

INHALT HEFT 3-4 DES SECHSUNDVIERZIGSTEN BANDES

*Forum*

- Burkhard Hasebrink/ Peter Strohschneider, Religiöse Schriftkultur  
und säkulare Textwissenschaft. Germanistische Mediävistik  
in postsäkularem Kontext ..... 277

*Aufsätze*

- Sarah Kay, How quotation changed the subject of poetry.  
From the Troubadours to Petrarch. .... 293
- Thomas Kullmann, Shakespeare's *Winter's Tale* and the myth  
of childhood innocence ..... 317
- Matthias Freise/ Anton Nikolaevič Fortunatov/  
Nikolaj Michajlovič Fortunatov/ Vera Alekseevna Fortunatova,  
Vom abbrechenden Dialog mit den Klassikern zum Dialog  
unter den Klassikern. Goethe und Puškin ..... 331
- Sabine Mainberger, Paolo Uccellos *mazzocchi*, Marcel Schwob und  
die Grenzen der euklidischen Geometrie. .... 359
- Christian Begemann, Spiegelscherben, Möwengeflatter. Poetik und  
Epistemologie des Realismus, bodenlose Mimesis und das Gespenst ... 413

POETICA erscheint halbjährlich.

Manuskripte werden erbeten an einen der Herausgeber:

Prof. Dr. Andreas Höfele (Anglistik)

Prof. Dr. Walter Koschmal (Slavistik)

Prof. Dr. Joachim Küpper (Romanistik und Allgemeine Literaturwissenschaft)

Prof. Dr. Glenn W. Most (Klassische Philologie)

Prof. Dr. Inka Mülder-Bach (Germanistik)

Prof. Dr. Ursula Peters (Mediävistik)

— Anschriften der Herausgeber siehe unten —

Ein Stilblatt wird auf Anforderung zugesandt von der zentralen Redaktion:

Prof. Dr. Brigitte Burrichter

Neuphilologisches Institut/Romanistik

Julius-Maximilians-Universität Würzburg

Am Hubland, D-97074 Würzburg

Verlag: Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1-3, D-33098 Paderborn

Gesamtherstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISSN 0303-4178

# POETICA

ZEITSCHRIFT FÜR SPRACH- UND LITERATURWISSENSCHAFT

Herausgegeben von

Joachim Küpper

Mitherausgeber:

Andreas Höfele

Walter Koschmal

Glenn W. Most

Inka Mülder-Bach

Ursula Peters

Redaktion:

Brigitte Burrichter

46. Band 2014

WILHELM FINK

Matthias Freise (Göttingen)/ Anton Nikolaevič Fortunatov/ Nikolaj Michajlovič Fortunatov/ Vera Alekseevna Fortunatova (Nižnij Novgorod)

## VOM ABBRECHENDEN DIALOG MIT DEN KLASSIKERN ZUM DIALOG UNTER DEN KLASSIKERN Goethe und Puškin

Starting from the diagnosis that the canonical position of 'national poets' is under suspicion, because this position is supposed to be earned by extraliterary factors, the authors discuss various reasons for and strategies against the readers' blindness to the texts written by these poets. Further, they apply one of these strategies to Goethe's *Faust* and Pushkin's *Queen of spades*, examining them with reference to their respective modalities of eventfulness. Despite the similarity of their trespasses, Faust is rescued while Pushkin's hero Germann goes mad, because Germann is passively possessed by an idea while Faust actively searches for an ideal. Germann is a regressive anti-Oedipus, Faust wins the Oedipal battle with Mephisto through Margaret's spiritual motherhood. Another strategy of activating classical texts despite all conventionality of readings is to experience their active dialogue. In his poem "The Demon", Pushkin refers to Goethe's Mephisto, and not, as many critics stated against Pushkin's explicit self-explication, to a disliked contemporary of his. Through Pushkin, Goethe's 'spirit of negation' entered Russian literature and can be traced in Gogol' and Tolstoy and further up to Russian post-modernism.

Es gab eine Zeit, da definierte sich eine Kulturnation über ihre Dichterfürsten, d. h. über diejenigen literarischen Klassiker ihrer Muttersprache, die den sprachlichen Reichtum, die sozialen Werte und das kulturelle Niveau dieser Nation repräsentierten und ihr Bewunderung oder zumindest Achtung auch jenseits ihrer Grenzen eintrugen. Diese soziokulturelle Funktion hatte Aleksandr S. Puškin in Russland und hatte Goethe in Deutschland inne. Aus ihr leitete sich die Forderung ab, dass diese Autoren von Schülern in demselben Umfang wie, zeitweise sogar in größerem Umfang als die Formeln der Mathematik, die Gesetze der Physik oder die Ereignisse der Geschichte zur Kenntnis genommen und interpretiert werden müssten. Aus ihr leitete sich weiterhin die Praxis ab, dass die literaturwissenschaftliche Forschung sich in besonderem Maße mit ihnen beschäftigte. Mit einem Wort, eine solche Funktion sicherte den Dichterfürsten ein scheinbar ewiges symbolisches Kapital, den ewigwährenden ‚Fürstenstand‘. Die Herrschaft der Dichterfürsten musste nicht immer wieder aufs Neue durch Analyse und Interpretation

ihrer Werke legitimiert werden, sie wurde ihnen pauschal ‚für alle Zeiten‘ zugewiesen.

Inzwischen stehen die Nationalklassiker jedoch gerade darum im Verdacht, sich ihr symbolisches Kapital posthum erschlichen zu haben. So schreibt Eduard Limonov in seinem Essayband *Svjaščennye monstry* (Heilige Monster, 2003) über Puškin:

Пушкину всего лишь хорошо повезло после смерти. В 1887-м его поддержал большой литератор Достоевский, выпихнув в первый ряд. Позднее еще несколько высоких арбитров поддержали Достоевского. Так был сделан Пушкин. Гением его объявили специалисты. Как и Эйнштейна. Объявили потому, что надо иметь национального гения. К 1887 году было ясно, что России на-сущно необходим национальный гений. У всех есть, а у нас нет, – так, по-видимому, рассуждал короновавший его Достоевский. Выбрали Пушкина.<sup>1</sup>

Puškin hat nach seinem Tod einfach nur großes Glück gehabt. 1887<sup>2</sup> hat ihn der große Literat Dostoevskij propagiert, in die erste Reihe hochgeboxt. Später haben dann einige hochrangige Schiedsrichter Dostoevskij propagiert. So wurde Puškin gemacht. Zum Genie haben ihn die Spezialisten erklärt. Wie auch Einstein. Sie haben ihn dazu erklärt, weil man ein nationales Genie haben muss. Um 1887 war klar geworden, dass Russland unbedingt ein nationales Genie braucht. Alle haben eins, nur wir nicht – so in etwa muss Dostoevskij gedacht haben, als er jemandem die Krone aufsetzte. Man wählte Puškin.<sup>3</sup>

Limonov ist kein Einzelfall. Zwar ist seine Position in Russland noch nicht konsensfähig. Sie befindet sich jedoch im Einklang mit der westlichen literaturaxiologischen Theorie, die für die Wertung und Kanonisierung literarischer Texte grundsätzlich textexterne Faktoren ansetzt.<sup>4</sup> Man muss sich Limonovs These stellen, man kann diese Faktoren nicht ignorieren. Wollte man Limonov im zitierten Fall widerlegen, so müsste man zu zeigen versuchen, dass die Argumente, die Dostoevskij in seiner Rede für die Kanonisierung Puškins vorbringt, an dessen literarischen Texten nicht nachvollziehbar sind, dass diese Texte mithin aus anderen als den von Dostoevskij angeführten Gründen kanonisch geworden sind.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Eduard Limonov, *Svjaščennye monstry*, Moskva: Ad Marginem, 2003, S. 11 f.

<sup>2</sup> Da sich Limonov hier auf Dostoevskijs berühmte Puškin-Rede beziehen dürfte, ist ihm ein Fehler unterlaufen – diese Rede wurde am 8. Juni 1880 gehalten und im selben Jahr publiziert.

<sup>3</sup> Übersetzungen, wo nicht anders vermerkt, von den Verfassern.

<sup>4</sup> Vgl. zu diesen Faktoren ausführlich Renate von Heydebrand/ Simone Winko, *Einführung in die Wertung von Literatur*, Paderborn: Schöningh, 1996.

<sup>5</sup> Vgl. zu diesem Kanonisierungsakt Karla Hielscher, „Die Selbsterkenntnis der russischen Kultur in der Gestalt Puschkins – zur Bedeutung der Puschkin-Rede von Fjodor M. Dostojewski 1880“, in: Michael Rehs (Hg.), *All das Lob das du verdienst. Eine deutsche Puschkin-Ehrung zur 150. Wiederkehr seines Todestages*, Stuttgart:

Zugleich aber müsste geklärt werden, wie sich textexterne Kriterien der Bewertung von Literatur überhaupt eine dominierende Geltung verschaffen. Ein wesentlicher Faktor dabei sind Prozesse, die blind machen für die materielle Basis des symbolischen Kapitals von Autoren. Es gibt diese Basis ja, ein Autor muss schreiben, aus nichts kann er seine soziale und kulturelle Rolle nicht generieren. Diese Basis wird von den konkreten literarischen Texten der Autoren mit ihrer expliziten humanistischen Botschaft, ihrer poetischen Struktur und ihrer impliziten Semantik gebildet. Im Folgenden soll ein Beitrag zur Vertiefung dieses Wissens geleistet werden.

Blind für die Texte machte zum einen die Patina „klassischer“ Interpretationen, die den frischen Blick auf die Texte erschwert, des Weiteren die Automatisierung ihrer Wahrnehmung im Sinne Viktor Šklovskijs, durch die die Texte als selbstverständliche, nicht mehr interpretationsbedürftige Gegebenheiten des literarischen Feldes erschienen, aber zugleich der Verlust jenes Alltagsbezugs, den literarische Werke auch haben – die Lebenswelten des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts wurden immer fremder, das Leben nach ihren Regeln wird immer befremdlicher, man kennt seine Konnotationen und damit zugleich einen Teil seines semantischen Potenzials nicht mehr. Mit den Worten Eduard Limonovs:

Психологически современный человек очень далек от Пушкина и вся это ретро-атрибутика в виде гусаров, чепчиков, старых дам, игры в карты, гусарского досуга должна была быть дико далека уже от советского рабочего или колхозника.<sup>6</sup>

Psychologisch ist der heutige Mensch sehr weit weg von Puškin, und all seine Retro-Attribute wie Husaren, Häubchen, alte Damen, Kartenspiel und Husarenmüßiggang sollten doch schon vom sowjetischen Arbeiter oder Kolchosbauern extrem weit weg sein.

Weiterhin machte die Vereinnahmung der Autoren durch nationale oder nationalistische Propaganda blind für die literarischen Qualitäten der Texte. So wurde Goethes *Faust* zeitweise reduziert auf die vorgeblich deutschen Tugenden des Forschens und Reflektierens. Puškin wurde vor dem Hintergrund der sowjetischen Ideologie als Gegner des Zarismus und Freund der Dekabristen kanonisiert.

Schließlich macht die Ersetzung der Wertschätzung für die Texte durch die Wertschätzung für die Personen blind für die Texte – als wären nicht die Autoren groß durch ihr Werk, sondern die Texte groß durch die ‚großen Autoren‘, die sie geschrieben haben. Denkmäler können zwar selbst Kunst-

Inst. für Auslandsbeziehungen, 1987, in: *Zeitschrift für Kulturaustausch* 37.1/1987, S. 192-198.

<sup>6</sup> Limonov, *Svjaščennye monstry* (wie Anm. 1), S. 13.

werke sein, doch sie lenken ab von dem, wodurch der Dichterstür seine Macht für jede Generation immer aufs Neue legitimieren muss – von seinem Werk. Nach Jurij Andruchovyč gibt es für keinen Autor weltweit so viele Denkmäler wie für den ukrainischen Nationaldichter Taras Ševčenko – allerdings nicht als weltweite Nummer eins der Dichterschaft, sondern weil diese Denkmäler signalisieren: hier leben Ukrainer, und Ukrainer haben, egal wo sie leben, eine nationale Identität, und diese Identität verkörpert Ševčenko.<sup>7</sup> Aber verkörpert er sie nicht einzig durch sein literarisches Werk? Haben die Stifter der Denkmäler dieses Werk überhaupt zur Kenntnis genommen? Gegen diese Quelle für die Textblindheit der Klassiker-Rezeption, gegen die Verwechslung von Autor und Werk scheint bislang kein Kraut gewachsen. Zu verführerisch erscheint, allen Bemühungen der Formalisten gegen den Biographismus zum Trotz, der Blick ins Boudoir der ganz Großen. Unverdrossen erscheinen darum Klassiker-Biographien, das Künstlerleben wird zum Kunstwerk stilisiert wie zuletzt durch Rüdiger Safranski.<sup>8</sup> Safranski weckt Verständnis, ja Begeisterung für den Lebensentwurf Goethes, jedoch nicht für sein Werk. Die erfolgreichsten Bücher über Puškin handeln nach wie vor nicht von seinem Werk, sondern, wie Serena Vitales Weltbestseller *Il bottone di Puškin* von dem für ihn tödlichen Duell.<sup>9</sup> Böartige Intrigen und die verletzte Ehre von Berühmtheiten haben nichts von ihrer Beliebtheit verloren. Willkommen bei der Yellow Press.

Im Laufe des 20. Jahrhunderts wurde unterschiedlich auf die blinde Klassikerverehrung des 19. Jahrhunderts reagiert. Versuchen radikaler Dekanonisierung<sup>10</sup> standen Bemühungen gegenüber, die Leser wieder sehend für die Texte zu machen. Dazu gab es verschiedene Strategien, die nun mit ihren jeweiligen Resultaten vorgestellt werden sollen. Am Beispiel von vergleichenden analytischen Beobachtungen zu Goethes *Faust* und zu Aleksandr S. Puškins *Pikovaja dama* (*Pique Dame*, 1834) und *Demon* (*Der Dämon*, 1823) werden dann mögliche Alternativen zu diesen Strategien präsentiert.

Eine erste Strategie gegen die Klassiker-Erblindung wird mindestens seit der Zeit des Humanismus praktiziert. Die Losung ‚ad fontes‘, zurück zu den Quellen, ist vor allem von den Florentiner Humanisten Petrarca und Ficino bekannt, aber auch die Reform der Kirchenbücher unter dem Patriarchen Nikon in Russland verfolgte diese Strategie. In Bezug auf den Dichterstür Goethe wurde diese Strategie durch Albrecht Schönes Neuedition des *Faust*

<sup>7</sup> Jurij Andruchovyč, „Shevchenko is ok“, in: ders., *Das letzte Territorium. Essays*, übers. von Alois Woldan, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003, S. 97-114.

<sup>8</sup> Rüdiger Safranski, *Goethe – Kunstwerk des Lebens*, München: Hanser, 2013.

<sup>9</sup> Serena Vitale, *Il bottone di Puškin*, Milano: Adelphi, 1995.

<sup>10</sup> *Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack. Russische Futuristen (Poščeečina obščestvennomu vkusu 1912)*, Hamburg: Nautilus/Nemo, 1988.

praktiziert,<sup>11</sup> eine Edition, die nach dem Urteil von Gustav Seibt in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* einen Bruch für die deutsche Rezeption der Faustfigur bedeutete<sup>12</sup> und nach Theodore Ziolkowski einen Faust „ohne die Patina der kritiklosen Verehrung“ bietet.<sup>13</sup>

In Bezug auf Puškin erleben wir diese Strategie in der Erstellung der neuen akademischen Gesamtausgabe seiner Werke, die seit 1999 erscheint. Auch hier gilt, zu den Quellen zurückzukehren und sie durch einen Kommentar besser zugänglich zu machen. So sehr jedoch diese editorischen Leistungen in der Fachwelt geschätzt werden, der ‚Bruch in der Rezeption‘ durch sie blieb aus. Die im neuen Glanz erstrahlenden Faust und Oegin, der Hauptfigur aus Puškins Versroman *Evgenij Onegin* (Eugen Onegin, 1823-1830) sind über die Fachwelt hinaus kaum sichtbar, in der Schule, in der Öffentlichkeit kommt die Erneuerung nicht an. Kam diese Maßnahme zu spät? Sind die Werke breiteren Leserschichten inzwischen unzugänglich?

Die zweite Strategie gegen die Klassiker-Erblindung zielt auf eine Desautomatisierung. Um den ‚ungewohnten, frisch wahrgenommenen Goethe‘, den ‚ungewohnten, wie neu erlebten Puškin‘ bemühen sich vor allem Theaterregisseure. Dabei versuchen sie zugleich ein Manko zu kompensieren, das den klassischen literarischen Kunstwerken aus der Sicht der heutigen Zeit anhaftet. Es fehlt ihnen der Event-Charakter, der Status eines gesellschaftlichen Ereignisses. Man könnte einwenden, dass der tiefe Gehalt literarischer Meisterwerke einer breiten Masse ohnehin nie zugänglich war. Doch das hat frühere Generationen nicht gestört. Sie waren bereit, als ‚erhaben‘ zu verehren, was sie vielleicht gar nicht verstanden, denn das Erhabene braucht nicht verstanden zu werden.

Das gilt auch heute noch, nur haben sich die Regeln für das Erhabene geändert. Es muss nun einen weithin sichtbaren Event-Charakter aufweisen, was Regisseure durch ungewöhnliche Spielorte, durch Skandale und durch eine öffentliche Inszenierung ihrer Inszenierung zu erreichen versuchen. Diese Strategien bergen jedoch die Gefahr, das ästhetische Objekt preiszugeben – bestenfalls entsteht etwas Neues, doch sein symbolisches Kapital bezieht dieses Neue zunächst und zumeist aus dem kulturellen Status des Klassikers. Die vorgebliche Rettung erweist sich als künstlerisches Parasitentum.

<sup>11</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, 2 Bde., hg. und kommentiert von Albrecht Schöne, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994.

<sup>12</sup> Gustav Seibt, „Hier ist es getan. Goethes Faust in Albrecht Schönes sensationeller Edition“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3. September, 1994.

<sup>13</sup> Theodore Ziolkowski, Rezension zu *J. W. Goethe: Faust*, hg. und kommentiert von Albrecht Schöne, in: *Arbitrium* 14.1/1996, S. 86-91, hier S. 91.

Andererseits muss das symbolische Kapital eines Kunstwerks inzwischen in reales Kapital übersetzbar sein, d. h. seine Erhabenheit legitimiert sich in der Öffentlichkeit durch Exklusivität. In Bezug auf dieses Kriterium sind klassische literarische Kunstwerke im Hintertreffen – Klassikertexte sind frei von Autorenrechten und darum frei im Internet zugänglich und billig im Buchhandel. Hoch kapitalisiert sind dagegen Gemälde-Klassiker – unbezahlbar teuer, hochalarmgesichert, nur mit gigantischem Versicherungs- und Logistikaufwand transportierbar. Das macht Eindruck. Selbst musikalische Klassiker stehen besser da als die Literatur – die für sie notwendige Aufführung ist in der Regel aufwändig. In guter Qualität ist diese Aufführung überdies nur selten und teuer zu haben. Selbst das Copyright für Noten ist strenger als das für Literatur.

Die dritte Strategie gegen das Blind-Werden gegenüber den Literaturklassikern ist die Destruktion ihrer textblinden nationalen Vereinnahmung. Die bekannteste Methode ist hier die Parodie oder Travestie, durch die das Pathos der Erhabenheit grundsätzlich in Frage gestellt wird. Doch sie kann nicht zwischen dem Werk und seiner sekundären Beweihräucherung unterscheiden und geht darum oft zu Lasten des Werkes. Mit dem Krebsgeschwür des nationalen Poms wird allzu häufig auch der Patient, d. h. der Text getötet. Weitaus wirksamer wirkt gegen die nationale Vereinnahmung der Klassiker ihre transkulturelle Vernetzung. Sie wird in vorderster Front von postmodernen und postkolonialen Autoren betrieben. Sie spielen exzessiv grenzüberschreitend auf Literaten rund um den Globus an und lösen sie damit aus ihrem nationalen Klassikerkontext. Die Literaturwissenschaft hat darauf reagiert. Zu nennen wäre z. B. David Damroschs Erneuerung des Weltliteratur-Begriffs.<sup>14</sup> Literatur ist Welterbe, Weltbesitz, Weltressource, ihr Wert bestimmt sich im globalen Austausch und darf darum aus nationalen Erwägungen heraus ebenso wenig vereinnahmt werden wie Weltkulturerbedenkmäler durch örtlich zuständige Bürgermeister.

Auch hier wird im Weiteren der Versuch unternommen, nationale Klassiker durch ihre Globalisierung neu erlebbar zu machen, und zwar auf doppelte Weise. Zum einen, indem sie über ausgewählte strukturelle Merkmale unabhängig von tatsächlichen oder konstruierten nationalen Geneselinien füreinander zum Kontext gemacht werden. Zwar haben sich die Klassiker auch früherer Epochen bereits mehr intertextuell vernetzt als dies ihre nationalen Vereinnahmer wahrhaben wollten. Neu ist aber hier die (Re-)Konstruktion einer strukturellen, weder genetisch noch allusiv zu motivierenden Intertextualität. Zugleich aber wird hier auch auf neue Art die Grenze zwi-

<sup>14</sup> David Damrosch, *What is world literature?*, Princeton: Princeton University Press, 2003; *How to read world literature*, Chichester u. a.: Wiley-Blackwell, 2009.

schen National- und Fremdsprachenphilologie überschritten. Es ist dies der Versuch, über nationale Grenzen hinweg einen gemeinsamen textanalytischen Diskurs zu führen.

Versuche der Literaturwissenschaftler, ihrer Klientel, d. h. den zukünftigen Literaturvermittlern in Schule, Kulturbetrieb und Universität Mittel an die Hand zu geben, den Reichtum und die Faszination klassischer literarischer Werke vor Augen zu führen, sind selten geworden. Wenn man die Texte nicht zu historischen Fakten herabwürdigt, dann biedert man sich bei den ‚Nutzern‘ an. Man ist ja froh, dass überhaupt noch gelesen wird. Im traditionellen Literaturunterricht an der Schule glaubt man in Russland noch an die erzieherische Funktion der Literatur – „die Literatur ist unser Lehrer“.<sup>15</sup> Doch die autoritäre Belehrung der Jugend funktioniert nicht einmal mehr dort. In Deutschland funktioniert sie schon lange nicht mehr, der Sturz (auch literarischer) Autoritäten im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts ist hier inzwischen Geschichte geworden. Bei aller, allerdings zaghafter Suche nach neuen Methoden überwiegen heute Ratlosigkeit und Verzicht. Die literarischen Klassiker verschwinden aus der deutschen Kultur.

So ergibt sich die paradoxe wissenschaftliche Aufgabe, den zeitlosen Sinn des Textes zu erneuern, einen „dialektischen Dialog“, wie ihn Horst Turk beschrieben hat,<sup>16</sup> herzustellen, und zwar sowohl zwischen Werken verschiedener Kulturen einer Epoche als auch zwischen der Weltliteratur der Vergangenheit und unserer Gegenwart. Die Literaturwissenschaft hat heute die Aufgabe, in Bezug auf das bekannt-unbekannte Material neue kommunikative Situationen herzustellen.

Faktoren, die die semantischen Strukturen der Klassiker verdunkeln, sind vor allem die „schablonisierten Kanones“,<sup>17</sup> die zu einer Strategie der Skepsis führen. Man verschließt sich von vorneherein dem Dialog mit dem Klassiker-Text unter Hinweis auf die ‚Nichtaktualität‘ seines thematischen Materials oder in der Annahme, man würde damit einem bildungsbürgerlichen Popanz huldigen. Hier werden aber Ursache und Wirkung verwechselt. Erst als die Nachkommen den produktiven Dialog mit den Klassikern eingestellt

<sup>15</sup> In der Tradition der Volkserzieherin Aleksandra Michajlova Kalmykova, vgl. ihr Buch *Mirovaja chudožestvennaja literatura kak učitel' žizni junych pokolenij 20-ogo veka* (Die Weltliteratur als Lehrer der jüngeren Generation des 20. Jahrhunderts), Petrograd: Načatki znaniy, 1920, S. 24. Zu Aleksandra Kalmykova vgl. Bianka Pietrow-Ennker, *Russlands „neue Menschen“*. Die Entwicklung der Frauenbewegung von den Anfängen bis zur Oktoberrevolution, Frankfurt a. M./ New York: Campus, 1999.

<sup>16</sup> Horst Turk, *Dialektischer Dialog. Literaturwissenschaftliche Untersuchungen zum Problem der Verständigung*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1975.

<sup>17</sup> I. P. Il'in, „Ėksplicitnyj čitatel'“ (Der explizite Leser), in: E. A. Curganova (Hg.), *Zapadnoe literaturovedenie XX veka: enciklopedija*, Moskva: Intrada, 2004, S. 474.

hatten, hat das Klassikererbe seinerseits seine kommunikativen Fähigkeiten verloren. Die Weitergabe des Sinngehalts der Klassiker wurde durch die Heutigen unterbrochen und die kulturelle Kontinuität riss ab.

Auch wenn die Präsenz der Texte Puškins im russischen kulturellen Bewusstsein immer noch größer ist als die Präsenz der Texte Goethes im deutschen kulturellen Bewusstsein, setzt auch in der russischen Kultur, wie das Beispiel Eduard Limonovs zeigt, die ‚Strategie der Skepsis‘ ein. Autoritäres Verordnen von Lektüre, das Versprechen von Distinktionsgewinn durch Klassikerkenntnis, thematische Aktualisierung, skandalisierende Verfremdung, aufwändige öffentlichkeitswirksame Inszenierung, Restitution des Ursprungstextes, spannende Künstlerbiographien – all das kann diesen Prozess offenbar nicht aufhalten.

Lediglich zwei Strategien haben einigermaßen Aussicht auf Erfolg. Die eine ist das schon erwähnte lustvolle – und nicht nur intellektuelle – intertextuelle Spiel mit den Klassikern durch heutige Autoren. Hier gebührt Autoren der russischen Postmoderne wie Bitov, Sorokin und Pelevin Anerkennung. Allerdings besteht im Falle postmoderner Intertextualität die Gefahr, dass der Dialog nicht mit den Klassiker-Texten in ihrer komplexen Semantik und existenziellen Problematik gesucht wird, sondern mit den Klassiker-Klischees in den Köpfen der Halbgebildeten, mit dem Denkmal-Puškin, dem Hagiographie-Puškin, den zum Klischee erstarrten ‚Schicksalen‘ der großen Dichter. Wie eine Gummwand schiebt sich in der Postmoderne ‚Puškin‘ vor Puškin.

Ein interessanter Versuch, das Erbe der klassischen Literatur in eine Fantasy-Welt einzubauen, in der wir Goethe, Dostoevskij oder Gončarov in einer Unterwelt träumender Bücher begegnen, ist Walter Moers' Roman *Die Stadt der träumenden Bücher*.<sup>18</sup> Dieser Roman ist zwar zugleich eine Parodie auf den Literaturbetrieb, nimmt die klassischen Werke der Literatur vor diesem Betrieb jedoch ausdrücklich in Schutz.

Die Literaturwissenschaft und die schulische Literaturdidaktik könnten auf solche Autoren eingehen, bei denen der Dialog mit den Klassikern einen Eingang in deren Unterwelt öffnet. Sie können aber auch versuchen, die existenzielle Problematik oder die narrative Essenz eines klassischen literarischen Werkes so auf den Punkt zu bringen, dass der in ihnen verborgene Archetyp oder Chronotop erscheint, an den wir selbst existenziell oder narrativ anknüpfen können. Die Geschichte kann dann ohne Sinnverlust wieder- und weitererzählt werden. Dies soll nun zunächst anhand eines narrativen Strukturelements versucht werden, das, allen kompositorischen, genremäßigen und nationalkulturellen Unterschieden zum Trotz, Goethes *Faust* und Puškins *Pique Dame* gemeinsam haben. Es handelt sich um das

<sup>18</sup> Walter Moers, *Die Stadt der träumenden Bücher*, München: Piper, 2004.

von Jurij Lotman in „Proischoždenie sjužeta v tipologičeskom osveščennii“ („Die Entstehung des Sujets in typologischer Betrachtung“)<sup>19</sup> erstmals beschriebene und von Wolf Schmid in *Elemente der Narratologie*<sup>20</sup> verfeinerte Modell der Herstellung von Ereignishaftigkeit durch das Überschreiten einer Grenze.

Die Hauptfiguren sowohl von Goethes Drama als auch von Puškins Novelle sind Grenzüberschreiter. Sie durchbrechen gesellschaftliche Regeln und göttliches Gesetz und machen sich im Verständnis der antiken Tragödie der Hybris schuldig. In beiden Fällen gibt es, im Unterschied zur klassischen Tragödienstruktur, jedoch keine untereinander konkurrierenden Werte. Aber warum wird Puškins Germann dafür mit geistiger Umnachtung gestraft, Goethes Faust, obwohl seine Schuld ungleich größer zu sein scheint, jedoch am Ende erlöst? Immerhin verfuhr Goethe noch in seinem Sturm-und-Drang-Drama *Clavigo* ganz anders. Clavigo wird, ähnlich wie Germann in Puškins Novelle, für die Entscheidung gegen die Liebe und für den Ehrgeiz bestraft. Am Sarg der von ihm im Stich gelassenen Verlobten wird er von deren Bruder getötet. Doch anders als im Falle von Ehrgeiz und schnellem Geld kann Mephisto die Ideale, um derentwillen sich Faust mit ihm einlässt, nicht vollständig korrumpieren. Das ‚Ereignis‘ in Goethes Meisterwerk liegt darum nicht in der Bestrafung des Helden im Rahmen einer Peripetie und Katastrophe des Dramas, sondern in der seelisch-metaphysischen Rettung Margaretes (*Faust I*) und Fausts (*Faust II*). Dieses Ereignis ist unvorhersehbar, denn es ergibt sich nicht aus der verhängnisvollen Handlungslogik.

Mit der Identifikation eines Ereignishaftigkeit herstellenden Faktors mit Hilfe des Kriterienkatalogs von Wolf Schmid<sup>21</sup> ist deren Funktion für den Sinnaufbau des Dramas jedoch noch nicht geklärt. Erst eine semantische Typologie relativer Kriterien von Ereignishaftigkeit enthüllt,<sup>22</sup> dass hier ein

<sup>19</sup> Jurij Mijáilovič Lotman, „Proischoždenie sjužeta v tipologičeskom osveščennii“, in: ders., *Izbrannye stat'i. Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury*, 3 Bde., Tallin: Aleksandra, 1992, Bd. 1, S. 224-242.

<sup>20</sup> Wolf Schmid, *Elemente der Narratologie*, 2., erweiterte Auflage, Berlin: De Gruyter, 2008 (2005).

<sup>21</sup> S. 25-27.

<sup>22</sup> Matthias Freise, „Sobytnjnost' v chudožestvennoj proze: Tipologija ee raznovidnostej i ee otnošenje k estetičeskoj funkcii literatury“, in: Vladimir Markovič/ Wolf Schmid (Hg.), *Sobytie i sobytnjnost' (Peterburgskij sbornik vyp. 5)*, Moskva: Intrada, 2010, S. 37-57, stellt vier Grundtypen von Ereignishaftigkeit zueinander in Beziehung – das „äußere Geschehen“, das „äußere Ereignis“, in dem die betroffene Figur im Gegensatz zum äußeren Geschehen eine aktive Rolle spielt, das „innere Geschehen“ und das „innere Ereignis“, in dem die betroffene Figur im Gegensatz zum inneren Geschehen eine aktive Rolle spielt. Eine Zusammenfassung dieser Typologie findet sich in Matthias Freise, *Slawistische Literaturwissenschaft*, Tübingen: Narr, 2012, S. 178-180.

inneres Ereignis vorliegt, in dem der vom Ereignis betroffene Mensch eine aktive Rolle spielt. Damit ist klar, dass die Erlösung ‚durch die Götter‘ in Goethes Faust nicht ohne die eigene aktive seelische Umkehr des Menschen geschehen kann. Margaretas Verzicht darauf, dass Faust sie gewaltsam aus der Todeszelle befreit, dokumentiert ihre innere Umkehr. Die göttliche Erlösung vollzieht sich genau in dieser seelischen Umkehr. Dies gilt auch für Fausts Erlösung am Ende des Zweiten Teils. Sein Suchen wird in letzter Instanz als Suche nach Gott verstanden. Seine Rettung ist somit ebenfalls kein unverdientes Gottesgeschenk, sondern setzt eine seelische Umkehr voraus. Margaretas Errettung wird später in den finalen Errettungen Dostoevskijscher Helden aufgegriffen. Sowohl Raskol'nikov als auch Dmitrij Karamazov verzichten auf ihre physische Befreiung und nehmen das Urteil über sich an. Ist dies in *Prestuplenie i nakazanie* (Verbrechen und Strafe, 1866) zugleich auch noch ein menschliches Urteil, so werden in *Brat'ja Karamazovy* (Die Brüder Karamasov, 1880) menschliches und göttliches Urteil in einen Gegensatz gestellt. Der Leser weiß um Dmitrijs Unschuld, doch Gott weiß um seine (seelische) Schuld, und genau diese Schuld nimmt Dmitrij auf sich. Diese Umkehr macht dann die Rettung seiner Seele möglich.

In *Pique Dame* liegt die Ereignishaftigkeit in Germanns Griff nach der falschen Karte. Germann unterliegt hier zwar wie Margarete und Faust einem seelischen Vorgang – es handelt sich um einen psychisch motivierten Fehlgriff, eine ‚freudsche Fehlleistung‘. Im Gegensatz zu ihnen spielt er dabei jedoch keine aktive Rolle. Er ist als von der fixen Idee des märchenhaften Reichtums Besessener passives Objekt seines eigenen seelischen Geschehens.<sup>23</sup> Damit ist die Ereignishaftigkeit hier nicht als inneres Ereignis, sondern als inneres Geschehen einzustufen. Für ein inneres Geschehen gilt das Kriterium der Ereignishaftigkeit der maximalen Unumkehrbarkeit.<sup>24</sup> Diese Unumkehrbarkeit wird in der Novelle durch die folgenden Faktoren eingelöst: durch den Tod der Gräfin, das Verschmähen Lizavetas, das Setzen von allem auf eine Karte, die Logik des Glücksspiels und schließlich durch die geistige Umnachtung des Helden. All dies sind unumkehrbare Prozesse. Fausts und Margaretas Verdammnis ist dagegen umkehrbar. Zugleich symbolisiert das fortgesetzte Lallen der Kartenfolge durch den wahnsinnig gewordenen Germann („troika, semerka, tuz, troika, semerka, dama...“; „Drei, Sieben, As, Drei, Sieben, Dame...“)<sup>25</sup> die dem Ereignistypus des inneren Geschehens entsprechenden Wiederholbarkeit des inneren seeli-

<sup>23</sup> Vgl. Freise, *Slawistische Literaturwissenschaft* (wie Anm. 23), S. 180.

<sup>24</sup> Vgl. ebd.

<sup>25</sup> Aleksandr Sergeevič Puškin, *Pikovaja dama* (1834), in: Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij*, 17 Bde., hg. von Boris Tomaševskij u. a., Moskva: Izd. Akad. Nauk, 1937-1959, Bd. 8.1, S. 225-252, hier S. 252.

schen Geschehens. Traumatisch wird dieses innere Geschehen immer wieder aufs Neue erlebt. Fausts und Margaretas innere Wandlung ist dagegen unwiederholbar.

Der Wahn Fausts hat also nicht lediglich einen höheren sozialen Status als der Wahn Germanns. Zwar erscheint Fausts Streben nach dem symbolischen Kapital von Wissen und Erkenntnis wie auch nach dem symbolischen Kapital der Jugend und der erotischen Liebe weitaus weniger anrühlich als Germanns Streben nach realem Kapital, und das, obwohl beide Helden sich verbotener magischer Kräfte bedienen, um ihr Ziel zu erreichen. Der entscheidende Unterschied liegt jedoch in der Differenz zwischen einer Figur, die sich ihrem inneren, seelischen Geschehen ausliefert (Germann) und Figuren, die zu einem seelischen inneren Ereignis fähig sind (Faust und Margarete).

Puškins Leser weiß nicht und der Autor sagt ihm nicht, wie der deutsche Ingenieur, der ganz auf die Ökonomie und Ordnung ausgerichtet ist, auf die Idee des phantastischen Reichtums verfiel und wie diese Idee sein ganzes Wesen erfasste. Das Finale der Erzählung offenbart die Tragödie eines Besessenen. Der Traum vom plötzlichen Reichtum durch Glück und Magie statt durch geistige oder körperliche Leistung führt den Helden direkt ins Irrenhaus. Im Gegensatz zu Faust am Ende seines Weges findet sich Puškins Held in der Hölle wieder, in der Gefangenschaft seines Wahns. Der Gegensatz zwischen Fausts und Germanns Wahn liegt darum auch darin, dass Faust, als er zu Beginn seines geistigen Weges der Versuchung unterliegt, bereits die Schwäche seiner eigenen Urteilskraft erkennt. Germann glaubt dagegen, das Schicksal kontrollieren zu können und erkennt darum die Gefährlichkeit seines Zustands nicht. Fausts Wahn wird außerdem perspektivisch gebrochen durch die Sicht des kühl rasonierenden Dämons Mephisto, der die *conditio humana* genau kennt. Germann fehlt das Korrektiv von außen, seine Pläne absorbieren ihn ganz, und er fällt immer tiefer in die manisch-depressiven Zustände, aus denen er nicht mehr herausfindet.

Das Gedicht *Ne daj mne bog sojti s uma* („Gott lasse mich nicht den Verstand verlieren“), kann als besonderer Kommentar zu Germanns Wahn gelten. Es wurde 1822, im selben Jahr wie *Pique Dame*, geschrieben. Der Dichter polemisiert gleichsam mit seinem Helden:

Нет, легче посох и сума;  
Нет, легче труд и глад.<sup>26</sup>

Nein, leicher Stock und Bettelsack;  
Nein, leichter Mühe und Hunger.

<sup>26</sup> *Ne daj mne bog sojti s uma*, in: *Polnoe sobranie sočinenij* (wie Anm. 25), Bd. 3.1, S. 322.

Das ist ein entfalteter Epilog zum Schluss der Erzählung, in dem es hieß:

Германн сошел с ума. Он сидит в Обуховской больнице в 17-м номере, не отвечает ни на какие вопросы, и бормочет необыкновенно скоро: - Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!...<sup>27</sup>

Germann wurde wahnsinnig. Er sitzt im Obuchov-Krankenhaus in Zimmer 17, antwortet auf keine Fragen und murmelt in ungewöhnlicher Hast: - Drei, Sieben, As! Drei, Sieben, Dame...!

Germanns Wahnsinn erscheint monokausal motiviert als Folge des von ihm fetischisierten Geldes, das Macht über den Anderen verleiht. Im Gedicht „Gott lasse mich nicht den Verstand verlieren“ konkurrieren dagegen zwei Quellen des Wahnsinns miteinander. Es gibt hier zusätzlich noch den ‚göttlichen Wahn des Dichters‘. Die Verbindung dieses Topos mit der mittelalterlichen Vorstellung von der künstlerischen Poetik hat Rolf Bachem nachgewiesen.<sup>28</sup> Puškin selbst kannte das göttliche Licht des Verstandes, aber er wehrte sich auch gegen die ‚Vernünftler‘, die alles und alle ihrem pragmatischen Verstand unterwerfen.

Germanns Wahnsinn weckt durchaus das Mitgefühl des Autors. Aber auf ebensolche Weise, wie Tat'jana Larina nicht wirklich „für ihren Schöpfer unerwartet“ geheiratet hat,<sup>29</sup> so ist auch Germanns Ende durch die von Puškin konstruierte Logik seiner Charakterisierung vorprogrammiert. Der explizite Sinn der Erzählung determiniert ihre Sujetentwicklung. Dichter und Verrückte sind sich in vielem ähnlich, aber Germanns Ende ist eigentlich eine Niederlage im Kampf gegen sich selbst, im Ringen mit dem moralischen Verbot, das er von einem nicht näher bestimmten Zeitpunkt vor der Handlungsgegenwart der Erzählung an übertreten hat. Darum ist Germann kein poetischer Schizophreniker, der um seinen Wahn weiß, sondern ein prosaischer Paranoiker, der seinen Wahn selbst nicht bemerkt.

Für Gilles Deleuze und Félix Guattari erlebt die „schizoide Position“ die Welt als „Wunschmaschine“, während die „depressive Position“ sich der ödipalen Repression unterwirft.<sup>30</sup> Deleuze und Guattari deuten damit das von Melanie Klein entwickelte Modell der Kindheitsentwicklung um.<sup>31</sup> Erscheint es auf den ersten Blick, als machten sich Deleuze und Guattari nur dafür stark, das Szenario der Psyche nicht auf das ödipale Dreieck zu veren-

<sup>27</sup> *Pikovaja Dama* (wie Anm. 25), S. 252.

<sup>28</sup> Rolf Bachem, *Dichtung als verborgene Theologie*, Bonn: Bouvier, 1956.

<sup>29</sup> Puškin, „Otryvki iz putešestvija Onegina“ („Auszüge aus einer Reise Onegin“), in: *Polnoe sobranie sočinenij* (wie Anm. 25), Bd. 6, S. 197-205, hier S. 197.

<sup>30</sup> Gilles Deleuze/ Félix Guattari, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I* (1972), übers. von Bernd Schwibs, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974.

<sup>31</sup> Melanie Klein, *Die Psychoanalyse des Kindes*, München: Reinhardt, 1973.

gen, so muss doch festgehalten werden, dass von ihnen die Regression von der depressiven zur schizoiden Position als Befreiung gefeiert wird. Vor kulturgeschichtlichem Hintergrund ist dies allzu verständlich. Das ‚narzisstische‘ 20. Jahrhundert<sup>32</sup> ist geprägt vom Übergang von der depressiven zur schizoiden Kulturstufe.<sup>33</sup> Die schizoide Ich-Dissoziation stellt dabei die Umkehrung des von Klein beschriebenen Prozesses der Identitätsbildung dar. Sie ist motiviert durch die Vielzahl der Wunschobjekte – die mehrere, miteinander nicht kompatible Ichs generieren. Wie jede kulturelle Entwicklung kann man diesen Prozess als Gewinn und auch als Verlust, als Progression, aber auch als Regression deuten.

Im Kontext der Romantik stellt sich Germanns Wahnsinn jedoch eindeutig als schizoide Regression dar, das Kartenspiel ist seine ‚Wunschmaschine‘. Germann kann so gesehen als Prototyp des postkapitalistischen Schizoiden gelten. Puškin macht allerdings klar, dass man, wenn man in schizoide Regression die ‚Wunschmaschine‘ anwirft, der ödipalen Machtposition zwar entkommt, aber nur, indem man vor ihr die Augen verschließt, denn natürlich ist das ödipale Eltern-Duo in der Erzählung chiffriert gegenwärtig, und zwar der Vater in dem kaltblütigen Bankhalter Čekalinskij und die Mutter – in der alten Gräfin. Germanns Versuch ihre Macht zu brechen muss scheitern,<sup>34</sup> und seine daraufhin unvermeidliche Regression dokumentiert sich in der Einweisung ins Irrenhaus.

Anders bei Goethe. Faust nimmt die ödipale Herausforderung an, es entspinnt sich ein intellektuelles Ringen zwischen ihm und Mephisto, seiner symbolischen Vaterfigur. Entscheidend ist nun, dass Margarete als junge Mutter, obwohl sie ihr Neugeborenes tötet, sodann in der Szene „Zwinger“ vor dem Andachtsbild der Muttergottes und vollends als himmlische Fürsprecherin in *Faust II* zur Mutterfigur mutiert. Fausts entscheidendes As im Ärmel im Ringen mit Mephisto ist, dass sich Margarete der Macht Mephistos widersetzt und damit die weibliche Position im ödipalen Dreieck behaupten kann. Die ‚himmlische‘ Liebe Margaretes ersetzt damit die ödipale Liebe der Mutter. Faust fällt darum nicht zurück in die schizoide Position, sondern

<sup>32</sup> Christopher Lash, *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*, New York: William Warder Norton & Co., 1979.

<sup>33</sup> Vgl. hierzu Matthias Freise, „Raznovidnosti oščušenija smerti v povesti Leonida Andreeva ‚Rasskaz o semi povešennych‘ i tipologija epoch Novogo vremeni“ („Formen des Todeserlebens in Leonid Andreevs Erzählung von den sieben Gehenkten und die Typologie der Epochen der Neuzeit“), in: *Universalii ruskoj literatury*, 4 Bde., hg. von Andrei Faustov, Voronež: Naučnaja kniga, 2009-2013, Bd. 2, S. 117-127.

<sup>34</sup> Grundsätzlich gehört die Mutterbindung der depressiven Kultur- und Entwicklungsstufe an. Die Gräfin aber repräsentiert in vielen Details das 18. Jahrhundert (vgl. dazu Wolf Schmid, „Pique Dame als poetologische Novelle“, in: *Die Welt der Slaven* 42/1997, S. 1-33).



schreitet durch Margaretes Liebe in seiner Ichentwicklung voran, er ist ‚gerettet‘, d. h. sozialisiert. Germann scheitert dagegen an der Aufgabe, die ödipale Beziehung zur Mutter-Gräfin auf seine Partnerin, d. h. auf deren Mündel Lizaveta zu übertragen, denn dies allein hätte, nach dem Rat der Gräfin selbst, zu seiner Sozialisierung geführt. Stattdessen spielt er seine narzisstische Wunschphantasie aus, das As zu sein. Mit der alten Dame in der Hand ist er jedoch geschlagen:

Дама ваша убита, — сказал ласково Чекалинский.<sup>35</sup>

Ihre Dame ist geschlagen (wtl.: getötet), sagte Čekalinskij freundlich.

Der poetische Schizophreniker ist eine sozialisierte Figur, die die Ambivalenz der Welt in ihr Ich aufnimmt:

Du bist dir nur des einen Triebes bewußt,  
O lerne nie den andern kennen!  
Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust,  
Die eine will sich von der andern trennen;  
Die eine hält, in derber Liebeslust,  
Sich an die Welt, mit klammernden Organen;  
Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust  
Zu den Gefilden hoher Ahnen.<sup>36</sup>

Der prosaische Paranoiker ist dagegen eine regressive Figur, die in der Monomanie ihrer ‚Wunschmaschine‘ gefangen ist:

Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе, так же, как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место. Тройка, семерка, туз — скоро заслонили в воображении Германа образ мертвой старухи.<sup>37</sup>

Zwei unbewegliche Ideen können in der geistigen Natur nicht koexistieren, so wie zwei Körper in der physischen Welt nicht ein und denselben Ort einnehmen können. Drei, Sieben und As verdeckten in der Vorstellung Germanns bald das Bild der toten Greisin.

Der Wahnsinn ist also sowohl im *Faust* als auch in *Pique Dame* ein Indikator für die Richtung, in die sich die Persönlichkeit entwickelt – nach innen, regressiv, oder nach außen, über das eigene Ich hinaus, als Sozialisation. Ein Anti-Ödipus aber ist ein Ödipus der, man verzeihe, dass wir uns hier des

<sup>35</sup> Puškin, *Pikovaja dama* (wie Anm. 25), S. 251.

<sup>36</sup> Goethe, *Faust I*, in: ders., *Sämtliche Werke*, 40 Bde., hg. von Albrecht Schöne, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1994, Bd. 7.1, S. 57 (Vor dem Tor, Vers 1110-1117).

<sup>37</sup> Puškin, *Pikovaja Dama* (wie Anm. 25), S. 249.

Sprachniveaus von Deleuze und Guattari bedienen, den Schwanz eingekniffen hat. Statt der Tür ins Schlafzimmer wählt er die Tür in die Rumpelkammer seiner Wunschphantasien, in der er nur den ungeheizten Ofen seines Eros vorfindet:

[...] справа находилась дверь, ведущая в кабинет; слева, другая — в коридор. Германи ее отворил, увидел узкую, витую лестницу, которая вела в комнату бедной воспитанницы... Но он воротился и вошел в темный кабинет. [...] Германи стоял, прислонясь к холодной печке.<sup>38</sup>

[...] Rechts befand sich die Tür, die ins Kabinett führte; links die andere – auf den Korridor. Germann öffnete sie und sah die enge, gewundene Treppe, die ins Zimmer der armen Pflege Tochter führte... Doch er drehte sich um und ging in das dunkle Kabinett [...] Germann stand und lehnte sich an einen kalten Ofen.

Einen Schlüssel zum Vergleich zwischen den beiden Helden liefert aber auch die weibliche Perspektive auf sie. Wenn wir Margaretes Blick dem Lizavetas gegenüberstellen, so stellen wir fest, dass beide eine Ahnung von den dunklen Mächten bekommen, derer sich der sie bedrängende Mann bedient. Margarete sieht das selbst:

Der Mensch, den du da bei dir hast,  
Ist mir in tiefer inn'rer Seele verhaßt;  
Es hat mir in meinem Leben  
So nichts einen Stich in's Herz gegeben  
Als des Menschen widrig Gesicht.  
[...]

Seine Gegenwart bewegt mir das Blut.  
Ich bin sonst allen Menschen gut;  
Aber, wie ich mich sehne dich zu schauen,  
Hab' ich vor dem Menschen ein heimlich Grauen,  
Und halt' ihn für einen Schelm dazu!<sup>39</sup>

Lizaveta erfährt es durch Tomskij:

– Этот Германи, – продолжал Томский, – лицо истинно романическое: у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля. Я думаю, что на его совести по крайней мере три злодеяния. Как вы побледнели!<sup>40</sup>

„Dieser Germann“, fuhr Tomskij fort, „ist eine echte Romangestalt: er hat das Profil von Napoleon und die Seele eines Mephisto. Ich glaube, dass er mindestens drei Verbrechen auf dem Gewissen hat. Wie blass Sie geworden sind!“

<sup>38</sup> S. 240.

<sup>39</sup> Goethe, *Faust I* (wie Anm. 36), S. 150 (Marthens Garten, Vers 3471-3481).

<sup>40</sup> Puškin, *Pikovaja Dama* (wie Anm. 25), S. 244.

Wir haben es hier mit einer direkten Anspielung zu tun. Germann steht hier in einer Analogie zu Mephisto, nicht zu Faust. Dazu kommt, dass Lizaveta diese ‚Romangestalt‘ lustvoll imaginiert:

Портрет, набросанный Томским, сходствовал с изображением, составленным ею самою, и, благодаря новейшим романам, это уже пошлое лицо пугало и пленяло ее воображение.<sup>41</sup>

Das von Tomskij entworfene Bild stimmte mit dem, das sie sich selbst ausgemalt hatte, überein, und dank den neuen Romanen schreckte und lockte die eigentlich ganz abgeschmackte Gestalt ihre Phantasie.

Angst vor dem Einbruch eines bösen Geistes in ihre seelische Welt haben beide, doch Lizaveta hat aufgrund des byronistischen Klischees, dem Germann zu entsprechen scheint, ihren moralischen Kompass verloren.

Und auch beide Männer suchen zwar das Ebenbild der von ihnen imaginierten Weiblichkeit, doch auch hier unterscheidet sich Germann von Faust. Er hat eine zweite Imagination – nicht das schwarzhaarige Köpfchen, das frische Gesichtchen und die schwarzen Augen, sondern die Alte, die das Geheimnis hütet. Er will die Mutter, will ihr das schreckliche Geheimnis entreißen, das doch gerade darin besteht, dass er, um sie, die Mutter zu erringen, nicht mehr die Mutter, sondern ihr Äquivalent, ihr Mündel wählen muss! Und so erschaut er statt des Ideals der Weiblichkeit, das Faust in Margaretes Kammer erblickt – statt des „kleinen reinlichen Zimmers“, in dem Faust ausrufen kann:

Willkommen süßer Dämmerchein!  
Der du dies Heiligtum durchwebst.  
Ergreif mein Herz, du süße Liebespein!  
Die du vom Tau der Hoffnung schmachtend lebst.  
Wie atmet rings Gefühl der Stille,  
Der Ordnung, der Zufriedenheit!  
In dieser Armut welche Fülle!  
In diesem Kerker welche Seligkeit!<sup>42</sup>

die grässliche Szene, in der sich die Greisin in ihrem Schlafzimmer entkleidet und in ihm „seltsame Gefühle“ hervorruft.

In Marthe stellt Goethe Margarethe eine Kontrastfigur gegenüber. Als ‚Strohwitwe‘ entspricht sie dem Klischee einer verlogenen, listigen, auf ihren Vorteil bedachten Frau. Sujettechnisch erfüllt sie die Rolle des ‚schwächsten Gliedes‘, an dem Glaube und soziale Verantwortung aufgebrochen werden können. Einer solchen Kupplerin bedarf Germann nicht. Die

<sup>41</sup> Ebd.

<sup>42</sup> Goethe, *Faust I* (wie Anm. 36), S. 115 (Abend, Vers 2687-2694).

Äquivalenz zwischen Marthe und Margarete könnte jedoch in der Äquivalenz zwischen der alten Gräfin und Lizaveta gespiegelt sein. Immerhin hatte die Gräfin in ihrer Jugend, wie mutmaßlich auch Marthe, zahllose Liebschaften. Sie erfüllt jedoch gegenüber Lizaveta, ja sogar gegenüber Germann die Funktion einer Mutter. Dies wird auch an der Vorgeschichte deutlich, in der sie – angeblich – dem jungen Čaplickij aus der Patsche half.<sup>43</sup> Diese Funktion erfüllt Marthe nicht, und so muss Margarete selbst zur Muttergestalt werden. Genau das ist Fausts Rettung.

Die Geschichte von Germanns Liebesabenteuer erscheint auf den ersten Blick ganz anekdotisch und damit nicht als Knotenpunkt vieler Sinnlinien. Doch dies erscheint nur dem äußeren Blick auf die Entwicklung der Handlung so. Tatsächlich verwirklicht das strukturell-allegorische Kontinuum des Erzähltextes, der von einer Kette bedeutsamer ‚flüchtiger Erscheinungen‘ durchzogen ist, einen fortgesetzten gegenseitigen Austausch von Realität und Symbolik. Das für die Erzählung zentrale Bild der Missgunst – die Pique Dame – das in sich ein ganzes „Paradigma von zur Sache gehörenden Möglichkeiten“ trägt,<sup>44</sup> erfordert eine „innere Lektüre“. Diese Dame erfüllt nicht in der Vorstellungswelt des Helden, wohl aber in seinem Schicksal die Funktion eines As, das nicht zu schlagen ist. Weiterhin haben wir insgesamt sieben Spieler, die das Personal der Erzählung bilden: die Gräfin, Saint Germain, Čaplickij, Narumov, Tomskij, Čekalinskij und Germann. Sie alle, doch jeder auf seine Weise, verkörpern die Wahrnehmung der Welt als Spiel. Nach Pavel Florenskij konzeptualisiert die Sieben über die sieben Sinne den Kontakt des Menschen zur Wirklichkeit und zum Übersinnlichen.<sup>45</sup> Germann ignoriert zugunsten des ‚phantastischen Reichtums‘ die Botschaft seiner Sinne, die ihm die Hässlichkeit der Gräfin und die Schönheit Lizavetas präsentieren.

Die Drei schließlich wird zum strukturbildenden Element der Kommunikationsstrategie des gesamten Textes. Drei Zofen umringen die Gräfin vor dem Spiegel ihres Ankleidezimmers. Drei Damen kommen auf dem Ball zu Tomskij und Lizaveta mit der Frage „Vergessen oder Mitleid?“<sup>46</sup> Drei Karten erfährt Germann von der Gräfin in seinem phantastischen Traum. So ist

<sup>43</sup> Ihren eigenen vier Söhnen dagegen ausdrücklich nicht! Ganz offensichtlich entzieht sie sich der ödipalen Triangulation, sie will, dass ihre Söhne erwachsen werden, dass sie sich von ihr lösen. Auch das wirft ein bezeichnendes Licht auf Germann, der die Gräfin (mit einer ungeladenen Pistole!) in das ödipale Dreieck zwingt.

<sup>44</sup> Ian Shapiro, *The flight from reality in the human sciences*, Princeton: Princeton University Press, 2005, S. 34 (dt. Übersetzung von den Verfassern).

<sup>45</sup> Pavel Florenskij, „Imena“, in: *Sočinenija v četyrych tomach*, tom 3, čast' 2, Moskva: Mysl', 2000, S. 169-395, hier S. 177.

<sup>46</sup> „Oubli ou regret“ (frz. im Original), *Pikovaja Dama* (wie Anm. 25), S. 244.

die Fixierung des wahnsinnig gewordenen Germann auf die Drei, die Sieben und das As in der Erzählung strukturell motiviert. Damit erweist sich seine Idee endgültig als Trugbild. Germann zeigt sich nicht als analytisch geschulter Visionär, sondern als mittelalterliche Narrenfigur, die zum Gespött ihrer Umgebung wird.

Das ‚Ewigweibliche‘, das in Goethes *Faust* durch Margarete verkörpert wird, verwandelt sich im Sinnraum von Puškins Erzählung in den Mythos von Demeter und Persephone. Lizaveta verlässt schließlich das vom Leben mit seinen Freuden und Leiden getrennte ‚Unterweltreich‘ der Gräfin, aus dem Germann sie nicht befreien wollte, indem sie eine Ehe eingeht und sich wiederum ein Mündel nimmt, eine neue Lizaveta, d. h. ein armes Mädchen, das dasselbe Leben führen wird, das sie einst führte. Was auf den ersten Blick als ein entschlossenes Grenzüberschreiten erscheint – das Verlassen eines abgeschlossenen Raumes, das Ende einer Gefangenschaft – wird so, wie Germanns Wahn, zu einem inneren Geschehen: Liza ist Glied in einer Kette unbewusster Wiederholung, sie ist das seelische Objekt ihrer sozialen Prägung.

Puškins impliziter Dialog mit Goethe wird besonders deutlich, wenn wir *Faust* mit Puškins programmatischen Gedicht *Demon* (Der Dämon) vergleichen. Es entstand 1823 und wurde 1824 unter dem Titel *Moj demon* (Mein Dämon) publiziert.<sup>47</sup> Ihm ließ Puškin in einer handschriftliche Notiz, die auf das Jahr 1825 zu datieren ist, ein Echo folgen, das aus konspirativen Gründen in der dritten Person abgefasst ist.<sup>48</sup>

Aus der Notiz geht hervor, dass Puškin sein eigenes Gedicht im Lichte einer Grundidee von *Faust* wahrnimmt. Im Manuskript wird diese Idee einer oberflächlichen Lektüre gegenübergestellt, für die die freie Arbeit der Dichter-Phantasie zum Hinweis auf konkrete Personen aus seiner Umgebung herabgestuft wird. Dabei werden zwei Thesen entwickelt. Die eine kritisiert energisch die Meinung, eine konkrete Person sei in dem Gedicht porträtiert. Die andere, weiter entwickelte, bezieht sich auf die eigentliche Grundidee, die tatsächliche Autorintention des Gedichts und führt diese auf Goethes *Faust* zurück:

Недаром великий Гете называет вечного врага человечества духом отрицающим. И Пушкин не хотел ли в своем демоне олицетворить сей дух отрицания или сомнения? и в приятной картине начертал отличительные признаки и печальное влияние оно на нравственность нашего века.<sup>49</sup>

<sup>47</sup> Puškin, *Demon* (Der Dämon), in: *Polnoe sobranie sočinenij* (wie Anm. 25), Bd. 2.1, S. 267-270.

<sup>48</sup> Puškin, „O stichotvorenii ‚Demon‘“ (Das Gedicht „Dämon“), in: *Polnoe sobranie sočinenij* (wie Anm. 25), Bd. 11, S. 30.

<sup>49</sup> Ebd., Hervorhebung Puškins.

Nicht umsonst nennt der große Goethe den ewigen Feind des Menschlichen einen *verneinenden Geist*. Wollte nicht auch Puškin in seinem *Demon* diesen *Geist der Verneinung oder des Zweifels* verkörpern, und hat er nicht in dem gefälligen Bild seine besonderen Merkmale und seinen traurigen Einfluss auf die Moral unseres Jahrhunderts skizziert?<sup>50</sup>

Puškin kannte den 1808 publizierten ersten Teil des *Faust* und zitierte ihn aus dem Gedächtnis. Außerdem war sein enger Freund Vasilij Žukovskij mit Goethe bekannt, traf ihn ab 1821 des Öfteren und wird Puškin ohne Zweifel von diesen Begegnungen mit und Eindrücken von Goethe berichtet haben. Goethe interessierte sich auch für Puškin, er las ihn in englischen und deutschen Übersetzungen. Der Prozess ihrer gegenseitigen Bekanntschaft kulminierte 1827, als Žukovskij bei einem Treffen mit Goethe mit solcher Begeisterung Puškin das zukünftige russische Genie nannte, dass Goethe, davon inspiriert, Žukovskij bat, dem jungen Dichter seine Feder zu überbringen.<sup>51</sup> So hat Goethe Puškin auf zweifache Weise beeinflusst – durch sein literarisches Meisterwerk und durch den indirekten persönlichen Kontakt.

Das erhaltene Manuskript des Artikels zeigt, dass Puškin den Löwenanteil der Korrekturen auf die kurze erste, einleitende Phrase verwandt hat, in der er energisch der Behauptung widerspricht, dass es einen konkreten Prototyp für seinen Dämon geben soll. Diesen Widerspruch versucht er maximal zu unterstreichen, sucht mit immer neueren Verbesserungen und Varianten nach dem maximalen Ausdruck dieses Gedankens.

Der Artikel ist offensichtlich eine Reaktion des Autors auf eine Rezension, eine konkrete Publikation oder eine Äußerung, denn zu Beginn heißt es:

[Думаю, что критик ошибся]. Многие того же мнения, иные даже указывали на лицо, которое Пушкин будто бы хотел изобразить в своем странном стихотворении. Кажется, они неправы, по крайней мере вижу я в „Демоне“ цель иную, более нравственную.<sup>52</sup>

Ich meine, dass der Kritiker sich geirrt hat. Viele sind derselben Meinung, einige nennen sogar konkrete Personen, die Puškin in seinem merkwürdigen Gedicht angeblich darstellen wollte. Es scheint, dass sie Unrecht haben, ich jedenfalls sehe in „Der Dämon“ ein anderes, eher ethisches Ziel.

Der darauf folgende ausführliche Verweis auf Goethe verstärkt noch die Kraft, mit der Puškin die in der Öffentlichkeit kursierende Annahme eines realen Vorbilds anzweifelt. Paradoxerweise wurde nun gerade dieser im weiteren Text des Artikels näher erläuterte und mit einem Zitat aus *Faust* und

<sup>50</sup> Hervorhebung Puškins.

<sup>51</sup> Viktor Maksimovič Žirmunskij, *Gete v russkoj literature*, Leningrad: Nauka; 1981, S. 111.

<sup>52</sup> Puškin, „O stichotvorenii ‚Demon‘“ (wie Anm. 48), S. 30.

dem expliziten Verweis auf Goethe untermauerte Gedanke Puškins von führenden Puškinisten späterer Zeiten zurückgewiesen. Es handelt sich um zum Klischee gewordene, verfestigte, immer aufs neue wiederholte Ansichten, deren Verfasser sich nicht die Mühe machen, den tatsächlichen Sinngehalt von Puškins Gedanken zu ermitteln und das Werk stattdessen im Lichte von „allgemeinen“ Ansichten über die Dichterpersion, d. h. biographistisch, abhandelt.

Puškin wurde gleichsam gegen Puškin ausgelegt, und zugleich gegen Goethe, auf den er sich bezieht. Seine klare, eiserne Logik wurde ersetzt durch oberflächliche Analogien und Assoziationen. So beginnt der Kommentar zu dem Artikel in der Gesamtausgabe von Puškins Werken von 1954 wie folgt:

Стихотворение Пушкина „Демон“ („В те дни, когда мне были новы...“, 1823) было напечатано в альманахе „Мнемозина“ (1824) под заглавием „Мой демон“.<sup>53</sup>

Puškins Gedicht „Der Dämon“ („V te dni, kogda mne byli novy...“, [„In den Tagen, als mir neu waren...“], 1823) wurde 1824 im Almanach Mnemosyne unter dem Titel „Moj demon“ (Mein Dämon) publiziert.

Bereits hier haben wir es mit einer textologischen Ungenauigkeit zu tun. In der genannten Publikation wurde das Gedicht vom Autor anders betitelt – „Moj demon“. Einen großen Anfangsbuchstaben durch einen kleinen zu ersetzen stellt eine willkürliche Konjekture dar, denn dies ist eine Konjekture und nicht die Korrektur eines zufälligen Druckfehlers, von denen es in den Ausgaben der Werke Puškins zu Lebzeiten eine ganze Reihe gab.

Im Kommentar zu der Phrase „[...] einige nennen sogar konkrete Personen [...]“ heißt es: „Das Vorbild für Puškins Dämon sahen die Zeitgenossen in Aleksander N. Raevskij, einem Freund des Dichters.“<sup>54</sup> Mit anderen Worten, die falsche Behauptung, die Puškin selbst zurückgewiesen hatte, wird hier als Realität genommen, als offenbar durchaus fundierte Behauptung, wobei es keines Kommentars bedarf, warum der Autor selbst sie ablehnt.

Gehen wir zum Gedicht *Dämon* selbst über. Wie sehen hier die Kommentare aus? Dmitrij Blagoj hat im Dämon aus Puškins Gedicht genau dasselbe Portrait entdeckt:

<sup>53</sup> Puškin, „O stichotvorenii „Demon““ (Das Gedicht „Dämon“), in: „Stat'i i zametki“ (Artikel und Notizen), in: *Polnoe sobranie sočinenij*, 9 Bde., hg. von Dimitrij Blagoj, Moskva: Biblioteka Ogonek, 1954, Bd. 5, S. 347-392, hier S. 350.

<sup>54</sup> Ebd.

По мнению некоторых современников, Пушкин нарисовал в стихотворении [...] портрет своего друга А. Н. Раевского, с которым он встречался в Одессе. По этому поводу Пушкин написал заметку, в которой раскрыт более широкий смысл стихотворения.<sup>55</sup>

Nach der Meinung einiger Zeitgenossen hat Puškin in dem Gedicht das Portrait seines Freundes A. N. Raevskij gezeichnet, mit dem er sich öfter in Odessa getroffen hatte. Aus diesem Grund schrieb Puškin eine Bemerkung, in der der breitere Sinn des Gedichts offengelegt wurde.

Die hier zu beobachtenden Ungenauigkeiten sind verständlich: sie halten sich im Rahmen des Kommentars und sind aus seiner Logik heraus zu verstehen. Erstens geht es um die Frage, aus welchem Anlass diese Bemerkung überhaupt geschrieben wurde: weil der Dichter sich mit Raevskij in Odessa getroffen hat und ihre Beziehung zueinander geklärt werden müssen, oder weil die „Meinungen einiger Zeitgenossen zurückzuweisen“ sind?

Zweitens wirft der Kommentar Fragen auf, anstatt sie zu beantworten; außerdem sind die Fragen selbst nicht in der richtigen Weise gestellt. Gerade das Wichtigste in dem Artikel ist weggelassen – nicht einfach ein „breiterer“, sondern ein völlig anderer Sinn liegt hier vor, der Autor widerspricht vehement der These eines realen Portraits und legt seine eigene, gerade entgegengesetzte Perspektive dar. Außerdem wurde hier Puškins Artikel über sein eigenes Gedicht nicht erwähnt, was natürlich hätte geschehen müssen. Schließlich, wo doch die Frage nach einem „breiteren Sinn des Gedichts“ aufgeworfen wurde, wäre ein kurzer Verweis auf Goethe angebracht gewesen, wo doch Puškin sein Argument auf den Verweis auf Goethe aufbaut. Doch das sahen die Kommentatoren nicht als ihre Aufgabe an, und so bleibt die falsche Annahme der Zeitgenossen als unwidersprochene Behauptung stehen.<sup>56</sup>

Solche Beispiele zeugen von der unausrottbaren biographistischen Entstellung der kommunikativen Ausrichtung der Puškin-Texte, von der oben die Rede war. Solche Kommentare steuern den Diskurs über Puškin, greifen tief in die kommunikative Ausrichtung des Textes ein, manipulieren die künstlerische Idee des Autors und unterbrechen auch die Verbindung zwischen künstlerischer Semantik und künstlerischem Kontext, wie in diesem

<sup>55</sup> Bd. 1, S. 495 f.

<sup>56</sup> Ähnlich verfahren die Kommentatoren mit Puškins Gedicht „Kovarnost“ (Heimtücke, 1824): „Offensichtlich ist das Gedicht an A. N. Raevskij gerichtet, der sich für E. K. Voroncova interessierte. Mit seinem Gerede über Puškin, dessen Rivalität er fürchtete, beschleunigte Raevskij die Entscheidung von Michail Semenovič Voroncov, Puškin aus Odessa zu entfernen.“ (Puškin, „Kovarnost“, in: „Primečanija. Stichotvorenija 1813-1825“ [Anmerkungen. Gedichte 1813-1825], in: *Polnoe sobranie sočinenij* [wie Anm. 53], Bd. 1, S. 463-505, hier S. 498).

Fall mit dem Werk Goethes. Der Leser ist nur allzu bereit, der Suggestion des Kommentators zu folgen – war Raevskij nicht wirklich ein Dämon, wo er doch den Freund in dessen Beziehungen zur Gräfin Voroncova und dem mächtigen Grafen in den Rücken gefallen war? Hat der Dichter nicht genau darüber in dem Gedicht *Dämon* geschrieben, um diesen Gedanken dann zwei Jahre später in seine Reflexionen über das Gedicht aufzunehmen?

Natürlich nicht darüber. Die Kommentatoren haben nicht zur Kenntnis genommen, dass Puškin selbst all die Mutmaßungen kritisiert, welche reale Person sich ‚unzweifelhaft‘ hinter dem literarischen Helden abzeichne, damit die literarische Fiktion ‚wahr‘ sei:

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,  
Как Байрон, гордости поэт  
Как будто нам уж невозможно  
Писать поэмы о другом,  
Как только о себе самом.<sup>57</sup>

Und stets vermerk ich mit Genusse,  
Worin ich nicht Onegin gleich,  
Aufdaß kein Leser sich mokiere  
Und kein Verleger der Papiere,  
Die die Verleumdung ausgeheckt,  
Wenn Züge er von mir entdeckt,  
Behaupte lästerlich und kläglich,  
Ich malte hier mein Selbstporträt  
Wie Byron – eignen Werts Poet –  
Ganz so, als wär es uns nicht möglich,  
Was andrem Versgestalt zu leihn  
Als ausgerechnet uns allein.<sup>58</sup>

Über die Vertauschung von dichterischer Invention und Realität hat Lermontov in *Geroj našego vremeni* (Ein Held unserer Zeit, 1837-1840) nicht weniger geistvoll und ironisch bemerkt:

<sup>57</sup> Puškin, *Evgenij Onegin*, in: ders., *Polnoe sobranie sočinenij* (wie Anm. 25), Bd. 6, S. 1-190, hier S. 28 f. (Kap. 1, Strophe 56).

<sup>58</sup> Aleksandr Puškin, *Jewgenij Onegin*, übers. von Rolf-Dietrich Keil, Gießen: Wilhelm Schmitz, 1980, S. 65.

Старая и жалкая шутка! Но, видно, Русь так уж сотворена, что все в ней об-  
новляется, кроме подобных нелепостей. Самая волшебная из волшебных ска-  
зок у нас едва ли избегнет упрека в покушении на оскорбление личности!<sup>59</sup>

Immer der alte und schale Quatsch! Aber anscheinend ist Russland so gemacht,  
dass alles sich in ihm erneuert außer solchem Unsinn. Selbst das feenhafteste aller  
Feenmärchen entgeht nicht dem Vorwurf, dass irgendwelche Persönlichkeitsrechte  
verletzt worden seien!

Genau das aber ist mit Puškins Kommentar geschehen, und indirekt auch mit dem Goethes, denn der Grundgedanke der Bemerkung über *Dämon* stammt ganz von ihm.

Genau darum ist dieser Gedanke weitaus bedeutsamer als die von den Puškin-Forschern immer wieder aufs Neue bediente einfältige Neugier der Leser: wer verbirgt sich hinter diesem oder jenem literarischen Helden, von welcher ‚Realität‘, von welcher konkreten Person hat der Autor ein solch scharfes, ein solch wahrhaftiges Portrait gezeichnet? Die Reihe solcher Vermutungen kann ins Endlose fortgesetzt werden. Aber welchen Bezug hat das zu Puškins *Dämon* und zu den Überlegungen des Autors über dieses Gedicht, und wie ist der Hinweis auf Goethe argumentativ begründet?

Vladimir Nabokov hat anlässlich eines ähnlichen Missverständnisses festgestellt, dass Puškin eine Vielzahl von Fallen nicht nur für die Autoren reißerischer Biographien, sondern auch für ernsthafte Literaturhistoriker aufgestellt hat. In „Puškin, ili Pravda i pravdopodobie“ („Puškin, oder Wahrheit und Wahrscheinlichkeit“) schreibt er:

И все-таки наступает роковой момент, когда самый целомудренный ученый почти безотчетно принимается создавать роман, и вот литературная ложь уже поселилась в этом произведении добросовестного эрудита так же грубо, как в творении беспардонного компилятора.<sup>60</sup>

Und irgendwann kommt der schicksalshafte Moment, in dem auch der vorsichtigste Wissenschaftler fast ohne es zu merken anfängt einen Roman zu verfassen, und schon hat sich die literarische Lüge im Werk des gewissenhaften Sachverständigen genauso brutal eingeknistert wie im Werk eines unbegabten Plagiators.

Wie dem auch sei, jedenfalls wurde der fast schon belletristische Mythos eines Vorbildes für Puškins *Dämon* von keinem geringeren als Boris Tomaševskij genau in der Weise verarbeitet, die Nabokov hier beschreibt. Argumente bleiben beiseite, und reine Erfindung findet Eingang in die wissenschaftliche Arbeit. Der von Puškin selbst entwickelte Gedanke, seine

<sup>59</sup> Michail Lermontov, *Sobranie sočinenij*, 4 Bde., St. Petersburg: Marks, 1958, Bd. 4, S. 7 f.

<sup>60</sup> Vladimir Nabokov, *Lekcii po russkoj literature*, Moskva: Nezavisimaja Gazeta, 1996, S. 411-423, hier S. 415.

eigene Erläuterung und sein eigener Hinweis auf Goethe bleiben außer Acht. Die Einschränkung, mit der die Kommentare den Verweis auf Raevskij ursprünglich noch versehen hatten, fällt weg, und übrig bleibt die direkte Behauptung des Gedankens, den der Dichter selbst zurückweist:

Замечание о том, что демон „не есть существо воображаемое“, основано на общем мнении, что „Демон“ портретен и в нем Пушкин изобразил Александра Раевского.<sup>61</sup>

Die Bemerkung, dass der Dämon „kein ausgedachtes Wesen darstellt“, gründet sich auf die allgemeine Ansicht, dass das Gedicht „Демон“ jemanden porträtiert und dass dieser Jemand Aleksandr Raevskij ist.

Puškín wurde von seinen Kommentatoren im Stich gelassen, die die Legende vom lebenden Vorbild für *Dämon* gut gebrauchen konnten. Dmitrij Blagoj vergisst seine eigene frühere Einschränkung und notiert elf Jahre nach Tomaševskij in *Tvorčeskij put' Puškina (1826-1830)* (Der Schaffensweg Puškíns [1826-1830]): „полковник А. Н. Раевский – холодный и язвительный скептик, образ которого Пушкин [...] запечатлел в стихотворении „Демон““.<sup>62</sup> („Oberst A. N. Raevskij war ein kalter und giftiger Skeptiker, dessen Bild Puškín im Gedicht ‚Der Dämon‘ verewigt hat.“) So werden wissenschaftliche Mythen geboren, die den schöpferischen Prozess des Dichters durch freie Improvisationen ersetzen. Aus der engsten Umgebung Puškíns hat Nikolaj Gogol' in seiner Erzählung *Portret* (Das Portrait, 1842) den Gedanken geäußert, dass der Dämon in *Dämon* keine reale Figur ist, sondern eben jener Geist der Verneinung und des Zweifels, der auf die zeitgenössische Generation einen zerstörerischen Einfluss ausübt. Nach der Lektüre von Puškíns *Pique Dame* hat Gogol' in die zweite Redaktion dieser Erzählung ein neues Detail eingefügt:

Казалось, в нем олицетворился тот страшный демон, которого идеально изобразил Пушкин.<sup>63</sup>

Es schien, als sei in ihm jener schreckliche Dämon verkörpert, den Puškín in idealer Weise dargestellt hat.

<sup>61</sup> Boris Tomaševskij, *Puškín, kniga pervaja (1813–1824)*, 2 Bde., Moskva-Leningrad: Izdat. Akad. Nauk, 1956, Bd. 1, S. 553.

<sup>62</sup> Dmitrij Blagoj, *Tvorčeskij put' Puškina (1826-1830)*, Moskva: Sovetskij Pisatel', 1967, S. 90.

<sup>63</sup> Nikolaj Gogol', *Sobranie sočinenij*, 6 Bde., hg. von Fedor Golovenčenko, Moskva: Gosudarstvennoe Izdat. Chudožestvennoj Literatry, 1952, Bd. 3, S. 107.

Gogol', der Puškín nicht nur für einen großen Dichter, sondern für einen prophetischen Denker hielt, besinnt sich hier auf das Gedicht zwanzig Jahre nachdem es erschienen ist.

Die künstlerischen Parallelen zwischen *Pique Dame* und *Dämon* gehen aber auf eine noch frühere Zeit zurück, auf den ersten Boldino-Herbst von 1830. In der Verserzählung *Domik v Kolomne* (Das Häuschen in Kolomna, 1830) hat Puškín bereits einige Ideen der späteren Erzählung angedeutet. Das Kartenspiel vergleicht er dort mit einem tödlichen Ringen, in dem alles an einem seidenen Faden hängt und das geringste Versäumnis zum Untergang führt. Er verwendet hier ein besonders ausgefeiltes Kartenspiel-Sujet, das später in den Text von *Pique Dame* einging:

Что? Перестать или пустить на пе? ...<sup>64</sup>

Was nun? Passen oder *Re geben*?

In *Pique Dame* erscheint der Kartenspiel-Begriff „на пе“ (*Re geben*) an einem narrativen Kulminationspunkt der Erzählung, dem Gewinn Čaplickijs:

[...] загнул пароли, пароли-пе, – отыгрался, и остался еще в выигрыше...<sup>65</sup>

[...] er gab Kontra, *Re*, holte sich das Verlorene zurück und machte noch einen Gewinn.

Wo „*Re geben*“ erwähnt wird, wird sogar den Lesern, die den Kartenspielerjargon nicht kennen, klar: hier wird ein großes Spiel gespielt, und das ist auch tatsächlich so, weil Gewinn und Verlust in solch einem Fall verdoppelt werden.

Puškín hat diesem Motiv eine philosophische Bedeutung verliehen und damit eine neue Zeit der Dominanz finanzieller Beziehungen vorausgesehen. In *Das Häuschen in Kolomna* erscheint das apokalyptische „*Re*“, und der Preis des Spiels ist der Untergang der Menschheit. In derselben Verserzählung entwirft Puškín das groteske Bild einer Neuen Muse und ihres Wohnortes:

В отставке Феб живет, а хороводец  
Старушек муз уж не прельщает нас,  
И табор свой с классических вершинок  
Перенесли мы на толкучий рынок.<sup>66</sup>

<sup>64</sup> Puškín, *Domik v Kolomne*, in: *Polnoe sobranie sočinenij* (wie Anm. 25), Bd. 5, S. 83-93, hier S. 84. Hervorhebung Puškín.

<sup>65</sup> *Pikovaja Dama* (wie Anm. 25), in: S. 230.

<sup>66</sup> *Domik v Kolomne* (wie Anm. 64), S. 85.

Phöbus ist in Rente, aber der Führer  
Der greisen Musen lockt uns nicht mehr,  
Und unser Lager von klassischen Höhn  
Ins Marktgedränge ward von uns verlegt.

Schon im *Faust* hieß es:

Nach Golde drängt,  
Am Golde hängt  
Doch Alles. Ach wir Armen!<sup>67</sup>

Von Puškin und Goethe geht ein mächtiger literarischer Impuls für die nachfolgende Schriftstellergeneration aus. Der Held von Gogol's Erzählung *Das Portrait*, der in der ersten Variante noch Čertkov (čert = Teufel = Dämon) hieß, jagt wie Germann manisch hinter dem Gold her und endet im Wahnsinn. In *Dva gusara* (Zwei Husaren, 1856) verwendet Lev Tolstoj das Katastrophenpotential von „Re geben“ und waghalsigem Glücksspiel: der Held der Erzählung steht schließlich kurz vor dem Selbstmord, und nur der Zufall rettet ihn. In *Vojna i mir* (Krieg und Frieden, 1863-1869) steht die Familie Rostov wegen des waghalsigen Glücksspiels von Nikolaj vor dem Bankrott. Ihn rettet die Ehe mit Marja Bolkonskaja, die aber nicht aus „niedereren Beweggründen“ eingegangen wird.<sup>68</sup> Das Kartenglück von Dmitrij Karamazov in Dostoevskijs *Die Brüder Karamasov* ist eines der Motive, aus denen der Richter beschließt, ihn in die Verbannung zu schicken, und schon Raskol'nikov steht in *Verbrechen und Strafe*, gleich wie er seine Bestrebungen rechtfertigt, im Bann des Goldes und hat darum alle Höllenkreise des Kartenspiels kennengelernt. So sind die Texte verschiedener Epochen im Dialog miteinander verbunden. Dies zu untersuchen erweitert die traditionelle philologische Arbeit erheblich.

Die wichtigste heuristische Ressource der Klassiker besteht nach Irina Savel'eva und Andrej Poletaev in der Ausarbeitungen von elementarer Ideen sowie den Lösungen für ihr Verständnis.<sup>69</sup> Eine dieser Ideen liegt in der Ausarbeitung der intertextuellen Kommunikation des künstlerischen Textes. In ihr bleibt der Klassiker lebendig. Um sie zu erschließen ist jedoch ein alle Sinn-Räume und Sinn-Zeiten vereinigendes Prinzip erforderlich, das die dialogisierte Polyphonie des Textes durchdringt. Der amerikanische Kultur-

<sup>67</sup> Goethe, *Faust I* (wie Anm. 36), S. 119 (Abend, Vers 2802-2804).

<sup>68</sup> Vgl. Matthias Freise; „Tolstoj, Lev. *Vojna i mir*“, in: *Kindlers Literatur Lexikon*, 18 Bde., 3., völlig neu bearb. Auflage, hg. von Heinz Ludwig Arnold, Stuttgart/ Weimar: Metzler, 2009, Bd. 16, S. 331-334, hier S. 333.

<sup>69</sup> Irina Savel'eva/ Andrej Poletaev, *Klassičeskoe nasledie*, Moskva: Guvše, 2010, S. 204.

wissenschaftler Edward Said entwickelte dafür das Prinzip „gleichzeitig auf beiden Seiten zu sein“.<sup>70</sup>

Wir wandeln diesen Gedanken hier ab zu einer Lektüre, die gleichzeitig in beiden Zeiten ist. Eine solche Lektüre bedarf eines Mediators in Gestalt eines Wissenschaftlers oder Pädagogen, doch sie erfordert auch einen grundsätzlichen Wandel der literaturwissenschaftlichen Strategie. Die Brücke zur Zukunft baut, wie Limonov zu Recht festgestellt hat, weder der historische oder soziale Kontext noch das angesammelte symbolische Kapital des Klassikers. Einzig und allein der Wortlaut des künstlerischen Textes bildet sein ‚ästhetisches Kapital‘, auf das zukünftige Generationen zurückgreifen können und wollen. Ästhetisches Kapital ist darum nicht im Sinne Pierre Bourdieu zu verstehen, denn es hat keinen Besitzer und kann nicht akkumuliert werden. Eher macht ihr ästhetisches Kapital die Klassiker zu semantischen ‚Gravitationszentren‘ der Kulturgeschichte, von denen über Räume und über Jahrhunderte hinweg eine gewaltige Anziehungskraft ausgeht. Das ‚Interlock‘ der Klassiker beruht auf einer neuen, zweiseitigen Struktur, in die der Rezipient aktiv mit eingeht – nicht als Hersteller von ‚Realität‘ für den Text, sondern als Aktivierer bislang noch inaktiver ‚Gensequenzen‘ des Textes.

Prof. Dr. Matthias Freise  
Universität Göttingen  
Seminar für Slavische Philologie  
Humboldtallee 19  
37073 Göttingen  
E-Mail: mfreise@uni-goettingen.de

Prof. Dr. Anton Fortunatov  
E-Mail: anfort1@  
Prof. Dr. Nikolaj Fortunatov  
E-Mail: nmfort@mail.ru  
Prof. Dr. Vera Fortunatova  
E-Mail: fortunatova2@mail.ru  
Filologičeskij Fakultet  
Staatliche Lobačevski-Universität  
ul. Bol'shaja Pokrovskaja 37  
603000 Nižnij Novgorod

<sup>70</sup> Edward Said: *The world, the text and the critic*. Cambridge: Harvard University Press, 1983, S.154 (dt. Übersetzung von den Verfassern).