

Brigitte Obermayr

## NOCH IMMER UNENTSCHIEDEN. ÜBERLESENES AUS ALEKSANDR PUŠKINS NOVELLE „VYSTREL“

### 0. Unentschieden

Aleksandr S. Puškins Novelle „Vystrel“ („Der Schuss“, 1831), der erste des fünf Texte umfassenden Zyklus *Povesti pokojnogo Ivana Petroviča Belkina* („Die Erzählungen des verstorbenen Ivan Petrovič Belkin“, Puškin 1995), gehört ohne Zweifel zu den meist gelesenen Texten der russischen Literatur. „Vystrel“ erzählt von einem nicht zu Ende geführten, nicht eigentlich ausgetragenen Duell, das eigentlich doch und eigentlich recht nachdrücklich entschieden ist. Die Novelle erzählt eigentlich nicht von diesem Duell und doch nur vom Schießen. Sie lebt von der Erwartung des Gegenschusses, auch noch, wenn dieser schon gefallen ist. Sie macht ihr Verständnis von Heldentum an der Schießkunst fest, lässt ihren Helden sein Ziel aber verfehlen, wobei er doch einen Volltreffer nach dem anderen landet. Die gezielte und rechtmäßige Rache am Duellgegner bleibt aus – der Meisterschütze Sil'vio erschießt den Grafen nicht. Das Titelversprechen der Novelle wird dennoch eingelöst – es fällt ein bemerkenswerter ‚Schuss‘: der Meisterschütze und Held der Novelle setzt seinen letzten Schuss passgenau in das vom Grafen produzierte Einschussloch in einem Bild mit einer Ansicht der Schweiz.

Das analytische Leitmotiv folgender Lektüre ist die Unmöglichkeit, zwischen Treffer und Fehlschuss, zwischen Sieg und Niederlage zu unterscheiden. Die Unentschiedenheit und Unentscheidbarkeit ist der eigentliche ‚Gegenstand‘ dieses Textes, dieser Erzählung von einem ‚unentschiedenen‘ Duell. Diese Unentschiedenheit und Unentscheidbarkeit, so die These, vermittelt zwischen bereits gegebenen Antworten auf die Paradoxa und Rätsel des Textes, seinen ultimativen Lektüren und Lösungen, und solchen, die der Text, auf einer Ebene der Wortkunst, gleichzeitig bereithält, die bislang aber übersehen, überlesen wurden. Diese Untersuchung will dem „konstitutiv Rätselhaften“ der Novelle nachgehen (Adorno 1990, 184).<sup>1</sup> Dies, indem es dem Rätsel seinen romantischen

<sup>1</sup> „Je mehr man ein Kunstwerk versteht, desto mehr mag es nach seiner Dimension sich enträtseln, desto weniger jedoch klärt es über sein konstitutiv Rätselhaftes auf.“ Vgl. auch 182:

Zauber nimmt, den Reiz der Lösbarkeit. Ein ‚konstitutiv Rätselhaftes‘ soll also nicht etwa als Kunstgeheimnis hypostasiert werden.

Insofern ist auch vom ‚Überlesenen‘ als einem Phänomen der Oberfläche die Rede. Es bildet eine zweite, simultane Reihe zu den vorliegenden Lösungen, nicht also richtigere oder sinnvollere Lösungen. Diese zweite Reihe ist die des Sinnüberschusses, eine Feststellung, die für einen Text, in dem zu oft, zu offensichtlich und zu gut geschossen und doch ‚das Ziel‘ verfehlt wird, von besonderer Relevanz ist.

Zur Lösung des Text-Rätsels mit der These von der diegetischen Entfaltung einer Redensart (Schmid 1981, 96) kommt als zweite Reihe die wortkünstlerische Verdinglichung ebendieser Redensart (Abschnitt 1). Das Bild mit der Ansicht der Schweiz indiziert nicht nur einen sinnstiftenden intertextuellen Bezug, sondern partizipiert an der Reihe der Verdinglichung ebenso, wie es die Frage zulässt, warum darauf gerade das zu sehen ist, was alle zu sehen meinen. Damit kommt zu intertextuellen Leseweisen eine inter- und metadiskursive (Abschnitt 2). Und schließlich reiht sich zur punktierenden Erzählweise Puškins sein Gebrauch der Auslassungspunkte. Darin geraten das auf den Punkt Gebrachte und das Defiziente (Ausgelassene) sowie das die Auslassung Markierende und sie somit aber Suspendierende in eine konstitutive Spannung (Abschnitt 3, 4).<sup>2</sup>

## 1. Sinnrätsel oder: „Warum schießt Sil’vio nicht auf den Grafen?“<sup>3</sup>

### 1.1 Aufzählung der Gegenstände

Um zum ‚neuen Sehen‘ der alten, bekannten Dinge<sup>4</sup> zu gelangen, sind diese alten bekannten Dinge vielleicht und vor allem einfach zu nennen, aufzuzählen. So könnte man für die Novelle versuchen, eine *Nacherzählung* durch eine *Aufzählung* des Inventars des Textes zu ersetzen. Eine solche Aufzählung tritt, insofern sie schon sehr viel sagt, erzählt, in Konkurrenz zu einer Nacherzählung, tritt

---

„Dass Kunstwerke etwas sagen und mit dem gleichen Atemzug es verbergen, nennt den Rätselcharakter unterm Aspekt der Sprache.“

<sup>2</sup> Zu den Paradoxien dieses Textes vgl. auch: Hansen-Löve 2004, 16: „Die ‚schreckliche Kunst‘ des Schießens [...] ist auch eine ‚schreckliche Kunst‘ des Schließens.“

<sup>3</sup> Vgl. Schmid 1981, 93.

<sup>4</sup> Šklovskij 1969, 14-15: „И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание, приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формой [...]“. („Und gerade, um das Empfinden des Lebens wiederherzustellen, um die Dinge zu fühlen, um den Stein steinern zu machen, existiert das, was man Kunst nennt. Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen und nicht als Wiedererkennen; das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der ‚Verfremdung‘ der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form [...]“)

und kommt ihr also sehr nahe, kann diese jedoch nicht ersetzen. Die Aufzählung kann als die zweite Reihe der Nacherzählung gesehen werden:

Der „abgetragene schwarze Leibrock“ („...в изношенном черном сертуке“, Puškin 1995, 65), das karg eingerichtete Zimmer, die Wände, „mit Kugeln geradezu bespickt und voller Löcher [...], so dass sie Honigwaben ähnlich sahen“<sup>5</sup> („Стены его комнаты были все источены пулями, все в скажинах, как соты пчелиные“ Puškin 1995, 65), Bücher, „zum größten Teil militärischen Inhalts, auch Romane“ („...книги, большею частию военные, да романы“, Puškin 1995, 65). Eine „reiche Pistolensammlung“ („Богатое собрание пистолетов“, Puškin 1995, 65) Spielkarten, Bürste, Kreide und ein kupferner Kerzenleuchter. Eine durchschossene Asskarte, ein Brief und eine rote Mütze „mit goldener Troddel und einer Tresse, einen Zoll über der Stirn von einer Kugel durchlöchert.“<sup>6</sup> Eine Dame, Säbel, Pistolen, Kirschen, ein Häufchen Kirschkerne, ein Wagen, darauf zwei Kästen, „einer mit den Pistolen, der andere mit seinen Habseligkeiten“ („...два чемодана, один с пистолетами, другой с его пожитками“, Puškin 1995, 70) – soweit das Inventar des ersten Teils der Novelle.

Längst ausgelesene Bücher, die „Lieder der Weiber“ („песни баб“, Puškin 1995, 71), Fruchtschnäpse, das Landgut eines Grafen, ein Empfangsraum mit „aller [...] nur möglichen [...] Pracht“ („Обширный кабинет был убран со всевозможною роскошью“, Puškin 1995, 71) Schränke mit Büchern, auf jedem der Schränke eine Bronzebüste, über dem marmornen Kamin ein breiter Spiegel, der Boden mit grünem Tuch bespannt und mit Teppichen belegt.<sup>7</sup> Bilder an den Wänden, eines mit einer „Ansicht aus der Schweiz“ („...какой-то вид из Швейцарии“, Puškin 1995, 72) „von zwei Kugeln durchschossen [...], von denen eine auf der anderen saß“ („картина была прострелена двумя пулями, всажеными одна на другую“, Puškin 1995, 72). Außerdem zählen die Gräfin (die ‚Dame‘ aus dem ersten Teil), ein Pferd, Pistolen, Kerzen, ein Los, die durchlöcherte rote Mütze und ein Wagen<sup>8</sup> zum Inventarbestand des zweiten Teils der Novelle.

<sup>5</sup> So weit nicht anders angegeben, stammen alle Übersetzungen aus dem Russischen von der Verfasserin.

<sup>6</sup> Vgl. Puškin 1995, 68: „...вынул из картона красную шапку с золотою кистью, с галуном ... она была прострелена на вершок от лоба.“

<sup>7</sup> Puškin 1995, 71: „...около стен стояли шкафы с книгами, и над каждым бронзовый бюст; над мраморным камином было широкое зеркало; пол обит был зеленым сукном и устлан коврами.“

<sup>8</sup> Vgl. dazu L. Lieber 1976, 120. Lieber beobachtet das wiederholte Verschwinden und Erscheinen „eines und desselben bewegungslosen Gegenstandes“. Es entstehe dabei ein „...vom Tempo des wiederholten Vorkommens abhängiger, immer stärker werdender Kontakt [...]“ zwischen Gegenstand und der diesem Gegenstand zugeordneten Person. „Der Gegenstand wird für den zu ihm gehörenden Charakter und für bestimmte Erscheinungen überhaupt so weit charakteristisch, daß er sie unter Umständen vertreten kann.“

Diesen Gegenständen sind drei Aktanten zuzuordnen: „Sil'vio“ bewohnt die Räume mit den durchschossenen Wänden und auch alle anderen Gegenstände des ersten Teils, mit Ausnahme der Kirschkerne, gehören ihm oder sind zumindest, wie im Falle der Dame, auch auf ihn bezogen. „Der Graf“, er taucht im ersten Teil in Verbindung mit dem Brief, der roten Mütze und den Kirschkernen auf, ist Eigentümer des prunkvoll ausgestatteten Landguts. Und schließlich der beinahe besitzlose Erzähler, dem einzig die Romane, Lieder und Fruchtschnäpse aus dem zweiten Teil zuzuordnen sind.

Es sind zwei Merkmale, die die aufgezählten Gegenstände verbinden: Einerseits jenes der Wiederholung, des wiederholten Auftauchens von Inventarbestand (Dame, Pistole, durchschossene Mütze, Wagen), andererseits das wiederholt auftretende Merkmal des Einschusslochs bzw. der Einschusslöcher. Vielfach haben wir es mit durchschossenen, gelöcherten Gegenständen zu tun, deren Einschusslöcher auf Geschehen(es) verweisen, stellen Schusslöcher doch die Tatsache aus, dass geschossen wurde, lassen Schüsse doch immer die Fragen nach dem Warum, Woher und Wohin stellen. Nun sind Wände, Asskarten, Mütze und ein Bild mit einer Ansicht der Schweiz, bzw. ein Loch in diesem Bild gleichermaßen befremdliche ‚Zielscheiben‘. Könnten die mit Kugeln bespickte Wand, die durchlöchernde Mütze und das durchschossene Bild davon sprechen, dass sie Spuren *fehlgegangener* Schüsse tragen, muss sich dies für Asskarten und das zweite Einschussloch (im Loch im Bild) anders verhalten, sprechen diese Löcher doch von expliziter Treffsicherheit.

Die Wiederholung des Motivs ‚Einschussloch‘ tritt also, so scheint es, in zwei Varianten auf: zum einen als Spur von Fehlschüssen, zum anderen als Dokumentation höchster Schießkunst, ein Sachverhalt, der im doppelt durchschossenen Bild mit der Ansicht der Schweiz kulminiert. Der Ausruf des Erzählers beim Anblick des Bildes – „Das ist ein guter Schuss!“ („Вот хороший выстрел!“; Puškin 1995a, 72) – bezieht sich explizit auf den *zweiten* Schuss im Bild, genauer: auf den Schuss in das bereits vorhandene Loch im Bild.<sup>9</sup> Dieser Ausruf impliziert also die Erkenntnis, dass es sich um zwei Schüsse im Bild handelt, dessen erster, ganz im Gegenteil zum zweiten, niemals Bewunderung hätte auslösen können, er wäre immer, falls überhaupt, als das Gesehene worden, was er vermutlich ist: Ein Fehlschuss, ein Missgeschick. Gleichermäßen wird deutlich, wie sehr der zweite Schuss auf den ersten angewiesen ist – auch der zweite wäre eben ohne diesen ersten Schuss nie ein ‚guter‘ geworden. Außerdem gilt zu bedenken, dass dieser zweite, ‚gute‘ Schuss aus einer anderen Perspektive, nämlich einer, die es erlaubt, von einem nicht zu Ende ausgehenden

<sup>9</sup> Solcherart Einschüsse sind nur dem professionellen Schützenauge ersichtlich, sprechen nur den ‚Kenner‘ und Sachverständigen an. Der Streit darum, ob das Einschussloch auf einer Zielscheibe lediglich auf einen oder aber auf zwei Schüsse zurückzuführen ist, steht in Schützenvereinen auf der Tagesordnung.

Duell zu sprechen und nach Sinn und Grund für diesen Sachverhalt fragt, danach, warum Sil'vio den Grafen nicht erschießt, der eigentliche Fehlschuss ist: Er ist der finale Schuss, der insofern daneben geht, als er der endgültige Schuss ‚nicht auf den Grafen‘ ist.

Die Einschusslöcher in den Gegenständen geben ein ‚Rätsel‘<sup>10</sup> zu lösen auf.<sup>11</sup> Ein sehr wörtliches ‚Bilderrätsel‘ vielleicht, wenn wir nicht vergessen, dass der ‚gute Schuss‘ in einem ‚Bild mit der Ansicht der Schweiz‘ entdeckt wurde. Wenn man demnach davon ausgehen kann, dass, formalistisch gesprochen, ein „Rätselsujet“ („sjužet zagadka“)<sup>12</sup> vorliegt, so wäre dies ein Grund mehr, von Unentschiedenheit zu sprechen, ist doch das Charakteristikum dieses Sujettyps, zwei Lösungen gleichzeitig anzubieten – nämlich eine ‚falsche‘ zu entfalten und gleichzeitig zu einer zweiten, dieser widersprechenden Lösung zu kommen. Das andere Charakteristikum, dem Ganzen heterogene Einzelteile gegenüberzustellen, dürfen wir in der erfolgten Aufzählung der Gegenstände als mittlerweile nachgewiesen betrachten.

## 1.2 Zweikampf

Die Konstellation des Zweikampfes bildet die Grundstruktur der Novelle – von ihrer Zweiteilung, über die zahlreichen, ausführlich nachgewiesenen Symmetrien und Äquivalenzen (vgl. Schmid 1991). Die Episoden des Zweikampfes zwischen Sil'vio und dem Grafen werden durch Binnenerzählungen in direkter Rede, vermittelt durch den Erzähler als Zuhörer oder Gesprächspartner, nacherzählt. Es bedarf eines Ansichtigwerdens der Einschusslöcher, der Spuren dieses Zweikampfes, um die Nacherzählungen auszulösen. Die Einschusslöcher sind

<sup>10</sup> Der Text unterstreicht das „Rätselhafte“ an Sil'vio: vgl. Puškin 1995, 65: „Какая-та таинственность окружала его судьбу.“ („Etwas Rätselhaftes umgab sein Schicksal“). Auch Puškin 1995, 67: „Имея от природы романтическое воображение, я всех сильнее прежде всего был привязан к человеку, коего жизнь была загадкою, и который казался мне героем таинственной какой-то повести.“ („Da ich von Natur aus eine romantische Vorstellungskraft hatte, war ich stärker als alle anderen vor allem zu einem Menschen hingezogen, dessen Leben ein Rätsel war, und der mir wie ein geheimnisvoller Held einer Novelle vorkam.“)

<sup>11</sup> Šklovskij, 1969, 26-27: Šklovskij bezeichnet das Verfahren der Verfremdung als Grundlage und einzigen Grundgedanken des Rätsels überhaupt: „Но остранение не только прием эротической загадки – эфемизма, оно – основа и единственный смысл всех загадок.“ („Aber die Verfremdung ist nur ein Verfahren des erotischen Rätsels, des erotischen Euphemismus, sie ist Grundlage und ausschließlicher Sinn aller Rätsel.“)

<sup>12</sup> Vgl. Hennig 2002, 273: „Die Besonderheit der Rätselsujets, das bei der Frage nach der Geschlossenheit des literarischen Textes ansetzte, besteht nicht nur in der Entlarvung der Einheit des literarischen Textes als eines Mythos, dem eine Lektüre der heterogenen Einzelteile gegenüberzustellen sei. Dieser Sujettyp fasst die Einheit des literarischen Textes als eine paradoxe auf. [...] Der Text entfaltet eine ‚falsche‘ Lösung des Rätsels und erlangt seine Geschlossenheit dadurch, dass ihm eine zweite Lösung am Ende des Textes widerspricht.“

somit beiderlei: als Folge eines Schusswechsels sind sie Verlaufspur und Schlusspunkt des Ereignisses; gleichzeitig jedoch, als Auslöser der (Nach-)erzählungen, Anfangspunkt und Anlass der Erzählung.<sup>13</sup>

In dem Maße, wie die Einschusslöcher in keinerlei Schuss-Gegenschuss-Symmetrie stehen, der Schuss immer von einem Überschuss an Gegenschüssen gefolgt ist, suspendiert die Schuss-Reihe jedoch eine symmetrische Ordnung: Sil'vios Spielgegner wirft einen Kerzenleuchter auf ihn, Sil'vio erwidert diesen Schuss lediglich mit Schießübungen auf eine Asskarte; der Graf schießt ein Loch in Sil'vios Mütze, Sil'vios Gegenschuss verhindert der Graf, indem er Kirschkerne in seine Richtung spuckt; als der Erzähler das doppelte Einschussloch entdeckt, wird Sil'vios Gewohnheit, zu Übungszwecken auf Fliegen an der Wand zu schießen, evoziert; nachdem der zweite Schuss des Grafen auf Sil'vio ins Bild gegangen war, schießt Sil'vio in dieses Einschussloch. Mit Blick auf diesen Sachverhalt wäre wohl besser von einer zu einer Reihe führenden Asymmetrie bzw. eben von einer Serie von Schüssen, als von einer Schuss-Gegenschuss-Symmetrie zu sprechen.

Im Duell mit dem Grafen (es hatte sich aus der klassischen Konfliktsituation – Vorrangstellung und Brautwerbung, Beleidigung – ergeben), war Sil'vio durch Losentscheid der erste Schuss zugefallen. Dieser hatte jedoch sein vermeintliches Ziel verfehlt und lediglich Sil'vios Mütze getroffen. Dieser erste Schuss, der ‚Fehlschuss‘ des Grafen, erhält keine Erwiderung, obwohl eine solche aufgrund der eindrücklich attestierten Treffsicherheit Sil'vios mit großer Sicherheit tödlich ausgegangen wäre. Den Gegenschuss Sil'vios verhinderte, so seine Erklärung, eine völlig inadäquate Handlung seines Gegners nach dem ‚Fehlschuss‘. Sil'vio zielt bereits rachgierig und erregt, muss aber beobachten, wie der Graf nun aus seiner Mütze „gleichmütig die reifsten Kirschen suchte“ und „ruhig die Kerne ausspuckte“ („[...] выбирая из фуражки спелые черешни и выплевывая косточки“ Puškin 1995a, 70), und zwar in Sil'vios Richtung: sie „rollten fast“ zu ihm („долетали до меня“, Puškin 1995a, 70). Dies ist also das Statement, der Nachsatz des Grafen zu seinem fehlgegangenen (?) Schuss. Die Kirschkerne zu Sil'vios Füßen wären als eine Häufung von Auslassungspunkten zu lesen, eine Markierung eines ‚Weiter‘ an Stelle eines abschließenden Schusses, eines Schlusspunktes. Den Gegenschuss Sil'vios, der aus der Perspek-

<sup>13</sup> Der Erzähler wird lediglich zwei Mal Augenzeuge eines Schießens / Schusswechsels auf der Geschehensebene: Puškin 1995a, 66: Anstatt sich für den Wurf mit dem Kerzenleuchter (= Schuss 1) nach einem Spielstreit zu rächen, schießt Sil'vio auf eine Asskarte (= Schuss 2): „...и в бешенстве схватив со стола медный шандал, пустил его в Сильвио, который едва успел отклониться от удара.“ („...und erregt griff er sich einen kupfernen Kerzenleuchter vom Tisch und warf ihn auf Sil'vio, der Mühe hatte, dem Wurf auszuweichen.“) „Мы пошли к Сильвио и нашли его на дворе, сажающего пулю на пулю в туза, приклеенного в воротах.“ („Wir gingen zu Sil'vio und fanden ihn im Hof, wo er dabei war, eine Kugel nach der anderen in eine Asskarte zu setzen, die an das Tor geklebt war.“)

tive der Kirschkerne-Auslassungspunkte ein unmöglicher Schlusspunkt wäre, in diese Reihe ein- und in ihr aufgehen würde, suspendiert also eine befremdliche Performanz des Grafen, der, so könnte die Botschaft lauten, auf das Duell „spuckt“ („plevat’ na [...]“),<sup>14</sup> wie die russische Idiomatik Gleichgültigkeit und Geringschätzung ausdrückt.<sup>15</sup> Die durch die Kirschkerne ausgedrückte Suspendierung des Duells, sein Aufschub und die angekündigte Fortsetzung, wird durch die verbale Versicherung aus dem Mund des Grafen, Sil’vio habe seinen Schuss noch offen, bekräftigt.<sup>16</sup>

Auffällig ist, wie diese Schüsse im ersten Teil des Duells die Verlaufslinien eines denkbaren Rahmens markieren. Sie treffen einmal genau über das ‚Ziel‘ und also in die Mütze auf Sil’vios Kopf (eine sehr wohl markierte Stelle, wie wir im Zusammenhang mit den Bezügen auf *Wilhelm Tell* feststellen werden) und einmal an dessen unteres Ende – in Form der Kirschkerne zu seinen Füßen. Insofern sind auch diese beiden Schüsse Treffer, da sie ja keineswegs in die weite Leere gehen, spurlos verschwinden, sondern deutliche Spuren hinterlassen und auf eine Fortsetzung hinweisen.

Für den zweiten Teil der Novelle ist nun also, zumal wir von deren symmetrischem Aufbau wissen, zumal wir eine Duell-Logik, eine Schuss-Gegenschuss-Folge annehmen, der Gegenschuss zu erwarten. War im ersten Teil das Loch in der roten Mütze Auslöser für die Analepse der ersten Duellhälfte, so ist es im zweiten Teil das doppelte Einschussloch im Bild mit der Ansicht der Schweiz. Die ‚Fortsetzung‘ des Duells ist darin eingeschlossen: Sil’vio hatte den Grafen auf seinem Landgut mit der Absicht aufgesucht, sich zu rächen. Anstatt von seinem Recht Gebrauch zu machen, seinen noch offenen Schuss abzugeben, zögert er und überredet den Grafen dazu, das Duell neu aufzurollen.<sup>17</sup> Wieder-

<sup>14</sup> Puškin 1995a, 70: „...выплывывая косточки [...]“ („...und spuckte die Kerne aus“).

<sup>15</sup> Im Deutschen vergleichbar etwa mit „pfeifen auf“.

<sup>16</sup> Puškin, „Vystrel“, wie Anm. 1, 70: „...выстрел ваш остается за вами; я всегда готов к вашим услугам.“ („...Ihr Schuss soll Ihnen verbleiben, ich stehe Ihnen jederzeit zu Diensten.“)

<sup>17</sup> Puškin 1995a, 73-74: „Так точно“, продолжал он, „выстрел за мною; я приехал разрядить мой пистолет; готов ли ты?“ Пистолет у него торчал из бокового кармана. Я отмерил двенадцать шагов, и стал там в углу, прося его выстрелить скорее, пока жена не воротилась. Он медлил – он просил огня. Подали свечи. – Я запер дверь, не велел никому входить, и снова просил его выстрелить. Он вынул пистолет и прицелился... Я считал секунды... я думал о ней... Ужасная прошла минута! Сильвио опустил руку. – Жалею, сказал он, что пистолет заряжен не черешневыми косточками... пуля тяжела. Мне всё кажется, что у нас не дуэль, а убийство: я не привык целить в безоружного. Начнем сызнова; кинем жребий, кому стрелять первому.“ („Genau so ist es“, fuhr er fort, „ich hab noch einen Schuss offen; ich kam, um meine Pistole zu entladen. Bist du bereit?“ Die Pistole ragte aus seiner Seitentasche heraus. Ich maß zwölf Schritte aus, stellte mich dort in die Ecke und bat ihn, schnell zu schießen, bevor meine Frau zurückkommen würde. Er zögerte, bat um Feuer. Man reichte Kerzen. Ich verschloss die Tür, befahl, niemandem Zutritt zu gewähren und bat ihn wieder, zu schießen. Er zog die Pistole und zielte... Ich zählte die Sekunden... Ich dachte an sie... Eine schreckliche Minute verging! Sil’vio

um per Losentscheid kommt dem Grafen der erste Schuss zu, dieser trifft in das Bild.<sup>18</sup> Als Sil'vio sich anschickt, nun den Schuss zu erwidern, stürzt die Gräfin ins Zimmer und unterbricht den Kampf. Sil'vio verkündet darauf, er wolle auch an dieser Stelle von seinem Recht auf den Schuss nicht Gebrauch machen. Kurz vor seinem Abgang dreht er sich noch einmal nach dem Bild und dem Einschussloch des Grafen um, und schießt, „fast ohne zu zielen“ („почти не целясь“, Puškin 1995a, 74), genau in dieses Loch im Bild. Somit ist rätselhaft, dass und wie ein Duell beim Stand 2:1 (zwei ‚Fehlschüsse‘ – ein ‚Treffer‘) unentschieden bleiben kann.

### 1.3 Lösungen und der Un-Sinn der Fliege, Verdinglichung

*Warum?* – lautet die Frage nach dem Sinn, nach einer sinnvollen Begründung. Warum entscheidet Sil'vio das Duell nicht für sich, „[w]arum schießt Sil'vio nicht auf den Grafen?“ Wolf Schmid stellt diese Frage, die, wie es bei Schmid heißt, „den Sinn der Novelle aufzuschließen verspricht“ (Schmid 1981, 93), und beantwortet sie mit der These einer negativ diegetischen Realisierung der Redensart „keiner Fliege etwas zu leide tun“, im Russischen wörtlich: „Er beleidigt nicht einmal eine Fliege“ („On i muchu ne obidit“). Sil'vio schießt demnach nicht auf den Grafen, verzichtet auch an anderen Stellen auf die Abgabe des Schusses,<sup>19</sup> weil er seine Schießkunst der Redewendung gemäß nicht auf Lebendiges richtet. „Vystrel“ wäre demnach die Erzählung davon, wie es um die Austragung von Duellen bestellt ist, wenn jemand das Prinzip dieses Sprichwortes lebt. Dabei mag es als romantische Ironie gelten, dass das Sprichwort *negativ* realisiert ist, da Sil'vio, um in Übung zu bleiben, *nur* Fliegen ‚beleidigt‘, etwas zu leide tut, nur auf Fliegen schießt, sie erschießt. In der Tatsache, dass der Held Sil'vio ‚von‘ einer Redensart lebt und gewissermaßen kein anderes Lebensziel verfolgt, als deren negative Realisierung, zeigt sich, dass er eine ‚literarische‘ Figur ist. Und zwar eine, die die Folgen der Existentialisierung eines Stereotyps, eines „literarischen Schemas“ (Schmid 1981, 97), des romantischen, vorlebt. Exemplarisch wird also an Sil'vio das Scheitern eines romantischen Lebenskunstwerks anschaulich. Die entrheterisierende *Realisierung* einer Redensart wird zum Hindernis für ein romantisches Heldentum, welches zum Scheitern

---

senkte den Arm. ‚Ich bedauere‘, sagte er, ‚dass meine Pistole nicht mit Kirschkernen geladen ist... es ist eine schwere Kugel. Mir scheint, als wäre das hier kein Duell, sondern ein Mord. Ich bin es nicht gewohnt, auf einen Unbewaffneten zu zielen. Beginnen wir von vorne. Lassen wir das Los entscheiden, wer als erster schießt.‘“)

<sup>18</sup> Puškin 1995a, 74: „...я выстрелил и попал вот в эту картину.“ („Ich schoss und traf hier in dieses Bild.“)

<sup>19</sup> Schmid geht von einem sechsfachen Verzicht Sil'vios auf einen Schuss aus (zwei Mal im ersten Duell mit dem Grafen; im Verzicht darauf, den Offizier nach dem Streit beim Kartenspiel herauszufordern, und drei Mal im finalen Versuch, das Duell mit dem Grafen zu Ende zu führen). Vgl. Schmid, 1981 94-95.

verurteilt und zum Scheitern verurteilt ist.<sup>20</sup> Sil'vio ‚verzichtet‘ also paradoxer Weise auf den Schuss auf den Grafen, um seinem Status als Held einer literarisch realisierten Fiktion und als Opfer ihrer Konsequenzen gleichermaßen gerecht zu werden. ‚Belohnt‘ wird Sil'vio dafür, und dies ist wohl auch Teil der widersprechenden zweiten Lösung des Sujeträtsels, indem er am ‚eigentlichen‘ Ende der Novelle als romantischer Held par excellence sterben darf: Sil'vio erleidet das Schicksal Lord Byrons und fällt im griechischen Freiheitskampf.<sup>21</sup>

„Warum schießt Sil'vio nicht auf den Grafen?“ Weil er, Faktor eines ‚neuen‘ Heldentums, nur auf Fliegen und in ein Loch im Bild schießen darf, lautet die eine Antwort auf die vielleicht entscheidende Frage, die Lösung des Rätsels.

Gleichzeitig sind aber auch folgende Antworten denkbar und richtig: Sil'vio schießt nicht auf den Grafen, weil auch der Graf nicht auf Sil'vio schießt, sondern in seine Mütze und (Kirschkerne) auf das Duell spuckt. Und weil er, von der Gräfin an der Rache gehindert, in das Einschussloch (Fehlschussloch?) des Grafen im Bild mit der Ansicht der Schweiz schießt. Und im Übrigen müsste man der Feststellung, Sil'vio habe ‚endgültig‘ auf seinen Schuss verzichtet (Schmid 1991 213), widersprechen. Er hat zwar nicht auf den Grafen geschossen, aber doch als letzter, ‚am Ende‘ sehr wohl geschossen (und wurde, auch am Ende, selbst erschossen).

Daraus erklärt sich aber nicht nur die Suspendierung des Duells, es erklärt sich auch seine Suspendierung als eigentlicher Erzählgegenstand. Die Novelle löst also nicht nur die Rätsel- und Sinnfrage, sie produziert gerade in der Lösung des Rätsels ‚rätselhaften‘ Sinnüberschuss, indem sie erzählt, *warum* und *wie* das Duell *nicht* erwartungsgemäß ausgetragen wurde. Indem sie womöglich die Frage nach dem Warum gar nicht, bzw. diese, als eigentlichen Rätselgegenstand, in Frage stellt.

Mit anderen Worten: Sil'vio schießt nicht auf den Grafen, weil er in das von diesem geschossene Loch schießt. Der ‚Sinn‘, die Lösung, steckt in diesem doppelten Einschussloch, allerdings könnte er/sie uns dort als „paradoxe Instanz“ erwarten, die „niemals ist, wo man sie sucht“, und „die man nicht dort findet, wo sie ist“, die „an ihrem Platz fehlt“ (Deleuze 1993, 62). Die Symmetrien des Textes sind nicht nur Sinn erschließend, sie funktionieren auch wie „simultane Serien“, die die übermäßige Produktivität des binären Bezeichnungs- und Sinnbildungsspiels lesbar machen. Das Gesetz dieser Serien lautet, „[...] daß sie niemals gleich sind“ (Deleuze 1993, 58). Dies ist auch von den beiden Einschüssen

<sup>20</sup> Vgl. auch Schmid 1991, 214: „Zielscheibe des Autors ist nicht der Held, der eine authentische Romantik, die jenseits aller Verzerrungen unangetastet bleibt, verfehlt, also der romantisch unzulängliche Sil'vio, sondern die Romantik selbst, als grundsätzlich nicht lebbares fiktives Schema. [...] Im Jahre 1830 konnte es für Puškin keine authentische romantische Existenz mehr geben. [...] Die Helden konnten ihre Romantizität nur noch inszenieren. Und dann lebten sie in jenem ‚romantischen Wahn‘, [...]“

<sup>21</sup> Puškin 1995a, 74, Schmid 1991, 202-204.

im Bild mit der Ansicht der Schweiz zu sagen: Sie sind zwar ihrer Form nach vollkommen gleich, d.h. passgenau; sie sind aber ihrer Qualität, ihrer Bedeutung nach völlig konträr. Ein Fehlschuss der eine, ein Volltreffer der andere. Entscheidend ist dabei, dass nicht zu entscheiden ist, welcher der beiden Schüsse als Fehlschuss gedeutet werden kann. Der eine bezeichnet den anderen, der eine markiert den anderen, der eine rechtfertigt den anderen. Der eine macht ohne den anderen keinen Sinn, gleichzeitig heben sie jeweils den Sinn des anderen auf, anstatt sich zu einem sinnvollen Paar zu schließen.<sup>22</sup>

Analoges ist für die These von der negativen diegetischen Realisierung des Sprichworts „keine Fliege beleidigen“ zu sagen. Zur diegetischen *Realisierung*, ein Aspekt der Sujetlogik, des ‚Syntagmas‘, der Erzählkunst tritt die simultane Reihe einer wortkünstlerischen *Verdinglichung*.<sup>23</sup> Erklärt die diegetische Realisierung, dass Sil'vio nur auf Fliegen schießt und deshalb nicht auf den Grafen, und somit auch, warum die Novelle eben gerade davon erzählt, so zeigt die Verdinglichung der Redewendung jenen Sinnüberschuss, den diese Lebenspraxis als Sprachpraxis, als wörtliches ‚Tun‘, als Worttun realisiert. Um dies auszuführen, müssen wir uns wiederum der Gegenüberstellung von Löchern, den ‚durchlöcherten Wänden‘ in Sil'vios Wohnung und dem ‚Bild mit der Ansicht der Schweiz und zwei Einschusslöchern‘ auf dem Landgut des Grafen widmen. Noch bevor die Entstehung der beiden Einschusslöcher im Bild mit der Ansicht der Schweiz geklärt wird, erfahren wir, wie es zu den durchlöcherten Wänden in Sil'vios Wohnung gekommen war. Dem Erzähler war beim Besuch auf dem Landgut des Grafen das „Bild mit irgendeiner Ansicht der Schweiz“ aufgefallen, wobei er aber nicht das Bild lobte, sondern den Schuss darin, den zweiten Schuss: „Das ist ein guter Schuss!“ („Вот хороший выстрел!“; Puškin 1995a, 72) lautete der Ausruf, der die verlegene Situation zwischen dem Erzähler und seinem Gastgeber, den Grafen, lockert, die Rede über die Schießkunst eröffnet, die das exklusive Thema der Novelle ist: Nur die Rede vom Schießen bringt sie zum Sprechen. Das Kennerschaft dokumentierende Urteil des Erzählers erhält nicht nur die vorbehaltlose Zustimmung des Grafen, dieser beginnt sich für seinen Gast zu interessieren – genauer: für dessen Schießkünste:

<sup>22</sup> Vgl. Adorno 1990, 184: „Schließt ein Werk ganz sich auf, so wird seine Fragegestalt erreicht und erzwingt Reflexion; dann rückt es fern, um am Ende den, der der Sache versichert sich fühlt, ein zweites Mal mit dem Was ist das zu überfallen.“

<sup>23</sup> Deleuze 1993, 58-59: „Was bedeutet wird, ist demnach niemals der Sinn selbst. Bedeutet, und zwar im eingeschränkten Sinne, wird der Begriff; und im weiteren Sinne jedes Ding, das durch den Unterschied, den dieser oder jener Aspekt des Sinns zu ihm aufweist, definiert werden kann. [...] So ist, sobald man die serielle Methode erweitert, indem man zwei Ereignisseries oder aber zwei Dingseries oder zwei Satzseries oder aber zwei Ausdrucksseries betrachtet, die Homogenität ganz offensichtlich: Stets übernimmt die eine die Rolle des Signifikanten, die andere die des Signifikats, selbst wenn diese Rollen miteinander vertauscht werden, sobald wir die Perspektive ändern.“

„Вот хороший выстрел“, сказал я, обращаясь к графу. – „Да, отвечал он, выстрел очень замечательный. А хорошо вы стреляете?“ продолжал он. – „Изрядно“, отвечал я, обрадовавшись, что разговор коснулся наконец предмета, мне близкого. „В тринадцати шагах промаху в карту не дам, разумеется, из знакомых пистолетов.“ (Puškin 1995a, 72)

„Das ist ein guter Schuss“, sagte ich zum Grafen. „Ja“, sagte er, „der Schuss ist sehr gut. Und, schießen Sie gut?“ fuhr er fort. „Ganz ordentlich“, sagte ich, erfreut darüber, dass das Gespräch endlich auf ein mir nahe stehendes Thema gekommen war. „Ich verfehle auf dreißig Schritt keine Karte – wenn ich die Pistole kenne, versteht sich.“

Die Gegenfrage nach den Schießkünsten des Grafen lässt nicht lange auf sich warten. Dieser gesteht, leider seit vier Jahren aus der Übung gekommen zu sein, worauf die Gesprächspartner wiederum zur völligen Übereinstimmung darüber gelangen, dass „die Pistole nach täglicher Übung verlangt“ („[...] пистолет требует ежедневного упражнения“, Puškin 1995a, 72), eine Tatsache, die unseren Erzähler ermutigt, seiner Rolle gerecht zu werden und nun sehr bereitwillig von seinen Bekanntschaften mit bemerkenswerten Schützen zu berichten, bis die Rede auf den „besten“ kommt:

Лучший стрелок, которого удалось мне встречать, стрелял каждый день, по крайней мере три раза перед обедом. Это у него было заведено, как рюмка водки. (Puškin 1995a, 72)

Der beste Schütze, den ich je zu treffen das Glück hatte, schoss jeden Tag wenigstens drei Mal vor dem Essen. Das gehörte bei ihm dazu wie ein Gläschen Vodka.<sup>24</sup>

Beflügelt von der Freude der Gastgeber über seine zunehmende Gesprächigkeit gibt der Erzähler immer bereitwilliger Auskunft.<sup>25</sup> Dabei ist zu beobachten, dass seine Rede verstärkt die Merkmale vertrauensvoller Mündlichkeit annimmt, eine zunehmende Digression erfährt. Ist der erste Satz noch auf die sachlich korrekte Wiedergabe eines Inhalts ausgerichtet (auf dreißig Schritt keine Karte verfehlen, soweit die Pistole bekannt ist), gönnt sich die Darstellung der Übungspraxis des besten Schützen bereits ein Simile (noch dazu ein keineswegs ‚nüchternes‘: ‚wie ein Gläschen Vodka‘), so ist die Erzählung von der Entstehung der

<sup>24</sup> Vgl. auch: Schmid 1991, 211: Schmid sieht die Anspielung auf das Gläschen Vodka im Kontext entfalteter Parömien und Kalauer, verweist auf die „eifrigen Übungen in beiden Künsten.“ (Das heißt: Schießen und Trinken, B.O.).

<sup>25</sup> Vgl. Puškin 1995a, 72: „Граф и графиня рады были, что я разговорился.“ („Der Graf und die Gräfin waren froh, dass ich ins Reden gekommen war.“)

Einschusslöcher in Sil'vios Behausung<sup>26</sup> stark von mündlicher Rede geprägt. Es handelt sich hierbei um eine ausgeprägte „skaz“<sup>27</sup>-Passage:

„А каково стрелял он?“ – спросил меня граф. – „Да вот как, ваше сиятельство: бывало, увидит он, села на стену муха: вы смеетесь, графиня? Ей-богу, правда. Бывало, увидит муху и кричит: „Кузька, пистолет!“ Кузька и несет ему заряженный пистолет. Он хлоп, и вдавливает муху в стену!“ – „Это удивительно!“ – сказал граф, – „а как его звали?“ (Puškin 1995a, 72-73)

„Und wie schoss er denn?“ fragte mich der Graf. „Ja also so, seine Erlaucht: es kam vor, er sieht, es saß eine Fliege an der Wand: Sie lachen, Gräfin? Bei Gott, es ist die Wahrheit. Es kam vor, er sieht eine Fliege und schreit: ‚Kuz'ka, Pistole!‘ Und Kuz'ka bringt ihm die geladene Pistole. Er paff, und drückt die Fliege in die Wand.“ – „Das ist erstaunlich!“ sagte der Graf, „und wie hieß er?“

Vom *Vergleich* des Aussehens der durchlöcherten Wände im ersten Teil der Novelle, in dem es heißt, die Wände hätten „wie Honigwaben von Bienen“ („kak soty pčelinyje“<sup>28</sup>) ausgesehen, bis zur Erzählung ihrer Genese erst im zweiten Teil („er sieht eine Fliege [...]“ [„uvidit muchu“]) in der eben zitierten Skaz-Rede des Erzählers passiert ein Sinnwandel bzw. ein Sinnwandeln, der bzw. das sich im Nebeneinander von *Bienen* und *Fliegen* vollzieht. Hier treffen wir auf ein weiteres Nebeneinander zweier simultaner, aber völlig ungleicher Reihen: Die ‚Honigwaben-von-Bienen‘-gleichen Wände entstanden nämlich, so erfahren wir nun, indem auf *Fliegen* geschossen wurde. Die Forschung hat mehrfach auf das kulturtypologische Spannungsverhältnis zwischen Bie-

<sup>26</sup> Das kann aus diesen beiden, aufeinander folgenden Sätzen geschlossen werden: Puškin, 1995, 65: „Главное упражнение его состояло в стрельбе из пистолета. Стены его комнаты были все источены пулями, все в скважинах, как соты пчелиные.“ („Seine Hauptbeschäftigung bestand im Pistolenschießen. Die Wände seines Zimmers waren von Kugeln durchbohrt, voller Löcher wie Honigwaben von Bienen.“)

<sup>27</sup> Vgl. Eichenbaum 1969, 164-165: „Не потому что ли Пушкин и сочинил Белкина, что ему нужен был, хотя бы только в представлении, определенный тон рассказчика? [...]“ Charakteristisch bei diesem, dass Puškin auch auf den Erzähler hinweist, indem er sagt: „Характерно при этом, что Пушкин еще указал, от кого Белкин слышал эти рассказы, точно желая этим повесить иллюзию непосредственного сказа и от писателя возвести их происхождение к сказителю [...]“ („Hat Puškin nicht auch Belkin eben deshalb geschaffen, weil er, und sei es nur in der Vorstellung, einen bestimmten Ton des Erzählers brauchte? [...]“ Charakteristisch dabei ist, daß Puškin noch angab, von wem Belkin diese Erzählungen gehört hatte, als ob er wünschte, die Illusion des unmittelbaren skaz zu erhöhen und ihre Herkunft vom Schriftsteller auf den mündlichen Erzähler zurückzuführen.“)

<sup>28</sup> Im Russischen bedeutet das Pluralwort „soty“ „Wabe“ bzw. „Honigwabe“, es wird aber auch mit „Bienenwaben“ wiedergegeben. Puškin verwendet hier also, auch aus syntaktisch-rhythmischen Gründen, die sehr korrekte und genaue Bezeichnung, die suggeriert, dass es in der Natur eben nicht nur die Honigwaben von Bienen, sondern auch solche von Wespen etc. gibt. Dies führt somit zu einer nicht unbedingt notwendigen Nennung des Bienen-Morphems.

nen(staat) und Fliegen(schwarm) hingewiesen. Während die Biene Teil der hierarchisch geordneten Ganzheit (russisch: „stroj“) des Bienenstaates ist, ist die Fliege Teil einer „Zufalls-Menge, eine[r] Masse, eine[r] Anhäufung von Fragmenten, zwischen denen sich die Fliegen im ‚Schwarm‘ (russisch: „roj“) bewegen“ (Hansen-Löve 1997, 437-438).<sup>29</sup> Parasitismus, Krankheitsübertragung, Anarchie, Nutzlosigkeit und Kurzlebigkeit werden mit Fliegen assoziiert. Der Vergleichsgrund der Fliegenschusslöcher („wie Bienenwaben“) macht das Simile nahezu oxymoral.

Und die „Fliegen“ sind es auch, die für die *Verdinglichung* der Redensart zuständig sind, die zweite Reihe zu ihrer diegetischen Realisierung bilden: Überfliegt man die oben zitierte Passage des Dialogs zwischen dem Erzähler und dem Grafen, jenen Redefluss, den das Schussurteil vor dem Bild der Ansicht der Schweiz ausgelöst hatte, fällt die Häufigkeit auf, mit der die vokalischen Bestandteile des russischen Wortes für Fliege – „mucha“ („myxa“) auftreten: „obraščajas’ k grafu“, „promachu v kartu“, „upražnenie“, „kak rjumka vodki“.<sup>30</sup> Auch in der Umgebung dieser ausgewählten Stichwörter treten ‚a‘ und ‚u‘<sup>31</sup> sehr häufig auf, wobei außerdem die Vokalreduktion in der Aussprache des Russischen zu berücksichtigen wäre, wonach die ‚o‘-Laute in unbetonter Position wie ‚a‘-ähnliche Schwalaute klingen. Die sprachkünstlerische *Verdinglichung* des ‚sinnmachenden‘ Sprichwortes „on i mchu ne obidit“ („er beleidigt nicht einmal eine Fliege“) kulminiert dann in der Skaz-Rede des Erzählers, in der Sil’vios Schießkunst und die dafür nötige Übungspraxis anhand der Darstellung der Genese der Einschusslöcher in den Wänden vorgeführt wird.<sup>32</sup> Hierin wird der Lautgehalt des Wortes „mucha“ zum Bedeutungs- und Sinngenerator – „unter Umgehung der transitiven (lexikalischen) Referenz, wenn auch vor ihrem Hintergrund“ (Hansen-Löve 1989, 188):

„A kakovo streljal on?“ – sprosil menja graf. – „Da vot kak, vaše sija-tel’stvo: byvalo, uvidit on, sel<sup>a</sup> na stenu mucha: vy smeetes’ grafinja? Ej-bogu, pravda. Byvalo, uvidit muchu i kričit: Kuz’ka, pistolet! Kuz’ka i neset emu zarjažennyj pistolet. On chlop, i v<sup>d</sup>avit mchu v stenu!“ – Èto udivitel’no! – skazal graf, – a kak ego zvali?“ [Hervorhebungen B.O.]

Über eine Serie von ‚a‘-Lauten, prominent im aus dem hochsprachlichen „kakovo“ in das umgangssprachliche „kak“ transformierten Fragewort „wie“,

<sup>29</sup> Ausführlicher zum *mucha*-Paradigma in der russischen Literatur vgl. Hansen-Löve 1999.

<sup>30</sup> Von hier aus könnte man auch zur Replik des Grafen nach dem ersten Duellversuch zurückkommen. Puškin 1995a, 70 „[...] ja vsegda gotov k vašim uslugam.“ („[...] ich stehe jederzeit zu Ihren Diensten.“)

<sup>31</sup> Parallel dazu entwickeln sich auch das ‚i‘ und das ‚o‘, jene Vokale, die den Namen ‚Sil’vio‘ ankündigen.

<sup>32</sup> Schon die erste Zielscheibe Sylvios stammt aus der ‚*mucha*‘-Reihe: Die „Asskarte“ (russ. „tuza“), vgl. Puškin 1995a, 66.

kommt es zur Nennung der „*mucha*“, eine Tatsache, die die Gräfin belustigt, sie in einer dunklen Vorahnung erleichtert, ein lächerliches Element einführt, welches mit der Evokation von „Gott“ im Ausruf „*ej-bogu, pravda*“ („bei Gott, es ist die Wahrheit“) an Groteske zunimmt, zumal auch hierin u und a insistieren. Völlig evident wird dann der Nachdruck des Lexems „*mucha*“ im Namen des Dieners – „*Kuz'ka*“. Das Idiom realisiert sich also im sehr wörtlichen Sinn: nicht nur, indem es einen Gegenstandsbezug, einen Sinnbezug herstellt, die oben beschriebene Existenz und Existentialisierung des Heldentums *Sil'vios* begründet, sondern indem es dem (Namen des) Helden noch einen zweiten zur Seite stellt – einen ‚*Kuz'ka*‘ aus u und a, aus der ‚*mucha*‘-Reihe.

Nicht übersehen werden darf, dass parallel zur u-a-Reihe („*mucha*“, „*Kuz'ka*“) in denselben Passagen auch die i-o-Reihe („*Sil'vio*“), beides im Idiom enthalten („*On i muchu ne obidit*“), auftritt. Von „*vot chorošij vystrel!*“ zu „*Sil'vio*“ verläuft die andere Reihe der Verdinglichung des Sprichworts, hier im Namen des Helden,<sup>33</sup> eines ausgezeichneten Schützen, mit seinem Handlanger „*Kuz'ka*“, den *Sil'vio* braucht, um seinen Heldenstatus, seine Treffsicherheit zu gewährleisten, seiner ‚Beschäftigung‘ und ‚Übung‘ (russisch: „*upražnenie*“) nachzukommen, der zahlreiche Vertreter aus dem Geschlechte der „*mucha*“ zum Opfer fallen müssen.

Die diegetische Realisierung des Sprichworts, die Schmid als Antwort auf die Frage nach dem Sinn der Weigerung *Sil'vios*, auf sein Ziel zu schießen, liest, produziert also gleichzeitig eine wortkünstlerische Verdinglichung, in der das zentrale Lexem „*mucha*“ seine Umgebung mit seinen vokalischen Bestandteilen infiziert, ja geradezu poetisiert. In dieser zweiten Reihe der wortkünstlerischen Verdinglichung steht weniger die vernünftige Antwort auf eine Sinnfrage („Warum nicht?“) im Zentrum, als vielmehr die Infragestellung des Sinns dieser Frage („Warum ‚warum nicht‘?“).

Der dargestellte Sachverhalt wird durch einen Kontext ‚kultureller Zweisprachigkeit‘ (Lotman 1994, 21) unterstrichen, wie sie zur Zeit der Entstehung der Novelle gerade noch bzw. aufgrund kulturhistorischer Entwicklungen: wieder aktuell ist. Die Rede ist von der Bedeutung der französischen Sprache in der russischen Kultur und Literatur zwischen 1730 und 1840. Vor diesem Hintergrund kann auf das französische Lexem „*mouche*“ verwiesen werden, welches

<sup>33</sup> Schmid 1982, 198: „Die Auffassung einer Dingbezeichnung als Ding-Name verleiht dem sonst als unbelebter ‚Gegenstand‘ behandelten Objekt einen ‚beseelten‘, ja personalen Status, wogegen durch die Verdinglichung der Personennamen (ihre imaginative Konkretisierung) die Bezeichnung beseelter Subjekte gleichsam zu ‚Personifizierungen‘ verbaler Figuren umgedeutet wurde. Im Extremfall entpuppt sich der literarische ‚Held‘ als eine bloße Realisierung bzw. Personifizierung des Namens, der ihm zum Schicksal wird, der sein Geschick ‚in nuce‘ vorprogrammiert.“

unschwer im russischen „mucha“ wieder zu erkennen ist.<sup>34</sup> Der Bedeutungsumfang des französischen Wortes ist jedoch größer; „Fliege“ scheint nur eine Konkretisierung im semantischen Feld ‚schwarzer Fleck‘ zu sein. Hier bedeutet „mouche“ dann eben auch „Fliegendreck“, „kleiner dunkler Schmutzfleck“; aber auch die vor allem im 17. und 18. Jahrhundert modischen Schönheitspflaster – und: die schwarze Mitte von Zielscheiben.

Puškins literarische Reflexionen der strukturellen Produktivität des Französischen im Russischen betreffen einerseits ihren Status als (Schrift-)Sprache der Liebe,<sup>35</sup> andererseits bediente er sich, wie Jurij Lotman bemerkt, des Französischen vornehmlich in heiklen Situationen,<sup>36</sup> was auch im berühmten Antwortschreiben Puškins auf den „Lettre Première“ der zwischen 1829 und 1830 verfassten „Lettres Philosophiques adressées à une dame“ des Philosophen Petr Ja. Čaadaev der Fall ist (Čaadaev 1991). Lotman relativiert den oftmals zitierten Satz Puškins, er antworte auf Französisch, der Sprache Europas, mit der er vertrauter als mit der russischen sei. Damit teile Puškin vor allem mit, dass er Čaadaevs Vorgabe als diskursives ‚Spiel‘ auffasse (Lotman 1994, 49), an dem er sich als solches dann auch beteilige. Čaadaev hatte Puškin im Mai 1831 das Manuskript anvertraut, die darin vertretenen russlandskeptischen Thesen hatten in intellektuellen Kreisen großes Aufsehen erregt, der „Erste Brief“ konnte erst 1836 erscheinen.<sup>37</sup>

Es ist weder zu klären, noch wäre es für unsere Überlegungen von Relevanz, wie bewusst in der Novelle mit der potentiellen Doppelbödigkeit des ‚mucha‘/ ‚mouche‘-Lexems operiert wird. Im Gegenteil geht es in der ‚zweiten Reihe‘ gerade auch um die unbewussten Operationen der Sprache. Die angedeutete Rekonstruktion des historisch-diskursiven Kontextes zeigt eine zumindest latente Aktivität der französischen Sprachschicht an. Im Gegensinn zur Sinnfrage, dies lässt sich auf jeden Fall festhalten, würde „auf Fliegen (‚mucha‘) schießen“ auch „ins Schwarze (‚mouche‘) schießen/treffen“ bedeuten – ein Sachverhalt, der im Sinne der Produktion von Sinnüberschuss durchaus seinen Platz in unse-

<sup>34</sup> Ich danke Felix-Philipp Ingold herzlich für diesen Hinweis, auch darauf, dass „mouche“ im Französischen eben nicht nur Fliege, sondern, u.a. auch „das Schwarze (der Zielscheibe)“ bedeute (vgl. „faire mouche“: „ins Schwarze treffen“). *Le Grand Robert*, 1685-1686: „Petit insecte volant“ [...] „Petite tache“ [...] „Point noir au centre d'une cible.“ „Faire mouche: toucher ce point“. Vgl. auch das deutsche „Mücke“.

<sup>35</sup> So etwa die berühmte Passage aus dem Verspoem *Evgenij Onegin* (*Eugen Onegin*), da der Erzähler angibt, er habe den auf Französisch verfassten Liebesbrief Tat'janas an Onegin ins Russische übersetzt. Vgl. dazu auch Lotman 1994, 35.

<sup>36</sup> Vgl. Lotman 1994, 49: „[...] в скользких и двусмысленных ситуациях“ („in heiklen und zweideutigen Situationen“).

<sup>37</sup> Ein Aufsehen, das sich in der berühmten Aussage des Publizisten Aleksandr Gercen zuspitzt, der von den Briefen Čaadaevs als „ein Schuss [sic!] in der dunklen Nacht“ sprach („Это был выстрел в темную ночь [...]“). Vgl. Gercen 1956, 139. Auch Jurij Lotman ist der Überzeugung, dass die Briefe Čaadaevs das ganze denkende Russland erschüttert hätten. Vgl. Lotman 1994, 53.

rer zweiten Reihe findet. ‚Weil‘ er nur auf Fliegen schießt, stellt sich die Frage danach, warum Sil'vio den Grafen nicht erschießt, so gesehen dann nur sehr bedingt.

Von einer „Verdinglichung“ der lexikalischen Semantik zu sprechen, impliziert somit zweierlei: Einerseits kann damit auf eine zweite Sinnreihe des Textes aufmerksam gemacht werden, auf das konstitutive Nebeneinander und Unentschieden zwischen ‚Wortkunst‘ und ‚Erzählkunst‘, ‚buchstäblicher‘ und ‚figurativer‘ Bedeutung,<sup>38</sup> zwischen ‚Determination von oben‘ bzw. ‚Determination von unten‘ (Hansen-Löve 1978, 227). Neben dieser vielleicht universellen Qualität der Literarizität ist jedoch relevant, dass ‚Verdinglichung‘, die hier als „Restitution primärer Zeichenprozesse“ neben Realisierung bzw. Entfaltung tritt, als „Unmittelbarkeitspostulat“ verstanden wird, das an der Wurzel der klassischen Moderne ebenso wie an der jeder Avantgarde steht (Hansen-Löve 1982, 205-206).<sup>39</sup> Auf der Ebene seiner Lautsemantik produziert der Text eine eigene, konkrete, wörtliche Lautwelt, in der diese Laute als Dinge eine Unmittelbarkeit darstellen, die eine gegenständliche Sinnhaftigkeit unterlaufen, und zwar in einem Regress auf die gezeigten Lautserien.<sup>40</sup> Dabei ist diese Restitution des Primären auf die Sekundärakte angewiesen, da es gerade die ‚Sekundärakte‘ sind, die Sinn als Sinnüberschuss produzieren. Es sind jene Sekundärakte, in denen sinnvolles Sprechen in seiner Wörtlichkeit und seinem Lautrealismus entstellt wird, ab- und hinübergeleitet in einen Bereich, wo der Sinn eine unheimliche

<sup>38</sup> Im Sinne de Mans, vgl. de Man 1988, 40.

<sup>39</sup> Hansen-Löve entwickelt diese Einschätzung anhand der Prämissen der Ungegenständlichkeit in der bildenden Kunst: „In Analogie zur Ding-Gegenstand-Dialektik der modernen bildenden Kunst könnte man von einer ‚Entgegenständlichung‘ der lexikalischen Semantik sprechen, wenn ‚Gegenstand‘ (russ. ‚predmet‘) eine ‚Realie‘ bezeichnet, die im System einer bestimmten Kultur kommunikativ-pragmatischen Zwecken dient, wogegen ‚Dinge‘ jene Objekte darstellen, die noch nicht (oder nicht mehr) im kulturellen Kode figurieren, also Phänomene einer außer- bzw. vorkulturellen Ordnung sind; die vielfach [...] als ‚Natur‘ verstanden wird. Gerade der Akt der Bezeichnung gliedert das außerkulturelle Ding (sei es physischer oder unbewußter-imaginativer Natur) in Kodes und Subkodes einer Kultur ein, verwandelt es also in einen ‚Gegenstand‘ des (kommunikativen oder praktischen) Gebrauchs bzw. der Referenz. Insofern ist also ein ‚Gegenstand‘ so verstanden ein ‚übertragenes‘ Ding oder die ‚Gegenstandsbedeutung‘ eine Figur oder Metapher für die ‚Dingbedeutung‘. Wenn aber in einer Kultur diese ‚Übertragungen‘ von Dingen zu Gegenständen und von Gegenständen zu ‚Begriffen‘ (bzw. rein konventionellen Zeichen oder gar Indizes für komplexe Phänomene) überhand nimmt, entstehen gleichsam automatisch gegenläufige Tendenzen der ‚Entgegenständlichung‘, der Desemiotisierung (*Deidiomatization*, *Demetaphorization*, *Dephraseologization* etc.). ‚Ungegenständlichkeit‘ (etwa in der abstrakten Kunst, russ. ‚bespredmetnost‘) und Verdinglichung (in der konkreten Kunst der ‚Großen Realistik‘ Kandinskij's etwa, russ. ‚oveščestvenie‘) sind fundamentale Akte der Restitution der primären Zeichenprozesse durch Reduktion der sekundären (und tertiären).“ [Kursiv B.O.] (Hansen-Löve 1982, 205-206).

<sup>40</sup> Vgl. Hansen-Löve 1982, 205-207.

Sinnlichkeit, ein Präsentisches ist.<sup>41</sup> Dieser Sachverhalt ist für die ästhetisch innovatorische Spezifik der Novelle zentral.

Im nächsten Abschnitt wird anhand der Überlegungen zur Bedeutung des ‚Landschaftsgemäldes‘ (die ‚Ansicht der Schweiz‘ als Zielscheibe) ein weiterer Aspekt dieses Nebeneinanders von ‚primären‘ und ‚sekundären‘ Reihen eine Rolle spielen, und zwar dort, wo Puškins ‚Zerstörung der schönen Rede‘ (Lachmann 1994), seine Demontage der sentimentalistischen Rhetorik, zu betrachten sein wird.

## 2. Bilderrätsel, oder: Warum schießt Sil’vio in ein „Bild mit irgendeiner Ansicht der Schweiz“?

### 2.1 Schusswechsel 1: Die besten Schützen

Warum schießt der Graf in ein Bild mit der Ansicht der *Schweiz*, warum schießt Sil’vio in dieses Loch im Bild mit der Ansicht der *Schweiz*? Wir wollen versuchen, uns dem ‚topographischen‘ Rätsel „Schweiz“ zu nähern, dem ‚Bilderrätsel‘.

Auch im Bezug auf dieses Toponym, es wird im zweiten Teil der Novelle genannt, ist das Gesetz der Symmetrie bzw. der Reihe konsequent. Die ‚Schweiz‘ ist bereits im ersten Teil der Novelle impliziert, in jener überzeugten Einschätzung von Sil’vios Schießkunst, wonach keiner gezögert hätte, seinen Kopf für Sil’vios Versuch hinzuhalten, eine „Birne“ (russ. „gruša“) von der „Mütze“ (russ. „furažka“)<sup>42</sup> zu schießen. Sil’vio ist also, und wieder einmal sind es seine Schießkünste und Zielscheiben, die diese Definition bedingen, ein *Schweizer* Held, ein Freiheitsheld, Sil’vio ist Wilhelm Tell.<sup>43</sup> Mit dem Unter-

<sup>41</sup> Deleuze, 1993, 48: „Ich sage nie den Sinn dessen, was ich sage. Dagegen kann ich immer den Sinn dessen, was ich sage, zum Gegenstand eines anderen Satzes machen, dessen Sinn ich dann wiederum nicht sage. Ich trete folglich in eine endlose Regression des Vorausgesetzten ein. Diese Regression zeugt gleichzeitig von der völligen Machtlosigkeit des Sprechenden und der vollkommenen Macht der Sprache.“

<sup>42</sup> Puškin 1995a, 65: „Искусство, до коего достиг он, было неимоверно, и если б он выстрелил пулей сбить *грушу* с *фуражки* кого б то ни было, никто б в нашем полку не усумнился подставить ему своей головы.“ [Hervorhebung B.O.]

(„Die Fertigkeit, die er erreicht hatte, war unglaublich, und wenn er sich angeschickt hätte, eine Birne von irgendjemandes Mütze zu schießen, hätte keiner in unserem Regiment gezögert, ihm den Kopf hinzuhalten.“)

<sup>43</sup> Dabei ist der Name dieses Helden nachdrücklich ‚verfremdet‘: Er sei, wie es heißt, zwar Russe, trage jedoch einen fremd klingenden Namen: Puškin 1995a, 65: „[...] он казался русским, а носил иностранное имя. [...] Сильвио (так назову его) [...]“ („[...] er war Russe, trug aber einen ausländischen Namen [...] Sil’vio (so will ich ihn nennen) [...]“). Sehr auffällig hier auch die Betonung, dass Sil’vio ‚nur‘ ein Name sei, durch den Nachsatz in Klammern („so will ich ihn nennen“). Die Spuren dieses Namens führen in zumindest zwei Richtungen. Wolf Schmid vermutet, er stamme aus Victor Hugos Drama *Hernani*. Der

schied jedoch, dass von Sil'vio eben behauptet wird, er würde eine lebensbedrohend positionierte Birne nicht verfehlen. Eine Birne nämlich auf jener Stelle am Kopf, auf die der Tell-Apfel gelegt wurde, der übrigens etwa an der gleichen Stelle getroffen worden sein müsste, wo die Kugel des Grafens in Sil'vios Mütze ging – „einen Zoll über der Stirn“ („[...] прострелена вершок от лоба“, Puškin 1995a, 68). Insofern hat auch der Graf Tell-Anteile, zufälligen Anteil am Schweizer Heldentum, was zusätzliche Unschärfe in die Frage bringt, inwieweit es sich bei den Schüssen des Grafen um Fehlschüsse handelt.

Puškins Novelle ersetzt den Apfel (russisch: „jabloko“), durch eine Birne („gruša“), die von der Mütze (russisch „furažka“), nicht vom Kopf (russisch: „golova“) geschossen wird, wie dies im Original, in Schillers 1829 ins Russische übersetzten Drama bekanntlich der Fall ist. Die Birne („gruša“) auf der Mütze („furažka“) als ‚Antwort‘ auf den Apfel stammt im Sinne der obigen Ausführungen aus dem ‚Reich der Fliege‘, gehört ihrem Lautgehalt nach eindeutig der „mucha“-Reihe an. Ihrer Gestalt nach weist sie groteske Züge – Unförmigkeit, Asymmetrie – auf. Im Vergleich zu Äpfeln kann Birnen folglich eine überaus schlechtere Standhaftigkeit attestiert werden. Eine Birne auf die Mütze anstelle eines Apfels auf den Kopf zu setzen, heißt, ein Bild zu deformieren und das Risiko zu verändern. Die „Birne“ dürfte somit mehr sein, als eine ‚glatte‘ intertextuelle Anspielung. Im Hinblick auf die „mucha“-Reihe ist sie intratextuell, führt also geradewegs ins durchgeschossene, frakturierte Bild einer Ansicht der Schweiz, und somit nicht so sehr zu sinnformenden Intertextualismen, sondern zu intertextuellen Deformationen, um nicht von einem intertextuellen Ikonoklasmus zu sprechen. Der Bezug auf die Schweiz ist also keineswegs eindeutig, einwertig, etwa als durchaus politischer Subtext eines Freiheitskampfes.

Dies ist auch für den zweiten Schuss Sil'vios in das durch den Schuss des Grafen entstandene Loch im Bild der Schweiz zu sagen. Dieser Schuss scheint

---

gleichnamige Held ist Rivale des Herzogs Don Ruy Gomez de *Silva* im Werben um Dona Sol. Schmid belegt diese These anhand einiger auffälliger lexikalisch-motivischer Übereinstimmungen (Schmid 1991, 201-202). Für diese These spräche sicher, auch im Sinne revolutionär-innovativer Relevanz, der Theaterskandal im Umfeld der Uraufführung des Werks 1830. Namentlich näher liegt wohl ein Bezug auf Christoph Martin Wielands 1764 erschienenen Roman *Der Sieg über die Natur der Schwärmerie, oder die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva. Eine Geschichte worin alles Wunderbare natürlich zugeht*. Der Roman erschien in Russland 1782 mit dem Titel *Novyj Don Kišot ili čudnye počozdenija Don Silvio de Rozalvy (Der neue Don Quichot oder die wunderbaren Abenteuer des Don Silvio de Rosalva)*. Gerade Sil'vios ‚Scheitern‘ als Held, als ein Scheitern literarischer Fiktionen, könnte unter dem Einfluss des Wielandschen Romans gesehen werden. Auf jeden Fall spielen Bilder – wenn auch recht unterschiedlicher Natur – in beiden Texten eine Rolle: Bei Hugo sind es die Porträts der Ahnengalerie (die u.a. eine Doppelfunktion als Tapentüren haben), bei Wieland sind es die von Rokoko-Vorstellungskraft produzierten Ähnlichkeiten zwischen Natur, Feenmärchen und Imagination (so etwa in der Reihe Schmetterling – Miniaturbildnis einer Frau [„Prinzessin“] – junge Witwe).

zu bestätigen, dass der ‚Zufallstreffer‘ paradoxer Weise am rechten Ort ist, auch der Schuss des Grafen gar nicht so weit daneben gegangen war, und Puškin mit der toponymischen Konkretisierung eine genaue, ernst zu nehmende Wahl getroffen hat. Ja, man könnte sogar sagen, dass alle drei Schüsse gezielt ins selbe Ziel – ins Bild der Schweiz – gehen. So könnte Sil’vios Schuss ins Loch, der zweite Schuss ins Bild, als eine Aufnahme des Motivs des zweiten Schusses von Schillers Tell gesehen werden, das von Puškin umformuliert und deformiert wird: Bei Schiller handelt es sich ebenso um einen nur angedrohten, jedoch vorerst, bis zum Finale, ausgesparten Schuss: Nach dem geglückten Schuss in den Apfel auf dem Kopf des Sohnes<sup>44</sup> greift Tell zu einem zweiten Pfeil.<sup>45</sup> Vom Landvogt nach dem Zweck dieses Tuns befragt, will Tell sich vorerst auf die Schützensitte berufen („Herr, das ist also bräuchlich bei den Schützen“), wird jedoch zu einer ‚wahren‘ Antwort gezwungen, die dann lautet: „Mit diesem zweiten Pfeil durchschoss ich – Euch, / Wenn ich mein liebes Kind getroffen hätte, / Und Eurer – wahrlich! Hätt ich nicht gefehlt.“ (Schiller 1980, 220-221) Nun hatte sich aber dieser zweite Schuss durch den ersten Treffer erübrigt. Er wird aufgespart und aufgeschoben, um im Finale des Dramas als Befreiungsschuss abgegeben zu werden, auch Tell wird an diesem letzten Treffer, seiner Schießkunst also, identifiziert werden.<sup>46</sup>

Sil’vios zweiter Schuss des im Bild der Ansicht der Schweiz ausgetragenen Duells kann sich mit der Tellschen Schießkunst ebenso messen wie mit der Schillerschen Gabe, den Spannungsbogen bis zum Ende zu halten. Treffsicherheit, Zielgenauigkeit und der Überraschungsschuss aus den Hüften beim Abgang des Helden sind die entsprechenden Kriterien. Gleichzeitig wissen wir aber: Schon alleine über die „Birne“ („gruša“) partizipiert diese Reihe, partizipiert auch die „Schweiz“ an der Serie des ‚Überschüssigen‘ in der Novelle.<sup>47</sup> Insofern ist der finale Schuss bei Puškin ein Meta-Schuss, der die ganze Aufmerksamkeit noch einmal auf die Tatsache lenkt, dass hier nicht auf den Grafen geschossen wird (und umgekehrt: auch der Graf nicht auf Sil’vio schießt), sondern in ein Loch im Bild mit einer Ansicht der Schweiz. Sil’vios ‚erster‘ Schuss, der dritte und letzte in diesem offenen und gleichzeitig überfinalisierten Duell, kann somit auch, wie mehrfach festgestellt, als der Eröffnungsschuss in einem

<sup>44</sup> Schiller 1980, 219-220. (3. Aufzug, 3. Szene): „Der Knabe lebt! / Der Apfel ist getroffen! [...] Das war ein Schuß! Davon / Wird man noch reden in spätesten Zeiten.“

<sup>45</sup> Schiller 1980, 217, (3. Aufzug, 3. Szene): „Plötzlich greift er in seinen Köcher, nimmt einen zweiten Pfeil heraus und steckt ihn in seinen Goller. Der Landvogt bemerkt alle diese Bewegungen.“

<sup>46</sup> Schiller 1980, 253 (4. Aufzug, 3. Szene): „Das ist Tells Geschoß. [...] Du kennst den Schützen, such keinen andern! / Frei sind die Hütten, sicher ist die Unschuld / Vor dir, du wirst dem Lande nicht mehr schaden.“

<sup>47</sup> Dies auch im Hinblick auf die vom Grafen im ersten Duell getroffene Mütze Sil’vios – von der man aus einer Tell-Perspektive behaupten könnte, dass der Schuss des Grafen ‚gessen‘ habe.

literarischen, ästhetischen ‚Kampf‘ gelesen werden.<sup>48</sup> Sil’vio (und der Graf) schießen nicht nur *wie* Tell, Sil’vio und der Graf schießen auch *auf* ‚Tell‘.

## 2.2 Schusswechsel 2: Die beste Prosa

Nun birgt aber die „Ansicht der Schweiz“ noch ein anderes Rätsel, eines von auf dem ersten Blick fraglicher Relevanz: die Frage nämlich danach, was auf diesem *Bild* zu sehen war. Die Frage nach dem Schauplatz, den Schauplätzen des Metaduells. Ganz selbstverständlich scheint es zu sein, „Landschaft“ anzunehmen, die meisten Übersetzungen geben „какой-то вид из Швейцарии“ (Puškin 1995a, 72) (wörtlich: „eine Ansicht aus der Schweiz“) mit „Schweizer *Landschaft*“ (z.B. Puškin 1952, 27) wieder, was dann unweigerlich mit „Gebirge“<sup>49</sup> Konkretisierung erfährt.

Das (durchschossene) Bild mit der ‚Ansicht aus der Schweiz‘ gerät so einerseits in Kontrast zur bilderlosen, ja zur landschaftslosen Landschaft des Puškin-schen Textes. Andererseits aber, als durchschossener Wandbehang, in ein Verhältnis zu den mit Kugeln bespickten Wänden, handelt es sich doch in beiden Fällen um ‚Schussbilder‘.<sup>50</sup> In beiden Fällen kommt es zu einer Fraktur, einer Raumöffnung. Im ersten wird ein Vorstellungsraum (‚Schweizer Landschaft‘) eröffnet und gleichzeitig durch die Einschüsse durchbrochen.<sup>51</sup> Im zweiten wird, insofern die Wände als Wohnraum der Fliegen aufs engste an die diegetische Realisierungen im Text gebunden sind, Erzählraum erschlossen. Dies auch, weil die Einschüsse jeweils Anlass (‚Startschuss‘) für Retrospektiven auf den Duellverlauf sind. Anzunehmen ist also ein sehr konkreter Zusammenhang zwi-

<sup>48</sup> Vgl. auch Meyer 2000, 273: Meyer geht auf das Baratynskij-Motto der Novelle („Streljalis’ my“ / „Wir schossen uns“) ein: „Baratynski war derjenige Schriftsteller, den Puschkin als den ärgsten Rivalen auf dem Gebiet der Lyrik und der Verserzählung betrachtete. Dies bestimmt einen der Hintergründe des zweiten Mottos zur Belkin-Erzählung ‚Der Schuß‘. Das Motto ist der Versnovelle ‚Der Ball‘ von Baratynski entnommen, und lautet schlicht und einfach: ‚Wir schossen uns‘. Das war alles andere als ein harmloses literarisches Zitat. Es war ein literarischer Schlachtruf.“

<sup>49</sup> z.B. Meyer 2000, 287.

<sup>50</sup> Im Restaurierungswesen bezeichnet man von Granateinschüssen ‚gezeichnete‘ Wände als „Schussbilder“.

<sup>51</sup> Womit sich jene berühmte Störung des „studium“ durch ein „punctum“ ergibt, von der Roland Barthes spricht: Barthes 1989, 35-36: „Ein Wort gibt es im Lateinischen, um diese Verletzung, diesen Stich, dieses Mal zu bezeichnen, das ein spitzes Instrument hinterlässt; dieses Wort entspricht meiner Vorstellung um so besser, als es auch die Idee der *Punktierung* reflektiert und die Photographien, von denen ich hier spreche, in der Tat punktiert, manchmal geradezu übersät sind von diesen empfindlichen Stellen; und genau genommen sind diese Male, diese Verletzungen *Punkte*. Dies zweite Element, welches das studium aus dem Gleichgewicht bringt, möchte ich daher punctum nennen; denn punctum, das meint auch: Stich, kleines Loch, kleiner Fleck, kleiner Schnitt – und: Wurf der Würfel. Das punctum einer Photographie, das ist jenes *Zufällige* an ihr, das mich besticht (mich aber auch verwundet, trifft).“ [Kursiv B.O.]

schen der Schweiz ‚als‘ Landschaft und Landschaftsbild und ihrer Funktion als Zielscheibe im metanarrativen und unentschiedenen Schusswechsel der Novelle.<sup>52</sup>

Die Schweiz wird, mit dem Absender Jean-Jacques Rousseau und u.a. seinen 1761 erstmals erschienen *Lettres de deux amants d'une petite ville aux pieds des Alpes*, 1764 mit dem Übertitel *La Nouvelle Héloïse* versehen, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gewissermaßen zur konkreten Adresse von Arkadien. Für Russland sind es die *Pis'ma russkogo putešestvennika* (Karamzin 1848) (*Briefe eines russischen Reisenden*) von Nikolaj M. Karamzin (1790/91 bzw. 1800/01), die den Leserinnen und Lesern den durch das Rousseausche Prisma gebrochenen Idealraum Schweiz vermitteln: Die Schweiz ist Landschaft, idealtypisch und idyllisch – bildhafte („živopisnaja“ / „malerische“) Natur und ‚Natürlichkeit‘, wie sich in der Beschreibung der Ankunft des ‚russischen Reisenden‘ im Land seiner Sehnsucht zeigt:

Итак, я уже в Швейцарии, в стране живописной природы, в земле свободы и благополучия! Кажется, что здешний воздух имеет в себе нечто оживляющее: дыхание мое стало легче и свободнее, стан мой распрямился, голова моя сама поднимается вверх, и я с гордостью помышляю о своем человечестве. (Karamzin 1948, 192)<sup>53</sup>

<sup>52</sup> Vgl. dazu auch Menke / Schmidt 2005, 230-231: „Wenn sich hier, in Puschkins Text, das Ritual selbst zu untersagen scheint, indem die Austragung des Zweikampfes den parallelen Beginn eines anderen Kampfes verbietet, so ist damit die Grundstruktur dessen ausgebildet, was später, in Conrads Novelle, als eine epochale Signatur des frühen 19. Jahrhunderts gelten wird: daß der Krieg, der den Kampf an anderen Schauplätzen erfordert, jedes Duell arretiert und dem Ritual gerade dadurch zum Exzeß verhilft. Während aber bei Conrad der Offizier Feraud in Form eines exzessiven Meta-Rituals einen Kampf für die fragwürdig erscheinende Geltung des Ehrenhandels betreibt und auf diese Weise endlose Narration in Umlauf bringt, zeigt sich bei Puschkin sehr deutlich, daß das Erzählen sich immer schon als Duell, und selbst aus dem fraglos erscheinenden, nährt. Bei Puschkin setzt das Erzählen notwendig dort ein, wo ein Schuß – und sei es einer, der nicht getroffen hat; und sei es nur für eine vorübergehende Zeitspanne – unerwidert bleibt.“

<sup>53</sup> Zum Verhältnis Karamzins zur Schweiz vgl. Lotman 1997, 79: Lotman weist auf die Zensurereingriffe in dieser Passage hin: „В ‚Письмах‘ Карамзин отметил свой приезд в Швейцарию такими словами: ‚Итак я уже в Швейцарии, в стране живописной природы, в земле свободы и благополучия!‘ (в первой журнальной редакции было ‚свободы и счастья‘, в дальнейшем Карамзин, видимо из цензурных соображений, убрал ‚свободу‘: ‚в земле тишины и благополучия‘, ‚в земле мира и счастья‘, но с наступлением более спокойных времен свободу восстановил; [...]“ („In den Briefen hat Karamzin seine Ankunft in der Schweiz so beschrieben: ‚Und so bin ich also nun in der Schweiz, im Land der malerischen Natur, auf dem Gebiet der Freiheit und des Wohlstands!‘ (in der ersten Zeitschriftenredaktion hieß es ‚Freiheit und Glück‘, im weiteren hat Karamzin, offensichtlich aus Zensurüberlegungen, ‚Freiheit‘ entfernt: ‚im Land der Ruhe und des Wohlstands‘, ‚im Land des Friedens und des Glücks‘, aber mit dem Beginn ruhigerer Zeiten hat er die Freiheit wieder eingesetzt.“) Auch die letzten beiden Wörter („über mein Menschsein“) seien zwischenzeitlich getilgt gewesen, so Lotman.

(Und so bin ich also schon in der Schweiz, im Land der malerischen Natur, auf dem Gebiet der Freiheit und des Wohlstands! Es scheint, als habe die Luft hier etwas Belebendes, mein Atem wurde leichter und freier, meine Haltung aufrecht, mein Kopf erhob sich von selbst, und stolz denke ich über mein Menschsein nach.)

Karamzins Vorstellungen von der Schweiz können als paradigmatisch für den Ausdruck der gesamteuropäischen Schweizmode<sup>54</sup> der Zeit gelten, wie sie etwa in der Beschreibung des Gebirgsdorfes Meiringen und seiner weiblichen ‚Ureinwohnerinnen‘ ihre Konkretisierung findet.

Сколь прекрасна здесь натура, столь прекрасны и люди, а особливо женщины, из которых редкая не красавица, все они свежи, как горные розы, – и почти всякая могла бы представлять нежную Флору. Удивитесь ли вы, если я пробуду здесь несколько дней? Может быть, в целом свете нет другого Мейрингена. (Karamzin 1848, 283)<sup>55</sup>

(So schön ist hier die Natur, so schön sind hier auch die Menschen, vor allem die Frauen, von denen kaum eine keine Schönheit wäre. Alle sind

Nach Lotman führt Karamzins Zugang zur Schweiz über Rousseau und Schiller; die „patriarchale“ Schweiz habe, als Pendant zum aufgeklärten England (und im Kontrast zu Frankreich), Karamzins Idealbild von Europa ausgemacht: „[...] В Швейцарии его собеседники, на свидание с которыми он торопился через всю Европу, были Альпы и ‚поселяне‘ – швейцарские пастухи, воспетыми любимыми поэтами, Натура, прославленная Жан-Жаком. („[...] In der Schweiz waren die Gesprächspartner, die zu treffen er durch ganz Europa eilte, die Alpen und die ‚Siedler‘, die Schweizer Hirten, die von den geliebten Dichtern besungen wurden, und die Natur, wie Jean-Jacques sie gepriesen hat.“) Lotman, Sotvorenien, 80.

Lotman verweist u.a. auf eine frühe Übersetzung eines Gedichts von Solomon Gessner durch Karamzin (Lotman 1997, 78). Dass Karamzins Zugang zur Schweiz im Kontext einer komplexen Rousseau-Rezeption in Russland zu sehen ist, erschließt eine andere Studie Lotmans: Lotman 1992.

<sup>54</sup> Diese lässt sich unter anderem anhand von Verkaufserfolgen von Panorama-Wandtapeten mit Ansichten der Schweiz zeigen. Vgl. Thümmler 1995. Thümmler beschreibt etwa den Verkaufserfolg der *Vues de Suisse*, die der Pariser Künstler Pierre Antoine Mongin 1802 (das Entstehungsjahr des *Wilhelm Tell*) für die elsässische Firma Zuber entwarf.

<sup>55</sup> Sehr bezeichnend für die Idealisierung des ‚Natürlichen‘ ist Karamzins Kritik an der Kleidung der Bergbewohner. In dieser wird nicht zuletzt das arkadische Kleidungsideal in Form der klassizistisch niederlosen, unter der Brust gebundenen Kleider brüchig, die Differenz zwischen kulturell kodierter Natürlichkeit und Naturbelassenheit ermessbar. Die oben zitierte Passage geht in folgende kritische Bemerkung zur Mode über: „Но жаль, что здешние красавицы немного безобразят себя одеждою, например, подвязывают юбку под самыми плечами, и кажется, будто они в мешках зашиты.“ („Schade jedoch, dass sich die örtlichen Schönheiten mit der Kleidung etwas verunstalten, sie binden zum Beispiel den Rock direkt unter den Schultern fest, was aussieht, als wären sie in einen Sack eingenäht.“) (Karamzin ebda). Interessant in diesem Zusammenhang auch Karamzins Lob der Zürcher Kleiderordnung: Karamzin 1848, 241-242: Karamzin lobt das Fehlen von Seide, Samt und Brillanten; von Pelzen im Winter und das Kutschenverbot als Indizien einer natürlichen Kleiderordnung.

sie frisch, wie Alpenrosen, fast jede von ihnen könnte die sanfte Flora sein. Ist es denn verwunderlich, dass ich ein paar Tage hier verweilen werde? Vielleicht gibt es auf der Welt kein zweites Meiringen.)

Wo der Name Karamzin fällt, festgestellt wird, dass der Resonanzraum ‚Schweiz‘ für ein russisches Publikum durch die Karamzinschen „Briefe“ zum Klingen gebracht wurde,<sup>56</sup> ist auch das Stichwort gegeben für Puškins Auseinandersetzung mit der sentimentalistischen Ästhetik, die sich in seinem Ringen um eine Prosasprache konzentriert: Die Rede ist von Puškins berühmter, Fragment gebliebener Abhandlung „O proze“ („Über die Prosa“, 1822, Puškin 1995c, 18-19), in der er in Abgrenzung zur Prosa des Sentimentalismus und deren arabesker Rhetorik „Genauigkeit“ („točnost“) und „Kürze“ („kratkost“) als Maxime proklamiert. Was hier kritisiert wird, sind die Verfahren der Vermittlung des Unmittelbaren, ein Unmittelbares, wie es im sentimentalistischen Idealbild der Schweiz zu gerinnen scheint. ‚Schweiz‘ indiziert somit mehr als den Schillerschen Freiheitskampf, ‚Schweiz‘ indiziert auch und vor allem ein Ringen um adäquate Weisen literarischer Beschreibung, eine Suche nach einer zeitgemäßen Sprache. Puškins Ausführungen zur Prosa brechen bedenkenwerter Weise dort ab, wo der Name seines Vorbilds, Förderers, Übervaters und Kontrahenten Nikolaj M. Karamzin erwähnt wird. Vielleicht gehört auch diese Lakune mit zur Symptomatik des Puškin’schen (ödipalen) Prosa-„Traumas“.<sup>57</sup> Der erhaltene Teil des letzten Satzes lautet:

Вопрос, чья проза лучшая в нашей литературе. Ответ – *Кaramзина*. Это похвала не большая – скажем несколько слов об сем почтенном. (Puškin 1995c, 19)

(Die Frage ist, wessen Prosa die beste in unserer Literatur ist. Die Antwort: die Karamzins. Das ist noch kein großes Lob – sagen wir einige Worte über den Verehrten)

### 2.3 Schusswechsel 3: Die Zerstörung der schönen Ansicht

Puškin eröffnet seine Überlegungen in „O proze“ mit einer Stellungnahme zu einem stilistischen Streit zwischen Jean d’Alembert und Georges Louis Leclerc Comte de Buffon. Er bezieht Stellung, indem er vorschlägt, eine Sprache der Beschreibung der Natur von jener der literarischen Beschreibung zu unterscheiden; für letztere aber die Forderung nach Genauigkeit und Kürze ebenso verpflichtend zu sehen. Puškins Überlegungen kreisen um eine Konkretheit der Gegenstandsbezeichnung – der Satz „Warum nicht einfach Pferd sagen?“ (Puš-

<sup>56</sup> Der Topos ‚Schweiz‘ wäre zu erweitern um eine Betrachtung der sentimentalistischen Landschaft insgesamt (Bukolik, Idylle etc.).

<sup>57</sup> Vgl. Meyer 2000.

kin 1995c, 18)<sup>58</sup> wird dabei zum Leitsatz einer Kritik, einer Ablehnung der (sentimentalistischen) Rhetorik bzw. des „krasnorečie“ („Schönrednerei“). Die stilistischen Mittel werden hier als „Verhinderung von Unmittelbarkeit“ kritisiert.<sup>59</sup>

Die ‚Ansicht der Schweiz‘, die diskursanalytisch zu einer idealtypischen Landschaft, zu einer modischen Klischeevorstellung, und somit zu einer 1830 schon längst aus der Mode geratenen Welt- und Kunstanschauung gehört, steht somit für die Problematik einer nicht mehr vermittelbaren ‚Natürlichkeit‘, eine Problematik, für die die Evokation der Enzyklopädisten exemplarisch sein könnte. Vielleicht ist das Toponym „Schweiz“, welches offensichtlich unbedingt ‚Landschaft‘ evoziert, an dieser Stelle in unserer Novelle zwingend. Joachim Ritter sieht in der ‚Landschaft(sdarstellung)‘ als „der sichtbaren Natur“ die „Entzweigungsstruktur der modernen Gesellschaft“. So lasse sich gerade anhand der Landschaftsmalerei nachvollziehen, wie die künstlerische Gestaltung der Natur – hier ist auch von ihrer „Entfernung“ (Bätschmann 1989) die Rede – ihre Erfahrung erst bedinge, die „ästhetische Einholung und Vergegenwärtigung der Natur als Landschaft [...] den Zusammenhang des Menschen mit der umruhenden Natur“ offen halte, „und ihm Sprache und Sichtbarkeit“ verleihe. (Ritter 1989, 161-162).<sup>60</sup> Gerade daran muss die Puškinsche Ästhetik Zweifel anmelden. Die bereits gemachte Erfahrung einer vermittelten Unmittelbarkeit führt zu einer Transformation, in der die Wahrnehmungsschwellen gewissermaßen ‚tiefer‘ gelegt werden, die Unversöhnlichkeit von Natur- und Kunsterfahrung ästhe-

<sup>58</sup> Puškin 1995c, 18: „Зачем не просто сказать лошадь.“ („Warum nicht einfach Pferd sagen.“)

<sup>59</sup> Lachmann 1994, 287: „Rhetorismus bedeutet Rückfall in depersonalisierte Formen, die eher der Regel verpflichtet sind als der Realität. Die Erfahrung der ins Klischee verkehrten Unmittelbarkeits- und Authentizitätssuche des Sentimentalismus hat jedoch die Aufmerksamkeit auf die Ausdrucksmittel, d.h. die Mittel als Vermittler gerichtet. Da das Authentizitätsideal nicht aufgegeben wird, erscheinen nun die stilistischen Mittel selber als Verhinderung von Unmittelbarkeit. Die Unmittelbarkeit allerdings gilt für einen Kontext, in dem nicht mehr das Gefühl, sondern die Realie zum Gegenstand wird: an die Stelle der kompromittierten Realität des Gefühls tritt die Realität der sozialen Wirklichkeit.“

<sup>60</sup> Vgl. Ritter 1989, 161-162: „Die Landschaft gehört so geschichtlich und sachlich als die sichtbare Natur des ptolemäischen Erdenlebens zur Entzweigungsstruktur der modernen Gesellschaft. Die große Bewegung des Geistes, in welcher der ästhetische Sinn die Aufgabe der ‚Theorie‘ übernimmt, um die ohne ihn notwendig entgleitende ‚ganze Natur‘ als Landschaft gegenwärtig zu halten, hat aber nichts mit dem bloßen Spiel und mit illusionärer Flucht oder dem (tödlichen) Traum zu tun, in den Ursprung als in eine noch heile Welt zurückzugehen. Sie ist das Gegenwärtige.“ Explizit wird dies etwa anhand Alexander Cozens’ „blot“-Methode. Vgl. Busch 1995, 213; 222. Cozens kommt nicht mehr von der „[...] imitatio naturae zum künstlerischen Ideal, sondern von der abstrakten künstlerischen Form zu Naturerfahrung [...]“ „Die Verlegung der Ideenproduktion in den künstlerischen Prozeß selbst kappt ein für allemal die Bindung der Idee an die klassische Themenüberlieferung, sei es christlicher, mythologischer oder historisch-exemplarischer Natur. Cozens scheut sich insofern auch durchaus nicht, das blot-Verfahren selbst für die Historie zu empfehlen. Die Besinnung für die Kunst und nur ihr eigenen Produktionsweisen beendet die jahrhundertealte ut pictura poesis-Tradition.“

tisch erfahrbar wird.<sup>61</sup> Erfahrbar wird somit die Differenz zwischen den bereits erwähnten Primär- und Sekundärprozessen. Aus dieser Perspektive könnte der Schuss ins *Landschaftsbild* sehr wörtlich genommen werden. Nachdem sich die Einsicht in die Notwendigkeit und Technik zeichenhafter Vermittlung und vor allem: Repräsentation in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts schon etabliert hat, sind es nun uneigentliche Zeichen, die einen Raum erschließen, bzw. eröffnen, „der bereits beschrieben und beschriftet und gezeichnet ist“.<sup>62</sup> Uneigentliche Zeichen wie die beiden Schüsse im *Landschaftsbild*, im *Bild der Schweiz*: Sie zeugen von der innovativen Logik einer ‚Kunstzerstörung als Kunstbedingung‘, eines Ineinandergreifens von Faktur (als wahrnehmbare Oberfläche – der gute Schuss) und Fraktur (eines Zerstörens als Bedingung der Faktur). Eines Zerstörens auch, das aus den Gegenständen (wahrnehmbare) Dinge macht – aus dem *Landschaftsgemälde* ein Schussloch. So könnte man, etwas zugespitzt, die Schüsse ins *Bild* mit der *Ansicht der Schweiz*, ins *Landschaftsgemälde*, als den eigentlichen Kommentar zur *Prosa bzw. Ästhetik (Karamzins)* verstehen, für den Puškin in seinem *Fragment* einige Jahre davor entweder die *Zeit* oder der *Mut* gefehlt hatten.

Ein Akt der Zerstörung und Zweckentfremdung begründet übrigens auch die Existenz der *Novelle* als solcher – zumindest mit Blick auf ihre Rahmung in der berühmten *Herausgeberfiktion* der *Erzählungen Belkins*, die den *Zyklus* eröffnet, und mit den Initialen „A.P.“ gezeichnet ist. Es handelt sich dabei, wie es heißt, um den ‚Abdruck‘ eines anonymen Briefes, in dem mitgeteilt wird, dass der Autor der vorliegenden *Texte* verstorben sei, und diese selbst den einzigen erhaltenen Teil eines umfangreichen *Oeuvres* darstellten. Mit den *Novellen* lägen „erste Versuche“<sup>63</sup> vor, der einzige und zufällige Rest einer Reihe hinterlassener *Handschriften*, deren größerer Teil „für unterschiedliche *Haushaltszwecke*“ verwendet worden war. So sei der erste Teil eines unvollendeten *Romans* von der *Beschließerin* zum *Verkleben* der *Fenster* ihres *Flügels* benutzt worden.<sup>64</sup> Dieses sehr wörtlich *mise en abyme* des *Romans* in der *Rahmung* der *Novelle* lässt noch einmal an die *mise en abyme* des *Landschaftsbildes* denken. Der *Roman*, mag er einmal über lange *Winterabende* geholfen haben, taugt nun nur

<sup>61</sup> Dies ist, sehr anschaulich, auch in der bildenden Kunst der *Zeit* zu beobachten, etwa bei Eugène Delacroix. Sabine Slanina spricht mit Blick auf die von Delacroix produktiv gemachten „touches“ bzw. „taches“ zurecht von der Relevanz eines „taktilem Sehens“: Vgl. Slanina 2006: „[...] [D]ie bildimmananten Mittel [vermögen] jenen Widersinn zu bewahren [...], der das Sichtbarkeitsversprechen der Malerei durchkreuzt, um den Realisierungseffekt im *Gezug* ‚außerhalb‘ bzw. ‚unterhalb‘ der optischen Wahrnehmungsschwelle zu situieren.“

<sup>62</sup> Meyer 2000, 287.

<sup>63</sup> Puškin 1995b, 61: „Вышеупомянутые повести были, кажется, первым его опытом.“ („Die oben erwähnten *Novellen* waren, wie es scheint, sein erster Versuch.“)

<sup>64</sup> Ebd.: „Таким образом прошлую зиму все окна ее флигеля заклеены были первую частью романа, которого он не кончил.“ („So wurden im vergangenen *Winter* alle *Fenster* ihres *Flügels* mit dem ersten Teil des *Romans* verklebt, den er nicht beendet hatte.“)

noch zum Verkleben der Fenster, zum Schutz vor den klimatischen Widrigkeiten der Außenwelt. Als Konsequenz dieser Verwendungsweise muss dann aber auch die wörtliche Perspektiv- und Aussichtslosigkeit<sup>65</sup> bedacht werden, der Roman verhindert in dieser Funktion etwa den Blick auf das unmittelbar vor dem Fenster Liegende, auf die *russische* Landschaft.

#### 4. Lückentext oder: wie (nicht) erzählt wird

##### 4.1 Auslassungspunkte, oder: eine Geschichte, die eine Frau nicht hören will

Konnte die Gräfin das *Duell* (dessen Grund sie ist), Sil'vios sehr wahrscheinlich tödlichen Schuss auf den Grafen, erfolgreich verhindern,<sup>66</sup> und war sie somit ein Grund für Sil'vios Ersatz-Schuss ins Bild, bleibt ihre flehende Bitte an ihren Mann, die *Geschichte* nicht zu erzählen, unerhört. Erzählt wird somit eine Geschichte, die eine Frau nicht hören will,<sup>67</sup> die nicht für die Ohren bzw. Augen einer Frau, ja gegen ihren Wunsch und Willen erzählt/geschrieben zu sein scheint.

„Ах, милый мой“, сказала графиня, „ради бога не рассказывай; мне страшно будет слушать.“ (Puškin 1995a, 73)

„Ach, mein Lieber“, sagte die Gräfin, „erzähl es um Gottes Willen nicht, es wird schrecklich für mich zu hören sein.“

<sup>65</sup> Vgl. Meyer 2000, 275. Meyer spricht von einem „Prosa-Traum(a)“, und weist darauf hin, dass für Puškins Prosa-Projekt nicht nur die „Angst vor Epigonentum“, eine nahezu natürliche ‚anxiety of influence‘, bzw. so wäre zu ergänzen: ‚fear of influence‘, sondern auch das Faktum von der „absoluten Präzedenzlosigkeit des Vorhabens“ zu bedenken sei.

Wie ein Phantom kehrt René Magrittes Bild *Les Charmes du Paysage* (1929, Öl auf Leinwand, 53x73 cm) wieder. Ein leerer Rahmen mit der Aufschrift „Paysage“, ein an die Wand gelehntes Gewehr daneben. Wieland Schmid weist in seiner Interpretation auf die Bedeutung des Jägers als Grenzgänger in den Bildern Magrittes dieser Zeit: „Die Leere provoziert unsere Vorstellung. Eine einzige Hilfe ist ihr – außer der Horizontlinie – gegeben: das Gewehr. Es verweist auf einen Jäger und seinen angestammten Jagdgrund – die Landschaft.“ (Magritte 1989, 12-13).

<sup>66</sup> Puškin 1995a, 74: „Сильвио стал в меня прицеливаться. Вдруг двери открылись, Маша вбегает, и с визгом кидается мне на шею.“ („Sil'vio begann auf mich zu zielen. Plötzlich öffneten sich die Türen, Maša läuft herein und wirft sich kreischend auf mich.“)

<sup>67</sup> Genau dies beklagte die zeitgenössische Kritik: „Для сердца очень мало в этих Повестях, и я думаю, что ни одна чувствительная дама, не выронила и полслезинки.“ („Für das Herz ist in diesen ‚Erzählungen‘ sehr wenig, und ich glaub, daß keine einzige empfindsame Dame auch nur ein halbes Tränchen vergossen hat.“) Vgl. Schmid 1981, 85. (Die zitierte Kritik erschien 1831 in der Zeitschrift *Severnaja pčela* [„Die nördliche Biene“]).

Jurij Lotman betont in seiner Karamzin-Biographie, dass Karamzin nicht nur ein Werk, sondern auch den Leser „geschaffen“, gebildet habe, wobei er sich vor allem am „Damen-Publikum“ („damskaja auditorija“) orientiert habe. Vgl. Lotman 1997, 221.

Der Auftritt der Gräfin in der Duellszene selbst ist bezeichnend sprachlos, ohne jedoch konsequenzlos zu bleiben. Die erste Konsequenz, die Erzählung vom (letzten) Schuss, ist eng an die zweite gebunden, den Ausschluss der als feminin markierten Zuhörerinnenschaft / Leserinnenschaft aus dem ästhetischen Kommunikationszusammenhang. Dieser Ausschluss einer impliziten Leserinnenschaft findet in der Novelle ihren Niederschlag, er ist notiert und bezeichnet. Das Erzählen entgegen den Willen einer möglicher Weise noch sentimentalistisch gestimmten Zuhörerinnenschaft,<sup>68</sup> angelegt in der Reduktion des Duellsujets auf den Schusswechsel, im Abzug aller Elemente einer Liebesgeschichte, kann mit der vielfach beschriebenen „hohen Selektivität“ (Schmid 1991, 26f.) der Puškinschen Novellen in Zusammenhang gebracht werden. Mit ‚hoher Selektivität‘ bezeichnet Schmid die Tatsache, dass von Puškins Novellen immer wieder als „verdichteten Romanen“ die Rede sei, einer Dichte allerdings, die auf den ersten Blick als lockere Aneinanderreihung erscheine, die die erzähllogische Kontinuität zwischen den einzelnen zur Darstellung ausgewählten Episoden und Sequenzen oft nicht nachvollziehbar mache, die „Sinlinie, die durch das Geschehen gelegt wurde [...] gar keinen stetigen und kontinuierlichen Verlauf“ (Schmid 1991, 27) nehmen lasse. Für die Dichte der Puškinschen Novellen sind somit ihre Auslassungen und Leerstellen verantwortlich. Schmid bezeichnet diesen Sachverhalt als „Punktier“-Technik“, wobei er an die Diskrepanz zwischen „dynamische[r], schnelle[r] Narration“ und „retardierende[r] Deskription“ (ebd.) denkt, durch die die Narration der Deskription zu wenig Raum zu lassen scheint, es zu *Auslassungen* kommen müsse, zu „Lücken der Geschichte“, die „an Motiven höchster narrativer Relevanz auftreten“ (Schmid 1991, 30).

Sinlinie und Auslassungen scheinen im Kontext ästhetischer Transformationen in der Prosa zwischen Sentimentalismus und Romantik von höchster Relevanz zu sein, und zwar im wörtlichen, ja schriftbildlichen Sinn. Dies zeigt sich in der *Interpunktion*, und zwar im Einsatz der Auslassungspunkte. Auslassungspunkte sind markierte Auslassungen, sie sind *Zeichen* der Punktierung, geschriebene Punktierung. In der russischen Literatur zwischen ca. 1800 und 1830 hat sich der Status der Auslassungspunkte von einem der Sichtbarkeit und Referentialität zu einem der Lesbarkeit und Selbstreferentialität<sup>69</sup> verändert. Es konnte gezeigt werden, wie Auslassungspunkte im Sentimentalismus einen oftmals mimetischen Realitätseffekt erzeugen – wenn sie etwa auf das Wort „Tränen“ („slezý“) folgen, oder Imaginationsraum markieren (etwa im Gedanken an

<sup>68</sup> Dies gilt im Übrigen auch für den Erzähler, der angibt, Sil'vio gerne zugehört zu haben, da er sich mit ihm mit „s prostodušiem“ („mit Vertrauensseligkeit“) und „s neobyknovennoj prijatnost'ju“ („außergewöhnlich angenehm“, Hervorhebung B.O.) unterhalten konnte. Puškin, 1995, 67.

<sup>69</sup> Vgl. Obermayr 2006: Es handelt sich hierbei um einen Vergleich der Verwendung der Auslassungspunkte in Nikolaj Karamzins *Rycar' našego vremeni* (1802) und Aleksandr Puškins *Evgenij Onegin* (1825-1833).

das geliebte Subjekt), während bei Puškin gerade dort, wo Auslassungspunkte etwa im Hinblick auf ihre lexikalische Umgebung in auf den ersten Blick zum Sentimentalismus identischer Weise verwendet werden, diese nicht die verbale Umgebung illustrieren oder den Imaginationsraum erweitern, sondern eher den lexikalischen Sinn verändern und ironisch-distanzierend deformieren.

Puškin pflegt einen normverletzenden Umgang mit den Auslassungspunkten, die im Sentimentalismus ja gerade nicht Teil einer ‚Punktier-Technik‘, einer Verdichtung durch Weglassung waren, sondern vielmehr Strategie der Auffüllung und Erfüllung der Normen der Empfindsamkeit. Dieser Gegenstandsbezug ist in der Ästhetik Puškins verschwunden, was gerade nicht dazu führt, dass die Auslassungspunkte aus dem Schriftbild verschwinden, sie werden im Gegenteil weiterverwendet, als Bezeichnung ‚normativer Vakanzen‘,<sup>70</sup> als Zeichen, deren Gegenstandsbezug nun neu zu bestimmen sein wird.

Die „Punktier-Technik“ findet in der Interpunktion nicht so sehr ihre zeichenhafte Entsprechung, die Interpunktion ist im Bezug auf die Punktier-Technik viel mehr eine weitere der hier festgestellten simultanen Reihen. Beide Aspekte sind gewiss Sedimente<sup>71</sup> eines ‚Kampfes um die Prosa‘.<sup>72</sup> Gerade die formalistische Literaturtheorie hat die Bedeutung der Auslassungen bei Puškin immer wieder hervorgehoben. Für Viktor Šklovskij gehören sie, vor allem mit Blick auf den Einfluss Laurence Sternes, zum „Sujetspiel“ („sjužetnaja igra“, Šklovskij 1962, 212); Jurij Tynjanov sprach von ihrer „Wortfunktion“ („slovesnaja funkcija“), er bezeichnete sie als „graphische Wörter“ („grafičeskie slova“ Tynjanov 1977, 316 ). Beide Autoren hatten dabei aber in erster Linie Puškins

<sup>70</sup> Schmid verweist im Zusammenhang mit dem Begriff „Sinnlinie“ auf Georg Simmels „ideelle Linie“; für unseren Kontext wäre zurückzuverweisen auf die „line of beauty“, wie sie etwa im Werk Laurence Sternes, jenes auch für Puškin so einflussreichen Autors, eine zentrale Rolle spielt. Vgl. dazu: Jehle 2006: Jehle sieht in Sternes Hang zur Abschweifung, zur Auslassung eine mit den ästhetischen Normen der Zeit brechende Rehabilitation der Arabeske – einen Ausdruck der Selbstreferentialität und Selbstreflexivität des Erzählens.

<sup>71</sup> Dass Satzzeichen ein besonders virulentes Feld historisch-ästhetischer Transformationen sind, hebt auch Adorno hervor: Adorno 1980, 165-166: „In den Satzzeichen hat Geschichte sich sedimentiert, und sie ist es weit eher als Bedeutung oder grammatische Funktion, die aus jedem, erstarrt und mit leisem Schauer, herausblickt. Das geschichtliche Wesen der Satzzeichen kommt daran zutage, daß an ihnen genau das veraltet, was einmal modern war.“

<sup>72</sup> Würde man Holt Meyers psychoanalytisch indizierten Terminus vom „Kurzprosatraum(a)“ (vgl. Meyer 2000) lacanianisch lesen, könnte man mit der von Lacan im Zusammenhang mit den Psychosen erwähnten Praxis des Stichelingsvogels argumentieren. Dieser wird seinem Namen nicht nur dadurch gerecht, dass er mit seinem Schnabel Nistplatzlöcher bohrt und dabei sein Territorium abgrenzt. Er führt diese Einstiche auch dann durch, „[...] wenn das alles vollbracht ist, und [er] noch Zeit findet, hier und da eine Menge Löcher zu bohren.“ Besonders aktiv wird er in dieser Hinsicht auch in der Konfrontation mit einem männlichen Gegenüber, das jedoch noch nicht nahe genug ist, um direkt angegriffen zu werden. „[...] Wenn [das Stichelingsmännchen, B.O.] nicht weiß, was es tun soll auf der Ebene der Beziehung zum gleichgeschlechtlichen Ebenbild, [...] fängt es an, etwas zu machen, das es macht, wenn es daran geht, den Liebesakt zu vollziehen.“ (Lacan 1997, 114).

Verspoem *Evgenij Onegin* im Auge, ein Text, der eben aufgrund seiner Interpunktions-Extasen hervortritt.

Im Vergleich zum sehr exzessiven Einsatz von Auslassungspunkten im Verspoem kann man in der vorliegenden Novelle ihre sehr ‚selektive‘, beinahe unauffällige Verwendung beobachten, auf die nun exemplarisch eingegangen werden soll. Puškin beschränkt sich auf die ‚normierte‘ Verwendung von 3 bis 5 Auslassungspunkten. Diese normenkonforme Verwendung kann nicht nur in quantitativer Hinsicht festgestellt werden, sie trifft über weite Strecken auch für die semantisch-syntaktische Funktion der Auslassungspunkte zu. Dies jedoch nur auf den ersten Blick. Es lässt sich zeigen, wie die Auslassungspunkte in eine innovatorische Eigendynamik geraten. Für die folgenden Ausführungen werden neben der Akademie-Ausgabe die Erstausgabe von 1831 (Puškin 1831) und die Handschrift aus dem Puškin-Archiv<sup>73</sup> herangezogen und somit fallweise editionskritische Perspektiven mit berücksichtigt, ohne jedoch methodische Ansprüche auf eine Critique génétique zu erheben.

#### 4.2 Punkte mitzählen, mit Punkten erzählen

Auslassungspunkte treten zum ersten Mal gegen Ende des ersten Teils der Novelle in Erscheinung, und zwar in jenen Passagen direkter Rede, da Sil'vio in der Ich-Form vom Duellverlauf und dessen Konsequenzen berichtet: „[...] **мне не хочется вам помешать...**“ („[...] ich möchte Sie nicht stören...“) erwidert er dem Grafen, der dabei ist, Kirschen zu essen und Kerne zu spucken, und: „**Ныне час мой настал.....**“ (Puškin 1995a, 70) („Heute ist meine Stunde gekommen.....“), erklärt er dem Erzähler, seinen Bericht abschließend. Gerade im ersten Beispiel ist das Verfahren der punktierten Narration, eines durch Auslassungspunkte markierten Nichtgesagten bzw. Nichtgetanen aktiv, die Auslassungspunkte beziehen sich hier auf das Negationswort „не“, dehnen diese Verneinung schrifträumlich, und somit zeitlich, verleihen ihr Nachdruck, sie wirken wie ein Pausenzeichen in der Musik. Auch im Hinblick auf Sil'vios Erregtheit<sup>74</sup> zeigen die Auslassungspunkte an, dass die verbale Sprache an ihre Grenze gerät, sie lediglich negativ präsent ist. In der Handschrift finden sich an dieser Stelle sogar 4 anstatt der 3 Punkte aus der Akademie-Fassung (ebd.). Erst die Replik des Grafen unterbricht die ‚Redezeit‘ Sil'vios, der Graf erklärt, Sil'vio ‚jederzeit‘ zur Verfügung zu stehen. Markierten die Auslassungspunkte im Bezug auf Sil'vios Replik noch ein Weglassen, ein Verschweigen („[...] ich möchte Sie nicht stören...“), ein ‚Nicht Jetzt‘, sind dieselben Punkte mit Blick auf die Erwi-

<sup>73</sup> Puškin, A.S., „Vystrel“, Manuskript F. 244, op. 1, Nr. 995. Institut Russkoj Literatury (IRLI, Puškinskij Dom), St. Petersburg.

<sup>74</sup> Ebd.: „Злобная мысль мелкнула в уме моем.“ („Ein böser Gedanke blitzte in meinem Kopf auf.“)

derung des Grafen eine Vorwegnahme, werden sie zum „Noch Nicht“, lassen sie eine Fortsetzung bzw. ihre Auf- oder Erfüllung erwarten.

Gerade die markierte Auslassung ist es, die auf die Relevanz des (noch nicht) Gesagten, (noch nicht) Geschehenen verweist. Dieses noch nicht Geschehene („histoire“) ist aber durch die Auslassungen bereits bezeichnet – es wird auch in Folge ‚folgenlos‘ geschossen, punktierend erzählt werden. Insofern ist dann eben gerade das Geschehen als Erzählung („narration“) mit den Auslassungspunkten exakt bezeichnet, beschrieben, ja geschrieben. Verallgemeinernd kann gesagt werden, dass der Text auf diesem Verfahren der punktierenden Bezeichnung insistiert. Wenn das Geschehen der Novelle durch die zu Beginn dieses Beitrags *aufgezählten* durchlöchernten, punktierten Gegenstände verbunden ist, so gehören die Interpunktionszeichen ebenso wie die Kirschkerne aus dem ersten Duellteil, gehören die Auslassungspunkte mit in diese Reihe. Die Auslassungspunkte sind mitzu(er)zählen, mitzulesen, bestimmen die Lektüregeschwindigkeit eben ganz im Sinne des berühmten Mottos in de Mans *Allegorien des Lesens* (de Man 1988, 30).<sup>75</sup>

<sup>75</sup> „Quand on lit trop vite ou trop doucement on n'entend rien.“ Ein halbes Jahrhundert vor de Man hat übrigens der Kulturphilosoph Michail Geršenzon (1869-1925) den Verlust der Kulturtechnik des langsamen Lesens beklagt, und dieses vor allem für die Lektüre Puškins gefordert: „В наше время ребенка сразу обучают беговому или интуитивному чтению; [...] Современный читатель не видит слов, потому что не смотрит на них; мудрая и прекрасная плоть слова ему не нужна, – он на бегу, мельком улавливает тени слов и безотчетно сливает их в некий воздушный смысл, столь же бесплотный, как слагающие его тени. Поэтому в старину люди читали сравнительно медленно и созерцательно, как пешеход, который на ходу видит все в подробности, и наслаждается видимым, и познает новое, а нынешнее чтение подобно быстрой езде на велосипеде. [...] Ища прежде всего быстроты, мы разучились ходить; теперь только немногие еще умеют читать пешком, – почти все читают велосипедно, по 30 и 40 верст, то есть хотел сказать – страниц в час. [...] Всякую содержательную книгу надо читать медленно, особенно медленно надо читать поэтов, и всего медленнее надо из русских писателей читать Пушкина, потому что его короткие строки наиболее содержательны из всего, что написано по-русски.“ (Geršenzon 2000, 116). („In unserer Zeit lehrt man das Kind sofort das fließende, flüchtige oder intuitive Lesen; [...] Der zeitgenössische Leser sieht die Wörter nicht, deshalb schaut er sie auch nicht an; er hat das weise und schöne Fleisch des Wortes nicht nötig, – er hat es eilig, fängt oberflächlich die Schatten der Wörter ein und lässt sie intuitiv zu irgendeinem luftigen Sinn zusammenfließen, genauso fleischlos, wie die Schatten, aus denen er besteht. Deshalb haben die Menschen im Altertum vergleichsweise langsam und besonnen gelesen, wie ein Fußgänger, der beim Gehen alles im Detail sieht, sich am Gesehenen erfreut, Neues erkennt; das Lesen heutzutage ist wie eine schnelle Fahrt auf dem Fahrrad. [...] Auf der Suche nach Geschwindigkeit haben wir zu gehen verlernt, nur wenige können heute noch wie Fußgänger lesen, beinahe alle lesen, als würden sie Fahrrad fahren – 30 bis 40 Werst, will sagen: Seiten pro Stunde. [...] Jedes inhaltlich gehaltvolle Buch muss langsam gelesen werden, besonders langsam muss man die Dichter und am langsamsten von allen russischen Schriftstellern muss man Puškin lesen, weil seine kurzen Zeilen das Gehaltvollste von allem sind, was auf Russisch geschrieben wurde.“)

### 4.3 Punktierung als heiße Spur

In jenem Abschnitt, der zur Schilderung des Duellverlaufs führt (der Erzähler beginnt zu verstehen, dass ihm in Person des Grafen, der eben in der Schilderung der Schießkünste Sil'vio erkannt hatte, der Duellgegner des gemeinsamen Bekannten gegenüber steht), treffen wir auf Auslassungspunkte, die Ahnungslosigkeit, zögernde Verneinungen, verworfene Erwägungen und immer konkreter werdende Vorahnung indizieren. Diese Auslassungspunkte sind Teil eines rhythmisierten, sich immer wieder selbst unterbrechenden, zurücknehmenden Redeflusses. Sie sind Hinweis auf eine sehr uneindeutige Verneinung und werden zunehmend zur heißen, konkreten Spur – man denke an die Identifikation von Schuss Spuren in der Kriminalistik.<sup>76</sup>

In der Erzählung des Grafen vom Duellverlauf schließlich sind die Auslassungspunkte wiederum Teil der direkten Rede, machen sie den unmittelbaren Vorgang und temporalen Verlauf des Erzählens nachvollziehbar und bilden gerade im Vergleich mit der gerafften, auf engem Raum stattfindenden Präsentation des Geschehens eine beinahe überschwängliche, maximale Retardierung, eine Verräumlichung (Derrida 1990, 151): Wenn die sentimentalistische Interpunktionspraxis die Vorstellung einer erregten Schriftperformanz verursacht, konkretisiert sich Interpunktion hier zu einer Bezeichnung des Erzählens. Denn solange die Punktierung wahrnehmbar bleibt und wahrnehmbar, lesbar gemacht wird, bezeichnet sie ja gerade keine Leere, kein Fehlen, sondern eine Auslassung, die weniger auf einen Mangel, als, auch an dieser Stelle, auf einen Überschuss verweist. Ein Überschuss, der die Sprache als Rede versagen lässt, nicht aber die Schrift, die Zeichen des Beschreibens, des Erzählens. Die Auslassungspunkte erlangen zunehmend ihre „Wortfunktion“.<sup>77</sup>

<sup>76</sup> Puškin 1995a, 73: „...Так и ваше сиятельство стало быть знали его?“ – „Знал, очень знал. Не рассказывал ли он вам... но нет; не думаю; не рассказывал ли он вам одного очень странного происшествия?“ – „Не пощечина ли, ваше сиятельство, полученная им на бале от какого-то повесы?“ – „А сказывал он вам имя этого повесы?“ – „Нет, ваше сиятельство, не сказывал... „Ах! ваше сиятельство“, продолжал я, догадываясь об истине, „извините... я не знал... уж не вы ли?...““ („...Haben Ihre Erlaucht, so scheint es, ihn gekannt?“ „Ja, sehr wohl gekannt. Hat er Ihnen nicht erzählt... aber nein; ich denke nicht; hat er Ihnen nicht von einem sehr eigenartigen Vorfall erzählt?“ „Etwa von der Ohrfeige, seine Erlaucht, die er auf einem Ball von irgend so einem Kerl erhalten hatte?“ „Und hat er Ihnen den Namen dieses Kerls genannt?“ „Nein Erlaucht, hat er nicht... Oh, Erlaucht, fuhr ich fort, die Wahrheit allmählich erratend, „verzeihen Sie... ich wusste nicht... es sind doch nicht Sie?...““)

<sup>77</sup> Vgl. auch Peytard 1982, 17-18, Untersuchung zu Lautréamonts „Chants de Maldoror“: „La mise en ‚mots graphiques‘, avec application des signaux de ponctuation, a pour fonction d'induire une lecture visuelle, avec toutes les conséquences aux différents niveaux, lexical, syntaxique, sémantique.“ [Kursiv B.O.]

Я отмерил двенадцать шагов, и стал там в углу, прося его выстрелить скорее, пока жена не воротилась. Он медлил – он просил огня. Подали свечи. – Я запер дверь, не велел никому входить, и снова просил его выстрелить. Он вынул пистолет и **прицелился...** Я считал **секунды...** я думал **о ней...** Ужасная прошла минута! Сильвио опустил руку.“ – „Жалею“, сказал он, „что пистолет заряжен не **черешневыми косточками...** пуля тяжела.“ „[...] я выстрелил и попал вот в эту картину. [...] Я выстрелил“, продолжал граф, „и слава богу дал промах; тогда **Сильвио....** (в эту минуту он был, право, ужасен) Сильвио стал в меня прицеливаться. Вдруг двери открылись [...] (Puškin 1995a, 74)

Ich maß zwölf Schritte aus, stellte mich dort in die Ecke und bat ihn, schnell zu schießen, bevor meine Frau zurückkommen würde. Er zögerte, bat um Feuer. Man reichte Kerzen. Ich verschloss die Tür, befahl, niemandem Zutritt zu gewähren und bat ihn wieder, zu schießen. Er zog die Pistole und zielte... Ich zählte die Sekunden... Ich dachte an sie... Eine schreckliche Minute verging! Sil'vio senkte den Arm.“ „Ich bedaure“, sagte er, „dass meine Pistole nicht mit Kirschkernen geladen ist... es ist eine schwere Kugel.“ „[...] ich schoss und traf hier in dieses Bild. [...] Ich schoss“, setzte der Graf fort, „und, Gottlob, verfehlte; darauf begann Sil'vio... (in dieser Minute, wahrlich, sie war schrecklich) begann Sil'vio auf mich zu zielen. Plötzlich ging die Tür auf [...]

Das punktierte Ausdehnen und Auskosten dieser Passage ist umso bemerkenswerter, da ja, wie oben zitiert, die Gräfin darum gebeten hatte, auf diese Erzählung zu verzichten (Puškin 1995a, 73), ihre Erinnerung daran nicht wachzurufen. In absoluter Ignoranz diesem Verlangen gegenüber werden jedoch gerade, wie es eine ‚realistische‘ Wiedergabe des Erzählens erfordert, die Schreckensminuten gedehnt: Das Zielen, das Zählen der (letzten) Sekunden, die Gedanken an ‚sie‘. Gerade in diesem Fall der ‚sentimentalistischen‘ Verwendung der Auslassungspunkte (Markierung des Imaginationsraums) wird deutlich, dass es sich abweichend davon hier nicht nur um Vorstellungsraum handelt, sondern dass dieser in der Reihe zielen-zählen-erinnern temporale Implikationen, eben solche der verbal vermittelten Erinnerung, deren Spur auf den Beginn dieses Duells zurückweist, erhält. Gleichzeitig wird sich bald darauf der Raum füllen – die Gräfin wird eintreten, wird den Handlungsraum betreten und ins Geschehen eingreifen. Als Erinnerungsspur machen diese Auslassungspunkte die Erzählung vom Duellverlauf, die wiederum durch Auslassungspunkte und Auslassungen charakterisiert ist, präsent. Als Raummarkierung sehen sie die Stelle vor, an die die Gräfin treten wird. Sie markieren eine weibliche Zuhörerinnenschaft, die, soweit man sie durch die Interpunktionsekstasen des Sentimentalismus als in der Interpunktion figurierte und figurierende Leserinnen betrachten könnte, in die-

sen punktierten Intensitätszonen der Erzählung vorkommen und ihr Auskommen finden (muss).<sup>78</sup>

Prekär wird dieser, die weibliche Zuhörerinnenschaft implizierende, sie aber intentional exkludierende Raum durch die gleichen drei Auslassungspunkte nach Sil'vios Anspielung auf die „Kirschkerne...“:<sup>79</sup> als sei hier jene Stelle markiert, an der Leserinnen endgültig besser Augen und Ohren verschließen oder den Raum verlassen, denn bald wird ein ‚echter‘ Schuss fallen.

#### 4.4 Entscheidungen, oder: getilgte Punkte

Sind, wie eben gezeigt, im Bericht des Grafen Auslassungspunkte häufig, so fehlen sie in der „Fliegen“- („mucha“-) Passage gänzlich. Zumindest ist dies mit Blick auf die repräsentative Akademie-Ausgabe der Fall. In der Handschrift hingegen finden sich sehr wohl auch Auslassungspunkte in der „mucha“-Replik des Erzählers. Es mag auf höchst unbewusste, zufällige ‚Punktierung‘ zurückzuführen sein, dass diese getilgt wurden.<sup>80</sup> Die bereits mehrfach zitierte, zum ‚muchacha-Komplex‘ führende Passage, lautet:

[...] бывало, увидит он, села на стену муха: вы смеетесь, графиня?  
(Puškin 1995a, 72)

[...] es kam vor, er sieht, es saß eine Fliege an der Wand: sie lachen,  
Gräfin?

Mit Blick auf Puškins Handschrift auf, dass gerade aus der Umgebung dieser Replik die Auslassungspunkte getilgt wurden.<sup>81</sup> Diesem Prozess sind auch vier Punkte nach dem Wort „muchacha“ zum Opfer gefallen. Die Handschrift sieht vor:

<sup>78</sup> Vgl. zu diesem Komplex der restriktiven Transformation von Erregung („Körperströmen“) in Schriftzeichen Koschorke 1999, 462: „Die Empfindsamkeit im engeren Sinn ist schnell aus der Mode gekommen. Sie hat schon den Anfang des 19. Jahrhunderts nur in Gestalt eines sinkenden Kulturguts erreicht, teils als Unterstrom, teils als Gegenbild der Romantik. [...] Während Rührung zum Gattungsmerkmal der Trivialkunst degeneriert, herrscht in der Hochliteratur eine Tendenz wachsender Restriktion von Gefühls- und Schmerzäußerungen.“

<sup>79</sup> Puškin 1995a, 73-74: „„Жалею“, сказал он, что пистолет заряжен не черешневыми косточками... пуля тяжела.“ („Ich bedaure“, sagt er, „dass meine Pistole nicht mit Kirschkernen geladen ist... die Kugel ist schwer.“)

<sup>80</sup> Schon in der Erstausgabe. Vgl. Puškin 1831, 21f.

<sup>81</sup> Einmal im Satz: „Да, отвечал он, выстрел очень замечательный.“ (ebd.) („Ja“, antwortete er, „ein sehr guter Schuss.“) In der Handschrift wird hier nicht mit Punkt, sondern mit fünf Auslassungspunkten geendet: „Да, отвечал он, выстрел очень замечательный...“ Außerdem in der Replik, Puškin 1995a, 72: „[...] но вот уже четыре года, как я не брал в руки пистолета.“ („Und jetzt sind es schon vier Jahre, dass ich keine Pistole mehr in der Hand hatte.“). Dieser Satz endet in der Handschrift so: „[...] но вот уже четыре года, как я не брал в руки пистолета...“ Die Auslassungspunkte machen an beiden Stellen gerade im Hinblick auf die Markierung eines Erzählens vom eigentlich ausgelassenen Erzählen Sinn.

[...] бывало, увидит он, села на стену муха... вы смеетесь, графиня?  
[Hervorhebungen B.O.]

Ах-

Коло император, или, император или  
Трагедия. Да кто знает, какие сцены.  
Скоро, увидит он, что муха... или  
не император, Трагедия? или кто, император.

Aus Puškins Manuskript zu „Vystrel“, F. 244, op. 1, Nr. 995  
Institut Russkoj Literatury (IRLI, Puškinskij Dom, St. Petersburg)

Vor dem Hintergrund der hier gezeigten Bedeutung der „mucha“-Passage ist Puškins motorische Intuition an dieser Stelle nur folgerichtig. Da gerade die punktierende ‚Linienführung‘ herausragender Bestandteil von Puškins innovativer Ästhetik ist, scheint der Hinweis auf diese im Verlauf der Textgenese gelöschte Markierung von großer Relevanz zu sein. Wenn gezeigt werden konnte, wie diegetische Realisierung, sprachkünstlerische Verdinglichung und erzähltechnische Punktierung in der zweiten Reihe dieser Novelle fungieren, muss die Tilgung der Auslassungspunkte aus der „mucha“-Passage als Eingriff einer sinnökonomischen Zensur gewertet werden. Interpunktion wird bei Puškin zu einer „notwendigen“, oder, positiver formuliert: wieder möglichen Arabeske. Im Hinblick auf ihre historische Referentialität gehören die Auslassungspunkte zu jenen „toten“, aber „wieder verfügbar gewordenen“ Gegenständen, wie dies auch von den erschossenen Realia unserer Novelle behauptet werden könnte (Busch 1985, 42–43).<sup>82</sup> Vielleicht wollten die getilgten Auslassungspunkte nach dem Wort „mucha“ einmal jene Stelle markiert haben, an der das Rätsel *ist*, ohne dass es zu lösen wäre. Auf jeden Fall setzten sie Nachdruck auf eine Passage, die die Funktion der geschriebenen Auslassung neu bestimmt. Offensichtlich konnte die Editionspraxis die Relevanz dieser Zeichen von Bedeutung – im Ge-

<sup>82</sup> Busch weiter: „Wenn Hegel mit Notwendigkeit aus der Autonomie des Künstlers das Chaos der Gegenstände hervorgehen sieht und damit ihre Entwertung, sucht der Romantiker in diesem Trümmerfeld den toten, aber verfügbar gewordenen Einzelgegenstand auf, belässt ihn zwar als Bruchstück, sucht ihm jedoch neues Leben einzuhauchen und verkürt ihn schließlich poetisch [...] Das Streben nach ‚unendlicher Fülle in der unendlichen Einheit‘ (Schlegel), nach dem Zusammenhang mit dem Absoluten, lässt den Romantiker dennoch nur von Gegenstand zu Gegenstand springen, von Sinnrest zu Sinnrest, als habe er Angst, den Boden ganz unter den Füßen zu verlieren.“

folge der nichtigen Fliegen – nicht nachvollziehen. Sehr schnell hat man sie übersehen und überlesen.

Ogleich die Sinn produzierende Potenz des Lexems „mucha“ auch ohne die getilgten Auslassungspunkte<sup>83</sup> nachzuweisen ist, sollte doch der Unterschied deutlich geworden sein, den diese Zeichen machen. Als seien sie eben genau jene entscheidenden Punkte, die für ein klares Unentschieden im Lesewettbewerb bislang gefehlt haben.

brigitteo@gmx.de

### L i t e r a t u r

- Adorno, Th.W. 1980, „Satzzeichen“, *Noten zur Literatur I*, Frankfurt/M., 163-174.
- 1990. *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M.
- Barthes, R. 1989. *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt/M.
- Bätschmann, O. 1989. *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920*.
- Busch, W. 1985. *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin.
- 1995. „Alexander Cozens' „blot“-Methode. Landschaftserfindung als Naturwissenschaft“, Wunderlich, H. (Hg.), „Landschaft“ und Landschaften im achtzehnten Jahrhundert, Heidelberg, 209-228.
- Čaadaev, P.Ja. 1991. „Lettres Philosophiques adressées à une dame“, *Polnoe sobranie sočinenij i izbrannye pis'ma*, Tom 1, Moskau, 86-205.
- Deleuze, G. 1993. *Logik des Sinns*, Frankfurt/M.
- Derrida, J. 1990. „Semiologie und Grammatologie“, P. Engelmann (Hrg.), *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte der französischen Philosophie der Gegenwart*, Stuttgart, 140-164.
- Ėjchenbaum, B. 1969. „Illusion des skaz“, *Texte der russischen Formalisten. Band 1*, München, 162-167.
- Gercen, A.I. 1989. *Sobranie sočinenij v 30 tomach*, Tom IX, Moskau 1956.
- Geršenzon, M. 2000. „Čtenie Puškina“, *Izbrannoe*, Tom 1: *Mudrost' Puškina*. Moskau, 116-119.
- Hansen-Löve, A.A. 1978. *Der russische Formalismus*, Wien.
- 1989. „Entfaltung, Realisierung“, A. Flaker (Hrg.), *Glossarium der Avantgarde*, Graz, Wien, 188-211.
- 1997. „«Wir wußten nicht, daß wir Prosa sprechen». Die Konzeptualisierung Russlands im russischen Konzeptualismus“, *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 44, 423-507.

<sup>83</sup> Vgl. Adorno 1980, 164: „Überflüssig darum, sie als überflüssig einzusparen: dann verstecken sie sich bloß. Jeder Text, auch der dichtest gewobene, zitiert sie von sich aus, freundliche Geister, von deren körperloser Gegenwart der Sprachleib zehrt.“

- 1999. „Muchi. Literaturnye, russkie“, *Studia Litteraria Polono-Slavica*, 4, Warszawa, 95-132.
- 2004. „Vom nicht abgegebenen Schuß zum nicht erzählten Ereignis – Schmidtsche Äquivalenzen“, Götz, Ch. / Hansen-Löve, A.A. (Hrg.), *Analytisieren als Deuten. Festschrift für Wolf Schmid*, Hamburg, 11-17.
- Hennig, A. 2002. „Kalauer – Rätsel – Leitmotiv. Die Entfaltungspoetik Viktor Šklovskijs“, M. Goller / S. Strätling (Hg.), *Schriften – Dinge – Phantasmen. Literatur und Kultur der russischen Moderne I* (= Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 56), München, 261-280.
- Jehle, O. 2006. „Sternes Abschweifungen. Zum Lob und Eigensinn der Linie in Tristram Shandy“, W. Busch, O. Jehle, C. Meister (Hg.), *Randgänge der Zeichnung*, München, 75-95.
- Karamzin N.M. 1848. „Pis'ma russkogo putešestvennika“, *Sočinenija Karamzina*, Tom II, Sankt Peterburg.
- Koschorke, A. 1999. *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München.
- Lacan, J. 1997. *Die Psychosen. Das Seminar Buch III*, Berlin.
- Lachmann, R. 1994. *Die Zerstörung der schönen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen*, München.
- Lieber, L. 1976. „Die Welt der lebendig gewordenen Gegenstände in Puschkins Prosa („Der Schuß“, „Der Postmeister“), *Slavica XIV*, 117-130.
- Lotman, J.M. 1992. „Russo i russkaja kul'tura XVIII – načala XIX veka“, *Izbrannye Stat'i*, Tom II, Tallinn, 40-99.
- 1994. „Russkaja literatura na francuzskom jazyke“, *Russkaja literatura na francuzskom jazyke. XVIII-XIX vekov*, Wiener Slawistischer Almanach Sonderband 36, Wien, 10-53.
- 1997. *Sotvorenje Karamzina*, Sankt Petersburg.
- Magritte, R. 1989. *Die Reize der Landschaft*. Einführung v. W. Schmid, München, Zürich.
- de Man, P. 1988. *Allegorien des Lesens*, Frankfurt/M.
- Menke, B. / Schmidt, D. 2005. „Am Nullpunkt des Rituals. Darstellung und Aufschub des Zweikampfs bei Kleist, Conrad und Puschkin“, *Arcadia* 40, 194-236.
- Meyer, H. 2000. „Laufend lesen lernen. A.S. Puschkins Kurzprosatraum(a), R. D. Kluge (Hg.), „Ein Denkmal schuf ich mir...“ *Alexander Puschkins literarische Bedeutung*, Tübingen, 259-293.
- Obermayr, B. 2006. „Auslassungspunkte als Materialspur“, Sonderforschungsbereich 626 (Hg.), *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, Berlin. (URL, <http://www.sfb626.de/index.php/veroeffentlichungen/online/artikel/91/>)
- Peytard, J. 1982. „Les variantes des ponctuation dans le Chant Premier des ‚Chants de Maldoror‘ (Essai d'analyse exhaustive)“, *La genèse du texte: Les Modèles linguistiques*, Paris, 13-71.
- Puschkin A. 1952. „Der Schuss“, *Ausgewählte Werke*, Bd. 3, Berlin, 16-30.
- Puškin, A.S. „Vystrel“, Manuskript F. 244, op. 1, Nr. 995. Institut Russkoj Literatury (IRLI, Puškinskij Dom), St. Petersburg.
- 1831. *Povesti pokojnogo Ivana Petroviča Belkina*, Sankt Peterburg.
- 1995. „Vystrel“, *Polnoe Sobranie Sočinenij*, Tom 8, Moskau, 65-74.

- 1995. „Povesti pokojnogo Ivana Petrovica Belkina“, *Polnoe Sobranie Sočinenij*, Tom 8, Moskau, 57-149.
- „O proze“, *Polnoe Sobranie Sočinenij*, Band 11, Moskau, 18-19.
- Ritter, J. 1989. „Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft“, *Subjektivität*, Frankfurt/M., 141-190.
- Schiller, F. 1981. „Wilhelm Tell“, *Schillers Werke*, Nationalausgabe, 10. Bd., Weimar, 129-277.
- Schmid, W. 1981. „Intertextualität und Komposition in Puškins Novellen ‚Der Schuß‘ und ‚Der Posthalter‘“, *Poetica* 13, 82-132.
- 1982. „Diegetische Realisierung von Sprichwörtern, Redensarten und semantischen Figuren in Puškins ‚Povesti Belkina‘“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 10, 163-195.
- 1991. *Puškins Prosa in poetischer Lektüre. Die Erzählungen Belkins*, München.
- Šklovskij, V. 1962. „‚Evgenij Onegin‘. Puškin i Stern“, *Očerki po poëtike Puškina*, Berlin 1923 (Reprint De Hague, Paris), 199-220.
- 1969. „Iskusstvo, kak priem“, *Texte der Russischen Formalisten*, Band 1, München, 3-35.
- Slanina, S. 2006. „Der Fleck im Bild. Spielarten taktiler Körper- und Naturwahrnehmung in Eugène Delacroix' Proträt von Louis-Auguste Schwiter“, Sonderforschungsbereich 626 (Hg.), *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte Geschichtlichkeit*, Berlin. (URL: <http://www.sfb626.de/index.php/veroeffentlichungen/online/artikel/88>)
- Thümmler, S. 1995. „Landschaftsmotive im Innenraum. Bemerkungen zur Panoramatapete um 1800“, H. Wunderlich (Hg.), *„Landschaft“ und Landschaften im achtzehnten Jahrhundert*, Heidelberg, 157-177.
- Tynjanov, Ju. 1977. „Illjustracii“, *Poëtika. Istorija literatury. Kino*, Moskau, 310-318.