

Erika Greber

## Aleksandr Puškin: Evgenij Onegin

„Kein Roman, sondern ein Roman in Versen – ein verteufler Unterschied“<sup>1</sup> –, so beschrieb Puškin in den Anfängen seiner Arbeit an „Evgenij Onegin“ den Kern jenes Projekts, das zu einer Erneuerung der großen Erzählform und zur Grundlegung des eigenständigen russischen Romans führen sollte.<sup>2</sup> Wenn ausgerechnet die Sonderform des Versromans am Beginn der russischen Romantradition steht, deren weltliterarische Geltung späterhin vorwiegend mit Prosa assoziiert wird, belegt das nicht nur die Einzigartigkeit des Puškinschen Textes, sondern verweist auch auf das mit dieser doppelten Fundierung gegebene Entwicklungspotential und auf die Fruchtbarkeit des Prinzips gespannter Gegensätze. Mit seiner „Poetik der Widersprüche“<sup>3</sup> traf „Evgenij Onegin“ einerseits genau den Ton der Epoche: die Romantische Ironie, und vermochte andererseits die Epoche bereits zu überschreiten und auf postromantisch-realistische Darstellungsweisen des Alltäglichen und Prosaischen hin zu öffnen. So konnte „Evgenij Onegin“ sowohl als Auftakt zum realistischen Prosaroman in Anspruch genommen werden wie auch als Inbegriff des antiillusionistischen literarischen Spiels – und gerade in der Kunst, diese unvereinbaren Positionen künstlerisch miteinander zu vereinbaren, liegt die Bedeutung von Puškins Werk.

In der langen und intensiven Rezeptionsgeschichte<sup>4</sup> haben sich zwei dominierende Erklärungsmodelle für die heterogene und widersprüchliche Vielfalt des Textes herausgebildet, die ebenfalls in eine realistisch-mimetische Richtung und eine formästhetische Gegenrichtung weisen. In der einen Perspektive erscheint die Widersprüchlichkeit als Abbildung der widerspruchsvollen Wirklichkeit und der uneinheitlichen Fülle des konkreten gesellschaftlichen Lebens. Dafür steht das meistzitierte Diktum über den Roman, die Formulierung des zeitgenössischen Literaturkritikers Vissarion Belinskij, „Evgenij Onegin“ sei eine „Enzyklopädie des russischen Lebens der zwanziger Jahre“ (1844). In der anderen Perspektive ist die Widersprüchlichkeit eine Funktion des Diskurses und der synkretistischen Romangattung. Dies klingt in der korrespondierenden Formel des modernen Literatur- und Kulturtheoretikers Michail Bachtin an, „Evgenij Onegin“ sei eine „Enzyklopädie der Stile und Sprachen der Epoche“ (1940). Eine dritte, pragmatische Erklärungsvariante führt die Widersprüchlichkeit schlicht auf die Veränderung von Puškins Ansichten im Laufe des langjährigen Entstehungsprozesses (1823–1831) zurück. Selbst in solch einer knappen Zusammenfassung wird deutlich, daß diese Auffassungen einander keineswegs ausschließen, sich sogar gegenseitig einschließen können. Die Alternativen sind, ganz im Sinne Puškins, offen und unentscheidbar: Jede dieser Positionen gibt eine ebenso berechnete wie beschränkte Sicht auf die Sache. Erst in ihrer Gesamtheit werden sie dem Textpotential gerecht.

Der lange Interpretationenstreit erscheint also besonders dann in einem ironisch relativierbaren Licht, wenn man die Grundidee des Textes selber ernst nimmt und auf seine Rezeption anwendet. Denn bedenkt man die grundsätzliche Aporetik des Romans, so wird es unsinnig, auf dem einen oder dem anderen Dogma zu bestehen. Solch ein erklärtermaßen pluralistischer Deutungsansatz ist gewiß erst neuerdings möglich, gefördert durch die Lektüreerfahrungen der postmodernen Ästhetik und bedingt durch den post-totalitären kulturellen Umbruch. Hatten die zeitnahen Debatten über „Evgenij Onegin“ noch im Zeichen des Epochenwandels und der Kanonisierungsprozesse um Puškin als potentiellen Klassiker gestanden (wobei auch politische Aspekte wie etwa die Frage des Verhältnisses zum Zarentum oder zu Westeuropa eine Rolle spielten), so ergaben sich in der Sowjetzeit ideologisch grundierte Polarisierungen zwischen den politisch instrumentalisierten soz.-realistischen Interpretationsmaximen, den dissidenten formalistischen und strukturalistischen Analysemethoden und dem sonstigen westlichen Lektürespektrum mit psychoanalytischen, poetologischen und dekonstruktiven Ansätzen. Durch die postsowjetische Aufhebung der Kulturspaltung entfallen allseits die Systemzwänge, und es zeichnet sich eine Entideologisierung der Debatte ab, ganz im Sinne der ironisch-undogmatischen Ausstrahlung des Versromans.

„Enzyklopädie des russischen Lebens“ und „Enzyklopädie der Stile und Sprachen“ – „Evgenij Onegin“ bietet in gewissem Sinne beides und bietet es dar durch ein enzyklopädisch reichhaltiges Repertoire des versifizierten Erzählens.

#### *Der Erzähler und Romancier*

Das narrative Gefüge des „Evgenij Onegin“ ist außerordentlich vielschichtig. Es präsentiert sich als ein höchst lebendiger Wechsel unterschiedlicher Erzählhaltungen, Perspektiven und Temp, gesteuert von einer schillernden Erzählerfigur. Gleich zu Romanbeginn werden zwei Erzählebenen enggeführt, das erzählte Geschehen und das Erzählen selber: Auf den einleitenden inneren Monolog folgt eine knappe Situationsschilderung, noch ohne Namensnennung des Helden, und schon schaltet sich der auktoriale Ich-Erzähler mit einer Leseranrede ein.

Так думал молодой повеса,  
Летя в пыли на почтовых,  
Всевышней волею Зевеса  
Наследник всех своих родных. –  
Друзья Людмилы и Руслана!  
С героем моего романа  
Без предисловий, сей же час  
Позвольте познакомиться вас:  
Онегин, добрый мой приятель,  
Родился на берегах Невы,  
Где, может быть, родились вы,  
Или блистали, мой читатель;  
Там некогда гулял и я:  
Но вреден север для меня.

So dachte jener junge Spötter,  
Vom Staub der Extrapost umwallt,  
Der nach dem Rat olympischer Götter  
Als letztverbliebener Erbe galt.  
Ihr Freunde von Ruslans Geschichten  
Könnt auf Prologe wohl verzichten;  
Gestattet, daß ich euch schon hier  
Mit meinem Helden konfrontiere:  
Mein Freund Onegin war geboren  
An den Gestaden der Neva,  
Mein Leser stammt wohl auch von da  
Oder erwarb sich dort die Sporen;  
Dort hab auch ich geliebt, gezecht:  
Doch mir bekommt der Norden schlecht.

So dachte ein junger Tunichtgut, / während er in Staubwolken gehüllt im Postwagen dahinflog / nach dem allerhöchsten Willen des Zeus / der Alleinerbe seiner sämtlichen Verwandten. / Freunde Ludmillas und Ruslans! / Gestattet mir, euch ohne Vorreden / jetzt gleich bekanntzumachen / mit dem Helden meines Romans: / Onegin, ein guter Freund von mir, / war an den Ufern der Neva geboren, / wo vielleicht auch Sie geboren wurden / oder brilliert haben, mein Leser; / dort habe auch ich einstens herumgebummelt: / doch schädlich ist der Norden für mich. (I, 2)

Zwischen Romanfigur, Autor und Leser(n) wird durch diese flotte Verknüpfung ein Bund gestiftet, der die drei so verschiedenen Positionen in der Sphäre konkret-persönlicher Gemeinsamkeit vereint: Die Leseranrede hat die Form der höflichen Vorstellungsfloskel unmittelbar vor dem ersten Händedruck. In gefälligem Plauderton wird der Leser förmlich in den geselligen Diskurs der Romanwelt hineingezogen. Angesprochen fühlen dürfen sich verschiedenste Kreise, die Leser von Puškins Erstlingswerk „Ruslan i Ljudmila“ (Ruslan und Ludmila, 1820), gebürtige Petersburger und Wahl-Petersburger, aber (zum Glück) auch Nicht-Petersburger – niemand wird aus dem potentiellen Publikum ausgeschlossen. Ganz beiläufig stellt sich der Sprecher selbst vor: als Romanautor und als Figur der Romanwelt (als ein zum Umkreis des Helden gehörender homodiegetischer Erzähler). In einem doppelten Sinn könnte er demnach „auktorial“ genannt werden: Er ist kommentierend-lenkende Erzählinstanz und Urheber des Textes in einem.

In manchen Details stimmt dieser Romanautor mit dem realen Autor überein. Hier etwa läßt sich der Schlußvers als indirekte Anspielung auf Puškins Verbannung aus der nördlichen Hauptstadt lesen. Tatsächlich schreibt Puškin diese Verse im entfernten Bessarabien, und die aktive Einbeziehung der Leser in den kommunikativen Akt kann auch als eine kalkulierte Schreibstrategie des Ausgesperrten verstanden werden, der seine Leserschaft in Petersburg nicht verlieren will. Doch eine stabile autobiographische Kontur läßt er in seinem Roman nicht entstehen. Der Text enthält im Gegenteil eine explizite Polemik gegen autobiographisches Schreiben, oder genauer: gegen die biographistischen Erwartungen des Publikums.

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.

Und stets vermerk ich mit Genusse,  
Worin ich nicht Onegin gleich,  
Auf daß 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 Vergestalt zu leihn  
Als ausgerechnet uns allein.

Stets bin ich froh, die Unterschiedlichkeit / von Onegin und mir zu vermerken, / damit nicht ein spottlustiger Leser / oder irgendein Verleger / raffinierter Verleumdung, / wenn er meine Charakterzüge hier abgleicht, / nachher gottlos wiederholt, / ich hätte mein eigenes Porträt

hingeschmiert, / wie Byron, des Stolzes Dichter, / als ob es uns etwa unmöglich sei, / über etwas anderes Poeme zu schreiben / als nur über sich selbst. (I, 56, Verse 3–14)

Diese Absage an das egomane Modell autobiographischen Schreibens, das sich innerfiktional auf die Relation zwischen dem Helden Onegin und seinem Schöpfer bezieht, besagt wiederum für den Text selbst, daß auch dessen Schöpfer – der reale Autor Puškin – sich nicht nahtlos in der Ich-Figur porträtieren will, sondern auf der Differenz des Literarischen, auf der Fiktionalität und Phantasie besteht. So sind denn auch die Eigenspurten Puškins, wie die trotzdem an seiner Selbstliterarisierung interessierten Forscher herausgearbeitet haben, auf mehrere Figuren verteilt: den Ich-Erzähler, die beiden Protagonisten Onegin und Lenskij und nicht zuletzt auch die Heldin Tat'jana – Modellierungen als sprachgewandter Romancier, byronistisch angehauchter Dandy, empfindsamer Poet, echtes Kind des traditionsverbundenen Volks. Wenn also Puškin überhaupt ein Auto(r)porträt zeichnet, dann das eines diskursiv gesplitteten, vielstimmigen Selbst in einer ironisch-ambivalenten Mischung von sympathischen und antipathischen Zügen, von aktuellen und überlebten Charakteristika, von faktischen und erfundenen Eigenheiten.

Auch Puškins berühmt gewordene Zeichnung – Onegin im Gespräch mit dem Dichterfreund<sup>5</sup> – verbirgt wohl nicht zufällig Gesicht und Identität der Autorfigur. Kernpunkt ist vielmehr das urbanistische Arrangement der beiden Dandies, bezogen auf ein (in der Fußnote genauer entfaltetes) aus der Petersburg-Literatur stammendes Zitat, mit dem Onegins Pose als literarische Pose aus dem Code des Sentimentalismus gekennzeichnet ist: „an den Granit gelehnt, wie der altehrwürdige Dichter sich beschrieb“ (I, 48, Verse 2, 4), womit der Dichterstatus just Onegin zugeschrieben ist, während die Autorfigur lediglich „gutausschend“ sein soll.

In der Thematisierung von Ähnlichkeit und Differenz im Verhältnis zwischen Onegin und Ich-Erzähler steckt auch eine grundlegendere Problematisierung intertextueller Verhältnisse. Der Plural „uns“ (Vers 12) schließt nämlich auch Byron ein, dessen Dichtungen mit ihrem spezifischen Helden als bloß selbstspiegelnd galten, und unternimmt dessen literarische Ehrenrettung. Andererseits bleibt aufgrund der Redestruktur der Passage und der Versgliederung eigentlich offen, wem der vorangehende Vers mit dem Byron-Vergleich zuzurechnen ist, der infamen Stimme der Fama oder doch dem Erzähler, der da selbst den Vorwurf an Byron wiederholt, ehe er ihn entkräftet – ein durchaus doppelzüngiges Spiel. Hier artikuliert sich das komplexe Verhältnis von Ähnlichkeit und Differenz im Bezug zu Byron als dem literarischen Vorbild, das Puškin nachahmt und – nicht zuletzt durch synthetisierende intertextuelle Verarbeitung anderer Autoren und Prätexte – überbietet und das er gerade durch die Neuartigkeit seines Versromans hinter sich läßt.

Wenn der Dichter sich anschließend (I, 57ff.) über die herkömmliche Frage nach den realhistorischen Modellen seiner poetischen Frauenfiguren und nach der wahren Adressatin seiner Liebeslyrik lustig macht und wenn er

schwört, Lieben und Dichten seien bei ihm vollkommen getrennt und auch der *furor poeticus* und der petrarkische Modus der Liebesdichtung sei Glücklichen als ihm vergönnt, so ist dies eine deutliche Absage an Mimesis, an Erlebnislyrik, an Eingebung, an topische Dichtung – an die bekannten Begründungen des Dichtens und die bekannten Weisen der Interrelation von Leben und Text. Statt dessen proklamiert er einen prozessualen Modus des Schreibens im Stande der Ernüchterung („klar wurde der dunkle Verstand“) und Befreiung („ich bin frei“), als Ausdrucksfindung („ich suche“), als medientechnischen Vorgang („meine Feder“) und als Konstruktion („Plan“, „Arbeit“). Das mündet am Kapitelende in ein offenes Bekenntnis zu Fiktion und Aporie.

Тогда-то я начну писать  
Поэму песен в двадцать пять.

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.

Dann schreib ich euch an einem Stück  
Ein Epos, zwanzig Bände dick.

Schon dacht ich an die Form des Planes  
Und wie ich wohl den Helden nenn;  
Doch vorerst laßt mich des Romanes  
Kapitel eins beenden denn:  
Hab alles strengstens durchgesehen;  
Viel Widersprüche blieben stehen,  
Doch ändern mag ich jetzt nichts mehr.

Dann werde ich zu schreiben beginnen / Ein Poem von etwa fünfundzwanzig Gesängen. // Ich habe schon über die Form des Plans nachgedacht / und wie ich den Helden nennen werde; / vorläufig habe ich von meinem Roman / das erste Kapitel beendet; / ich habe das alles streng durchgesehen: / an Widersprüchen gibt es viele, / aber verbessern will ich sie nicht. (I, 59, Verse 13–14; I, 60, Verse 1–7)

In diesem Gestus einer ebenso selbstherrlichen wie selbstironischen Willkür macht sich das Prinzip der Romantischen Ironie bemerkbar.

Einer der erwähnten Widersprüche ist das unauflösbare Oszillieren zwischen Fiktion und Faktum: Was wie erzählte Wirklichkeit wirkt, kann im nächsten Moment als Phantasiegebilde entlarvt werden. Der Erzähler ist einerseits der Freund des Helden und teilt mit ihm Jugenderlebnisse, andererseits ist er irgendwie auch sein Erfinder, zumindest arrangiert er als Romancier diese seine Figur.

Veränderlich ist auch die Relation des Erzählers zum Geschehen. Die auktoriale Haltung, übergeordnet und allwissend, macht nicht selten quasi-personalen Perspektiven Platz, Annäherungen an die räumliche oder wertungsmäßige Sicht Onegins oder Tat'janas, aber auch Lenskijs. Dies wird jedoch ebenso oft und plötzlich wieder durchbrochen von externer Außensicht, und sei es nur mittels des jovialen Ausdrucks „mein Evgenij“ bzw. „meine Tat'jana“ oder „meine liebe Tat'jana“. Zu den personalen Erzähltechniken, die Puškin in „Evgenij Onegin“ ausprobiert, gehört eine Form der Interferenz von Erzählerrede und Figurenwahrnehmung, die erlebte Rede. In einer besonders interessanten Passage wird der auktoriale Standpunkt geschickt in den personalen überführt, nämlich an jener Stelle im Schlußkapitel, wo Onegin nach langer Abwesenheit unerwar-

tet die mittlerweile arrivierte Tat'jana widersieht. Die spezielle Erzählform dient dazu, seine Fassungslosigkeit zu veranschaulichen:

Ужель та самая Татьяна, Которой он наедине, В начале нашего романа, В глухой, далекой стороне, В благом пылу нравоученья Читал когда-то наставленья, Та, от которой он хранит Письмо, где сердце говорит, Где всё наруже, всё на воле, Та девочка... иль это сон?.. Та девочка, которой он Пренебрегал в смиренной доле, Ужели с ним сейчас была Так равнодушна, так смела?	Ist's wahr, daß eben die Tatjana, Der er vertraulich seinerzeit, Ganz vorn in unserem Romane, In dörflicher Verlassenheit Noch missionarisch engagierte Morallektionen vordozierte, Daß die, von der er noch besitzt Den Brief, wo sich so ungeschützt, So rückhaltlos ihr Herz bekannte, Daß dieses Mädchen ... träumt er nicht? ... Dies Mädchen, dem er kein Gewicht Im Dorfe damals zuerkannte, Daß sie mit ihm jetzt – ist das wahr? – So sicher, so gelassen war?
--	--

Ist das etwa dieselbe Tat'jana, / der er unter vier Augen, / am Anfang unseres Romans, / in einer abgelegenen fernen Gegend, / mit dem wohlmeinenden Eifer der Moralpredigt / einst eine Lektion erteilte, / dieselbe, von der er einen Brief / aufbewahrt, in dem das Herz spricht, / in dem sich alles unverhüllt und frei äußert, / jenes Mädchen ... oder ist das ein Traum? ... / Jenes Mädchen, das er / verschmäht hatte im damaligen bescheidenen Los, / war etwa sie mit ihm jetzt / so gleichmütig, so kühn? (VIII, 20)

Der semantisch funktionale Einsatz der – damals noch seltenen, erst am Anfang der Entwicklung stehenden – Technik der erlebten Rede, dazu noch im Versroman, ist eine erstrangige erzählkünstlerische Raffinesse.

Auch in eigener Sache agiert der Erzähler sehr flexibel. Sprunghaft wechselt er zwischen seinen Rollen als erzählendes Ich und als erzähltes erlebendes Ich, selten stellt sich für länger eine stabile epische Distanz her. Daher ist Dynamik, Abwechslung und Quecksilbrigkeit der dominierende Eindruck dieses narrativen Duktus. Die Kehrseite ist der Eindruck von Unzuverlässigkeit (*unreliable narrator*), was als Charakterbild zu der einleitenden Impression vom jungen „Windbeutel“ (bzw. der indirekten Charakterisierung als Freund eines solchen) paßt. Insofern der Erzähler nichts unterläßt, um sich in schlechtes Licht zu rücken, wird seine Art der direkten und indirekten Selbstcharakterisierung allerdings schnell als Selbststilisierung und als Rollenspiel kenntlich. So ist auch das unzuverlässige Erzählen ein Spiel mit dem Leser und den Lesererwartungen. Der Erzähler kokettiert geradezu damit und stellt es als völlig unmotiviert aus, etwa wenn er frech behauptet, er habe keine Zeit für Details – und das ganz am Anfang des Werks und ausgerechnet bei der Charakterisierung des Haupthelden („All das, was Evgenij sonst noch wußte, nachzuerzählen, habe ich keine Muße“, Anfangsverse von I, 8), wonach er sich genüßlich Zeit zum Nacherzählen von Details der *ars amatoria* nimmt (I, 10 bis I, 12). Unterschwellig ist darin eine Abwertung von Onegin's seriösem Wissen ausgedrückt, ein sinniger Nebeneffekt dieser narrativen Narretei.

Durch die demonstrative Widersprüchlichkeit und Selbstironie ist jegliche auktoriale Autorität von Anfang an untergraben. Kein Blickwinkel wird privilegiert, auch nicht (was denkbar wäre) der eines reifen, abgeklärt ironisch zurückblickenden Erzählers. Im Verzicht auf eine dominante Sinnposition liegt die radikale erkenntnisphilosophische Bedeutung der Erzählstruktur von „Evgenij Onegin“ und die erstaunliche Modernität dieses Textes. Puškin setzt hier eine Art „narrative Relativitätstheorie“ ins Werk. Die Welt erscheint als perspektivisches Gefüge von Sichten auf diese Welt, unter Offenlegung der erzählerischen Inszenierung als solcher. Alles Gesagte hat sichtbare oder unsichtbare Anführungszeichen, ist Äußerung eines limitierten Standpunkts zum gegebenen Zeitpunkt und kann jederzeit ironisch gerahmt werden durch eine andere, dann momentan gültiger erscheinende Perspektive, die aber wiederum auch keine Endgültigkeit erlangt. Es entsteht kein monoperspektivisch bzw. monologisch arretierter Sinn.

Stimmenvielfalt und Dialogizität kennzeichnen den Text, „Polyphonie“ im Sinne von Michail Bachtins Romantheorie. Bachtin selbst hat infolge seiner Fixierung auf die polyphone Prosa den Versroman „Evgenij Onegin“ nur als eine Station in der „Vorgeschichte des Romanwortes“ angesehen<sup>6</sup> und dabei lediglich den sprachstilistischen Aspekt behandelt. Doch trägt gerade die Erzählstruktur Wesentliches bei. Und überhaupt wäre Puškins Text ein Paradebeispiel anti-monologischer Polyphonie (unstrittiger als Bachtins Musterfälle: die letztlich doch auf eine dominante Wertposition hinauslaufenden Romane Dostoevskijs). Das liegt an der Vervielfältigung der Erzählinstanz mit dem unscheinbaren Mittel der Rollenvielfalt, nebst ihrer romantisch-ironischen Selbstaufhebung.

Gerade die vermeintlich einstimmig subjektive Ich-Form nutzt Puškin zur Pluralisierung. Ein ungewöhnlich breites Rollenrepertoire wird entfaltet: das Ich als historischer Autor Puškin (mit politischen Anspielungen), als realer Textverfasser und Dialogpartner eines realen Lesers wie als fiktiver Romancier; als extradiegetischer auktorialer Erzähler und als intradiegetische Figur; und als neben Onegin homodiegetisch handelnder Akteur. All dies hängt erzähltechnisch an der Ich-Form: Das Pronomen ist hier wahrlich ein Shifter, überaus veränderlich. Wer spricht? Ständig vor diese Frage gestellt, muß sich der Leser immerzu neu orientieren, kann keine bequeme statische Lektürehaltung einnehmen, soll auch seine eigene Position imaginär wechseln. Gleichzeitig sorgt, noch weit entfernt von den subjektzersetzenden Destabilisierungen der Moderne, der Rollenspiel- und Inszenierungscharakter für eine spielerische Einstellung.

Ein vereinfachendes Gegengewicht zur komplexen Erzählform bildet die klar konturierte Handlungsführung. Es gibt im Grunde mehr als eine Handlungsebene und mehr als eine Fabel<sup>7</sup>; die vermeintliche Haupthandlung ist eigentlich dezentriert und von anderen Themen durchwoben, durch den Titel aber ist sie immer privilegiert: die Geschichte Onegin's.

*Die Helden: Freundschaft, Rivalität, Duell*

Der Titelheld ist in zwei Konstellationen eingebunden: eine fatale homosoziale und eine unrealisierte heterosexuelle Beziehung. Alle drei Hauptfiguren repräsentieren die aktive junge Generation der russischen Adelsgesellschaft der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts von verschiedenen Seiten her und sind zugleich als kontrastierende Charaktertypen angelegt.

Onegin ist ein in französischer Lebensart erzogener mode- und selbstbewußter Dandy, Lebemann und Charmeur der Petersburger Salons und nach seiner Umsiedlung auf den geerbten ländlichen Gutssitz die begehrteste Partie in den Kreisen des Landadels. Des dauernden Amüsemments überdrüssig und des Zwangs zur geistreichen Konversation müde, vom „gleichförmigen und bunten“ Wohlleben gelangweilt, wird er zum kühlen Skeptiker und Egozentriker, kultiviert die Pose des byronistischen Weltschmerzes (etikettiert durch die Kulturtypen des „englischen *spleen*“ und der „russischen *chandra*“; I, 38) und zieht sich zurück. Der Versuch schriftstellerischer Arbeit scheitert, auch die anfängliche Umtriebigkeit auf dem Gut und die emanzipativen Ansätze in puncto Leibeigenschaft bleiben halbherzig. Hier antizipiert Puškin in scharfsichtiger Gesellschaftsdiagnose den Typus des sogenannten „überflüssigen Menschen“ (*lišnij čelovek*): des sozial funktionslosen russischen Adligen, dessen reiches Potential an Gütern und Geist ohne sinnvolle Aufgabe brachliegt. Immerhin bilden One-gins Eigenständigkeit und eine gewisse Anlage zur Phantasie und zum Scharfsinn die Grundlagen der Freundschaft mit dem Ich-Erzähler (I, 45), der ihm trotz negativer Entwicklungen bis zum Schluß seine Sympathie bewahrt. One-gins Freundschaft mit dem Gutsnachbarn Vladimir Lenskij beruht hingegen auf reinen Äußerlichkeiten – Nachbarschaft, Junggesellenstatus, Zurückgezogenheit, Mangel an passenderen Kontakten – sowie auf dem Reiz der Charaktergegensätze („Welle und Fels, Vers und Prosa, Eis und Feuer“, II, 13) und ist somit nicht substantiell genug, um eine Krise zu überstehen. Die Differenzen sind gewissermaßen vorprogrammiert.

Lenskij verkörpert den empfindsamen Träumer, den schwärmerischen frühromantischen Enthusiasten, die naive schöne Seele, was explizit auf deutschen Einfluß zurückgeführt wird: ein Studium in Göttingen, Schiller, Sturm und Drang (II, 6ff.). Anders als Onegin hat Lenskij Ideale und besitzt poetisches Talent und damit auch einen Lebensinhalt – das Dichten. Die Begeisterung des Jüngeren beeindruckt sogar den abgebrühten Onegin, der ihm gegenüber seine Spottlust bezähmt (II, 15). Der Ältere sieht jedoch mit seiner nüchternen Lebenserfahrung und Menschenkenntnis genau, daß die von Lenskij auserkorene Braut Ol'ga mitnichten eine dem Dichter vorbestimmte „verwandte Seele“ (II, 8) ist und daß eigentlich die herbere Tat'jana besser zu ihm paßt. Hier bringt die unnötig verletzend formulierte Kritik an Ol'gas „Mondgesicht“ und der darin implizierte Spott über die Mondmetaphern der Künstler den ersten Mißton in die Beziehung (III, 5). Ähnlich kritisch wie Onegin spricht der Erzähler über Lenskij und Ol'ga, wobei sein Urteil zusätzlich literaturhistorisch perspektiviert

ist: Lenskij's Geschmack wird als epochenspezifisch erlerntes und zeitbedingt verschlissenes Vokabular charakterisiert, und der Romancier nimmt sich hiervon nicht aus.

Она поэту подарила  
Младых восторгов первый сон,  
И мысль об ней одушевила  
Его цевницы первый стон.  
Простите, игры золотые!  
Он роши полюбил густые,  
Уединенье, тишину,  
И Ночь, и Звезды, и Луну,  
Луну, небесную лампаду,  
Которой посвящали мы  
Прогулки средь вечерней тьмы,  
И слезы, тайных мук отраду...  
Но нынче видим только в ней  
Замену тусклых фонарей.

Всегда скромна, всегда послушна,  
Всегда как утро весела,  
Как жизнь поэта простодушна,  
Как поцелуй любви мила,  
Глаза как небо голубые,  
Улыбка, локоны льняные,  
Движенья, голос, легкий стан,  
Всё в Ольге... но любой роман  
Возьмите и найдете верно  
Ее портрет: он очень мил,  
Я прежде сам его любил,  
Но надоел он мне безмерно.

Sie war es, die dem Dichter brachte  
Des Jugendtraumes erstes Loh'n,  
Und die in seinem Geist entfachte  
Der Flöte ersten Seufzerton.  
Ade nun, goldne Kinderspiele!  
Von nun an liebt er Waldeskühle,  
Wo Einsamkeit und Stille wohnt,  
Die *Nacht*, die *Sterne* und den *Mond*,  
Den *Mond*, die hehre Himmelsleuchte,  
Der wir vorzeiten oft geweiht  
Den Gang in dunkler Abendzeit  
Und tränenselige Herzensbeichte ...  
Doch heute sehn wir in ihm nichts  
Als den Ersatz des Lampenlichts.

Bescheiden und stets brav-ergeben,  
Stets heiter wie der Morgen ist,  
Einfältig wie des Dichters Leben,  
Und süß, wie wenn die Liebe küßt,  
Zwei Augen von des Himmels Bläue,  
Ein Lächeln, Locken, flachsb blond-treue,  
Den Gang, die Stimme, die Statur,  
Hat Olga alles ... nehmt doch nur  
Den gängigsten Roman, gewißlich  
Gibt's dort ihr Bild: es ist gar schön.  
Ich mocht es selbst einst gerne sehn,  
Doch heute find ich's ungenießlich.

Sie hatte dem Dichter den ersten Traum / jugendlicher Verzückung geschenkt, / und der Gedanke an sie hatte das erste Seufzen / seiner Schalmei beseelt. / Ade, ihr goldigen Spiele! / Er begann die dichten Haine zu lieben, / Einsamkeit, Stille, / Nacht, Sterne, Mond, / Luna, die Himmelsleuchte, / der wir Spaziergänge im abendlichen Dunkel / zu weihen pflegten / und Tränen, heimlicher Qualen Trost ... / Aber jetzt sehen wir in ihr bloß noch / einen Ersatz für die trüben Straßenlaternen. // Immer bescheiden, immer folgsam, / immer so heiter wie der Morgen, / so arglos wie ein Dichterleben, / so lieblich wie ein Liebeskuß; / die Augen so blau wie der Himmel, / das Lächeln, die flachsb blonden Locken, / die Bewegungen, die Stimme, die schlanke Gestalt, / alles an Olga ... doch nehmt nur / einen beliebigen Roman und ihr findet gewiß / ihr Porträt: Es ist sehr lieblich, / Ich habe es früher selbst geliebt, / aber nun habe ich es maßlos satt. (II, 22–23)

Während der Sprecher einen Stilwandel vollzogen hat, der nicht etwa selbstzufrieden als Fortschritt beschrieben wird, sondern als Ernüchterung des Bildrepertoires, mit anachronistisch verkehrter Logik von Straßen- und Mondlicht, ist Lenskij der emphatischen Romantik verhaftet geblieben. Diese doppelte Markierung der historischen Distanz macht deutlich, daß Lenskij ein – germanophil überzeichnetes – Abbild des frühen Puškin und der beginnenden russischen Romantik mit der ihr eigentümlichen Mischung von sentimentalistischer und vor-

romantischer Schreibweise darstellen soll, die mittlerweile als Stilmanier wahrzunehmen ist und als solche hier ausgestellt wird. Die zu Topoi geronnenen (Mond-)Metaphern hat Onegin im Unterschied zu Lenskij bereits durchschaut. Der Erzähler ist noch einen Schritt weiter. Er vermag den Automatisierungsprozeß als solchen zu beschreiben und erfäßt damit die Historizität der Ausdrucksformen.

Somit kann die Ironisierung Lenskijs eigentlich immer nur relativ sein, nicht aber absolut. So sehr auch dessen Madrigale und Epitaphien verlacht werden, es schwingt darin doch stets das sardonische Gelächter Puškins über sich selbst mit, ein selbstaufklärerisches Bewußtsein. Gnadenlos wird der frühromantische Idealismus entlarvt, wo der nächtens dichtende Lenskij ausgerechnet über dem Wort „Ideal“ einschläft (VI, 23) und anderntags dieses sein letztes Wort durch den sinnlosen Duelltod *ad absurdum* geführt wird. Doch das wirklich letzte Wort hat der dichtende Erzähler behalten, der Lenskijs poetisches Vermächtnis wörtlich wiedergibt (VI, 21–22). Inhaltlich und stilistisch handelt es sich um ein Konglomerat wohlbekannter Floskeln, eine stereotype Einkleidung für die Todesahnungen des Schreibebers. Aber formkünstlerisch stellt diese Elegie das avancierteste Versobjekt überhaupt dar; denn sie ist in der Oneginstrophe verfaßt, der höchstgelegenen Ausdrucksform des Erzähler-Romanciers (und natürlich Puškins). Wenn hier der karikierte Dichtertypus und der originelle Erzähler aus einem Munde sprechen, und zwar ohne die sonst gesetzten Distanzsignale (vgl. die Distanzierung von Onegins und Tat'janas Briefen als „übersetzt“ bzw. „zitiert“), so ist das als strukturelle und performative Nobilitierung der abgelebten Dichterfigur lesbar. Auf diese Weise bildet sich eine unnachahmliche Doppelstimmigkeit, eine formvollendete romantisch-ironische Aporie.

Der Bezug zur eigenen literarischen Adoleszenz, hieße das, ist unvermeidlich ambivalent. Im Duell konfrontiert Puškin gewissermaßen verschiedene Aspekte seiner Dichterpersönlichkeit und läßt den frühen empfindsam-romantischen Typus untergehen – nicht ohne dies dem obsiegenden Zyniker Onegin als Mord anzukreiden. Zwei Stimmen sagen „ermordet, Mörder“, der Duell-Sekundant (VI, 35) und die anonyme Grabbesucherin, die stellvertretend für den gespannten Leser nach dem Fortgang der Geschichte fragt (VI, 42), dann wiederholt es auch die Erzählerstimme (VIII, 12), und faktisch sagt dies auch Onegins Verschwinden vom Ort der Tat (VIII, 13). Poetologisch betrachtet ist die Tötung Lenskijs eine Allegorie der Tötung/Beendigung der Epoche. Somit hat Onegin hier den Part des Postromantikers inne.

Im Duell wird eine homosoziale Rivalität ausagiert, die letztlich völlig fremdgesteuert ist. Beide Männer folgen nicht etwa starken eigenen Motivationen, sondern agieren wie Marionettenpuppen. Puškins Darstellung macht sichtbar, wie konventionsbedingt ihr Handeln ist. Er läßt das Duell in allen Phasen als Automatismus ablaufen, als ein von vornherein bekanntes Skript der sogenannten männlichen Ehre. In dieser demystifizierenden Schilderung, dem Verzicht auf Melodramatik, der kühlen Unterdimensionierung (das Duell nimmt

kaum sechs Strophen ein) liegen Ansätze zu einer Kritik am blinden Machismo und hohlen Adelsehrenkodex.

Eine makrostrukturelle Funktion hat das Duell als Wendepunkt in der Haupt-handlung. Nach Lenskijs Tod und Onegins Abreise rückt die zurückbleibende Tat'jana ins Zentrum der Narration.

#### *Held und Heldin: das einander verfehlende Liebesbegehren*

Wie Onegin pflegt auch Tat'jana ein selbstgewähltes gesellschaftliches Außen-seitertum. Allerdings steht seinem wohlüberlegten *self-fashioning* als spleeniger Melancholiker bei ihr keineswegs eine bewußte Selbstinszenierung als verträumte Widerspenstige gegenüber; vielmehr folgt Tat'jana unreflektiert den aus den Liebesromanen der Empfindsamkeit stammenden Leitbildern. Das bedingt ihre Distanzierung vom Brauch der Konvenienz-Ehe (satirisch vorgeführt am Beispiel ihrer Mutter) und ihre Verweigerung der Rolle als heiratsfähige Dame bei Soirées und Bällen und unterscheidet sie auch von ihrer angepaßten Schwester Ol'ga. Aber gerade dies, daß Tat'jana wie Onegin gesellschaftsscheu und eigenbrötlerisch ist, läßt sie als passendes Pendant zu ihm erscheinen. Im Liebesdiskurs der individualistischen Romantik wären die beiden geradezu füreinander prädestiniert. Auch gehört die Liebesvereinigung zu dem von der Gattungstradition des Liebes- und Abenteuerromans aufgebauten Erwartungshorizont. Um so stärker wirkt nun der abweichende Plot, die tragische Ungleichzeitigkeit des Liebesbegehrens.

Die zentrale Beziehung zwischen Held und Heldin ist als permanentes gegenseitiges Sich-Verfehlen angelegt. Die erste Begegnung von Onegin und Tat'jana ist ausgespart, geradezu demonstrativ mit vielsagenden Pünktchen ausgelassen (III, 3). Daher kann, entgegen einer beliebten Lesermeinung, über eine etwaige Liebe auf den ersten Blick buchstäblich nichts ausgesagt werden. Mitgeteilt werden indirekte Akte des Sichverliebens: Onegins hypothetische Wahl von Tat'jana zur Dichter-Geliebten (III, 5) und Tat'janas Liebessehnsucht nach irgendeinem, nunmehr magisch erkorenen Objekt (III, 7f.). Daß Onegin fähig ist, Tat'janas poetische Ausstrahlung aufzufangen, qualifiziert ihn immerhin zum Auserwählten. Die rückblickende Diagnose, das Glück sei so greifbar nah gewesen (VIII, 47), ist also gut begründet. Aber die beiden werden kein Paar. Die Ambivalenz von Anziehung und Angst ist in Tat'janas berühmtem Traum mit vielinterpretierter Sexuelsymbolik<sup>8</sup> zum Ausdruck gebracht.

Ein anderes traditionelles Handlungsschema wird ebenfalls nur aufgerufen, um dekonstruiert zu werden: die Verführungskonstellation des klassischen Briefromans. Das weltfremde Landfräulein Tat'jana hat die Lektüre gründlich mißverstanden; sie identifiziert sich fälschlich mit dem aktiven Part und macht sich an die Eroberung. Fatal ist jedoch, daß Onegin die Rolle des Geliebten verschmäht, daß er nur begehren kann, was nicht zu haben ist. Erst die verheiratete Tat'jana weckt sein Interesse und sein Begehren, vielleicht seine Liebe, und er wandelt sich vom Ironiker zum Elegiker – im Schlußkapitel, zu spät: Inzwi-

schen hat Tat'jana ihre Lektion gelernt und füllt die traditionelle Geschlechterrolle als treue Gattin perfekt aus; für außereheliche Eskapaden ist sie nicht zu haben, trotz oder gerade wegen ihrer unveränderten Liebe zu Onegin. Hier geht auch für Onegin das Muster der *liaisons dangereuses* nicht mehr auf, und ob er denn echte Liebe zu bieten hätte, läßt der abrupt endende Roman offen.

Hintergründig ist die intertextuelle Botschaft, daß Tat'janas so autonom wirkende Entscheidung, auf ihre große Liebe zu verzichten und die Regeln der Gemeinschaft obenanzusetzen, nicht in ihren eigenen Worten, sondern in fremder Rede formuliert ist, in der überindividuellen Rede des russischen Volkes; denn Puškin legt seiner Figur einen Folkloervers in den Mund.

Über die moralische Größe Tat'janas, ihre edle Selbstverleugnung zugunsten der gesellschaftlichen Pflicht, ist viel geschrieben worden, zum Teil verbunden mit nationalen Zuschreibungen, insofern Tat'jana unbestritten das genuin Russische repräsentiert. In dieser Perspektive wäre die im Roman faktisch obsiegende Absage an fremdkulturelle literarische Muster und frivole Verhaltensnormen ein Triumph der eigenen lokal russischen Grundsätze. Auf der Persönlichkeitsebene ist das Ende als ein Sieg von Charakterfestigkeit und Tiefgründigkeit über Leichtfertigkeit und Seichtheit deutbar. Einfache Charakterisierungsschemata hat vor allem die Tradierung des Werks auf der Opernbühne hervorgebracht, eine außerordentlich einseitige Idealisierung dieser Frauenfigur. Demgegenüber darf nicht übersehen werden, daß Tat'janas Souveränität einen hohen Preis hat. Ihr Nein kostet sie nicht nur das persönliche Glück und die Erfüllung ihrer Sehnsüchte, es bedeutet auch eine unüberbrückbare tragische Spaltung in äußerliche Maske und verdrängtes Sehnen, als Reproduktion der romantischen Spaltung von Gesellschaft und Individuum. Dieser neue Konflikt wird aber nicht mehr auserzählt, sondern stillgestellt und ist quasi sozial befriedet durch Tat'janas Einheirat in die allerhöchsten Gesellschaftskreise. Das Ende läßt sich als symbolische Affirmation der hierarchischen gesellschaftlichen Ordnung (repräsentiert in der anonym gelassenen Figur des Ehemanns, der als Fürst, General und Senior rangoberste Positionen in Zivil- und Staatswesen besetzt) verstehen, wenn man den Text in diskursgeschichtlichen Koordinaten betrachten will.

Daß man die Schlußapotheose der ehelichen Treue auch literaturpsychologisch als eine Art literarische „Wunscherfüllung“ des jungverheirateten Puškin auffassen kann, mag auf der Hand liegen. Die auf den realen Autor bezogene psychoanalytische Ausdeutbarkeit der Plot-Konstellationen hinsichtlich phallischer (Ohn-)Macht, Kastrationsangst und ähnlichem gehört jedoch in den Bereich der Spekulation und ist letztlich belanglos, ganz zu schweigen davon, daß die damit einhergehenden einsinnigen Zuordnungen eigentlich durch die oben aufgewiesenen Ambivalenzen in der Autor-Text-Relation in Frage gestellt, ja unmöglich gemacht sind. Relevanter ist die Frage nach der im Roman sanktionierten Geschlechterordnung, vor allem auch im Hinblick auf dessen Wirkmächtigkeit. Auf den ersten Blick erscheint besonders die weibliche Hauptrolle sehr fortschrittlich: In der Werbung um Onegin handelt Tat'jana geradezu re-

volutionär aktiv und emanzipiert, in der Zurückweisung seiner Werbung ungewöhnlich selbstbewußt. Doch ist sie da eben nicht unabhängig, sondern ein perfektes Abziehbild des „comme il faut“ (VIII, 14), und die sogenannte „poetische Gerechtigkeit“ des Handlungsausgangs bestraft die aktiv Handelnde: Sie findet nicht zu ihrem Glück. Ihre Selbstbehauptung am Schluß stützt das überkommene patriarchale System. Als überzeugendes emanzipatorisches Modell kann Tat'jana also nicht dienen. Unbestreitbar ist, daß sie eine interessante und starke Figur darstellt und daß sie in dieser Eigenschaft die Galerie der starken Frauen in der russischen Literatur eröffnet. Die Heldinnen Dostoevskijs und Tolstojs, die Frauenfiguren des großen russischen Romans bis heute sind Erbinnen von Puškins Tat'jana und machen das diesem Diskurs eingeschriebene ungelöste Dilemma des weiblichen Subjekts in der patriarchal-hierarchischen Ordnung Rußlands immer wieder von neuem durch.

#### *Choreographie, Rolleninszenierung, ästhetische Schaulust*

Jenseits all dieser ideologischen Interpretationsmöglichkeiten bleibt zu bedenken: Die Hauptfigurenkonstellation und der Handlungsverlauf des Romans sind derart artifiziell geometrisch konstruiert, daß der ästhetisch-spielerischen Seite eigenes Gewicht eingeräumt werden sollte. Die zentralen Handlungszüge sind im Muster des Chiasmus entfaltet, als eine negative Symmetrie, streng reziprok. Zugrunde liegt eine sorgfältige Choreographie, die an einen zeremoniell regulierten Gesellschaftstanz erinnert: Das Tanzpaar ist aufgestellt – Tat'jana macht einen Schritt nach vorn, Onegin den entsprechenden Schritt zurück – beide drehen sich in entgegengesetzte Blickrichtungen – in Vollendung der Tanzfigur bewegt sich nun Onegin nach vorn, Tat'jana weicht zurück – der Kreis ist geschlossen.<sup>9</sup>

Solch ein Vergleich mit dem Tanz liegt in „Evgenij Onegin“ deshalb nahe, weil Tanzen ein wiederkehrendes Thema bildet, insofern Bälle und Ballettbesuche zum Leben der Adelsgesellschaft gehören. Der Ball ist ein rekurrentes Element der Fabel und formt mit anderen wiederkehrenden Situationselementen seinerseits eine ausgezirkelte Sequenz, die man als tanzförmige Komposition ansehen könnte. Ein Modell sieht folgende, jeweils gedoppelte Zyklus-Stationen vor: Petersburg – Landleben – Liebe – Allee – Winter – Namenstag – Dichtergrab – Ball.<sup>10</sup> Ein anderes Lektüremodell untergliedert kleinteiliger und rhythmischer: Autorität – Ball – Briefschreiben – Reise – Liebe/Heirat – Reise – Liebe/Heirat – Briefschreiben – Abweisung – Balltraum – Duelltraum – Ball – Duell – Reise – Liebe/Heirat – Ball – Liebe/Heirat – Briefschreiben – Abweisung – Autorität.<sup>11</sup> Natürlich ist für solche Sujetgliederungen der Ball bzw. der Tanz kein zwingendes Leitschema. Welche Bedeutung allerdings das Tanzen für die geschilderte Gesellschaft hat, geht daraus hervor, daß Puškin eine Soirée ohne Tanz mit dem englischen Spezialbegriff *rout* bezeichnet und dies ausdrücklich in der Fußnote erläutert.<sup>12</sup>

Tanz ist Inbegriff des Theatralen und daher eine Schlüsselkategorie in „Evgenij Onegin“. Terpsichore, die mehrfach beschworene Muse des Tanzes (auch der Ehrenname einer damaligen Primaballerina), steht für Puškin offensichtlich im Kontext der performativen Bühnenkünste und ist mit Sehen und Gesehen werden assoziiert (Lorgnette und Okular sind jeweils unmittelbar genannt, I, 19 und VII, 50). Die Tanzlust ist zuvörderst eine Sehlust. Und zwar geht es um Schaulust sowohl auf Seiten der Tänzerinnen als auch auf Seiten des sich selbst inszenierenden Publikums, sei es männlich oder weiblich.

Inszenierungstechniken gehören in Puškins Versroman zu den interessantesten Darstellungsstrategien. Eine der häufigsten Tätigkeiten ist das Betrachten – von Bühnendarbietungen und von Alltagsszenen, eben als „Szenen“. Und dies trifft nicht nur für die Figuren und den Erzähler zu, sondern auch für den impliziten Leser als Zuschauer, dem ein Schauspiel geboten wird. Das Erzählen wird zum narrativen Zurschaustellen. Im Schlußkapitel ist dies wunderbar allegorisch nachgestellt: Der Ich-Erzähler schaut seiner Muse beim Schauen zu (VIII, 6), und zunächst mit ihrem Blick, später mit anonymisierten Blicken, ist zu sehen, wie die Gäste der Soirée einander anschauen, wie Onegin ins Bild kommt, wie die Generalsgattin auftritt und wie schließlich Onegin diese erblickt und mit seiner Lorgnette eine veränderte Tat'jana anvisiert (VIII, 18).

Hinzu kommt die Hervorkehrung des Inszenierungscharakters von Identität, Charakter und Verhalten. Identität ist in „Evgenij Onegin“ etwas Inszeniertes, etwas Angelesenes und Stilisiertes. Statische äußerliche Charakterisierungen der Hauptfiguren gibt es nicht; diese werden vielmehr durch Verhaltensweisen performativ charakterisiert. Das Dandytum des Titelhelden läßt die Mechanismen von (Selbst-)Stilisierung und (Selbst-)Inszenierung besonders scharf hervortreten, vom buchstäblichen *self-fashioning* durch Mode (I, 23ff.) bis hin zur expliziten Entlarvung des Rollenspiels in der Bibliotheksszene, als Tat'jana anhand von Onegins Lektüren dessen literarische Selbststilisierung durchschaut (VII, 24). Ihre eigene Geprägtheit durch analoge Fiktionsmodelle vermag sie indes nicht zu erkennen.<sup>13</sup> Immerhin benutzt sie später zur Beschreibung ihres Lebensstils als Generalsgattin das Wort „Maskerade“ (VIII, 46). Unverkennbar liegt auch bei der reiferen Tat'jana eine Rollenwahl, ein Akt der Selbstmodellierung vor. Die klarsichtig vorgeführte Rollenmodellierung macht den Text besonders interessant für poststrukturalistische Interpretationsmethoden, die auf den performativen Charakter von Identität und Geschlecht abheben. Im Grunde müßte hier die Figurenpoetik jegliche Art von identifikatorischer Lektüre blockieren.

Die Bloßlegung des Inszenierungscharakters verstärkt den bereits durch das narrative Perspektivengefüge angelegten erkenntnistheoretischen Relativismus: Nichts ist einfach stabil und selbstidentisch gegeben, alles ist Resultat von Perspektiven und Konstruktionen. Diese abstrakte philosophische Idee (der Grundsatz des heutigen sogenannten radikalen Konstruktivismus) wird wunderbarerweise äußerst anschaulich, humoristisch und unterhaltsam erzählt.

Und jetzt kommt endlich das ästhetische Medium selbst ins Spiel, die spezielle Versform. Die Ballettszene im ersten Kapitel gehört nicht umsonst zu den berühmtesten Passagen des „Evgenij Onegin“. Hier verschmilzt das Motiv des Tanzens mit der Form des Verses.

Театр уж полон; ложи блещут;  
Партер и кресла, всё кипит;  
В райке нетерпеливо плещут,  
И, взвившись, занавес шумит.  
Блистательна, полувоздушна,  
Смычку волшебному послушна,  
Толпою нимф окружена,  
Стоит Истомина; она,  
Одной ногой касаясь пола,  
Другую медленно кружит,  
И вдруг прыжок, и вдруг летит,  
Летит, как пух от уст Эола;  
То стан совет, то разовьет,  
И быстрой ножкой ножку бьет.

Der Saal ist voll, die Logen funkeln;  
Parterre und Sessel summt und lebt;  
Ganz oben klatscht man schon im Dunkeln,  
Bis rauschend sich der Vorhang hebt.  
Hellschimmernd, halb aus Luft gewoben,  
Vom Zauberton emporgehoben,  
Von ihrer Nymphenschar umschwirrt,  
Steht die Istomina; sie rührt  
Nur leicht mit einem Fuß den Boden,  
Indes der andre langsam dreht,  
Und da: ein Sprung, und da: sie weht,  
Sie weht wie Flaum vorm Äolsodem;  
Bald sinkt sie vor, bald schnellst sie auf  
Und trippelt flink im Spitzenlauf.

Das Theater ist schon voll; die Logen funkeln; / Parterre und Sperrsitze – alles brodeln, / im Olymp klatscht man ungeduldig, / und emporwirbelnd rauscht der Vorhang. / Strahlend, halb ätherisch, / dem zauberischen Geigenbogen gehorchend, / von einer Schar Nymphen umgeben, / steht die Istomina da; während sie / mit dem einen Fuß den Boden berührt, / läßt sie den anderen langsam kreisen, / dann plötzlich ein Sprung, und plötzlich fliegt sie, / fliegt, wie ein Flaum von des Äolus Lippen; / bald verflucht, bald entflieht sich die Gestalt, / und flinkes Füßchen schlägt an Füßchen. (I, 20)

Die Ästhetik des Tanzes fundiert die tänzerische Leichtigkeit der Verbewegung. Tanzlust wird übersetzt in ästhetischen Voyeurismus, in Textlust. Das Lob der Ballerinenfüßchen und überhaupt Puškins berühmte Fetischisierung der Füßchen hat eine poetologische Note: Sie sind, als Fragment und vielversprechendes Zeichen (I, 32ff.), verknüpft mit Einbildungskraft und Memoria. So entsteht eine Korrelation zwischen dem erotischen Fuß und dem poetischen Versfuß. Als „tänzerisch beschwingt“ werden nicht nur die Ballettstrophen gepriesen, sondern auch der für das ganze Werk charakteristische Versrhythmus, die Oneginstrophe selbst.

#### *Die Oneginstrophe: Synthese von Poesie und Prosa*

Zum Kultbuch wurde „Evgenij Onegin“ aufgrund seiner einzigartigen Versform – es ist der schönste Roman der Weltliteratur. Durch das kompakte Strophenmaß, die geschmeidige Sprachmelodik, die mnemonisch wirksame Reimformel und die pointenträchtige Schlußstruktur war die Oneginstrophe in aller Munde – wie kein anderes Werk ist Puškins „Evgenij Onegin“ „Bildungs- und Volksgut zugleich“<sup>14</sup> geworden. Und verblüffenderweise hängt der Realismus-Effekt dieses romantisch-ironischen Werks direkt mit dem Vers zusammen.

Markenzeichen ist die vierzeilige Strophe mit dem neuartigen Reimschema *AbAbCCddEffEgg*, das sich vor dem Hintergrund der Sonett-Tradition

als Kombination aus allen bekannten Grundtypen ausnimmt: Kreuzreim, Paarreim, umschlingender Reim, Couplet. Die Abweichung vom Regelsonett (wo ein paargereimtes Quartett bis dato undenkbar war) und die Entscheidung für das an den Spenser-Shakespeareischen Typ erinnernde siebenreimige Sonettmodell mit maximaler Reimvariation sind wohl von der neuen Funktion als narrativ-epische Form bedingt. Denn für den Zweck des vorwärtsdrängenden Erzählens (*prosa, provorsa*) durfte es so wenig Wiederkehr und Rekurrenz (*versus*) wie möglich geben. Notwendig waren also wechselnde Reimklänge und unklare Ordnungsmuster. Das leistet unter anderem der wild verteilte Paarreim, der mal als Quartett-Bestandteil, mal separat (und so das dritte Quartett zerstörend) gehört werden kann. Die Oneginform sieht als Sonettform ziemlich chaotisch und unpoetisch aus; das heißt, das unsonettische Sonett entfernt den Text maximal von der Poesienorm, und diese Normabweichung produziert einen Prosaefekt. Unterstützt wird dies von dem elastischen vierfüßigen Jambus, den Puškin durch variable Betonung und Syntax sehr geschickt an die natürliche Prosodie der russischen Sprache annähert. Sämtliche 364 Strophen der acht Cantos (einschließlich der unpublizierten Strophen über 400) sind im Onegin-Schema korrekt gereimt – ohne langweilig oder eintönig zu werden.<sup>15</sup>

Im Vers gegen den Vers zu arbeiten – das ist das Geheimnis von Puškins Versroman, eine wahrlich „verteufelte“ Aufgabe. Die stärkste Prosaisierungswirkung entsteht durch syntaktische Phrasierung, durch Inkongruenz von Wörtern und Versfüßen, von Vers und Satz: Enjambements transzendieren die Versgrenze, flexible Satzintonationsmuster überspielen den Reim, unterschiedliche Satzbögen gliedern die Strophen in stetig wechselnde Abschnitte. Zwischendurch wird der Vers restabliert, so daß erneut die Irregularität spürbar ist. Alle Möglichkeiten der innerstrophischen Gliederung werden ausgereizt.<sup>16</sup>

Durch die im Couplet vorherrschende metrische und syntaktische Kongruenz wird eine starke Finalstruktur aufgebaut, die auch inhaltlich meist mit einer epigrammatischen Pointe bekräftigt ist. Das Spiel mit Norm und Abweichung wiederholt sich auf der Makroebene der Strophenfolge: eine permanente Setzung und Überschreitung der Finalstruktur – nie kommt ein wirklicher Schluß. In raffinierten Enjambements wird die Strophengrenze durchkreuzt, semantisch motiviert etwa durch eine Verzögerung, eine Barriere, eine Grenzüberschreitung, ein Erschrecken, einen Sturz, ein tödliches Fallen (III, 7f.; III, 38f.; IV, 32f.; V, 5f.; VI, 6f.; VI, 30f.; VI, 42f.; VII, 31f.; VII, 46f.; VIII, 15f.; VIII, 39f.). Das Strophenenjambement ist in einem autoreflexiven Passus tatsächlich mit dem Prosa/Poesie-Gegensatz verknüpft:

Со временем отчет я вам  
 Подробно обо всем отдам,  
 Но не теперь. Хоть я сердечно  
 Люблю героя моего,  
 Хоть возвращусь к нему конечно,  
 Но мне теперь не до него.  
 Лета к суровой прозе клонят,

Geduld! ich geb euch mit der Zeit  
 Bericht von jeder Einzelheit,  
 Nur jetzt nicht. Wohl hab ich gebühlich  
 Von Herzen meinen Helden gern  
 Und komm auf ihn zurück natürlich,  
 Doch im Moment liegt er mir fern.  
 Mein Alter drängt zur strengen Prose,

Лета шалунью рифму гонят,  
 И я – со вздохом признаюсь –  
 За ней ленивей волочусь.

Vertreibt die Poesie, die lose,  
 Und ich – mit Seufzen sei's bekannt –  
 Umwerb sie nicht mehr so galant.

Mit der Zeit werde ich euch über alles / detailliert Rechenschaft ablegen, // Doch nicht jetzt. Obschon ich herzlich / meinen Helden liebe, / obschon ich natürlich auf ihn zurückkommen werde, / doch jetzt ist mir nicht danach. / Die Jahre neigen sich zur herben Prosa, / die Jahre jagen den Schelm Reim fort, / und ich – mit einem Seufzer gestehe ich es – / laufe ihm nur noch träger nach. (VI, 42 Schlußverse, VI, 43 Verse 1–8)

In gereimter Form ist hier sogar das Entschwinden des Reims (im Russischen weiblich *rifma*, eine Umworbene) ausgesprochen – wieder eine unnachahmliche Strukturironie.

Die Prosaisierung des Verses ist der wesentliche Kunstgriff dieses Romans. Am besten haben das die großen Puškinisten der formalistischen und der strukturalistischen Schule beschrieben: Jurij Tynjanov nannte es eine gegenseitige „Deformation“ von Prosa und Poesie, Jurij Lotman sprach von einem wohlkalkulierten „Triumph der natürlichen Sprache über den Vers“ und zeigte, wie die Struktur von „Evgenij Onegin“ so organisiert ist, daß sie den Anschein der „Abwesenheit von Struktur“ und der „Nichtorganisiertheit“ erweckt.<sup>17</sup> Der Vers ist jenes Medium, das es überhaupt erst gestattet, eine so wahrnehmbare Prosaisierung zu erzielen, daß sie als Entpoetisierung, als Ablösung romantischen Dichtens und Inauguration realistischen Erzählens aufgefaßt werden konnte. Kein Prosaroman hätte einen besseren Eindruck von „Prosahaftigkeit“ (*prozaičnost'*) erzielen können.

Die Differenz ist sogar im Text selbst nachgebildet: Von der oneginstrophischen Hybridform gibt es markante Abweichungen bei den drei „dokumentarischen“ Zitateinlagen – „Lied der Mädchen“, „Tat'janas Brief an Onegin“ und „Onegin's Brief an Tat'jana“: Sie haben andere Längen (18, 60 und 97 Verse), unregelmäßige Strophenunterteilungen und freies Reimschema. Die Briefe sind an die etablierte Gattung der Versepistel angelehnt. Im Verhältnis zur festen Oneginstrophe wirken sie weniger reguliert und daher „unliterarisch-prosaisch“ wie eine echte Realie bzw. wie Briefe des (Prosa-)Briefromans. In die andere Richtung geht die Stilisierung des Volkslieds mit folkloreskem Trochäus und daktylischem Reim: Vor dem Normhintergrund des Jambus wird dieses andere Metrum als Metrum spürbar und wirkt deshalb als richtige Poesie. Puškins Simulation unterschiedlicher Arten von Dichtung und Nichtdichtung im Medium des gebundenen Verses ist ungemein kreativ. Das Köstliche an „Evgenij Onegin“ ist, daß sowohl Versspezialisten, die all dieses wissen und benennen können, als auch Laien (oder gar Ignoranten wie Onegin selbst, der „Jambus und Trochäus nicht auseinanderhalten konnte“, I, 7) ihr Vergnügen haben – es funktioniert einfach und reißt mit.

Hinreißend ist die Oneginstrophe durch ihren Witz, ihre programmierte Tendenz zu Aphorismen und Pointen. Das autoreflexive Beispiel dafür, eine Pointe über die Pointe:

Имел он счастливый талант	[Er war] so glücklich und gewandt,
Без принужденья в разговоре	Sich zwanglos im Gespräch zu zeigen,
Коснуться до всего слегка,	Leichthin zu streifen jedes Stück,
С ученым видом знатока	Mit hochgelehrtem Kennerblick
Хранить молчанье в важном споре	Bei ernsten Themen stillzuschweigen,
И возбуждать улыбку дам	Und Damen bracht er mühelos
Огнем неожиданных эпиграмм.	Zum Lächeln mit ein paar Bonmots.

Er besaß das glückliche Talent, / im Gespräch zwanglos / alles leicht zu streifen, / mit gelehrter Kennermiene / beim bedeutsamen Disput Schweigen zu bewahren / und den Damen ein Lächeln zu entlocken / mit einem Feuerwerk unerwarteter Epigramme. (I, 5, Verse 8–14)

Wichtig ist die betonte Endsilbe (hörbar im Vergleich beider Übersetzungen), das heißt der sogenannte männliche Reim, der mehrfach vorkommt und im alles beherrschenden Couplet gipfelt. Doch unsinnig wäre es, die männlichen Paarreime für ein Indiz „potenter“ Männlichkeit oder homoerotischer Paarung zu nehmen<sup>18</sup>; denn erstens überwiegt ihre rhythmische Tonfunktion, und zweitens variieren die inhaltlichen Geschlechterzuweisungen laufend. Das hier zitierte Couplet sagt ein übriges.

Die semantische Bedeutung der Form ist natürlich gerade beim Reim wichtig: Der Reim schafft Korrespondenzen, auch Zweideutigkeiten. Erwähnenswert sind die witzigen gespaltenen Reime (Calembours) und die zweisprachig-hybriden Reimkombinationen („mühelos“ – „Bonmots“), die zur charakteristischen Heterogenität – in Puškins eigenen Worten: „Buntheit“ – des Textes beitragen.

Die Oneginstrophe ist auch das handlungsorganisierende Erzählformat; denn der narrative Grundbaustein ist im Versroman nicht die Episode, sondern die Strophe, was ein sehr wendiges Erzählen ermöglicht.

*Mündlichkeit, Spontaneität, Digression, Parodie: die sternistische und byronistische Erzählmanier*

Die ausgeprägte Wirkung des „Evgenij Onegin“ hängt stark mit der Stilisierung als ungezwungenes, lockeres Gespräch zusammen. Umgangs- und alltags-sprachliche Intonationen überwiegen, die Erzählweise ist als Geplauder (*boltovnja*) angelegt und trägt alle Kennzeichen von Mündlichkeit, Spontaneität und Improvisation. Dieser kommunikative Stil paßt zur Salonkultur der Puškinzeit; der Leser wird quasi zum Partner bei den *conversations et divertissements* des Salons gemacht.

Eine unmittelbare literarische Quelle dieses Redestils ist Byrons satirisches Versepos „Don Juan“ (1819/24), mit dem Puškin sein „verteufelt“ schwieriges Unterfangen explizit verglich. Angelpunkt des Werks ist kein byronistischer Held mehr, sondern eben die Verstechnik und die Stil- und Gattungsmischung: „Don Juan“ verbindet den Vers mit lockerer Gesprächsintonation, umgangssprachlichem Tonfall und Satzbau, prosaisch-alltäglichen Themen und gemischtem Vokabular. Sein Charakteristikum sind geistreiche Reimpaarungen und brillante Pointen. Andere Vergleichsfaktoren sind die lose episodische Komposition innerhalb der Cantos, der absichtliche Fragmentarismus, die Selbstthematisie-

rungen und Abschweifungen eines rhapsodischen Erzählers. Puškin schaute sich wohl das Couplet ab, verwarf aber die Ottavarima und kreierte seine eigene, noch flexiblere Strophe.

Urmuster des improvisatorischen Erzählstils – in Prosaform – ist natürlich Sternes parodistischer Roman „The Life and Opinions of Tristram Shandy“ (1759–1767). Auflösung des linearen Erzählens, Digressionen, Auslassungen, Umstellungen, Stilbrüche, Inkonsequenzen, narrative Kurzschlüsse, Grotteskenmotive, Zeichnungen, Fußnoten, Zitathaftigkeit ... und all dies durchdrungen von Witz, Ironie und Selbstreflexivität – ein Erzählen des Erzählens: Dieses Ensemble von verfremdenden und metafictionalen Verfahren ist modellbildend geworden für die alternative illusionsbrechende Erzähltradition der Moderne. Jeder derartige Text ist zugleich Roman, Metaroman und Antiroman.

In diese besondere Tradition schreibt sich auch „Evgenij Onegin“ kreativ ein, wobei sich die Spirale um eine neue Runde dreht: zum „metaparodistischen“ Dialogisieren von Parodie und Gegenparodie.<sup>19</sup> Puškin synthetisiert Sterne und Byron, transponiert sie ins Russische (übrigens mit Hilfe französischer Übersetzungen) und nutzt die parodistisch-humoristische Form zu einer radikalen Erneuerung des Erzählens mittels Verfremdung und Hybridisierung unter dem Vorzeichen der Romantischen Ironie.<sup>20</sup> Die Fragmenttechnik baut er so aus, daß zu den spielerischen auch kritische Aspekte hinzukommen, nämlich die Verspottung der politischen Zensur durch vorweggenommene Schnitte und vorgebliche Selbstzensur. Angesichts dieser intertextuellen Verbindungen ist es unerlässlich, die in „Evgenij Onegin“ integrierten Fußnoten als konstitutiven Teil des Werks zu begreifen (woran es bei den deutschen Nachdichtungen leider fehlt). Sie fügen nicht nur Informationen, sondern Nuancierungen – meist amüsanter und oft parodistischer Art – hinzu und stellen eine ironisch-fiktionskritische Pseudo-Verwissenschaftlichung des belletristischen Diskurses dar.

Die sternistisch-byronistische Poetik der Digression, die eigentlich eine zusammenhängende Grundlinie als Folie für Exkurse voraussetzt, verstärkt sich in „Evgenij Onegin“ zu einem „Roman der Digressionen“ (Tynjanov), wo Handlungslinien, Meta- und Kommentarebene stark ineinander verschränkt sind und quasi die Abschweifung überwiegt, sofern dieser Begriff dann überhaupt noch adäquat ist. Dies haben die Formalisten zutreffend herausgearbeitet. Šklovskij zufolge besteht die Handlung nicht etwa in der Geschichte von Onegin und Tat'jana, sondern im Spiel mit dieser Geschichte.<sup>21</sup> In dem Hin und Her der Abschweifungsstruktur kann man aus erinnerungs- und medienästhetischer Sicht eine Vorführung des Speicherns und Löschens erkennen.<sup>22</sup>

*Die Muse der Metafiktion und Metapoesie*

Wenn Puškins Erzähler – ganz à la Sterne – im Modus der Digression den Verzicht auf selbige verspricht (V, 40), foppt er seine traditionellen Leser. Denn längst ist die Nebensache zur Hauptsache geworden bzw. die Hierarchie überhaupt aufgehoben. „Evgenij Onegin“ ist nicht nur ein „Roman über Helden“,

sondern auch ein „Roman über den Roman“.<sup>23</sup> Tatsächlich nimmt der Meta-diskurs, das Reden über Literatur, sogar den meisten Raum ein. Nur rezeptions-seitig, bei den Lesern russischer Klassiker, herrscht der unbeirrbar Anspruch auf eine richtige (Liebes-)Geschichte.

Dazu hat nicht unwesentlich die Opernfassung beigetragen, die das Werk auf die Liebeshandlung reduziert – jedwede Doppelsinnigkeit und Doppelzüngigkeit, alle Ironie ist dahin. Mit Čajkovskijs „Evgenij Onegin“ ist die Oper um ein glanzvolles Opus bereichert, dafür aber – infolge der internationalen Wirkmächtigkeit – die Weltliteratur um Puškins „Evgenij Onegin“ betrogen worden. Dasselbe gilt für die Verfilmungen, so sehr sie auch ihre eigenen Meriten als Filme haben. Was die Adaptionen immerhin zeigen, ist die selbständige konzentrierte Kraft der Fabel – eine der großen Fähigkeiten Puškins in jeder Gattung und ganz markant in den Kleinformaten.<sup>24</sup> Während aber Metadramen inszenierbar sind (man denke etwa an den raffiniert doppelbödigen Film „Shakespeare in Love“), verlieren metafiktionale und metapoetische Diskurse ihre Essenz. Wo kein intelligenter Mensch auf den Gedanken käme, man könne den „Tristram Shandy“ adäquat veropern oder verfilmen, sollte das nicht minder für den versifizierten „Evgenij Onegin“ gelten. Der einzige vielversprechende kongeniale Ansatz, mit dem sich trotz Medienwechsel eine Metaebene erhalten ließe, müßte die im Werk verankerten Inszenierungsstrategien nutzen. Und in erster Linie böte sich die Gestalt der Muse an, da Puškin sie im Schlußkapitel zu einer konkreten – also theatergerechten und verfilmbaren – Gestalt auf der Handlungsebene gemacht hat. Diese Muse kann zwischen den Ebenen changieren und kann sogar mit Tat’jana zusammenfallen. Puškins Versroman sollte man also nicht als „Onegin“ verfilmen, sondern als „Pushkin in Love“ – „Vljublennyj Puškin“ – „Puškin, in seine Muse verliebt“. Wie im englischen Kino der Blankvers, würde im russischen Kino die Oneginstrophe intoniert. Und es wäre eine echte Liebesgeschichte.

Die Muse kommt in diesem Roman vielfach vor, zunächst in der aus dem Klassizismus bekannten rein allegorischen Funktion. Hier manifestiert sich Puškins starke Verankerung in der klassizistischen Tradition, die im übrigen auch ein Grund für die Versifizierung war, da Versdichtung immer noch höchstes Ansehen genoß, wobei zu bedenken ist, daß in Rußland der Klassizismus weniger weit zurücklag als in den westeuropäischen Literaturen. Wie den Vers aber, so verwandelt Puškin auch die Muse mit unklassischen Strategien. Den obligaten Musenanruf bringt der Erzähler nicht gehörig am Anfang, sondern sehr viel später (VII, 55), und zwar mit explizitem Kommentar und in Zitatform, womit er parodistisch auf die hohe Konventionalität des Topos anspielt. Doch auch diese nachgeschobene *invocatio* ist selbst schon ein Topos, nämlich innerhalb der Tradition des komischen Epos (*mock-heroic style*), zu der natürlich ebenso die nachgeschobenen Vorworte in Sternes „Tristram Shandy“ gehören. Puškin zelebriert die anticlassizistische Volte, um sie dann noch zu überbieten, indem er im anschließenden Kapitel die Muse zur Figur werden läßt – sie also nicht

mehr bloß metaphorisch evoziert und invoziert. Der Übergang ist gleitend. Das Verfahren ist eine „Realisierung der Metapher“ auf Plot-Ebene, Reifikation als handelnde Person. Eine klassizistische Muse in pffiffiger romantisch-ironischer Verkörperung!

Diese fleischgewordene Muse kann nun *realiter* mit Onegin im selben Salon sein, vom Erzähler „eifersüchtig“ beäugt, ob sie im *grand monde* auch eine gute Figur macht (VIII, 6–7). Durch gewisse Motivwiederholungen wird eine tendenzielle Übereinstimmung mit Tat’jana suggeriert. Als Plausibilisierung für solch eine unlogische Fusion verschiedener Welten schlägt die Forschung vor, ein „Traummodell“ anzunehmen.<sup>25</sup> Im Rahmen der metafiktionalen Poetik bedarf es jedoch keiner naturalistischen Motivierung, vielmehr soll der Kunstgriff als ein solcher dastehen: die sogenannte Metalepse (oder auch *strange loop*), ein narrativer Kurzschluß zwischen ontologisch verschiedenen Ebenen mit bewußter Ambivalenz. Im metafiktionalen Kosmos können sich der Puškinsche Romancier und seine Muse phantasievoll frei bewegen.

Eine andere originelle Umschaltstruktur bildet die oben erwähnte „zweistimmige“ Wiedergabe von Lenskijs Todeselegie in der Oneginstrophe mit unlogischer Aufteilung der Reime (*ab*: Erzähler, *abccddeffegg ababccddeffegg*: Figur). Die Metalepsen in „Evgenij Onegin“ sind ungewohnt und vollkommen innovativ – ein Resultat aus der Verbindung zwischen den metafiktionalen (mit Fiktion und Narration zusammenhängenden) und den metapoetischen (mit Poesie/Lyrik zusammenhängenden) Verfahren.

#### *Sprach(en)vielfalt, Übersetzung und Kulturmodell*

So kosmopolitisch wie die russische Adelsgesellschaft der Puškinzeit lebte, so vielsprachig fiel auch ihre Darstellung in „Evgenij Onegin“ aus, und insofern mußte eine „Enzyklopädie des russischen Lebens“ auch eine „Enzyklopädie der Stile und Sprachen“ sein, wie Bachtin bemerkt.<sup>26</sup> Dies umfaßt die westeuropäischen Spracheinflüsse (in erster Linie Französisch, dann Englisch, weniger Deutsch usw.), verschiedene einheimisch-russische Idiome – beispielsweise soziale Differenzierungen (Stadt–Land, Adelssprache–Volkssprache, weiblich–männlich) oder Spezialvokabular (Theaterwelt, Essen, Brauchtum) – und die professionelle Auffächerung im Literaturbereich (Epochenstile, Gattungsstile, Imitation bestimmter Autoren) sowie die ganze Palette von Nuancierungen zwischen erhabenem und burleskem Stil. Puškin geht allerdings über die lebendige soziolinguistisch-naturalistische Wiedergabe weit hinaus. Er macht die Sprachenfrage als solche zum Thema und diskutiert das Problem der Übersetzung zwischen den verschiedenen Sprachen und Codes, und sein Diskurs trägt selbst zur sprachlichen Weiterentwicklung und zur Lösung des zeitgenössischen Sprachenstreits zwischen „Archaisten“ und „Neuerern“ bei.

Das Hauptaugenmerk gilt der im Lande herrschenden Diglossie von Französisch und Russisch. Der Adel war frankophon. Daher waren die intellektuellen und öffentlichen Diskurse fremdsprachig, und sogar die Sprache der Intimität

war das Französische. Der unterentwickelte Stand der russischen Sprache und die Barbarismen werden humorvoll kritisiert:

Описывать мое же дело: Но панталоны, фрак, жилет, Всех этих слов на русском нет; А вижу я, винюсь пред вами, Что уж и так мой бедный слог Пестреть гораздо б меньше мог Иноплеменными словами, Хоть и заглядывал я встарь В Академический Словарь.	Zwar ist Beschreiben meine Sache, Doch Frack, Gilet und Pantalon – Kein Wort ist russisch doch davon; Und zudem seh ich und bekenne, Daß ohnehin mein dürftiger Stil Zu bunt ist, weil ich gar zu viel Mit Wörtern fremden Stamms benenne, Wiewohl ich einst gewälzt genug Mein Akademisch Wörterbuch.
--	--

Allerdings ist Beschreiben meine Sache: / Aber *Pantalons, Frack, Gilet*; / all diese Wörter gibt es auf Russisch nicht; und ich sehe, mich vor euch schuldig bekennd, / daß ich meinen armseligen Stil / nicht so bunt hätte machen sollen / mit fremdstämmigen Wörtern, / obschon ich ehemals nachzuschlagen pflegte / im Akademie-Wörterbuch. (I, 26, Verse 6–14)

Fremd- und Lehnwörter sind nur das auffälligste Symptom des tiefer liegenden kulturellen Problems. Nicht nur das Vokabular, sondern auch der Verhaltenscode, die Kulturregel selbst ist fremdbestimmt, wie die eigens als „unübersetzbar“ ausgewiesene Floskel *comme il faut* (Schlußverse VIII, 14) verdeutlichen soll.

Die Frauenfigur Tat'jana ist zur Kristallisationsfigur der Kulturmodellierungen gemacht. Anders als die Männer kann sie nicht beliebig zwischen den Sprachcodes wechseln. Sie hat zwar den engsten Kontakt zur genuin russischen Kultur (ihr vertrauter Umgang mit der Njanja, ihr mit starken Bildern aus der traditionellen Volkskultur durchsetzter Traum stehen dafür), sie symbolisiert aber auch die Selbstentfremdung der herrschenden Schicht dieser Kultur. Das wird in der Kernszene um den Liebesbrief<sup>27</sup> vorgeführt (III, 26–31): Tat'jana kann ihr Innerstes und ihre Liebe nicht selbst auf Russisch ausdrücken; ihr Brief braucht einen Übersetzer – anders als später Onegin's autarker Liebesbrief. Geschlechterpolitisch gesehen bedeutet das die Entmündigung des weiblichen Subjekts. Die Frau gelangt nicht wirklich in Subjektposition, der Liebesdiskurs bleibt ein männlich geführter. Die russische Kultur aber ist gerettet; denn es gibt ja die über Vermittlungsfähigkeiten und Diskursmacht verfügende auktoriale Instanz, den sprachmächtigen Romancier. Dieser gebraucht allerdings eine vielfach gebrochene, problematische Transkription. Durch die Bescheidenheitsfloskel, mit der er seine Übersetzung als blasse Abschrift und schülerinnenhafte Etüde hinstellt (III, 31), macht er sich indirekt feminin. Die betonte Zweistimmigkeit des Briefs ist kulturologisch besehen hochsymbolisch: Er ist als ein grundsätzlich nichtselbstidentischer, von Alterität durchzogener Diskurs präsentiert – ein ausgeprägter Fall von Heteroglossie. Die russische Sprache erscheint als (noch) nicht ihrer selbst mächtig. Ebenso ansprechend ist die poetologische Deutung. Das Original – ein fremdes und weibliches Anderes – bleibt entzogen. Schreibakt und Quelle der Inspiration sind unzugänglich. Das heißt, die Über-

setzungsszene bietet eine sinnig verschobene Repräsentation des romantischen Inspirationsgedankens.

Die positive Seite der Mehrsprachigkeit kommt vor allem im Erzählertext und in den Motti zum Tragen: polyglotte Eleganz, fremdsprachige Epigraphen, zweischriftige Verfremdungseffekte durch Lateinbuchstaben oder kyrillisierte Fremdwörter, doppelzüngiger Esprit und bilingualer Witz. Ein treffliches Beispiel: Horaz' lateinisches „o rus!“ als russisches „O Русь!“ gelesen, ergibt die Gleichung Altes Rußland = Landleben und damit das passende Motto zum zweiten Canto.

#### *Historizität und Romantische Ironie* s. nächste Seite

Die Ansätze, „Evgenij Onegin“ als den ersten historischen und gesellschaftskritisch-zeitpolitischen Roman Rußlands zu lesen, stützen sich auf die realhistorischen Anteile, die faktische Verortbarkeit mit kalendarischer Zeit und die geschichtliche Aktualität, wie sie verstärkt in dem gestrichenen Kapitel „Onegin's Reise“ und dem unfertig vernichteten sogenannten „10. Kapitel“ mit mutmaßlich politischer Thematik zu finden ist. Jenseits dieser konkreten Geschichtsauffassung verfügt Puskins Text über Qualitäten, die ihn zu einem historischen Roman anderer Ordnung machen, einem Roman, dem es um die Bewußtmachung von Zeit und Historie selbst geht.

Auf der Handlungsebene der Protagonisten betont die Ungleichzeitigkeit der Liebe den Faktor Zeit. Und für den Erzähler ist das Vergehen der Zeit und das Altern ein Hauptthema, sei es beim nostalgischen Rückblick auf die Jugend, beim elegischen Beschwören der Vergänglichkeit, beim abgeklärten Gegenwartsbezug oder beim melancholischen Abschied. Zeit ist auch durch den langjährigen Entstehungsprozeß im Text präsent. Dieser hat unverwischte Merkmale des Alterns. Und ganz wichtig: Das Vergehen der Zeit ist sogar metrisch-reimklanglich spürbar. Der Versroman hat seinen eigenen Zeitgeber, die Oneginstrophe – ein Maß der Erzählzeit, wie es kein Prosaeroman besitzt.

Wie die Heterogenität und Disparatheit des ganzen Projekts in formästhetischer Hinsicht von der Oneginstrophe gebändigt werden, so sind sie in philosophischer Hinsicht von dem integrativen Prinzip der Romantischen Ironie getragen. Alle wesentlichen stilistischen, kompositorischen und thematischen Eigenheiten hängen damit zusammen: Witz und Wortspiel, die Doppeldeutigkeiten und Doppelzüngigkeiten, die bunten Stilmischungen und Stilbrüche, der Gattungssynkretismus, die Verbindung von Burleske und Tragik, die Strukturparadoxien, die demonstrative Widersprüchlichkeit und Ambivalenz, die Relativität narrativer Perspektivierung, der Verzicht auf einen herrschenden Sinn, die projektive Offenheit und Fragmentarität, die Desillusionierung und Selbstironie, die spielerische Bloßlegung der Kunstmittel und poetologische Selbstreflexion, die Fusion von Literatur und Kritik – alles gründet im Gestus romantisch-ironischer Selbstaufhebung. So spricht ein weiser Narr.

### *Zeit, Geschichte, Historizität*

Die Ansätze, „Evgenij Onegin“ als den ersten historischen und gesellschaftskritisch-zeitpolitischen Roman Rußlands zu lesen, stützen sich auf die realhistorischen Anteile, die faktische Verortbarkeit mit kalendarischer Zeit und die geschichtliche Aktualität, wie sie verstärkt in dem gestrichenen Kapitel „Onegins Reise“ und dem unfertig vernichteten sogenannten „10. Kapitel“ mit mutmaßlich politischer Thematik zu finden war. Jenseits dieser konkreten Geschichtsauffassung verfügt Puškins Text über Qualitäten, die ihn zu einem historischen Roman anderer Ordnung machen, einem Roman, dem es um die Bewußtmachung von Zeit und Historie selbst geht.

Auf der Handlungsebene der Protagonisten betont die Ungleichzeitigkeit der Liebe den Faktor Zeit. Und für den Erzähler ist das Vergehen der Zeit und und das Altern ein Hauptthema, sei es beim nostalgischen Rückblick auf die Jugend, beim elegischen Beschwören der Vergänglichkeit, beim abgeklärten Gegenwartsbezug oder beim melancholischen Abschied.

Zeit ist auch durch den langjährigen Entstehungsprozeß im Text präsent. Dieser hat unverwischte Merkmale des Alterns. Und ganz wichtig: Das Vergehen der Zeit ist sogar metrisch-reimklanglich spürbar. Der Versroman hat seinen eigenen Zeitgeber, die Oneginstrophe – ein Maß der Erzählzeit, wie es kein Prosaroman besitzt.

In „Evgenij Onegin“ beginnt ein grundsätzliches Denken in historischen Kategorien. Puškin führt die Bedingtheit narrativer Perspektiven und die Relativität von Weltanschauung vor, stellt die Epochenabhängigkeit der literarischen Formen aus und macht Zeit und Zeitlichkeit spürbar. „Evgenij Onegin“ ist ein Roman über Geschichte, aber mehr noch über Historizität.

### *Romantische Ironie*

Wie die Heterogenität und Disparatheit des ganzen Projekts in formästhetischer Hinsicht von der Oneginstrophe gebändigt werden, so ist es in philosophischer Hinsicht von einem integrativen Prinzip getragen: der Romantischen Ironie. Alle wesentlichen stilistischen, kompositorischen und thematischen Eigenheiten hängen damit zusammen: Witz und Wortspiel, die Doppeldeutigkeiten und Doppelzüngigkeiten, die bunten Stilmischungen und Stilbrüche, der Gattungssynkretismus, die Verbindung von Burleske und Tragik, die Strukturparadoxien, die demonstrative Widersprüchlichkeit und Ambivalenz, die Relativität narrativer Perspektivierung, der Verzicht auf einen herrschenden Sinn, die projektive Offenheit und Fragmentarik, die Desillusionierung und Selbstironie, die spielerische Bloßlegung der Kunstmittel und poetologische Selbstreflexion, die Fusion von Literatur und Kritik – alles ist gegründet im Gestus romantisch-ironischer Selbstaufhebung. So spricht ein weiser Narr:

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 не 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 крупину смог найти. За сим расстанемся, прости!	Was, Leser, du auch warst von beidem, Freund oder Feind, ich will von dir In gutem Einvernehmen scheiden. Leb wohl! Was du auch suchtest hier In meinen leichtentworfenen Zeilen: Erinnerungen, die schwer verheilen, Entspannung nach der Arbeit bloß, Lebendige Bilder und Bonmots, Grammatisch falsche Konstruktionen – Geb Gott, in diesem Büchlein sei Für Unterhaltung, Träumerei, Fürs Herz, für Zeitungsdiskussionen Ein bißchen abgefallen am End. Leb wohl, da unser Weg sich trennt!
--	--

Wer du auch warst, o mein Leser, / Freund oder Feind, ich möchte von dir / nun kameradschaftlich scheiden. / Leb wohl. Was immer du auch bei mir / hier in den nachlässigen Strophen gesucht haben magst, / ob aufwühlende Erinnerungen, / ob Erholung von der Arbeit, / ob lebendige Bilder oder scharfzüngige Worte / oder grammatikalische Fehler, / gebe Gott, daß du in diesem Büchlein / zur Zerstreuung, zum Träumen, / für das Herz, für publizistische Debatten / wenigstens ein Krümchen finden konntest. / Und damit laß uns scheiden, leb wohl! (VIII, 49)

Dies ist die vorletzte Strophe. Nach weiteren Abschiedsworten an Onegin und Tat'jana und an die einstmaligen Zuhörer der ersten Textentwürfe schließt der Erzähler: Glücklich sei, wer das Fest des Lebens frühzeitig verlassen habe, wer den Roman des Lebens nicht zu Ende gelesen habe und sich davon so plötzlich habe trennen können wie er von seinem Onegin (VIII, 51) – ein Lobpreis der Unabgeschlossenheit und zugleich ein Lobpreis des frühen Tods oder gar des Freitods in einer erstaunlichen Form von Buchmetaphorik.

Die Poetik der Romantischen Ironie ist literarischer Ausdruck der tiefen philosophischen Einsicht, daß Spiel und Ernst wechselseitig zusammengehören. Da in dieser Art von Ironie die Romantikkritik bereits mitgedacht ist, transzendiert der Text sich selbst und bleibt folgerichtig unabgeschlossen.

## Aleksandr Puškin (1799–1837)

S. 93

## Text

„Evgenij Oegin“ nach: A. S. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij*. Hg. V. D. Bonč-Bruevič u. a. 16 Bde. u. ein Ergänzungsband. Moskau 1937–1959. Bd. 6. Die römischen Ziffern hinter den Textzitate beziehen sich auf die Kapitel, die arabischen auf die Strophen dieser Ausgabe. – Dt. Nachdichtung: Jewgeni Oegin. Übers. v. R.-D. Keil. Gießen 1980.

## Literatur

V. BELINSKIJ, „Eugene Oegin“: An Encyclopedia of Russian Life [1844]. In: *Russian Views of Pushkin's "Eugene Oegin"*. Hg. S. S. Hoisington. Bloomington 1988, S. 17–42. V. ŠKLOVSKIJ, „Evgeny Oegin“ (Pushkin and Sterne) [1923]. In: *Twentieth Century Russian Literary Criticism*. Hg. V. Erlich. New Haven 1975, S. 63–80. R. JAKOBSON, *Marginal Notes*

on „Eugene Oegin“ [1937]. In: *Ders., Selected Writings*. Hg. S. Rudy u. a. 8 Bde. The Hague 1971–1988. Bd. 5, S. 287–293. M. BACHTIN, *Aus der Vorgeschichte des Romanwortes*. „Evgenij Oegin“ [1940]. In: *Ders., Die Ästhetik des Wortes*. Hg. R. Gröbel. Frankfurt/M. 1979, S. 301–310. G. O. VINOKUR, *Slovo i stich v „Evgenii Oegin“*. In: *Puškin. Sbornik statej*. Hg. A. M. Egolin. Moskau 1941, S. 155–214. JU. LOTMAN, *Die künstlerische Struktur von Puškins „Eugen Oegin“* [1966]. In: *Ders., Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*. Hg. K. Eimermacher. Kronberg 1974, S. 157–199. JU. TYNJANOV, *On the Composition of "Eugene Oegin"* [1977]. In: *Russian Views of Pushkin's "Eugene Oegin"*. Hg. S. S. Hoisington. Bloomington 1988, S. 71–90. R. FREEBORN, „Eugene Oegin“. In: *Ders., The Rise of the Russian Novel. Studies in the Russian Novel from "Eugene Oegin" to "War and Peace"*. Cambridge 1973, S. 10–37. U. BUSCH, *Alexander Puschkin: Jewgenij Oegin*. In: *Der russische Roman*. Hg. B. Zelinsky. Düsseldorf 1979, S. 47–69. J. B. WOODWARD, *The Principle of Contradictions in "Yevgeniy Oegin"*. In: *The Slavonic and East European Review* 60. 1982, S. 25–34. E. ĚTKIND, *Puschkins „Jewgenij Oegin“* verdeutsch von Rolf-Dietrich Keil. In: *Text – Symbol – Weltmodell*. Johannes Holthusen zum 60. Geburtstag. Hg. J. R. Döring-Smirnov u. a. München 1984, S. 130–145. J. D. CLAYTON, *Towards a Feminist Reading of "Evgenii Oegin"*. In: *Canadian Slavonic Papers* 29. 1987, S. 255–265. JU. LOTMAN, *Svoeobrazie chudožestvennogo postroenija "Evgenija Oegin"*. In: *Ders., V škole poëtičeskogo slova: Puškin, Lermontov, Gogol'*. Moskau 1988, S. 30–107. D. RANCOUR-LAFFERIERE, *Pushkin's Still Unravished Bride: A Psychoanalytic Study of Tat'jana's Dream*. In: *Russian Literature* 25. 1989, S. 215–258. K. STÄDTKE, *Literarischer Text und Salonkultur. Anmerkungen zu Puškins Versroman „Eugen Oegin“*. In: *Arion* 1. 1989, S. 239–251. H. GOSCILO, *Multiple Texts in "Eugene Oegin": A Preliminary Examination*. In: *Russian Literature Triquarterly* 23. 1990, S. 271–285. B. VAN SAMBEEK-WEIDELI, *Wege eines Meisterwerks. Die russische Rezeption von Puškins „Evgenij Oegin“*. Bern 1990. D. KUJUNDŽIĆ, *Tatjana's Purloined Letter*. In: *Wiener Slawistischer Almanach* 28. 1991, S. 29–40. J. R. FELDMAN, *A Complete Lexicon of Words in Vogue: Dandies in Pushkin's "Eugene Oegin"*. In: *Dies., Gender on the Divide. The Dandy in Modernist Literature*. Ithaca 1993, S. 238–244. J.-U. PETERS, *Puškin und die romantische Universalpoesie. Überlegungen zur Poetik und ästhetischen Struktur des „Evgenij Oegin“*. In: *Schweizerische Beiträge zum XI. Internationalen Slavistenkongress in Bratislava*. Bern 1993, S. 303–322. W. M. TODD III., *"The Russian Terpsichore's Soul-Filled Flight": Dance Themes in "Eugene Oegin"*. In: *Puškin Today*. Hg. D. Bethea. Bloomington 1993, S. 13–30. M. GREENLEAF, *The Sense of Not Ending: Romantic Irony in "Eugene Oegin"*. In: *Dies., Pushkin and Romantic Fashion: Fragment, Elegy, Orient, Irony*. Stanford 1994, S. 205–286. R. GREGG, *Stanza and Plot in "Evgenii Oegin": A Symbiosis?* In: *The Slavonic and East European Review* 72. 1994, S. 609–621. L. G. LEIGHTON, *Krugovoj chod v strukture i stile romana „Evgenij Oegin“*. In: *Novye bezdelki: Sbornik statej k 60-letiju V. Ě. Vacuro*. Hg. S. I. Panov. Moskau 1995, S. 385–400. H. MEYER, *Puškins Bewegung*. In: *Ders., Romantische Orientierung. Wandermodelle der romantischen Bewegung*. München 1995, S. 213–281. E. STANKIEWICZ, *The Oegin Stanza Revisited*. In: *O Rus! Studia litteraria slavica in honorem Hugh McLean*. Hg. S. Karlinsky u. a. Berkeley 1995, S. 176–192. D. R. HOFSTADTER, *Le Ton beau de Marot*. In: *Praise of the Music of Language*. New York 1997. JU. MURAŠOV, *Schrift und Geschlecht. Zur medialen Pragmatik des Briefmotivs in A. Puškins „Evgenij Oegin“*. In: *Die Welt der Slaven* 43. 1998, S. 173–186. A. P. ČUDAŠOV, *Skol'ko sjužetov v Evgenii Oegin?* In: *Poëtika, istorija literatury, lingvistika. Sbornik k 70-letiju Vjačeslava Vsevolodoviča Ivanova*. Hg. A. A. Viginin u. a. Moskau 1999, S. 122–131. B. M. GASPAROV, *Poëtika Puškina v kontekste evropejskogo i russkogo romantizma*. In: *Sovremennoe amerikanskoe puškinovedenie*. Hg. W. M. Todd. Petersburg 1999, S. 301–332. H. MEYER, *„Oeginyč est' mnogo“*. Der zitierende Name als Lesezeichen und performative Wiederholung. In: *Die Welt der Slaven* 44. 1999, S. 335–366. J. G. TUCKER, *The 'Plot Rhyme' Scheme*

in Aleksander Pushkin's "Eugene Onegin". In: *New Zealand Slavonic Journal* 33. 1999, S. 35–49. M. WACHTEL, *The Onegin Stanza: From Poetic Digression to Poetic Nostalgia*. In: Ders., *The Development of Russian Verse. Meter and its Meanings*. Cambridge 1999, S. 119–170. IOU. TCHOUMAKOV [ČUMAKOV], *Les rêves d'„Eugène Onegine“*. In: *L'Universalité de Pouchkine*. Hg. M. Aucouturier u. J. Bonamour. Paris 2000, S. 157–164. R. LACHMANN, *Alexander Puškins Versroman „Eugen Onegin“ und dessen Nachgeschichte in Vladimir Nabokovs Werk*. In: *Schwellentexte der Weltliteratur*. Hg. R. Nischik u. C. Rosenthal. Konstanz 2002, S. 165–199. N. I. MICHAJLOVA (Hg.), *Oneginskaja enciklopedija*. 2 Bde. Moskau 1999–2004. V. MARKOVIČ u. G. POTAPOVA (Hg.), *Roman A. S. Puškina „Evgenij Onegin“ v ruskoj kritike i literaturovedenii*. Petersburg (im Druck).

## Anmerkungen

- 1 Brief an Vjazemskij vom 4. November 1823. Puškin, s. Text, Bd. 13, S. 73.
- 2 Damit der „verteufelte Unterschied“ sichtbar bleibt, werden Textzitate nicht nur in wörtlicher Übersetzung, sondern auch in gebundener Form präsentiert, in der gerühmten Nachdichtung durch Rolf-Dietrich Keil (s. Text), die gerade auch die sprachstilistische Vielfalt bewahrt. – Zur Qualität von Keils Übertragung vgl. Ètkind 1984. Umfassend zur Frage der Übersetzung und Übersetzbarkeit der Oneginstrophe: Hofstadter 1997.
- 3 Woodward 1982; Lotman 1988, S. 32–49; Gasparov 1999, S. 309–314.
- 4 Einen facettenreichen Überblick über die Aufnahme bei Literaturkritik und Publikum, auch über die unmittelbare zeitgenössische Rezeption der sukzessive veröffentlichten Kapitel, gibt v. Sambeek-Weideli 1990. Ein Forschungsbericht zur literaturwissenschaftlichen Diskussion steht aus. Nach wie vor unverzichtbar sind die drei großen Editions-kommentare von Dmitrij Tschizewskij (*Evgenij Onegin. A Novel in Verse. The Russian text edited with introduction and commentary by Dmitrij Čiževsky*. Cambridge 1953), Vladimir Nabokov (*Eugene Onegin. A Novel in Verse by Alexandr Pushkin. Translated from the Russian by Vladimir Nabokov*. 4 vols. New York 1964) und Jurij Lotman (*Roman A. S. Puškina „Evgenij Onegin“*. Kommentarij. Leningrad 1980).
- 5 Die Zeichnung war einem Brief an den Bruder vom November 1824 beigelegt. Puškin, s. Text, Bd. 13, S. 119 u. 121.
- 6 Bachtin 1940/1979.
- 7 Eine Dauerdebatte in der Puškinforschung, vgl. zuletzt Čudakov 1999.
- 8 Rancour-Lafferièrre 1989 zu Volkserotik, Homosexualität und Deflorationsphantasie; dagegen die These der Masturbationsphantasie bei Clayton 1987.
- 9 Puškins Kenntnis vom Tanz reicht bis ins Detail; so hat man die Übersetzbarkeit seiner Ballettschilderung in Tanzterminologie nachweisen können. Einen Überblick über die Tanzthematik gibt Todd 1993. Der strukturelle Vergleich zwischen Figuren und Tanzschema ist auch skeptisch aufgenommen worden, so etwa von Busch 1979, S. 66 (mit Bezug auf Freeborn 1973, S. 14).
- 10 Leighton 1995; visualisiert in einer ketten- und kreisförmigen Anordnung von acht Kreisen (Kapiteln).
- 11 Tucker 1999; graphisch verdeutlicht durch eine Buchstabenfolge in der Art einer Reimsequenz. Tucker rekurriert auf den von Jan Meijer vorgeschlagenen Begriff des „Handlungsreims“ (plot rhyme) als Bezeichnung für eine aus äquivalenten Elementen aufgebaute Komposition. Leider wird bei beiden der Reimbegriff nicht textspezifisch remotiviert.
- 12 Vgl. die letzte Fußnote 44 im letzten Kapitel.
- 13 Diese Diskrepanz wird besonders seitens der neueren Gender-Forschung betont. In der Figur des Dandy werde die Konstruktion von Identität freigelegt; sogar Aufrichtigkeit sei als Pose durchschaubar. Tat'janas Traum von den Mischwesen und ihre Erkenntnis von Onegins literarischer Gemachtheit seien eigentlich gute Voraussetzungen dafür, auch

*gender* als Fiktion und als Teil der Selbstkreation zu erkennen, aber dies erreiche Tat'jana nicht (Feldman 1993, S. 243f.). Vgl. auch Greenleaf 1994, S. 283.

- 14 Lachmann 2002, S. 173.
- 15 Aus der riesigen Forschungsliteratur zur Onegin-Strophe seien nur folgende Stationen genannt: Vinokur 1941, Nabokov 1964 (s. Anm. 4), Lotman 1966/1974, Stankiewicz 1995, Meyer 1999.
- 16 Bemerkenswerterweise kann Puškin es sich sogar leisten, die klassischen sonett-typischen Muster 4–4–4–2 und 4–4–3–3 überwiegen zu lassen, daneben sind 8–6 und 7–7 häufig, auch 5–3–6 und viele andere Varianten kommen vor. Anfangs-Quartett und End-Couplet geben den Rahmen, aber an beiden Kompositionsfügen kommen auch syntaktisch/thematisch abgeschottete Dreier- oder Einzelverse vor. Auch nimmt der epigrammatische Schluß manchmal nicht 2, sondern 1 oder 3 Verse ein. Das Strukturgesetz ist also Komplexität und Variation (vgl. zuletzt dazu Stankiewicz 1995). Gregg 1994 entdeckt in der Reimfolge *abab cadd effe gg* eine narrative Logik: markante konventionelle Eröffnung, bewegter Mittelteil mit Repetition und Verstrickung, starker Abschluß.
- 17 Tynjanov 1977/1988, S. 73f.; Lotman 1966/1974.
- 18 Meyer 1999, S. 37.
- 19 Vgl. G. S. Morson, *Parody, History, and Metaparody*. In: *Rethinking Bakhtin: Extensions and Challenges*. Evanston 1989, S. 63–86, hier: S. 82; J. F. Fetzer, *Romantic Irony*. In: *European Romanticism. Literary Cross-Currents, Modes and Models*. Hg. G. Hoffmeister. Detroit 1990, S. 19–35, hier: S. 22.
- 20 Wegen der zentralen Bedeutung der Romantischen Ironie schlägt Peters 1993 vor, „Evgenij Onegin“ mit der Ästhetik der deutschen Frühromantik in Verbindung zu bringen, insbesondere mit Friedrich Schlegels Konzept der progressiven Universalpoesie und der Poetik der Arabeske.
- 21 Šklovskij 1923/1975, S. 72.
- 22 Meyer 1999, S. 39.
- 23 In einer Formulierung Lotmans. Lotman 1988, S. 85.
- 24 Vgl. die parallel zu „Evgenij Onegin“ verfaßten „Malen'kie tragedii“ (Kleine Tragödien, 1830).
- 25 Tchoumakov 2000, S. 164.
- 26 Bachtin 1940/1979, S. 308.
- 27 Tat'janas Brief gehört (neben ihrem Traum) zu den am meisten besprochenen Textelementen. Die interessantesten jüngsten Interpretationen: Kujundžić 1991, Greenleaf 1994, S. 254–261, Murašov 1998.