen beweisen läßt.

Auch Leon Stilman⁸, der die ‚literaturnost‘ des Werkes zum Schlüsselwort seiner Deutung macht und energisch gegen die Meinung vom Realismus des Werkes Stellung nimmt, besonders in seiner Auseinandersetzung mit Sipovskijs Begriff des Typischen, stützt sich auf ähnliche Argumente. Die Autoreneinschübe und Abschweifungen sind seiner Meinung nach kein Mittel

³ Ebd., S. 206.

⁴ Ebd., S. 209.

⁵ Ebd., S. 211.

⁶ Ebd., S. 218.

⁷ Maximilian Braun: Der hintergründige Puschkin. In: Solange Dichter leben — Puschkinstudien. Zum 150. Geburtstag des Dichters hrsg. v. A. Luther, Krefeld 1949, S. 114.

⁸ L. Stilman, a. a. O.

der realistischen Methode. Die Autorengestalt mit ihren Hinweisen auf die Realität des Schaffensprozesses zerstört die Realität der Erzählung. „Die Anwesenheit des Autors und seine Einmischungen zerstören die Illusion der unmittelbaren Aufnahme der Wirklichkeit, die die Methode des Realismus im Bewußtsein des Lesers zu schaffen bestrebt ist.“⁹ Auch das ist richtig, zeigt aber — abgesehen von der Enge des Realismusbegriffes von Stilman — wiederum, wie sehr er das Autoren-Ich nur in seiner fiktionbewußtmachenden Funktion sieht und diese auf das allgemeine Verständnis des Romans ausdehnt. Daß nämlich andererseits dieses Ich in seiner Wandelbarkeit gerade eine Möglichkeit zu einer vielschichtigen Aufnahme der Wirklichkeit seiner Zeit ist, daß neben der Schicht der Onegin-Handlung, die selbstverständlich als fiktiv bewußt wird, eine Ebene unmittelbarer Aussagen des Autoren-Ichs besteht, die gerade als ein Element des Realismus gedeutet werden könnte, übersieht er.

Fast die entgegengesetzte Position nimmt der italienische Slavist Ettore Lo Gatto ein, der in mehreren Zeitschriftenaufsätzen und in seinem Puškinbuch¹⁰ beweisen möchte, daß Puškins ‚Roman in Versen‘ als ‚lyrisches Tagebuch‘ zu deuten sei. Er erkennt sehr richtig den besonderen Charakter und die Originalität des „Onegin“ in der Eigenart und Funktion der ‚digressioni‘ und ihrer untrennbaren Verbindung mit der Erzählhandlung. Mit dem Begriff ‚digressioni liriche‘ umgreift er alle Abschweifungen, obwohl ihm durchaus bewußt ist, daß nicht alle Abschweifungen persönlichen Inhalts sind. Trotzdem sind es vor allem die Digressionen, die den „Evgenij Onegin“ zu einem ‚lyrischen Tagebuch sui generis‘ machen. Lo Gatto unterstreicht, daß seine lyrische Auffassung nicht grundsätzlich einer realistischen Deutung des Romans widerspricht, da man in den lyrischen Abschweifungen realistische Elemente finden kann, und umgekehrt auch in der realistischen Erzählhandlung und Beschreibung lyrische Elemente enthalten sind¹¹. Er macht sich also die Deutung des „Onegin“ als lyrisches Tagebuch durchaus nicht leicht und setzt sich auch mit anderen Möglichkeiten der Interpretation auseinander. Auch das autobiographische Element, auf das er sich natürlich besonders stützen muß, erkennt er als stilisiert. Trotzdem überschätzt er mit seiner Tagebuchtheorie, in der er sogar so weit geht, den Roman als ‚quaderno d'appunti‘ zu bezeichnen¹², das autobiographische, existentielle, subjektive, nichtfiktive Element. Er hat wieder die Funktion eines Teils der Abschweifungen, d. h. eine Seite der Autorengestalt, zur wesentlichen und bestimmenden erklärt¹³.

⁹ L. Stilman, a. a. O., S. 330.

¹⁰ Ettore Lo Gatto, a. a. O.

¹¹ Lo Gatto, a. a. O. c) S. 49.

¹² Lo Gatto, a. a. O. a) S. 49.

¹³ Eine ähnliche, ausführlichere Kritik an der Auffassung des ‚Onegin‘ als lyrisches Tagebuch Puškins durch E. Lo Gatto findet sich bei S. Mitchell: The

Die dritte Position ist die, die Autorengestalt mit ihrer Problematik in den Dienst einer realistischen Deutung zu stellen. Diese Interpretation der komplizierten Erzählweise, die zwar in allen sowjetischen Arbeiten als selbstverständlich gilt, wird aber nur in ganz wenigen Fällen genau analysiert und überzeugend vertreten¹⁴.

Die feinsinnigste und eingehendste Interpretation in dieser Richtung ist zweifellos die von G. A. Gukovskij¹⁵. Er deutet den „Evgenij Onegin“ als „realistischen Gesellschaftsroman“, als „ersten realistischen Roman der Weltliteratur“¹⁶. Dabei spielt für ihn die Autorengestalt eine sehr bedeutende Rolle. Der Roman ist um drei Zentralgestalten konzentriert. „Die dritte und allerzentralste Gestalt, die durch den ganzen Roman geführt wird und seinen ganzen Text vereinigt, ist die Gestalt des Dichters selbst, des Autors.“¹⁷ Gukovskij beweist, daß der Roman ohne die Abschweifungen einfach zerfallen würde, und wendet sich gegen den Terminus ‚lyrische Abschweifungen‘, da ja durch sie eine objektive Gestalt des Romans, eben die Autorengestalt, geschaffen wird. Dieses Autoren-Ich ist für ihn also völlig in der dargestellten Wirklichkeit aufgegangen. Den schnellen Wechsel und die Differenzierungen im Ton des Ganzen erklärt er nicht mit subjektiven Launen Puškins, sondern als „Funktionen der neuen realistischen Tendenzen des Stils...“¹⁸, als Widerspiegelung der Wirklichkeit in ihrer Vielschichtigkeit. „Das Autoren-Ich ist nur ein Teil dieser realen Welt.“¹⁹

Wiederum aber wird auch diese Deutung, der ich mich grundsätzlich gleichwohl anschließe, einseitig, wenn Gukovskij erklärt: „Der Autor im ‚Evgenij Onegin‘ ist nicht der Demiurg einer Welt, sondern nur ein Beobachter und Kommentator der Ereignisse, der auf der gleichen Ebene mit den Helden steht und diese nicht aufsaugt. Er ist genau so eine objektive Person wie sie, er ist aus demselben historischen Grund erwachsen.“²⁰ Damit wird nun der kunstvolle Spielcharakter, das freie, schöpferische Phantasiespiel, das ironische Spiel mit der Fiktion unbeachtet gelassen. Das Autoren-Ich in seiner fiktionsschaffenden und diese immer wieder bewußtmachenden Funktion wird einfach übergangen. Die bewußte Betonung des Kunstcharakters,

Digressions of 'Yevgeny Onegin'. Apropos of some Essays by Ettore Lo Gatto. In: *The Slavonic and East European Review*, vol. XLIV, N. 102, London 1966, S. 51—65. Mitchell kritisiert die Inkonsequenz in Lo Gattos Methode und sein Steckenbleiben in formalen Kategorien; er selbst versucht demgegenüber "to place Pushkins digressions in the widest possible cultural and social context" (S. 65).

¹⁴ Ich verweise auf Semenko.

¹⁵ G. A. G u k o v s k i j, a. a. O.

¹⁶ Ebd., S. 130.

¹⁷ Ebd., S. 166.

¹⁸ Ebd., S. 177.

¹⁹ Ebd., S. 177.

²⁰ Ebd., S. 143 f.

der Fiktion, die Puškin auf so meisterhafte Weise mit seinem realistischen Stoff zu vereinigen wußte, wird in Gukovskijs Deutung unterschlagen.

Auch Georg Lukács nennt den „Evgenij Onegin“ in seinem kurzen, aber inhaltsreichen Aufsatz²¹ einen „epochemachenden Roman größten Stils“, einen „Roman, der die Totalität des damaligen russischen Lebens enthält“²². Auch er stellt die „Lyrik, die die Erzählung umschwebt, sie begleitet, kommentiert“²³ — und mit Lyrik meint er vor allem die Ich-Aussagen des Autors — in den Dienst einer realistischen Interpretation. „... Gerade diese Lyrik — und die ihr innewohnende Ironie und Selbstironie — gibt den Gestalten, den Situationen, den Szenen ihre weichen, luftigen und dennoch entschiedenen Konturen. Puschkin weiß genau, daß es unmöglich geworden ist, den Menschen seiner Epoche — so wie dies von der Renaissance bis zur Aufklärung möglich war — durch die einfache Benennung seines Standes, seiner Klasse zu charakterisieren, der Handlung organisch einzufügen. Die in die Ironie hinüberspielende Lyrik Puschkins gibt so viele konkrete gesellschaftliche Bestimmungen, trägt so viel zu der konkreten Veranschaulichung der individuellen und typischen Züge der Gestalten, zu dem Verweben von Situationen bei, die die gesellschaftliche und menschliche Entwicklung versinnbildlichen, daß gerade diese Lyrik — scheinbar auf paradoxe Weise²⁴ — zur Grundlage der epischen Objektivität, zur Darstellung der Totalität wird, und so — auf eine einzig dastehende Weise — die Prosa des modernen Lebens bewingt, der treuen Widerspiegelung der Wirklichkeit des Lebens Schönheit verleiht.“²⁵

Ohne sich für Fragen der Form näher zu interessieren, sieht Georg Lukács also in dem Spannungsverhältnis zwischen Lyrik und epischer Objektivität die Einzigartigkeit des ‚Romans in Versen‘.

Unsere Aufgabe muß es sein, die ‚scheinbar paradoxe Weise‘, in der dieses Spannungsverhältnis den Roman bestimmt, in konkret faßbaren Kunstmitteln und Erzähltechniken aufzuzeigen.

Nachdem wir an einigen Beispielen aus der Sekundärliteratur versucht haben, die Ursache einseitiger Deutungen zu klären, kehren wir nun zu unserer Analyse zurück.

²¹ Georg Lukács: Puschkin. In: Puschkin. Gorki. Zwei Essays. Leipzig 1952.

²² Ebd., S. 38 f.

²³ Ebd., S. 40.

²⁴ Hervorhebung vom Verfasser dieser Arbeit.

²⁵ Ebd., S. 40.

Kapitel 4

DIE VERKNÜPFUNG DER VERSCHIEDENEN ERSCHEINUNGS- FORMEN DES AUTOREN-ICHS UND IHRE FUNKTION

Bereits das Trennen und Herauslösen der einzelnen Schichten, der verschiedenen Formen des Autoren-Ichs hat einigermaßen klar gemacht, worin die zuerst so schwer faßbar scheinende Kompliziertheit der Struktur dieses Werkes liegt. In der Erzählhaltung ließ sich ein seltsames Schwanken, ein spielerisches Spannungsverhältnis zwischen bewußtgemachter Fiktion, Wirklichkeitsfingierung und echter Wirklichkeitsaussage feststellen. Wie kommt es aber, daß wir dieses vielschichtige und verwirrend gestaltete Werk dennoch als etwas in sich Geschlossenes, ja Harmonisches empfinden?

Es stellt sich somit die Frage nach der Einheit der verschiedenen Ausagesphären und nach der Funktion ihrer gegenseitigen Beziehungen. Das Problem soll untersucht werden anhand einiger Beispiele, die den Perspektivenwechsel, die Übergänge der verschiedenen Ich- und Wir-Formen besonders deutlich und auf engem Raum zusammengefaßt demonstrieren.

Sehen wir uns z. B. den Anfang von Kapitel 7 etwas näher an!

Die erste Strophe ist eine lyrisch gefärbte Beschreibung des allesbelebenden Frühlings, in der das Ich ganz zurücktritt.

Гонимы вешними лучами,
С окрестных гор уже снега
Сбежали мутными ручьями
На потопленные луга.
Улыбкой ясною природа
Сквозь сон встречает утро года;
Синея блещут небеса.
Еще прозрачные, леса
Как будто пухом зеленеют.
Пчела за данью полевой
Летит из кельи восковой.
Долины сохнут и пестреют;
Стада шумят, и соловей
Уж пел в безмолвии ночей. (7/1)

Gejagt von den Frühlingsstrahlen / Ist von den umliegenden Bergen
schon der Schnee / In trüben Bächen / Auf die überschwemmten Wiesen
geflossen. / Mit hellem Lächeln begrüßt die Natur / Noch halb im
Schlaf den Morgen des Jahres; / Blau leuchtet der Himmel. / Noch
durchsichtig, bedecken sich die Wälder / Wie mit grünem Flaum. / Die
Biene fliegt um den Tribut des Feldes / Aus ihrer wächsernen Zelle. /
Die Täler werden trocken und bunt; / Die Herden lärmen, und schon /
Hat die Nachtigall in der Stille der Nächte gesungen.

Durch den Gebrauch des Präsens, der diese Strophe klar gegenüber der Erzählhandlung absetzt, wird hier der Charakter einer Wirklichkeitsaussage erreicht. Schon dadurch stehen diese Verse außerhalb der Fiktion und die Verbindung zur nächsten Strophe ist hergestellt. Hier bricht nämlich schmerzlich das ganz persönliche Gefühl Puškins hervor. Diese Ich-Aussage wird von echtem seelischen Erleben getragen. Die Aussage dieses Ichs ist existentiell, hat keine Verbindung zum Romangeschehen, bricht mit der Fiktion:

Как грустно мне твое явленье,
Весна, весна! пора любви!
Какое томное волненье
В моей душе, в моей крови!
С каким тяжелым умилением
Я наслаждаюсь дуновеньем
В лицо мне веющей весны
На лоне сельской тишины!
Или мне чуждо наслажденье,
И все, что радует, живет,
Все, что ликует и блестит,
Наводит скуку и томленье
На душу мертвую давно
И все ей кажется темно? (7/2)

Wie traurig macht mich dein Erscheinen, / Frühling, Frühling! Zeit der Liebe! / Welch schmachttende Erregung / Ist in meiner Seele, in meinem Blut! / Mit welcher tiefer Rührung / Genieße ich den Hauch / Des mir ins Gesicht wehenden Frühlings / Im Schoße der ländlichen Stille! / Oder ist mir das Entzücken fremd, / Und alles, was sich freut, was lebt, / Alles, was jubiliert und glänzt, / Bringt nur Sehnsucht und schmachttende Qual / Der längst erstorbenen Seele, / Und alles erscheint ihr dunkel?

In der dritten Strophe heißt es dann, als wäre schon zuviel von seinen Gefühlen bloßgelegt und um den Eindruck des ganz persönlichen Geständnisses zu verwischen, um das Gesagte zu objektivieren, nicht mehr ‚ich‘, sondern ‚wir‘:

Или, не радуясь возврату
Погибших осенью листов,
Мы помним горькую утрату,
Внимая новый шум лесов;
Или с природой оживленной
Сближаем думою смущенной
Мы увяданье наших лет,
Которым возрожденья нет?
Быть может, в мысли нам приходит
Средь поэтического сна
Иная, старая весна
И в трепет сердце нам приводит
Мечтой о дальней стороне,
О чудной ночи, о луне... (7/3)

Oder erinnern wir uns nur, ohne uns der Rückkehr / Des vom Herbst verwehten Laubes zu freuen, / An den bitteren Verlust, / Wenn wir wieder das Rauschen der Wälder vernehmen; / Oder vergleichen wir nur verwirrten Herzens / Mit der wiederbelebten Natur / Das Welken unserer Jahre, / Für die es keine Erneuerung gibt? / Vielleicht kommt uns, / Während eines poetischen Traumes, / Ein anderer, alter Frühling in den Sinn / Und bringt das Herz uns zum Erzittern / Durch den Traum von einem fernen Land, / Von einer wunderbaren Nacht, vom Mond...

Noch immer handelt es sich um außerhalb der Fiktion stehende Wirklichkeitsaussage, aber durch das ‚Wir‘ wird das Ganze unverbindlicher, neutraler. Es ist gleichsam eine leichte Zurücknahme des persönlichen Ich-Ausbruchs. Indem sich nämlich das Ich mit dem Leser oder einem Teil der Leser in diesen schmerzlichen Gefühlen verbunden weiß, der Leser also einbezogen wird, bringt sich schon wieder das Autor-Leser-Verhältnis zu Bewußtsein. Damit ist der erste Schritt zurück zur Fiktion getan. Hier kommt also bereits das fiktionsschaffende und diese bewußtmachende Ich in Ansätzen zum Vorschein, wenn es auch noch ganz von persönlich subjektivem Erleben durchtränkt ist. In der nächsten Strophe wird die allmähliche Zurücknahme der Fiktionsbrechung noch deutlicher. Der Leser wird nicht mehr in die Gefühle des Autors einbezogen, sondern angeredet. Das Gegenüber von Ich und Wir, von Autor und Leser wird wiederhergestellt und bewußt gemacht durch die Anrede mit ‚Ihr‘:

Вот время: добрые ленивцы,
Эпикурейцы-мудрецы,
Вы, равнодушные счастливцы,
Вы, школы Левшина птенцы,
Вы, деревенские Приамы,
И вы, чувствительные дамы,
Весна в деревню вас зовет,
Пора тепла, цветов, работ,
Пора гуляний вдохновенных
И соблазнительных ночей.
В поля, друзья! скорей, скорей,
В каретах, тяжко нагруженных,
На долгих иль на почтовых
Тянитесь из застав градских. (7/4)

Die Zeit ist da: ihr guten Faulpelze, / Ihr weisen Epikureer, / Ihr gleichmütigen Glückspilze, / Ihr Jünger der Schule Levšins, / Ihr ländlichen Priamusse / Und ihr, gefühlvolle Damen, / Der Frühling ruft euch aufs Land, / Die Zeit der Wärme, der Blüten, der Arbeit, / Die Zeit begeisterter Spaziergänge / Und verführerischer Nächte. / Aufs Land, Freunde, Schnell, schnell, / In schwerbeladenen Wagen, / Ohne Pferdewechsel oder mit der Post / Strebt hinaus aus den Stadttoren!

Beim Autor ist die Loslösung vom Subjektiven vollzogen. Die spöttische Aufforderung an die verschiedensten Menschengruppen macht auch in bezug auf den Leser den fiktiven Charakter wieder bewußt.

Und in den Strophen fünf und sechs spricht wieder ganz eindeutig ein fiktives Ich in seiner Eigenschaft als Schöpfer der Fiktion zu einem fiktiven Leser:

И вы, читатель благосклонный,
 В своей коляске выписной
 Оставьте град неугомонный,
 Где веселились вы зимой;
 С моею музой своенравной
 Пойдемте слушать шум дубравный
 Над безыменной рекой
 В деревне, где Евгений мой,
 Отшельник праздный и унылый,
 Еще недавно жил зимой
 В соседстве Тани молодой,
 Моей мечтательницы милой,
 Но где его теперь уж нет...
 Где грустный он оставил след. (7/5)

Auch Sie, wohlgeneigter Leser, / Verlassen Sie in Ihrer bestellten Kalesche / Die ruhelose Stadt, / Wo Sie sich den Winter über vergnügt haben; / Lassen Sie uns zusammen mit meiner eigenwilligen Muse / Dem Rauschen des Haines lauschen / Über dem namenlosen Fluß, / In dem Dorf, wo mein Evgenij, / Der müßige und traurige Einsiedler, / Noch unlängst im Winter lebte, / In der Nachbarschaft der jungen Tat'jana, / Meiner lieben Träumerin, / Aber wo er jetzt nicht mehr ist... / Wo er eine traurige Spur hinterlassen hat.

Mit der Formel vom ‚wohlgeneigten Leser‘ wird dieser Übergang in die Fiktion ganz klar. Wenn der Autor nun den Leser auffordert, seiner Muse zu folgen und sozusagen einen Frühlingsausflug in das Dorf Onegins zu machen, dann ist das ein ironisch reizvolles Spiel mit der Fiktion. Einerseits wird, durch den Verweis auf die Muse, der Fiktionscharakter des Erzählten sogar noch besonders betont, andererseits wird die Fiktion hier als Wirklichkeitsbericht fingiert, indem das Dorf Onegins als wirklich existierend beschrieben wird. Noch die Überleitung zur Handlung in Strophe sechs geschieht im Präsens der Beschreibung, so als gäbe es diesen Grabstein Lenskijs wirklich:

Там виден камень гробовой
 В тени двух сосен устарелых.
 Пришельцу надпись говорит:
 «Владимир Ленский здесь лежит,
 Погибший рано смертью смелых,
 В такой-то год, таких-то лет.
 Покойся, юноша-поэт!» (7/6)

Dort kann man einen Grabstein sehen / Im Schatten von zwei alten Kiefern. / Eine Aufschrift sagt dem Fremden: / „Hier ruht Vladimir Lenskij, / Gestorben früh den Tod der Kühnen, / In dem und dem Jahr, in dem und dem Alter, / Ruhe sanft, Dichterjüngling!“

Erst in Strophe sieben wird durch Rückkehr zum Präteritum die Verbindung zum Handlungsfaden, jetzt ungebrochen durch Fiktionsnennung, wieder hergestellt:

На ветви сосны преклоненной
 Бывало, ранний ветерок
 Над этой урной смиренной
 Качал таинственный веноч. (7/7)

An dem herabhängenden Ast der Kiefer / Schaukelte manchmal ein früher Windhauch / Über der schlichten Urne / Einen geheimnisvollen Kranz.

Gerade an dieser Stelle läßt sich gut zeigen, daß die Fingierung einer Wirklichkeit nur ein Spiel mit der Fiktion ist. Das wirklichkeitsfingierende Ich ebenso wie das unmittelbar über die Fiktion sprechende Ich stören die Fiktion nicht nur nicht, sondern machen sie gerade erst ganz besonders bewußt, betonen den Fiktionscharakter des Ganzen. Und zwar wird die Fiktion in raffinierter Weise eben dadurch betont, daß das offensichtlich Fiktive eine Zeitlang als wirklich existierend fingiert wird¹.

Wir haben hier innerhalb einiger Strophen die Wendung vom lyrisch gefärbten Wirklichkeitsbericht, in dem kein Ich faßbar ist, über einen Ausbruch des subjektiven Erlebnis-Ichs, das aus der Fiktion heraustritt, zu einem stufenweisen Hervortreten des fiktionsschaffenden Ichs, das mit dem Mittel der Lesereinbeziehung und dem besonders raffinierten Mittel der Wirklichkeitsfingierung die Fiktion bewußt macht und damit gleichzeitig in die fiktive Handlung zurückführt.

Was ist die Funktion eines solchen mehrmaligen Standortwechsels?

Der Ausbruch aus der Fiktion ermöglicht die Aussprache persönlich existentiellen Erlebens des Autors. Dieser Ausbruch ist aber nur möglich auf dem Hintergrund des durchgehenden Fiktionsbewußtseins. Es entsteht kein Bruch im Stil, da die subjektive, echte Autorenaussage gleich wieder zurückgenommen, durch den Übergang zum fiktionsschaffenden Ich sofort wieder objektiviert wird und durch das Autor-Leser-Gespräch in die Fiktion überleitet.

Die Basis dafür ist eine ironisch distanzierte Grundhaltung, die solche nichtfiktiven Ich-Einbrüche nahtlos in der fiktionalen Umgebung aufgehen läßt. Ironie ist ein grundlegendes Strukturelement solchen Erzählens. Bewußtmachung der Fiktion im Spiel mit ihr, „Selbstrepräsentation von Kunst als Kunst“² ist eines ihrer wichtigsten Kunstmittel.

¹ Max Kommerell nennt ein solches Kunstmittel im Zusammenhang mit Jean Paul „umgekehrte romantische Ironie“. „Diese behandelt das Seiende ironisch als Setzung, er das Gesetzte ironisch als seiend.“ (Max Kommerell: Jean Paul. 2. Aufl. Frankf. 1939, S. 311.)

² I. Strohschneider-Kohrs, a. a. O., S. 234.

Wir sehen also: Objektivierung und Distanzierung vom Gesagten durch Fiktionsnennung einer- und Ermöglichung nichtfiktiver, existentieller Ich-Aussagen auf dem Hintergrund der Fiktion andererseits sind Funktionen der literarischen Ironie.

Dadurch entsteht ein Spannungsverhältnis, ein Schwanken zwischen Fiktion und Wirklichkeitsaussage. Das Kunstmittel, welches dies möglich macht, ist die Autoren-gestalt mit ihrer komplizierten Struktur, sind die unmerklichen Übergänge der verschiedenen Erscheinungsweisen dieses Autoren-Ichs.

Als zweites verdeutlichendes Beispiel sollen die Strophen um den Brief Tat'janas im dritten Kapitel dienen.

In der Er-Erzählung wird berichtet, wie sich Tat'jana zu dem denkwürdigen Brief an Onegin entschließt (3/21). Diese nach den gesellschaftlichen Gepflogenheiten der Zeit ungewöhnliche Entscheidung muß gerechtfertigt werden. Dazu tritt das Autoren-Ich auf den Plan. Eigene Erfahrungen, die also außerhalb des fiktiven Geschehens liegen, dienen als Argumente:

Я знал красавиц недоступных,
Холодных, чистых, как зима... (3/22)

Ich kannte unnahbare Schöne, / Kalt, rein wie der Winter...

Среди поклонников послушных
Других причудниц я видал... (3/23)

Inmitten gehorsamer Verehrer / Sah ich andere (weibliche) Sonderlinge...

Der Dichter schildert also in zwei Strophen die üblichen, von der Etikette vorgeschriebenen Verhaltensweisen der Petersburger Damen. Er kann sich dabei auf die wohl ähnlichen Erfahrungen seiner Leser stützen, die hier als Zeitgenossen aufgefaßt werden:

Быть может, на берегах Невы
Подобных дам видали вы. (3/22)

Vielleicht haben Sie an den Ufern der Neva / Schon ähnliche Damen gesehen.

In der nächsten Strophe werden diese Wirklichkeitsaussagen wieder in Beziehung gesetzt zu Tat'jana. Ihr Verhalten wird mit dem der beschriebenen Damen verglichen. Damit wird in gewisser Weise schon wieder der Übergang in die Fiktion vollzogen, d. h. Fiktion und Wirklichkeitsbericht stehen hier gleichberechtigt nebeneinander, sie durchdringen sich:

За что ж виновнее Татьяна?
За то ль, что в милой простоте
Она не ведает обмана

И верит избранной мечте?
 За то ль, что любит без искусства,
 Послушная влеченью чувства,
 Что так доверчива она,
 Что от небес одарена
 Воображением мятежным,
 Умом и волею живой,
 И своенравной головой,
 И сердцем пламенным и нежным?
 Ужели не простите ей
 Вы легкомыслия страстей? (3/24)

Weshalb soll Tat'jana schuldiger sein? Etwa, weil sie in lieber Einfalt / Keinen Betrug kennt / Und an ihren erwählten Traum glaubt? / Etwa, weil sie ungekünstelt liebt, / Dem Hang ihres Gefühls folgend, / Weil sie so vertrauensvoll ist, / Weil sie der Himmel / Mit einer stürmischen Phantasie begabt hat, / Mit Geist und lebensvollem Willen, / Mit einem eigenwilligen Kopf / Und einem leidenschaftlichen und zärtlichen Herzen? / Oder verzeiht ihr ihr etwa nicht / Die Unbedachtheit der Leidenschaft?

In der Form von Fragen an den Leser wird ihr Tun abgewogen. Der Leser wird als völlig seiner Zeit, dem gesellschaftlichen Sittenkodex verhaftet angesehen. Es wird also der wirkliche Leser der Puškinzeit, der außerhalb der Fiktion steht, angesprochen.

Der Versuch, Tat'janas Handeln zu rechtfertigen, konzentriert sich nach diesen Argumenten, die der historischen Wirklichkeit, der echten Erfahrung des neben der Fiktion stehenden Ichs entnommen sind, in Kunstgriffen der Fiktion. Der Übergang von der Wirklichkeitsaussage zur Fiktion erfolgt aber in künstlerisch wohlberechneter Weise wieder dadurch, daß das Geschehen als wirklich fingiert wird. Tat'jana und ihr Brief werden als tatsächlich existierend behandelt. Dadurch wird ein weicher Übergang erzielt zwischen Wirklichkeitsaussage und Fiktion:

Еще предвижу затрудненья:
 Родной земли спасая честь,
 Я должен буду, без сомненья,
 Письмо Татьяны перевесть. (3/26)

Ich sehe schon eine Schwierigkeit voraus: / Um die Ehre der Heimat zu retten, / Muß ich zweifellos / Den Brief Tat'janas übersetzen.

Der Gedanke des Briefübersetzens kann deshalb noch einmal zu einer historischen Reflexion überleiten als Anlaß zu ironischen Wirklichkeitsaussagen über die Situation der russischen Sprache, die sich über mehrere Strophen hinziehen. Der Übergang in die Fiktion ist dann abrupt. Das fiktionsschaffende Ich ruft sich gleichsam selbst seine Aufgabe ins Bewußtsein:

Но полно. Мне пора заняться
 Письмом красавицы моей;
 Я слово дал, и что ж? ей-ей
 Теперь готов уж отказаться.
 Я знаю: нежного Парни
 Перо не в моде в наши дни. (3/29)

Aber genug. Es wird Zeit, / Daß ich mich mit dem Brief meiner Schönen
 befasse; / Ich habe mein Wort gegeben, und was nun? O je, / Jetzt bin
 ich schon bereit, es sein zu lassen. / Ich weiß: des zärtlichen Parnys
 Feder / Ist in unseren Tagen nicht mehr Mode.

Hier beginnt wieder ein reizvolles Spiel mit der Fiktion. Gleichzeitig
 mit der Rückkehr zur fiktiven Handlung wird der Brief als Dokument fin-
 giert, dessen Übersetzung ein Problem darstellt. Baratynskij wird angerufen
 als berufener Übersetzer eines solchen Briefes:

Певец пиров и грусти томной,
 Когда б еще ты был со мной,
 Я стал бы просьбою нескромной
 Тебя тревожить, милый мой... (3/30)

Du Sänger der Feste und der schwärmerischen Schwermut, / Wenn du
 noch hier wärst, / Würde ich dich mit einer unbescheidenen Bitte / Be-
 lästigen, mein Lieber...

Und dann folgt die schon erwähnte Einleitung zum Brief, in der noch
 einmal ganz bewußt eine Wirklichkeit fingiert wird:

Письмо Татьяны предо мною;
 Его я свято берегу,
 Читаю с тайною тоскою
 И начитаться не могу.

 Но вот
 Неполный, слабый перевод... (3/31)

Der Brief Tat'janas liegt vor mir; / Ich halte ihn heilig, / Ich lese ihn
 immer wieder mit heimlicher Wehmut / Und kann mich nicht satt lesen. /
 / Und hier / Ist die unvollständige, schwache Übersetzung...

Hier sei auch auf die kompositorische Bedeutung all dieser Ich-Aussagen
 hingewiesen. Sie dienen der spannungserregenden Vorbereitung auf den
 Brief, der in inhaltlicher und formaler Hinsicht eine zentrale Bedeutung für
 das Werk hat. Nach dem Brief folgen bis zum Schluß des Kapitels eine
 ganze Reihe Strophen reiner, ungebrochener Er-Erzählung ohne jede Ich-
 Einmischung, so daß eine Zeit lang die Fiktion „ungestört“ bleibt. Die
 letzten Verse brechen jedoch wieder radikal mit der Illusion, indem die
 Entstehungsgeschichte des Werkes durch das fiktionsschaffende Ich humorvoll
 ins Bewußtsein zurückgerufen wird. Die Erzählung wurde bis zum ersehnten

und doch unerwarteten Zusammentreffen Tat'janas und Onegins geführt. Die letzten Verse lauten aber wie folgt:

Но следствия нежданной встречи
Сегодня, милые друзья,
Пересказать не в силах я;
Мне должно после долгой речи
И погулять и отдохнуть:
Докончу после как-нибудь. (3/41)

Aber die Folgen dieses unerwarteten Zusammentreffens / Zu erzählen, liebe Freunde, bin ich heute / Nicht mehr imstande; / Ich muß nach der langen Rede / Spaziergehen und mich erholen: / Ich werde das später schon irgendwie zu Ende bringen.

Diese ganze Stelle verdeutlicht besonders gut jenen Schwebезustand zwischen Fiktion und Wirklichkeitsaussage, der die Grundatmosphäre des Werkes ausmacht. Die Romanfiktion und das raffinierte Spiel mit ihr, sowie Reflexionen über Zeitprobleme und Fragen der Poetik verschränken, durchdringen sich, gehen nahtlos und kaum merklich ineinander über. Diese Elastizität, diese Wandlungsfähigkeit des Ich-Autors machen es also möglich, sowohl nichtfiktive Zeitprobleme zu erörtern als auch gleichzeitig die kunstvollsten Formen der Fiktionsbewußtmachung auszuprobieren.

Noch einige weitere Beispiele mögen die Richtigkeit dieser Beobachtung erhärten.

Sehen wir uns etwa die Strophen 32—37 im vierten Kapitel an!

Die elegischen Dichtungen Lenskijs zu Ehren seiner Ol'ga sind der Anlaß zu einer zwei Strophen langen Abschweifung über poetische Fragen, eine Diskussion im Plauderton über die Ablehnung der Elegie durch die Kritik und die Forderung, Oden zu schreiben. Der Übergang zur Handlung ist von köstlicher Ironie:

Поклонник славы и свободы,
В волненье бурных дум своих,
Владимир и писал бы оды,
Да Ольга не читала их. (4/34)

Verehrer des Ruhms und der Freiheit, / Hätte Vladimir in der Erregung seiner stürmischen Gedanken, / Sicherlich auch Oden geschrieben, / Aber Ol'ga las sie nicht.

Eine allgemeine ironische Reflexion:

И впрям, блажен любовник скромный,
Читающий мечты свои
Предмету песен и любви,
Красавице приятно-томной!
Блажен... хоть, может быть, она
Совсем иным развлечена. (4/34)

Und in der Tat, selig der bescheidene Liebende, / Der seine Träume / Dem Gegenstand seiner Lieder und seiner Liebe verliert, / Einer anmutig-schmachtenden Schönen! / Selig... allerdings, vielleicht ist sie / Inzwischen mit etwas ganz anderem beschäftigt.

leitet über zu einer persönlichen, schmerzlichen autobiographischen Aussage:

Но я плоды моих мечтаний
И гармонических затей
Читаю только старой няне,
Подруге юности моей... (4/35)

Aber ich lese die Früchte meiner Träumereien / Und harmonischen Einfälle / Nur der alten Amme vor, / Der Gefährtin meiner Jugend...

Die Bitterkeit der Aussage wird aufgefangen in Selbstironie, die sich immer mehr steigert. (In der ersten Ausgabe war da noch eine ganze Strophe, in der sich der Autor böse als Dichter ohne Publikum verspottet.)

Да после скучного обеда
Ко мне забредшего соседа,
Поймав неожиданно за полу,
Душу трагедией в углу,
Или (но это кроме шуток),
Тоской и рифмами томим,
Бродя над озером моим,
Пугаю стадо диких уток:
Вняв пенью сладкозвучных строф,
Они слетают с берегов. (4/35)

Und nach einem langweiligen Mittagessen / Packe ich den Nachbarn, der sich zu mir verirrt hat, / Unerwartet am Rockschoß / Und ersticke ihn in der Ecke mit einer Tragödie, / Oder (und das ist kein Scherz), / Gequält von Schwermut und Reimen / Scheuche ich, wenn ich an meinem See umherirre, / Einen Schwarm Wildenten auf: / Wenn sie den Gesang süßstönender Strophen vernehmen, / Fliegen sie plötzlich vom Ufer fort.

Die Selbstironie ist hier schon so stark und hat so viel Distanz zu der nichtfiktiven, autobiographischen Ich-Aussage hergestellt, daß es nur noch ein kleiner Schritt ist in die Fiktion. In der nächsten Strophe spricht schon wieder das fiktionsschaffende Ich und leitet über zu einem längeren Abschnitt ungebrochener Fiktion:

А что ж Онегин? Кстати, братья!
Терпенья вашего прошу;
Его вседневные занятия
Я вам подробно опишу... (4/37)

Aber was ist mit Onegin? Ja freilich, Brüder! / Ich bitte euch um Geduld; / Seine täglichen Beschäftigungen / Werde ich euch ausführlich beschreiben...

An diesem Beispiel zeigt sich wieder die faszinierende Verknüpfung von poetischen Reflexionen und Fiktionshandlung, besonders aber die Art der Einbeziehung autobiographischer, nichtfiktiver Aussagen. Die Ironie ermöglicht es, daß solche fiktionsbrechenden Ich-Aussagen ganz in der Textumgebung aufgehen.

Besondere Beachtung verdienen bei der Untersuchung der Funktionen der Ich-Übergänge jene Stellen, wo das wirklichkeitsfingierende Ich echte, mithandelnde Figur des Werkes ist. Diese seltsame Gestalt des Onegin-Freundes, die nur im ersten Kapitel auftritt und dann bis auf fast unmerkliche Reste aus der Dichtung verschwindet, verdient eine genauere Betrachtung. Welche Bedeutung kommt dieser Inkarnation des Ichs zu?

Offensichtlich war ihr in der Konzeption eine tragende Rolle zugebracht, denn sofort am Anfang wird Onegin als „dobryj moj prijatel“ eingeführt. Es bestand also wohl der Plan, einen guten Freund des Onegin als Erzähler des Romans auftreten zu lassen. In welchem Maße dieses Erzähler-Ich dem Onegin nahesteht, beweisen Stellen wie:

Причудницы большого света!
Всех прежде вас оставил он... (1/42)

Ihr seltsamen Damen der großen Welt! / Zuallererst hat er euch verlassen...

И вы, красотки молодые,
.....
И вас покинул мой Евгений. (1/43)

Auch euch, junge Schöne, / / Auch euch verließ mein Eugenij.

Obwohl der Ich-Erzähler in der dritten Person über Onegin spricht, redet er die Personen, die die Objekte der Gedanken Onegins sind, direkt in der zweiten Person an. Er identifiziert sich also so weit mit Onegin, ist emotional so stark beteiligt, daß ihre Gedanken in die gleiche Richtung gehen.

Wirklich als handelnde Person tritt diese Onegin-Freund-Gestalt aber nur an einer Stelle auf:

Условий света свергнув бремя,
Как он, отстав от суеты,
С ним подружился я в то время.
Мне нравились его черты,
Мечтам невольная преданность,
Неподражательная странность
И резкий, охлажденный ум. (1/45)

Ich hatte wie er die Last der gesellschaftlichen Konventionen abgeschüttelt, / All die Eitelkeit hinter mir gelassen / Und befreundete mich

damals mit ihm. / Mir gefielen seine Züge, / Sein unwillkürlicher Hang
zum Träumen, / Seine unnachahmliche Seltsamkeit / Und sein scharfer,
kühler Geist.

Durch die Vergangenheitsform bleibt die Fiktion völlig gewahrt, und doch
spürt man, daß das Sichverbundenfühlen mit Onegin über diese erdachte,
fiktive Freundesgestalt hinausgeht, daß sie Träger echter Gefühle Puškins ist.

Die nächste Strophe bringt eine Reflexion in der dritten Person. Das Ge-
sagte kann sich also auf jeden Beteiligten beziehen:

Кто жил и мыслил, тот не может
В душе не презирать людей;
Кто чувствовал, того тревожит
Призрак невозвратимых дней... (1/46)

Wer gelebt und gedacht hat, der kann nicht umhin, / Im Herzen die
Menschen zu verachten; / Wer gefühlt hat, den quält / Das Gespenst
der unwiederbringlichen Tage...

In Ich-Form wären es nur Gedanken des fiktiven Onegin-Freund-Erzählers
gewesen. So aber hat die Aussage Bezug zu Onegin, zu der Onegin-Freund-
Gestalt und zu Puškin selbst. Am Ende der Strophe ergreift dann gleich wie-
der das Onegin-Freund-Ich das Wort:

Сперва Онегина язык
Меня смущал; но я привык
К его язвительному спору,
И к шутке, с желчью пополам,
И злости мрачных эпиграмм. (1/46)

Zuerst verwirrte mich die Sprache Onegins, / Aber ich gewöhnte mich /
An seinen verletzenden Disput, / An seine galligen Scherze / Und die
Bosheit seiner grimmigen Epigramme.

Schon das zeigt, daß diese Gestalt eine gewisse Mittlerrolle zwischen dem
fiktionsbrechenden, echten Aussage-Ich Puškins und dem fiktiven, fiktions-
schaffenden, distanzierten Erzähler-Ich ist.

In den nächsten zwei Strophen wird die Freundesfiktion wieder ganz
durchgeführt in dem Bericht von den gemeinsamen nächtlichen Spazier-
gängen an der Neva:

Как часто летнею порою,
Когда прозрачно и светло
Ночное небо над Невою
.
Безмолвно упивались мы! (1/47)

Wie oft im Sommer, / Wenn der Nachthimmel über der Neva / Durch-
sichtig und hell war, / . . . / Genossen wir dies schweigend!

0046982

С душою, полной сожалений,
И опершись на гранит,
Стоял задумчиво Евгений,
Как описал себя пиит.

.
И нас пленяли вдалеке
Рожок и песня удалая...
Но слаще, среди ночных забав,
Напев Торкватовых октав! (1/48)

Die Seele voll von Bedauern, / Gelehnt an den Granit, / Stand Evgenij
in Gedanken versunken, / Wie sich ein Poet einst beschrieb. / / Und
uns bezauberten aus der Ferne der Klang eines Hornes und ein wildes
Lied... / Aber süßer noch inmitten nächtlicher Freuden / Die Melodie
der Oktaven Tassos!

Aber dann bricht plötzlich ungestüm das echte Erlebnis-Ich Puškins her-
vor, die wilde Sehnsucht des Verbannten nach einem freieren Leben im Aus-
land:

Адриатические волны,
О Брента! нет, увижу вас
И, вдохновенья снова полный,
Услышу ваш волшебный глас! (1/49)

Ihr Wogen der Adria, / O Brenta! Nein, ich werde euch sehen / Und
wieder von Begeisterung erfüllt, / Werde ich eurer zauberhaften Stimme
lauschen!

Jede Fiktion ist zugleich mit der Vergangenheitsform in den Hintergrund
gedrängt. Das Präsens bzw. Futur drücken den unwillkürlichen, unver-
schleierten Gefühlsausbruch aus:

Придет ли час моей свободы?
Пора, пора! – взываю к ней;
Брожу над морем, жду погоды,
Маню ветрила кораблей.
Под ризой бурь, с волнами споря,
По вольному распутью моря
Когда ж начну я вольный бег?
Пора покинуть скучный брег
Мне неприязненной стихии
И средь полуденных зыбей,
Под небом Африки моей,
Вздыхать о сумрачной России,
Где я страдал, где я любил,
Где сердце я похоронил. (1/50)

Wird die Stunde meiner Freiheit anbrechen? / Es ist Zeit, es ist Zeit! —
Ich rufe nach ihr; / Ich irre am Meer entlang, ich warte auf Unwetter, /
Ich locke die Segelschiffe heran. / Wann werde ich unter dem Mantel
der Stürme, mit den Wellen kämpfend, / In der freien Weite des

Meeres / Die freie Fahrt beginnen. / Es ist Zeit, das öde Ufer / Des mir feindseligen Elements zu verlassen / Und im südlichen Wellengang / Unter dem Himmel meines Afrika / Über das neblige Rußland zu seufzen, / Wo ich litt, wo ich liebte, / Wo ich mein Herz begraben habe.

An kaum einer anderen Stelle spricht so unvermittelt das echte Erlebnis-Ich Puškins und wird so radikal mit der Fiktion gebrochen; ja der Perspektivenwechsel erscheint beinahe als ein Bruch und ist nicht organisch mit dem Kontext verwachsen. Auch der Übergang in die Fiktion erfolgt dann ebenso unvermittelt, gleichsam um so schnell wie möglich wieder in ihr unterzutauchen. Gleichzeitig wird mit dem Vorwand, daß Onegin und sein Freund voneinander getrennt wurden, diese Freundgestalt plötzlich fallen gelassen:

Онегин был готов со мною
Увидеть чуждые страны;
Но скоро были мы судьбою
На долгий срок разведены. (1/51)

Onegin war bereit, mit mir / Fremde Länder zu sehen, / Aber bald wurden wir vom Schicksal / Auf lange Zeit getrennt.

Sie verschwindet ziemlich unvermittelt. Die nächste Ich-Aussage in der folgenden Strophe deutet nämlich schon einen völlig anderen Erzählerstandort an:

(И тем я начал мой роман) (1/52).

(Und damit begann ich meinen Roman).

Hier kommt plötzlich das souveräne fiktionsschaffende Ich zum Vorschein, der fiktive Erzähler mit unbegrenzter Perspektive, der allwissend und spielerisch das Erzählte als Fiktion bewußt macht und dessen Blickfeld nicht durch Teilnahme am Geschehen eingengt ist.

Strophe 55 und 56 bringen dann die ironische Distanzierung von der Onegingestalt:

Всегда я рад заметить разность
Между Онегиным и мной,
Чтобы насмешливый читатель
Или какой-нибудь издатель
Замысловатой клеветы,
Сличая здесь мои черты,
Не повторял потом безбожно,
Что намарал я свой портрет... (1/56)

Ich bin immer froh, einen Unterschied / Zwischen Onegin und mir festzustellen, / Damit nicht ein spöttischer Leser / Oder irgendein Herausgeber hinterlistiger Verleumdungen, / Wenn er hier meine Züge vergleicht, / Gottlos wiederholt, / Ich hätte hier mein eigenes Porträt hingeschmiert...

Indem er sich hier gegen eine Identifizierung wehrt, gibt er gleichzeitig schalkhaft die Möglichkeit zu, Onegin, seinen Freund-Erzähler und Puškin miteinander zu identifizieren. Und diese Möglichkeit besteht natürlich tatsächlich. Ja die ganze erdachte Onegin-Freund-Gestalt ist eine Objektivierung des geistigen Verwandtschaftsverhältnisses zwischen Puškin und Onegin. Damit ist diese seltsame Wahlverwandschaft selbst Gestalt geworden. Geschaffen wurde die Figur, um diese enge Beziehung zwar zu demonstrieren, sie aber gleichzeitig vom Dichter selbst loszulösen und zu objektivieren.

Warum verschwindet aber diese Gestalt so bald wieder, so daß sie im weiteren Verlauf des Romans überhaupt keine Bedeutung mehr hat?

In den unvollständig erhaltenen Handschriften zur „Reise Onegins“ gibt es noch ein paar Strophen, die ein Zusammentreffen zwischen Onegin und seinem Freund-Ich beschreiben. Es heißt da:

Итак, я жил тогда в Одессе
Средь новоизбранных друзей,
Забыв о сумрачном повесе,
Герое повести моей.
Онегин никогда со мною
Не хвастал дружбой почтовою,
А я, счастливый человек,
Не переписывался век
Ни с кем. Каким же изумленьем,
Судите, был я поражен,
Когда ко мне явился он
Неприглашенным привиденьем,
Как громко ахнули друзья
И как обрадовался я!³

Also lebte ich damals in Odessa / Inmitten neuerwählter Freunde / Und hatte den finsternen Tunichtgut, / Den Helden meiner Erzählung, vergessen. / Onegin hatte mir niemals / Eine Brieffreundschaft in Aussicht gestellt, / Und ich Glücklicher / Habe niemals mit jemandem / Korrespondiert. Welche Überraschung / War es, urteilt selbst, / Als er plötzlich bei mir auftauchte / Wie eine ungerufene Geistererscheinung, / Wie haben sich die Freunde lauthals gewundert, / Und wie hab ich mich gefreut!

Noch mehr als im ersten Kapitel ist dieses Ich hier der wirklichen Puškin-gestalt angenähert und kaum mehr von ihr zu trennen. Die Identifizierung geht so weit, daß die Schilderung ihres Zusammentreffens in direkte autobiographische Aussagen Puškins, sogar mit genauen Ortsangaben usw., mündet:

Онегин, очень охлажденный
И тем, что видел, насыщенный,

³ Bd. 5, Iz rannich redakcij S. 563 f.

Пустился к невским берегам.
 А я от милых южных дам,

 Уехал в тень лесов Тригорских,
 В далекий северный уезд;
 И был печален мой приезд.⁴

Onegin, sehr abgekühlt / Und von dem, was er gesehen hatte, übersättigt, / Begab sich an die Ufer der Neva. / Und ich fuhr von den lieben Damen des Südens / / In den Schatten der Wälder von Trigorskoe, / In den fernen nördlichen Bezirk; / Und traurig war meine Ankunft.

Auch die folgenden Strophen sind rein autobiographischen Charakters, fast ohne jede Distanzierung. Bezeichnenderweise hat Puškin sie allerdings nicht veröffentlicht, auch nicht in den unabhängig vom Roman erschienenen „Otryvki iz putešestvija Onegina“.

An beiden Beispielen zeigt sich, daß die Identifizierung dieses Ich mit Puškin selbst sehr nahe liegt, ja fast zu einer Gefahr wurde. Es erweist sich, daß diese Gestalt einer Objektivierung des Ausgesagten gerade im Wege steht. Wenn es, wie unsere Beispiele zeigen, in ihrer Umgebung zu Ausbrüchen des echten, persönlichen Gefühls von Puškin oder zu direkten autobiographischen Aussagen kommt, hat diese Gestalt, da sie ja die Erzählung einer erlebten Wirklichkeit vorgibt, nicht die Möglichkeit, solche Ausbrüche aus der Fiktion ironisch zu relativieren durch den Hinweis auf die Fiktionalität des ganzen Werkes. Sie läßt deshalb nicht genug Raum für ironische Distanz. Sie engt die Bewegungsfreiheit des Ich-Erzählers ein, da sie, wenn sie allein auftritt, nicht die Möglichkeit der Fiktionsbewußtmachung bietet. Eine solche Gestalt hätte nicht ausgereicht, um alle Möglichkeiten des Autoren-Ichs aufzunehmen und zwangsläufig den ungezwungenen freien Ton stark eingeengt. Dieses Ich wäre auf Wirklichkeitsfingierung hin angelegt, indem es den Eindruck einer echten, erlebten Wirklichkeit erwecken soll. Erst im Zusammenspiel mit dem fiktionsschaffenden Ich, das ja im ersten Kapitel ein paar Verse später auf den Kunstcharakter, auf die Nichtwirklichkeit des Erzählten hinweist, gewinnt auch diese Ich-Gestalt die Funktion der Fiktionsbewußtmachung und des Fiktionsspiels.

Damit wird deutlich, wie sehr gerade dieses Onegin-Freund-Ich charakteristisch ist für den eigentümlichen Schwebezustand zwischen bewußtmachter Fiktion und Wirklichkeitsfingierung, die in all unseren Beispielen zum Ausdruck kam.

Eine andere Variante dieses Spannungsverhältnisses zeigt der Anfang des achten Kapitels, die berühmte autobiographische Skizzierung der Entwicklung Puškins als Dichter:

⁴ Ebd., S. 564.

В те дни, когда в садах Лицея
Я безмятежно расцветал,
Читал охотно Апулея,
А Цицерона не читал,
В те дни в таинственных долинах,
Весной, при кликах лебединых,
Близ вод, сиявших в тишине,
Являться муза стала мне. (8/1)

In den Tagen, als ich in den Gärten des Lyzeums / Sorglos aufwuchs, /
Gern den Apuleius las / Und nicht den Cicero, / In jenen Tagen begann
mich in geheimnisvollen Tälern, / Im Frühling, beim Ruf der Schwäne, /
Am Wasser, das in der Stille erglänzte, / Die Muse zu besuchen.

Natürlich handelt es sich hier um echtes autobiographisches Material, das mit der Romanfiktion in keinem direkten Zusammenhang steht. Aber schon dadurch, daß die Muse personifiziert auftritt, ist der ironisch bewußte Ton des fiktiven, fiktionsschaffenden Ichs von Anfang an mit beteiligt. Die autobiographische, nichtfiktive Aussage fällt hier zusammen mit dem Ich, das die Fiktion schafft. Die personifizierte Muse ist gleichsam die Objektivierung der fiktionsschaffenden Macht des künstlerischen Prozesses. Sie ist das Symbol der Erzählerallmacht des fiktionsschaffenden Ichs.

Я музу резвую привел
На шум пиров и буйных споров,
Грозы полуночных дозоров:
И к ним в безумные пиры
Она несла свои дары
И как вакханочка резвилась,
За чашей пела для гостей,
И молодежь минувших дней
За нею буйно волочилась,
А я гордился меж друзей
Подругой ветреной моей (8/3)

Ich führte meine mutwillige Muse / In den Lärm der Gastmähler und
stürmischen Streitgespräche, / In die Wirren mitternächtlicher Streif-
züge: / Zu tollen Orgien / Brachte sie ihre Gaben mit / Und tummelte
sich munter als Bacchantin, / Um ein Glas Wein sang sie für die Gäste, /
Die Jugend vergangener Tage hat ihr ungestüm den Hof gemacht, / Ich
aber prahlte vor den Freunden / Mit meiner leichtsinnigen Freundin.

Das fiktionsschaffende Ich kann also die Muse auch in den Dienst dieser Geschichte stellen, d. h. es setzt sie in spielerischer Bewußtheit ein, um die Handlung fortzuführen:

И ныне музу я впервые
На светский раут привожу;
На прелести ее степные
С ревнивой робостью гляжу.

Сквозь тесный ряд аристократов,
 Военных франтов, дипломатов
 И гордых дам она скользит;
 Вот села тихо и глядит,
 Любуясь шумной теснотою,
 Мельканьем платьев и речей,
 Явленьем медленным гостей
 Перед хозяйкой молодою,
 И темной рамою мужчин
 Вкруг дам как около картин. (8/6)

Und jetzt führe ich die Muse zum erstenmal / In eine mondäne Abendgesellschaft; / Ihre ländliche Anmut / Betrachte ich mit eifersüchtiger Schüchternheit. / Durch die enge Reihe von Aristokraten, / Militärgecken, Diplomaten / Und stolzen Damen schlüpft sie hindurch; / Nun hat sie sich still hingesezt und schaut, / Ergötzt sich an dem lärmenden Gedränge, / An dem Aufblitzen von Kleidern und Worten, / Dem langsamen Erscheinen der Gäste / Vor der jungen Hausherrin, / Und an dem dunklen Rahmen der Männer / Um die Damen wie um Bilder.

Der Autor läßt also das Musenfräulein zwischen den Ballgästen herumspazieren und Beobachtungen machen:

Ей нравится порядок стройный
 Олигархических бесед,
 И холод гордости спокойной,
 И эта смесь чинов и лет. (8/7)

Ihr gefällt die vornehme Ordnung / Oligarchischer Gespräche, / Und die Kälte ruhigen Stolzes, / Und diese Mischung von Rängen und Altersstufen.

Mit diesem, e) hat er jetzt alles Persönliche von sich gelöst. Das autobiographische Element, das am Anfang nahezu dominierte, wurde durch die personifizierte Musengestalt ironisch relativiert. Gleichzeitig damit wird der Übergang in die Fiktion erreicht, die eben durch die Muse sofort als solche bewußt wird.

Wieder zeigt dieses Beispiel die kunstvolle Verknüpfung von nichtfiktiver Wirklichkeitsaussage, hier autobiographischem Stoff, mit bewußtester Fiktion. Das Ich der autobiographischen Wirklichkeitsaussage ist in diesem Fall eins mit dem fiktionsschaffenden Ich, weil das nichtfiktive Autoren-Ich hier nur in seiner Eigenschaft als Poet spricht. D. h. die nichtfiktive autobiographische Aussage wird im Dienste der Fiktion in einer gewissen Weise selbst fiktiv. Das autobiographische Element, das hier stark in den Vordergrund trat, geht somit wieder nahtlos in der Fiktion auf.

Es darf aber bei alledem nicht übersehen werden, daß — trotz der bis zum Ende durchgehenden Fiktionsbewußtmachung — die Intonation des Romans gegen den Schluß zu immer ernster und bitterer, immer tiefer und

gefühlsgeladener, immer tragischer wird. Das geht zusammen mit einer gewissen Straffung der Form, einer spürbaren Verminderung der Abschweifungen und spöttischen Einschübe. Schon etwa von sechsten Kapitel an macht sich der Wandel bemerkbar.

Aus unserer Sicht läßt sich dieser Wandel im Ton zu einem großen Teil damit erklären, daß das fiktionsschaffende Ich im Laufe der langen Entstehungszeit des Romans immer mehr existentielle Züge annimmt. Die Entstehungsgeschichte des Werkes ist so sehr zu einem wesentlichen Teil der Lebensgeschichte Puškins geworden, daß man das fiktionsschaffende und das fiktionsbrechende Ich kaum noch voneinander trennen kann.

Der Anfang des achten Kapitels zeigte in seiner gegenseitigen Durchdringung von Wirklichkeitsaussage und Fiktion, trotz des starken autobiographischen Elements, noch ein Übergewicht des fiktionsschaffenden Ichs. Am Schluß des Romans beobachtet man die beinahe erschütternde Umkehrung dieses Verhältnisses. Hier wird nämlich das fiktionsschaffende Ich selbst nichtfiktiv und das Gespräch über den Roman zur existentiellen persönlichen Aussage Puškins.

Der Abschied von seinen Helden und den Lesern, eigentlich also eine letzte distanzierende Bewußtmachung der Fiktion, wird zu einer gefühlsgeladenen Wirklichkeitsaussage des persönlichsten seelischen Erlebens von Puškin.

Zu Anfang spricht noch ziemlich bestimmt das fiktive, fiktionsschaffende Ich, den Leser als um die Fiktion wissenden Mitspieler einschließend:

И здесь героя моего,
В минуту, злую для него
Читатель, мы теперь оставим,
Надолго... навсегда. За ним
Довольно мы путем одним
Бродили по свету. Поздравим
Друг друга с берегом. Ура!
Давно б (не правда ли?) пора! (8/48)

Und hier wollen wir nun meinen Helden, / In einem für ihn sehr bösen Augenblick, / Mein Leser, verlassen. / Auf lange... auf immer. Ihm sind wir / Lange genug auf seinem Weg / Durch die Welt gefolgt. Wir beglückwünschen einander, / Daß Land in Sicht ist. Hurra! / Es war eigentlich schon längst Zeit (nicht wahr?).

In der nächsten Strophe wird vom Leser Abschied genommen. Und da ist der Leser nicht mehr als fiktiver Mitspieler, der fest mit der Fiktion verwachsen ist, angesprochen, sondern als echtes Gegenüber, als wirklicher Leser des Romans:

Кто б ни был ты, о мой читатель,
Друг, недруг, я хочу с тобой

Расстаться нынче как приятель.
 Прости. Чего бы ты за мной
 Здесь ни искал в строфах небрежных,
 Воспоминаний ли мятежных,
 Отдохновенья ль от трудов,
 Живых картин, иль острых слов,
 Иль грамматических ошибок,
 Дай бог, чтоб в этой книжке ты
 Для развлечения, для мечты,
 Для сердца, для журнальных сшибок,
 Хотя крупницу мог найти.
 За сим расстанемся, прости! (8/49)

Wer du auch sein magst, o mein Leser, / Freund oder Feind, ich möchte
 von dir / Heute als Freund scheiden. / Leb wohl! Was du auch hier :
 In diesen meinen lässigen Strophen gesucht hast, / Aufgewühlte Erinne-
 rungen / Oder Erholung von den Mühen, / Lebendige Bilder oder scharfe
 Worte / Oder grammatische Fehler, / Gebe Gott, daß du in diesem
 Büchlein / Dir zur Zerstreuung oder als Anregung zum Träumen, /
 Fürs Herz oder für Literatenstreitereien / Wenigstens ein Körnchen hast
 finden können. / Damit trennen wir uns, leb wohl!

Dieser Abschied wirkt gar nicht floskelhaft, sondern ist von echtem, wenn
 auch leicht ironisiertem Gefühl getragen. Hier spricht das nichtfiktive
 Autoren-Ich Puškins zum wirklichen Leser, der außerhalb der Fiktion steht.
 Die Korrelation zwischen Autor und Leser löst sich hier aus der fiktiven
 Ebene.

Noch deutlicher wird diese Lösung, der Übergang in existentielle, persön-
 liche Aussage in der nächsten Strophe in dem Verhältnis zwischen Autor
 und Helden:

Прости ж и ты, мой спутник странный,
 И ты, мой верный идеал,
 И ты, живой и постоянный,
 Хоть малый труд. Я с вами знал
 Все, что завидно для поэта:
 Забвенье жизни в бурях света,
 Беседу сладкую друзей.
 Промчалось много, много дней
 С тех пор, как юная Татьяна
 И с ней Онегин в смутном сне
 Явились впервые мне —
 И даль свободного романа
 Я сквозь магический кристалл
 Еще не ясно различал. (8/50)

Leb wohl auch du, mein seltsamer Gefährte, / Und du, mein treues
 Ideal, / Und du, meines lebhaften und ständigen Mühens geringes Werk.
 Ich habe mit euch alles kennengelernt, / Was für einen Dichter beneidens-
 wert ist: / Vergessen des Lebens in den Stürmen der Welt, / Das be-

glückende Gespräch mit Freunden. / Viele, viele Tage sind verflogen /
 Seit der Zeit als die junge Tat'jana / Und mit ihr Onegin in einem
 unklaren Traum / Mir zum erstenmal erschienen / Und ich die ganze
 Weite des freigebauten Romans / Durch das magische Kristall / Noch
 nicht klar erkennen konnte.

Onegin und Tat'jana werden zwar gerade noch einmal als fiktive Gestalten erwähnt, sie sind aber Objekte des existentiellen, seelischen Erlebens des Dichters geworden wie auch das ganze erfundene Werk; sie sind ihm ans Herz gewachsen. Hier dient die Anrede an die Personen nicht mehr, wie sonst zumeist, der spielerischen Fiktionsbewußtmachung, sondern sie ist Ausdruck tiefen Gefühls des persönlichen Erlebnis-Ichs. Die Gestalten sind aus der Ebene der Fiktion ausgebrochen in die Ebene des echten seelischen Erlebens des Autors. Die Entstehungsgeschichte des Romans ist zu einem untrennbaren Teil der tragischen Lebensgeschichte Puškins geworden:

Но те, которым в дружной встрече
 Я строфы первые читал...
 Иных уж нет, а те далече,
 Как Сади некогда сказал.
 Без них Онегин дорисован.
 А та, с которой образован
 Татьяны милый идеал...
 О много, много рок отъял! (8/51)

Und die, denen ich bei freundschaftlichem Zusammensein / Die ersten
 Strophen vorlas... / Die einen sind nicht mehr, die andern fern, / Wie
 Sadi einmal gesagt hat. / Onegin wurde ohne sie zu Ende gezeichnet. /
 Und die, nach der / Tat'janas liebes Idealbild geformt wurde... / Ach,
 viel, viel hat das Schicksal entrissen!

Der Roman endet in einem Vergleich, in dem sich Fiktion und Wirklichkeit verbinden, in einem Ineinander von Roman und Leben:

Блажен, кто праздник жизни рано
 Оставил, не допив до дна
 Бокала полного вина,
 Кто не дочел ее романа
 И вдруг умел расстаться с ним,
 Как я с Онегиным моим. (8/51)

Glücklich, wer das Fest des Lebens früh / Verließ und den Pokal voll
 Wein / Nicht bis zur Neige leerte, / Wer seinen (des Lebens) Roman
 nicht zu Ende las / Und sich plötzlich von ihm zu trennen verstand /
 Wie ich von meinem Onegin.

Kapitel 5

ZUSAMMENFASSENDE BEURTEILUNG DER ERZÄHLWEISE DES ROMANS

Noch in der letzten Sentenz des Werkes kommt jener Schwebezustand zwischen bewußtgemachter Fiktion und Wirklichkeitsfingierung zum Ausdruck, den wir als tragend für den Versroman erkannt haben, jenes Schwanken zwischen Fiktion und Wirklichkeit, zwischen Kunst und Leben, zwischen Spiel und Ernst, das in einem gewissen Maße jedem Kunstwerk eigen ist.

Im „Evgenij Onegin“ aber ist es so übersteigert, spannungsvoll, verwirrend raffiniert und meisterhaft in der Erzählweise selbst angelegt, daß dieses Verhältnis wohl mehr als in jedem anderen Werk der Weltliteratur die ganze Dichtung bestimmt.

Das Spannungsverhältnis zwischen Fiktion und Wirklichkeit gewinnt hier durch die eigenartige Gespaltenheit des Autoren-Ichs ganz neuartige Ausdrucksmöglichkeiten und schlägt sich in eigenen Erzählformen nieder. Diese Erzähltechniken bedingen ihrerseits, daß dieses Grundverhältnis und Grundgesetz der Kunst in diesem Werk wie in kaum einem anderen bewußt wird.

Die Gespaltenheit des Autoren-Ichs macht es möglich, daß so heterogene Elemente wie eine spannende fiktive Handlung, die ganz persönliche Gefühls- und Gedankenwelt des Dichters, die Erörterung von Zeit- und Gesellschaftsproblemen und die Diskussion über poetische Fragen in meisterhafter Weise unmerklich ineinander übergehen und zu einem Ganzen werden. Nur mit dieser so eigenartig strukturierten Autorengestalt konnte die ganze angestrebte Breite der Probleme und die ganze enzyklopädische Stofffülle ins Werk aufgenommen werden.

Die untersuchten Beispiele haben gezeigt, daß die Übergänge zwischen den verschiedenen Stoffkreisen, zwischen Fiktion und Wirklichkeit identisch sind mit den Übergängen von einem Aspekt des Autoren-Ichs in den anderen. Dieses komplizierte Autoren-Ich in seiner Beziehung zum Leser ist also das einigende Element, das Bindeglied zwischen den auseinanderstrebenden Kräften im Werk. Die Übergänge der verschiedenen Ich-Formen stellten sich heraus als verschiedene Möglichkeiten der Distanzierung vom Gesagten, der Objektivierung persönlichster Aussagen, der Einbeziehung fernerliegender Probleme, der Bewußtmachung der Fiktion und des Spiels mit dieser Fiktion. Sie selbst aber sind Funktionen eines ironischen Grundtons.

Ein ironischer Grundton ist die Basis eines solchen freien, die verschiedensten Bereiche berührenden Erzählens. Ein solcher Grundton und eine derartige Erzählweise sind nicht voneinander zu trennen. Er ist zugleich der

Hintergrund für den die Atmosphäre der Dichtung bestimmenden Schwebestand zwischen Fiktion und Wirklichkeit.

An diesem Punkt der Arbeit stellt sich wie von selbst noch einmal die Frage nach dem Realismus des Werkes.

Wie ist es möglich, daß ein Werk von so hoher Kunstbewußtheit mit seinem komplizierten Formenspiel, seinem völligen Verzicht auf Illusionsweckung, dem komplizierten Verhältnis zwischen Autor, Dargestelltem und Leser doch beim unreflektierten Lesen den Eindruck eines realistischen Kunstwerkes hervorruft und bis in unser Jahrhundert auch immer so gedeutet wurde? Daß trotz der verschiedenen Formen der ‚Illusionsbrechung‘ und Fiktionsbewußtmachung beim Leser kein Zweifel an der Wahrhaftigkeit und Typenhaftigkeit der Charaktere, an der Wirklichkeitsentsprechung der historisch gesellschaftlichen Umstände, an der Echtheit von Milieu und Zeitkolorit aufkommt? Trotz der kunstvollen Formen der Darstellung des Schreibvorganges und der Einbeziehung des Lesers, trotz des durchgehend ironischen Tones wird der Roman nicht als gekünsteltes Spiel, sondern als meisterhafte Widerspiegelung der gesellschaftlichen Wirklichkeit im Rußland der zwanziger Jahre in all ihrer Widersprüchlichkeit und Vielschichtigkeit empfunden.

Der Grund für die Einheit so widersprüchlich scheinender Phänomene liegt darin, daß auch die Ebene der Fiktion und Fiktionsbewußtmachung zeitgebunden ist. D. h. die Autoren-gestalt in ihren verschiedenen Erscheinungsformen und der fiktive Leser gehören der gleichen Welt an wie das Dargestellte. Alle drei Elemente sind den gleichen historischen und gesellschaftlichen Bedingungen unterworfen. Sie leben in der gleichen Zeit, im gleichen Lande, unter den gleichen bekannten Umständen. Die Autoren-gestalt und die Einbeziehung des Lesers schaffen sogar erst die Möglichkeit, durch Einführung und Diskussion so heterogenen Materials und die Darstellung ihrer Reaktionen auf das Erzählte die ganze Komplexität und Breite der objektiven Wirklichkeit ins Werk aufzunehmen.

Auch das fiktionsschaffende und diese Fiktion bewußtmachende Ich, das die Grundlage der Erzählweise des „Evgenij Onegin“ bildet, ist ein Teil dieser dargestellten Welt. Dieses Ich macht bewußt, daß es v e r s u c h t, seine es umgebende Welt anhand einer dafür typischen Geschichte d a r z u s t e l l e n. Der Prozeß der Entstehung eines Kunstwerkes wird also mit einer gewissen Distanz, mit Ironie mitdargestellt. Damit wird bewußtgemacht, daß Kunst und Wirklichkeit niemals einfach identifiziert werden dürfen, daß die Welt der Kunst eine eigene Welt, die Wahrheit der Kunst eine eigene Wahrheit ist.

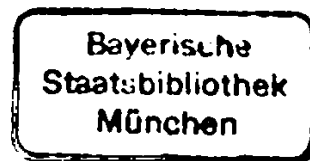
Indem das Autoren-Ich, also die Verkörperung der Welt der Kunst, sich als ein Teil der von ihm dargestellten Welt erweist, wird die Verbindung hergestellt zwischen Kunst und Wirklichkeit, die — indem sie die Trennung

bewußt macht —, die beiden Bereiche eint. Indem der Prozeß der Entstehung des Werkes und der Verarbeitung durch den Leser in die Darstellung einbezogen wird, wird die Eigengesetzlichkeit der Kunst betont und gleichzeitig auf den Versuch einer Wirklichkeitsdarstellung verwiesen.

Damit wird auf den totalen Wahrheitsanspruch des Erzählten im Sinne eines Abklatsches der Wirklichkeit verzichtet. Die Perspektive wird gleichsam zurückgezogen, eine Ebene der Distanz eingeschoben, die Spiegelung der Wirklichkeit mehrfach gebrochen.

Die Wirklichkeit wird bewußt auf einer höheren, als Kunst gestalteten Ebene gefaßt. Sie gewinnt dadurch selbst eine höhere Realität.

In diesem Sinne ist Puškins ‚Roman in Versen‘ ein realistischer Roman.



LITERATURVERZEICHNIS

Ausgaben

- Pušk in, A(leksandr) S(ergeevič): Polnoe sobranie sočinenij, T. 1—14 i spravočnyj tom, Akademija nauk SSSR, Moskva/Leningrad 1937—1959.
- Pušk in, A(leksandr) S(ergeevič): Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach, 2. izd. Ak. Moskva 1956—1958.
- Pushkin, Alexander Sergeevich: Evgenij Onegin. A Novel in Verse. The Russian Text edited with introduction and commentary by Dmitry Ciževsky. New York 1963.
- (Pušk in, A. S.): Puškin-kritik, Sostavlenie i primečanija N. V. Bogoslovskogo. Moskva 1950.
- Voltaire: Oeuvres complètes. Tome huitième („La Pucelle d'Orléans“). Paris 1877.
- Karamzin, N(ikolaj) M(ichajlovič): Sočinenija, T. 7, 4. izd. Sanktpeterburg 1834.
- Cheraskov, M(ichail) M(atveevič): Izbrannye proizvedenija. 2. izd. Leningrad 1961. (Biblioteka poëta).
- Radiščev, A(leksandr) N(ikolaevič): Izbrannye sočinenija. Moskva/Leningrad 1949.
- Žukovskij, V(asilij) A(ndreevič): Sobranie sočinenij v četyrech tomach. Davon vor allem: T. vtoroj, Moskva/Leningrad 1959.
- Kokorev, A. V. (Hrsg.): Chrestomatija po ruskoj literature XVIII veka. 3. izd. Moskva 1961.
- Jean Paul: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe von Eduard Berend. Weimar 1927 ff. und Berlin 1952 ff.
- (Jean Paul): Denkwürdigkeiten aus dem Leben von Jean Paul Friedrich Richter. Herausgeg. v. Ernst Förster, Bd. 1—4. München 1863.
- Sterne, Laurence: Leben und Meinungen des Tristram Shandy. Frankfurt 1962. (Fischer-Bücherei, Exempla classica 64).
- Byron, Lord George: The Poetical Works of Lord Byron. London 1961. (Oxford University Press).

Die Puškintexte werden nach der zehnbändigen Akademieausgabe zitiert.

Sekundärliteratur

I. Zur Literaturtheorie und Literaturgeschichte:

- Berend, Eduard:** Jean Pauls Ästhetik. Berlin 1909. (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte).
- Blagoj, D. D.** (Glavnyj redaktor): Istorija ruskoj literatury v trech tomach. Ak. Moskva/Leningrad 1958 ff. Davon besonders: Tom II (Literatura pervoj poloviny XIX veka), M/L 1963.
- Brang, Peter:** Studien zur Theorie und Praxis der russischen Erzählung 1770—1811. Wiesbaden 1960. (Bibliotheca Slavica).
- Brandi-Dohrn, Beatrix:** Der Einfluß Lawrence Sternes auf Jean Paul. Studie zum Problem des literarischen Einflusses. Diss. München 1964.
- Braun, Maximilian:** Russische Dichtung im 19. Jahrhundert. 2. Aufl. Heidelberg 1954.
- Buchštab, V.:** Pervye romany Vel'tmana. In: Russkaja proza. Pod redakciej B. Ejchenbauma i Ju. Tynjanova. Neuabdr. 's-Gravenhage 1963, S. 192—231
- Ehrenzeller, Hans:** Studien zur Romanvorrede von Grimmelshausen bis Jean Paul. Bern 1955. (Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur).
- Ejchenbaum, Boris M.:** Skvoz' literaturu. Sbornik statej. (Voprosy poëtiki, Leningrad 1924) Neuabdr. 's-Gravenhage 1962. Darin vor allem: Illjuzija skaza, S. 152—156; Problema poëtiki Puškina, S. 157—170; Kak sdelana 'šinel' Gogolja, S. 177—195.
- Ders.:** Literatura. Teorija — kritika — polemika. Leningrad 1927.
- Erlich, Victor:** Russian Formalism. History-Doctrine. 's-Gravenhage 1955; deutsch: Russischer Formalismus. München 1964.
- Ders.:** The Concept of the Poet as a Problem of Poetics. In: Poetics. Poetyka. Поэтика. Warszawa 1961. S. 707—717.
- Ders.:** The Double Image. Concepts of the Poet in Slavic Literatures. Baltimore 1964.
- Forster, E. M.:** Ansichten des Romans. Frankfurt 1949.
- Friedemann, Käte:** Die Rolle des Erzählers in der Epik. Leipzig 1910. (Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte, herausgeg. v. Oskar Walzel.)
- Dies.:** Die romantische Ironie. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft Bd. 13, Stuttgart 1919, S. 270 ff.
- Geller, Martha:** Friedrich Spielhagens Theorie des Romans. Diss. Berlin 1917.
- Gukovskij, G. A.:** Russkaja literatura XVIII veka. Moskva 1939.
- Ders.:** Realizm Gogolja. Moskva/Leningrad 1959.
- Hamburger, Käte:** Die Logik der Dichtung. Stuttgart 1957.
- Holthusen, Johannes:** Erzählung und auktorialer Kommentar im modernen russischen Roman. In: Die Welt der Slaven VIII, H. 3, 1963, S. 252—267.
- Horn, András:** Byrons 'Don Juan' and the Eighteenth-Century English Novel. Bern 1962. (Schweizer anglistische Arbeiten.)

- K a y s e r, Wolfgang: Das sprachliche Kunstwerk. 6. Aufl. Bern und München 1960.
- D e r s.: Wer erzählt den Roman? In: Kayser: Die Vortragsreise. Studien zur Literatur. Bern 1958, S. 82—101.
- D e r s.: Entstehung und Krise des modernen Romans. 3. Aufl. Stuttgart 1962.
- K e i t e r, H., und K e l l e n, T.: Der Roman. Geschichte, Theorie und Technik des Romans und der erzählenden Dichtkunst. Essen 1908.
- K e r r, Alfred: ‚Godwi‘. Ein Kapitel deutscher Romantik, Berlin 1898.
- K o m m e r e l l, Max: Jean Paul. 2. Aufl. Frankfurt 1939.
- L ä m m e r t, Eberhard: Bauformen des Erzählens. Stuttgart 1955.
- M a r k w a r d t, Bruno: Geschichte der deutschen Poetik. Bd. 1—4; Berlin 1936—1959.
- M a s l o v, V. I.: Interes k Sternu v ruskoj literature konca XVIIIgo i nač. XIX vv. In: Istoriko-literaturnyj sbornik, posv. V. I. Sreznevskomu. Leningrad 1924, S. 339—376.
- M e y e r, Herman: Das Zitat in der Erzählkunst — Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans. Stuttgart 1961.
- M i c h e l s e n, Peter: Lawrence Sterne und der deutsche Roman des 18. Jahrhunderts. Göttingen 1962. (Palaestra 232.)
- M i r s k i j, Dmitri S.: Geschichte der russischen Literatur. München 1964.
- P e t s c h, Robert: Wesen und Form der Erzählkunst. Halle 1934, *1942. (Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft u. Geistesgeschichte. Buchreihe 20.)
- R a s c h, Wolfdietrich: Die Erzählweise Jean Pauls. Metaphernspiele und dissonante Strukturen. München 1961.
- S c h e r e r, Wilhelm: Poetik. Berlin 1887.
- S c h l e g e l, Friedrich: Kritische Schriften. Herausgeg. von Wolfdietrich Rasch. 2. Aufl. München 1964. Darin vor allem: Brief über den Roman, S. 508—518.
- Š k l o v s k i j, Viktor: O teorii prozy. Moskva 1929.
- S o k o l o v, A. N. (Hrsg.): Istorija ruskoj literatury XIX veka. Tom 1, Moskva 1960.
- S p i e l h a g e n, Friedrich: Beiträge zur Theorie und Technik des Romans. Leipzig 1883.
- D e r s.: Neue Beiträge zur Theorie der Epik und Dramatik. Leipzig 1897.
- D e r s.: Die epische Poesie und Goethe. Sonderabdruck aus dem Goethejahrbuch Bd. 19 (1895).
- S t a n z e l, Franz: Die typischen Erzählsituationen im Roman. Wien 1955. (Wiener Beiträge zur englischen Philologie.)
- S t e n d e r - P e t e r s e n, Adolf: Geschichte der russischen Literatur. Bd. 2, München 1957.
- S t r o h s c h n e i d e r - K o h r s, Ingrid: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Phil. Habil. Schrift. München 1959.
- T i m o f e e v, L. I.: Osnovy teorii literatury. Moskva 1959.
- T o m a š e v s k i j, Boris: Teorija literatury. Poëtika. 6. Aufl. Moskva 1931.

- Tschizewskij, Dmitrij: Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts. I. Die Romantik. München 1964. (Forum Slavicum.)
- Tynjanov, Jurij: Archaisty i novatory. Leningrad 1929.
- Voznesenskij, A.: Die Methodologie der russischen Literaturforschung in den Jahren 1910—25. In: Zeitschrift für Slavische Philologie, Bd. IV u. V, 1927 u. 1928.
- Walzel, Oskar: Das Wortkunstwerk. Leipzig 1926.
- Wellek, R., u. Warren, A.: Theorie der Literatur. Frankfurt/Berlin 1963.
- Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. 3. Aufl. Stuttgart 1961. (Kröners Taschenausg. Band 231.)
- Zirmunskij, V.: Voprosy teorii literatury. Stat'i 1916—1926. Neuabdr. 's-Gravenhage 1962.

II. Literatur zu Puškin:

Ich gebe aus der Masse der Puškinliteratur, die ich benutzt habe, nur die Titel an, die für diese Arbeit in irgendeiner Form von Belang waren. Die an den Anfang gestellten Puškin-Bibliographien mögen weiter verweisen.

- Berkov, P. N., i Lavrov, V. M.: Bibliografija proizvedenij A. S. Puškina i literatury o nem. 1886—1899. Ak. Moskva/Leningrad 1949.
- Sipovskij, V.: Puškinskaja jubilejnaja literatura 1899—1900 gg. Kritiko-bibliografičeskij obzor. Izd. Pušk. Licejskago Obščestva 1902.
- Fomin, A. G.: Puškiniana 1900—1910. Ak. Leningr. 1929.
- Fomin, A. G.: Puškiniana 1911—1917. Ak. M/L 1937.
- Dobrovolskij, L. M., i Mordovčenko, N. L.: Bibliografija proizvedenij A. S. Puškina i literatury o nem. 1918—1936. Ak. Moskva/Leningrad 1952.
- Dies.: Dass. 1937—1948. Ak. M/L 1963.
- Dies.: Dass. 1949. Jubilejnyj god. Ak. M/L 1951.
- Dies.: Dass. 1950. Ak. M/L 1952.
- Dies.: Dass. 1951. Ak. M/L 1954.
- Dies.: Dass. 1952—53. Ak. M/L 1955.
- Dies.: Dass. 1954—57. Ak. M/L 1960.
- Slovar' jazyka Puškina v četyrech tomach. Ak. Moskva 1956—1961.
- Belinskij, V. G.: Stat'i o Puškine. Ak. Ausg. Bd. 7, Moskva 1955.
- Blagoj, D. D.: Tvorčeskij put' Puškina (1813—1826). Ak. Moskva/Leningrad 1950.
- Ders.: Masterstvo Puškina. Moskva 1955.
- Bondi, S. M.: O romane A. S. Puškina 'Evgenij Onegin'. In: Puškin A. S. 'E. O.', Moskva 1957.

- Brang, Peter: Untersuchungen über Puškins Verhältnis zur Sprache. Diss. (Masch.). Marburg 1952.
- Braun, Maximilian: Der hintergründige Puschkin. In: Solange Dichter leben — Puschkinstudien. Zum 150. Geburtstag des Dichters herausgeg. v. Arthur Luther. Krefeld 1949, S. 104—128.
- Brodskij, N. L.: Kommentarij k romanu A. S. Puškina ‚Evgenij Onegin‘. Moskva 1932.
- Cjajlovskij, M. A.: Letopis' žizni i tvorčestva A. S. Puškina. T. 1. Ak. Moskva 1951.
- Ders.: Stat'i o Puškine. Ak. Moskva 1962. Darin besonders: ‚Bova‘, S. 90—104.
- Ėjchenbaum, Boris M.: O zamysle ‚Grafa Nulina‘. In: Puškin. Vremennik Puškinskoj komissii 3. Ak. M/L, S. 349—357.
- Ders.: Put' Puškina k proze. In: Literatura. Teorija — kritika — polemika. Leningrad 1927, S. 5—18.
- Ginzburg, L. Ja.: Puškin i liričeskij geroy russkogo romantizma. In: Puškin. Issledovanija i materialy. T. 4. Ak. M/L 1962, S. 140—153.
- Gukovskij, G. A.: Puškin i problemy realističeskogo stilja. Moskva 1957.
- Ležnev, A.: Proza Puškina. Opyt stilevogo issledovanija. Moskva 1937.
- Lo Gatto, Ettore: Puškin. Storia di un poeta e del suo eroe. Milano 1960.
- Ders.: L'Onegin come diario lirico di Puškin. In: Analecta Slavica. Amsterdam 1955, S. 91—109.
- Ders.: Su di un problema formale dell'Onegin di A. S. Puškin: Le digressioni liriche. In: Ricerche Slavistiche 1958, S. 43—83.
- Lukács, Georg: Puschkin. Gorki. Zwei Essays. Leipzig 1952.
- Makogonenko, G.: Roman Puškina ‚Evgenij Onegin‘. Moskva 1963.
- Mejlach, B. S.: Puškin i ego epocha. Moskva 1958.
- Ders.: ‚Evgenij Onegin‘. In: Istorija russkogo romana v dvuch tomach. T. 1. Ak. M/L 1962, S. 100—157.
- Mirsky, D. S.: Pushkin. New York 1963.
- Mitchell, S.: The Digressions of ‚Yevgeny Onegin‘. Apropos of Some Essays by Ettore Lo Gatto. In: The Slavonic and East European Review, vol. XLIV, N. 102, London 1966, S. 51—65.
- Pospelov, G.: ‚Evgenij Onegin‘ kak realističeskij roman. In: Puškin. Sbornik stat'ej pod red. A. Egolina. Moskva 1941, S. 75—154.
- Rybnikova, M. A.: Avtor v ‚Evgenii Onegine‘. In: Rybnikova: Po voprosam kompozicii. Moskva 1924, S. 22—45.
- Semenko, I. M.: O roli obraza ‚avtora‘ v ‚Evgenii Onegine‘. In: Trudy Leningradskogo gosud. biblioteč. instituta im. Krupskoj. T. 2. Leningrad 1957, S. 127—146.
- Ders.: Ėvoljucija Onegina. (K sporam o puškinskom romane.) In: Russkaja literatura. 1960, Nr. 2, S. 111—128.
- Setschkareff, Vsevolod: Alexander Puschkin. Sein Leben und sein Werk. Wiesbaden 1963.

- Š k l o v s k i j, Viktor: Evgenij Onegin. (Puškin i Stern.) in: Šklovskij: Očerki po počtike Puškina. Berlin 1923, S. 194—220.
- S l o n i m s k i j, A. L.: Masterstvo Puškina. Moskva 1959.
- D e r s.: Pervaja počma Puškina. In: Puškin. Vremennik Puškinskoj komissi 3. Ak. M/L 1937, S. 183—202.
- S o k o l o v, A. N.: Očerki po istorii ruskoj počmy XVIII i pervoj poloviny XIX veka. Moskva 1955.
- D e r s.: Ot romantizma k realizmu. Moskva 1957.
- S t e p a n o v, N. L.: Lirika Puškina. Očerki i etjudy. Moskva 1959. Darin besonders: Obraz avtora v lirike Puškina, S. 102—128.
- S t i l m a n, Leon: Problemy lituraturnyh žanrov i tradicij v ‚Evgenii Onegine‘ Puškina. K voprosu perehoda ot romantizma k realizmu. In: American Contributions to the Fourth International Congress of Slavists. 's-Gravenhage 1958, S. 321—367.
- T o m a š e v s k i j, B. V.: Puškin. Kniga pervaja (1813—1824). Ak. M/L 1956.
- D e r s.: Puškin. Kniga vtoraja. Materialy k monografii (1824—1837). Ak. M/L 1961.
- D e r s.: Puškin. Sovremennye problemy istoriko-literaturnogo izučeniija. Leningrad 1925.
- D e r s.: ‚Evgenij Onegin‘. In: Puškin, A.: Evgenij Onegin. Roman v stichach. Leningrad 1937.
- V i c k e r y, V. N.: Parallelizm v literaturnom razvitii Bajrona i Puškina. In: American Contributions to the Fifth International Congress of Slavists. Sofia September 1963. 's-Gravenhage 1963, S. 371—401.
- V i n o g r a d o v, V. V.: O stile Puškina. In: Literaturnoe nasledstvo 16/18, Moskva 1934, S. 135—214.
- V i n o k u r, G. V.: Slovo i stich v ‚Evgenii Onegine‘. In: Puškin. Sbornik stat'ej pod red. A. Egolina. Moskva 1941, S. 155—213.
- Ž i r m u n s k i j, V. M.: Bajron i Puškin. Iz istorii romantičeskoj počmy. Leningrad 1924.
- D e r s.: Puškin i zapadne literatury. In: Puškin. Vremennik Puškinskoj komissii 3. Ak. M/L 1937, S. 66—103.

NACHWORT

Vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität München im Wintersemester 1965 als Dissertation angenommen.

Mir ist bewußt, daß eine Arbeit über einen Dichter, über den schon eine Bibliotheken füllende Literatur geschrieben wurde und jeden Tag neue Bücher und Aufsätze erscheinen, die noch dazu oft nur unter erschwerten Umständen zugänglich sind, immer ein Wagnis ist. Mein Thema beschränkt sich aber bewußt auf ein konkret abgegrenztes Formproblem, das vor allem eng an den Text gebundene Untersuchungen fordert.

Die gewählte Untersuchungsmethode mit ihrem formalistischen Ansatz macht es möglich, zu einigen Werken Puškins einen Zugang von einer neuen Seite zu zeigen, und gibt einigen Aufschluß über die Struktur ironischen Erzählens im allgemeinen.

Ich habe die Arbeit streng auf den Problemkreis des Autoren-Ichs eingeschränkt. Deshalb glaube ich auch, daß mir kaum wesentliche Literatur zu dieser Frage entgangen sein dürfte.

Die Zitate wurden fast wörtlich und möglichst unter Beibehaltung der Verszeilen roh übersetzt.

Die Arbeit hat mich seit dem Wintersemester 1961/62 beschäftigt. Die Anregung zu einem solchen Thema gewann ich in Seminaren bei Herrn Prof. Dr. A. Schmaus, der mir auch während der ganzen Arbeitszeit mit seinem Rat zur Seite gestanden hat. Ich danke ihm sehr herzlich.

Sehr nützlich waren mir meine germanistischen Studien, bei denen ich besonders von Prof. A. Schöne und von Prof. W. Müller-Seidel sehr viel gelernt habe.

Auch den Münchner Bibliotheken möchte ich an dieser Stelle für ihre Bemühungen danken.