

## SINNPOTENTIALE DER NARRATIVEN ALLUSION

Aleksandr Puškins Posthalternovelle und ihre Prätexte

### 1. BEGRIFFSINHALTE, TYPEN UND STRUKTUREN DER INTER- TEXTUALITÄT

Subsumiert man unter *Inter textuali-  
tät* alle Phänomene, die sich aus dem Bezug eines  
literarischen Textes zu anderen Texten, zu Gattungen  
und zu literarischen *langues* ergeben, dann verliert  
der mittlerweile allerorten bemühte Begriff jegliche  
Bezeichnungskraft und Operationalität. Er löst sich  
auf in den wohlbekannten Konzepten von der Relationa-  
lität, der Kode- und Kontextabhängigkeit semiotischer  
Fakten überhaupt. Auch wenn man den Begriff reser-  
viert für Beziehungen zwischen einzelnen Texten (den  
literarischen *paroles*), deckt er noch Wolf Schmid  
breiteres Spektrum von relationalen Operationen: Zitat,  
Paraphrase, Nacherzählung, intermediale Transposition  
(z.B. Verfilmung eines Romans), Einfluß, Nachdich-  
tung, Pastiche, Plagiat, Stilisierung, Parodie, Tra-  
vestie, Reminiszenz, Anspielung u. dgl.

Eine erste sinnvolle Restriktion des in der ge-  
genwärtigen Diskussion zumeist mit sehr weiten Exten-  
sionen gebrauchten Begriffs enthält die Definition

## SINNPOTENTIALE DER NARRATIVEN ALLUSION

Aleksandr Puškins Posthalternovelle und ihre Prätexte

### 1. BEGRIFFSINHALTE, TYPEN UND STRUKTUREN DER INTER- TEXTUALITÄT

Subsumiert man unter I n t e r t e x t u a l i -  
t ä t alle Phänomene, die sich aus dem Bezug eines  
literarischen Textes zu anderen Texten, zu Gattungen  
und zu literarischen langues ergeben, dann verliert  
der mittlerweile allerorten bemühte Begriff jegliche  
Bezeichnungskraft und Operationalität. Er löst sich  
auf in den wohlbekannten Konzepten von der Relationa-  
lität, der Kode- und Kontextabhängigkeit semiotischer  
Fakten überhaupt. Auch wenn man den Begriff reser-  
viert für Beziehungen zwischen einzelnen Texten (den  
literarischen paroles), deckt er noch ein überaus  
breites Spektrum von relationalen Operationen: Zitat,  
Paraphrase, Nacherzählung, intermediale Transposition  
(z.B. Verfilmung eines Romans), Einfluß, Nachdich-  
tung, Pastiche, Plagiat, Stilisierung, Parodie, Tra-  
vestie, Reminiszenz, Anspielung u. dgl.

Eine erste sinnvolle Restriktion des in der ge-  
genwärtigen Diskussion zumeist mit sehr weiten Exten-  
sionen gebrauchten Begriffs enthält die Definition



Laurent Jennys (1976). Jenny schlägt vor, "Intertextualität" einzugrenzen auf die "présence d'un texte dans un autre" (262) und von dieser - so können wir formulieren - simultanen Präsenz zweier Texte in einem einzigen nur dann zu sprechen, wenn "on est en mesure de repérer dans un texte des éléments structurés antérieurement à lui, au-delà du lexème, cela s'entend, mais quel que soit leur niveau de structuration" (262). Diese Bedingung scheidet aus der Intertextualität alle jene Relationen aus, die - wie z.B. die einfache Anspielung oder die Reminiszenz - auf einem "emprunt d'une unité textuelle abstraite de son contexte et insérée telle quelle dans un nouveau syntagme textuel, à titre d'élément paradigmatique" (262) beruhen. Die - auf den ersten Blick leicht erfüllbare - Bedingung, die Jenny für das Vorliegen von Intertextualität stellt, impliziert freilich - das zeigen Jennys Beispiele -, daß sich das fremde Element nicht widerstandslos in den neuen Kontext einordnet und an die neue Umgebung assimiliert, sondern den fremden Kontext, aus dem es stammt und dessen Strukturierung es in Erinnerung ruft, metonymisch, als pars pro toto evoziert. Intertextualität liegt danach also nur dann vor, wenn das fremde Element "rapports de texte à texte en tant qu'ensembles structurés" (263) etabliert.

Unter den immer noch zahlreichen Typen der Intertextualität, die Jennys Intension zuläßt, interessiert



uns hier jene Relation, die Bachtin (1929) mit der Metapher der "dialogischen Beziehung" (*dialogičeskoe otnošenje*) umschrieben hat. Die in Bachtins "Metalinguistik" entworfene "Dialogizität", von der sich die aktuelle Intertextualitäts-Diskussion so nachhaltig inspirieren ließ (man denke nur an die Genese der - freilich nicht mehr ganz bachtinschen - "intertextualité" bei Kristeva 1967), meinte ein genuin semantisches Phänomen: den "Kampf" der "Bedeutungspositionen" (*smyslovye pozicii*), die von den in eine "dialogische Beziehung" tretenden "Worten" (d.i. Texten) konnotiert werden. Wenn wir uns im weiteren mit verschiedenen Manifestationen von Intertextualität beschäftigen, beschränken wir uns auf jene, die "dialogische Beziehungen" darstellen und zielen dabei auf Intertextualität nicht einfach als Relation von strukturierten Texten, sondern - Jennys Restriktion weiter verengend - auf Intertextualität als Relation der in den simultan vergewärtigten Texten ausgedrückten Textgehalten, Sinnpositionen und Ideologien.

Das "zweistimmige Wort" (*dvugolosoe slovo*), das sich als "Dialog" zwischen Texten bzw. ihren Gehalten und Ideologien entfalten läßt und dessen Sinn sich deshalb durch die simultane Präsenz zweier miteinander konkurrierender Sinnpositionen konstituiert, stellt vor allem drei Probleme: 1. wie kommt der Bezug eines Textsinns auf einen fremden Textsinn zustande? 2. Welche besonderen Rezeptionshaltungen initiiert er? 3. Zu welchen



übersummativen, ganzheitlichen semantischen Gestalten kann er führen?

Diese Fragen konnten der traditionellen Einflußforschung und Motivgeschichte gar nicht in den Blick kommen, betrachtete sie doch die intertextuellen Phänomene ausschließlich aus der Perspektive des zeitlich ersten Textes, der als aktiver Motivspender für spätere, passiv rezipierende Texte erschien. Unser point of view ist dagegen der spätere Text, und was früher auf die Begriffe des Einflusses, der Kontinuität und des Erbes gebracht wurde, zeigt sich in der gegenläufigen Perspektivierung als virtuelle Sinnkomponente des eigenständigen, aktiven, nicht mehr als nur positiver oder negativer Reflex, sondern aus eigener Gesetzlichkeit entstandenen, auf seine 'Vorläufer' zurückverweisenden und deren Sinnpotentiale als Elemente der eigenen Konstruktion ausnutzenden späteren Textes.

Für eine Arbeitsdefinition sei nun vorgeschlagen, von einer intertextuellen Relation im Sinne der Bachtinschen "Dialogizität" nur dann zu sprechen, wenn die Beziehung des späteren Textes (T) zum früheren oder fremden Text, dem Prä-Text (PT), als ein vom Autor intendiertes semantisches Faktum im Bedeutungsaufbau von T identifizierbar ist. (Der Begriff *Prä-Text* umfaßt, ohne der intertextuellen Relation schon eine bestimmte Qualität zuzusprechen, fremde Texte in allen möglichen Verwendungen, ist also der in Hinsicht auf die Inhalte der Relation indifferente Oberbegriff für solche Be-



griffe wie *Referenztext*, *Subtext*, *Prototext*, *Genotext*, *Quellentext* u.ä.)

Diese Definition schließt aus den intertextuellen Fakten eines Werks sowohl jene Relationen aus, die sich aus der Projektion dieses Werkes auf ein jüngeres Werk herstellen, als auch jene, die durch das Unterschieben älterer, aber nicht als Folie intendierter Werke zustandekommen. (Beide Ausschlüsse verstehen sich nicht ganz von selbst. Man denke nur an die Text- und Textbedeutungsphilosophie der französischen Intertextualisten, insbesondere an ihr Konzept bzw. Postulat einer *pratique signifiante* mit der bekannten Apotheose des offenen Sinns. Man kann ein literarisches Werk natürlich auf alle möglichen fremden Werke projizieren, auch auf solche, die dem Autor als Folie gar nicht vorgelegen haben können, nur sind die dabei zu gewinnenden Sinnpotentiale, wie interessant sie an sich auch sein mögen, da sie nicht intendiert sind, auch keine Faktoren des Bedeutungsaufbaus des gegebenen Werks.)

Während die beiden genannten Restriktionen im Grunde für jegliche Intertextualität gelten, scheidet die Bedingung, daß die Relation von T zu PT als intendiertes semantisches Faktum von T objektivierbar wird, den semantischen Typus der Intertextualität, d.h. jenen Typus, der mit dem "Dialog" der Texte auch *I n t e r - s e m a n t i z i t ä t*, den "Dialog" der *T e x t b e - d e u t u n g e n*, impliziert, von allen übrigen, nicht-semantischen Typen. Man mag hier fragen, ob denn



überhaupt intertextuelle Relationen denkbar seien, die nicht zugleich intersemantische sind und als solche in den Bedeutungsaufbau von T eingehen. Impliziert die gegebene Definition von Intertextualität nicht notwendig die Semantisierung der Textrelation in T? Daß dem nicht so ist, zeigt etwa ein Blick auf die Typologie der Zitation, die A.K. Žolkovskij (1976:72-78) vorgeschlagen hat.

Žolkovskij unterscheidet vier Typen des Verhältnisses zwischen "eigenem Text ( $T_2$ )" und "fremdem Text ( $T_1$ )". Von ihnen erfüllt lediglich der Typ III unsere Bedingung der semantischen Intertextualität:

Die offene und bewußte Zitierung aus  $T_1$  bildet eine integrale Komponente der Struktur<sup>1</sup> von  $T_2$ . Auf der Ebene der Kompetenz erscheint  $T_2$  oft<sup>2</sup> als Variation zu dem Thema von  $T_1$ , d.h. in  $T_2$  erhält die beiden Texten gemeinsame Komponente  $T^{com}$  eine Interpretation (*vyvod*), die von jener, die sie in  $T_1$  hatte, verschieden ist; diese Konfrontation (*sopostavlenie*) der beiden Interpretationen von  $T^{com}$  und die Ersetzung der alten durch eine neue gehen selbst auch in die Interpretation (d.h. in das Verständnis) von  $T_2$  ein. (74)

In den übrigen Typen kommt es nicht zu der für die Intersemantizität konstitutiven "inhaltlichen Konfrontation von  $T_2$  und  $T_1$ " (*soderžatel'noe sopostavlenie  $T_2$  s  $T_1$* ) (73). Entweder (Typ I) ist eine in der Werkgenese nachweisbare Beziehung von  $T_2$  zu  $T_1$  "nicht sichtbar" (in diesem Fall läge freilich nicht einmal Intertextualität im weiteren Sinn vor), oder (Typ II) die Zitierung hat lediglich die Aufgabe, " $T_2$  in der künstlerischen Tradition zu 'verankern', indem sie ihm einen Hintergrund, eine Stütze, eine Perspektive gibt"



(73), oder (Typ IV) die divergierenden Interpretationen eines äquivalenten Elements treten in  $T_2$  nicht in eine unmittelbare Beziehung zueinander.

Intertextualität als Intersemantizität manifestiert sich in jenem relationalen Verfahren, das in den letzten Jahren als literarische Allusion beschrieben worden ist.

Deren intersemantischen Charakter deutet bereits die frühe Definition Konrad Górskis (1962: 7 f.) an: in der literarischen Allusion "bedient sich das gegebene Werk des Gehalts eines anderen Werks als eines Mittels für den Ausdruck eines eigenen Inhalts":

Przez aluzję literacką będziemy [...] rozumieć aluzyjne nawiązanie do tekstu innego dzieła literackiego, dzięki czemu dany utwór posługuje się w większym lub mniejszym stopniu zawartością drugiego utworu jako sposobem wyrażenia własnej treści. (7 f.)

Die d o p p e l t e R e f e r e n z der literarischen Allusion unterstreicht in seiner ausführlichen Besprechung von Gian Biagio Contes Buch *Memoria dei poeti e sistema letterario* (Conte 1974) Anthony L. Johnson (1976): die alludierenden Signifikanten verweisen nicht nur auf ihre 'normalen' Signifikate, sondern beziehen sich zugleich auf einen literarischen Referenten ("the literary system of the poet alluded to, the target area being the physical substance of the words recalled, together with the special effects of sense still embedded in the words reutilized", 579; vgl. ebd. das Schema der zweifachen Signifikation).



Der wichtigste Beitrag zur literarischen Allusion ist die luzide Arbeit von Ziva Ben-Porat (1976). Ben-Porat definiert das Verfahren ("device for the simultaneous activation of the two texts", 107), beschreibt seine Struktur ("The activation is achieved through the manipulation of a special signal: a sign [simple or complex] in a given text characterized by an additional larger 'referent'. [...] The simultaneous activation of the two texts thus connected results in the formation of intertextual patterns whose nature cannot be predetermined", 108), analysiert den Prozeß der Aktualisierung (1. "recognition of a marker in a given sign", 2. "identification of the evoked text", 3. "modification of the initial local interpretation of the signal [of literary allusion] (= sign containing a marker)", 4. "activation of the evoked text as a whole, in an attempt to form maximum intertextual patterns") und gibt schließlich eine brauchbare Typologie nach dem Kriterium der Relation zwischen "AT = alluding text" und "RT = referent text" (1. AT und RT sind "initially unrelated": ihre fiktiven Welten haben mit Ausnahme des die Allusion initiierenden "marker" keine gemeinsamen Elemente, 2. AT und RT sind "initially related": ihre fiktiven Welten haben "many major elements" gemeinsam, 2a. AT und RT sind "initially related" durch Similarität ["metaphorical literary allusion"], 2b. AT und RT sind "initially related" durch Kontiguität ["metonymical literary allusion"])).

Auf der Grundlage von Johnsons und vor allem Ben-



porats Strukturbeschreibung gibt Carmela Perri (1978) eine zusammenfassende Arbeitsdefinition:

Allusion in literature is a manner of signifying in which some kind of marker (simple or complex, overt or covert) not only signifies un-allusively, within the imagined possible world of the alluding text, but through echo also denotes a source text and specifies some discrete, recoverable property (ies) belonging to the intension of this source text (or specifies its own property[ies] in the case of self-echo); the property(ies) evoked modifies the alluding text, and possibly activates further, larger inter- and intratextual patterns of properties with consequent further modification of the alluding text. (295)

Die so definierte literarische Allusion ist natürlich nicht mehr identisch mit dem, was wir unter einer einfachen Anspielung verstehen. Als das kardinale Verfahren der Intersemantizität ist sie vielmehr der Oberbegriff für Stilisierung, Parodie, Persiflage, Travestie und dergleichen. Heuristisch wenig ergiebig scheint es freilich, nach der möglichen *S i n n i n t e n t i o n* eine Typologie der literarischen Allusion zu erstellen, etwa zwischen den ironischen, humoristischen, parodistischen, travestierenden, persiflierenden Subtypen zu unterscheiden. Denn erstens lassen sich solche Qualitäten bekanntlich nicht eindeutig voneinander abgrenzen (der heterogene und unterschiedlich stark spezifizierte Inhalt der Intensionsbegriffe führt außerdem zu Extensionen unterschiedlicher Ordnung), und zweitens ist es gerade die Natur der literarischen Allusion, Relationen herzustellen, ohne zugleich deren Sinnintention explizit zu konkretisieren. Die Aktualisierung des semantischen



Potentials, das die Korrelation von Textbedeutungen bereithält, ist ja erst vom Rezipienten zu leisten, und ihre Resultate können so komplexer Art sein, daß jede typologische Festlegung auf eine Sinnintention die Finalwirkung der literarischen Allusion reduzieren würde.

Sinnvoller, weil leichter operationalisierbar und deshalb heuristisch ergiebiger als eine Klassifizierung, die sich an der Sinnintention orientiert, sind Typologien, die auf objektivierbaren, nicht schon eine Gesamtinterpretation voraussetzenden, f o r m a l e n Merkmalen beruhen. Zu erwähnen wären hier die bereits existierenden Typologien

1. nach der Form des "allusion marker" (vgl. Perri 1978:

303-305, wo - in den Begriffen der Beschreibung sprachlicher Referenz - zwischen "proper naming", "definite descriptions" und "paraphrase" unterschieden wird),

2. nach der Form der Integration des Allusionssignals in T (vgl. die "Problèmes d'encadrement" bei Jenny 1976:276-271),

3. nach der Form der Repräsentation von PT in T (vgl. die "Figures de l'intertextualité": "paronomase", "ellipse", "amplification", "hyperbole", "interversions", "changement du niveau de sens" bei Jenny 1976:275-278)

und insbesondere die von Ben-Porat vorgeschlagene Typologie, nämlich

4. nach der tropischen Relation von T und PT (bei Simi-

larität zwischen T und PT liegt "metaphorical literary allusion", bei Kontiguität "metonymical literary allusion" vor).

## 2. DIE NARRATIVE ALLUSION

Unabdingbar ist allerdings auch eine Differenzierung der literarischen Allusion nach der *S u b s t a n z* der in T und PT korrespondierenden Komponenten. Die für die Etablierung der Intersemantizität erforderliche Korrespondenz zwischen T und PT kann sich ja auf unterschiedliche Werkschichten beziehen. Als Substanzen, in denen sich die Intertextualität manifestieren kann, seien hier genannt:

1. das narrative, diegetische Material, d.h. die denotierte Geschichte (Diegesis) bzw. ihre Konstituenten (Situationen, Protagonisten, Handlungen),
2. die die Erzählung konstituierenden Verfahren wie Linearisierung, Umstellung, Raffung, Dehnung (und in ihnen impliziert: Perspektivierung) der Segmente aus der Geschichte (vgl. Schmid 1982) bzw. die Verfahren der lyrischen Komposition,
3. die Qualitäten der verbalen Präsentation (phonetische, lexikalische, syntaktische, metrische, rhythmische Ordnungen).

Von den entsprechenden Typen der *n a r r a t i v e n*,



kompositionellen und verbalen Allusion (die natürlich auch in Kombinationen auftreten können), interessiert uns hier nur die erste. Sie ist dadurch definiert, daß zwischen T und PT eine narrative, diegetische Äquivalenz (d.i. eine Similarität und/oder - auf dem Hintergrund der Identität mindestens eines narrativen Merkmals - eine Opposition der in T und PT erzählten Geschichten) besteht oder - besser - suggeriert wird. Dabei braucht die interdiegetische Relation keineswegs von einem diegetischen "marker" indiziert zu werden. Das in T identifizierbare Allusionssignal kann durchaus kompositioneller oder verbaler Substanz sein. Bedingung für die narrative Allusion ist nur, daß die Äquivalenz zwischen "marker" (in T) und "marked" (in PT), gleichgültig in welcher Werkschicht diese auftreten, im Prozeß der Aktualisierung der Intertextualität eine Äquivalenz zwischen den in T und PT erzählten Geschichten aufdeckt. (Bekanntlich verläuft die Aktualisierung der Intertextualität schubweise, in sukzessiven, immer weitere Substanzen erfassenden *trial and error*-Operationen: die Entdeckung einer einzelnen, auf den ersten Blick vielleicht ganz partiell, für das Ganze irrelevant erscheinenden Äquivalenz zieht das tentative Korrelieren weiterer und im Werkaufbau höher situierter Teilstrukturen nach sich, mit positivem oder negativem Befund hinsichtlich der Äquivalenz.)

Von einer narrativen Allusion wollen wir - entgegen



dem geläufigen Gebrauch von "Anspielung" - auch dann sprechen, wenn die Interdiegetizität, d.h. die intertextuelle Korrelation der Geschichten, nicht von einem einzelnen, isolierten Motiv, einem mehr oder weniger versteckten Wink des Autors (einem narrativen Detail, einem kompositionellen Teilmuster oder einem Charakteristikum der sprachlautlichen Schicht) indiziert wird, sondern erst nach abgeschlossener Lektüre von T (und nur bei vollständiger Kenntnis von PT) identifiziert werden kann. Der "marker", den Ben-Porat als Indikator der literarischen Allusion fordert, wird dann mit der ganzen in T erzählten Geschichte identisch. Natürlich bedarf es in solchen Fällen, wo der berühmte 'Wink des Autors' fehlt, besonders markanter narrativer Übereinstimmungen zwischen T und PT, wenn eine interdiegetische Beziehung als tatsächlich intendiert identifizierbar sein soll. Aber es ist wohl nicht notwendig, zwischen einer narrativen Allusion 'mit Wink' ("marker" = narratives, kompositionelles oder verbales Detail) und 'ohne Wink' ("marker" = ganze Diegesis) kategorial zu unterscheiden.

Ist unter funktionalen Gesichtspunkten die Ausgrenzung eines besonderen narrativen Typus überhaupt gerechtfertigt und bringt sie einen heuristischen Gewinn, wenn doch jegliche literarische Allusion - wie unterstellt wurde - zumindest tendenziell Intersemantizität impliziert? Gewiß, die Finalfunktion der narrativen Allusion mag durchaus dieselbe sein wie die der nicht-narrativen Typen; in beiden Fällen zielt die Allusion



letztlich auf die Korrelierung der von den jeweils äquivalenten Substanzen metonymisch konnotierten Kon-Texte, deren Inhalte, Sinnpositionen und Ideologien. Aber es kommt nicht nur auf die Finalwirkung an. Auch die Wirkungen, die unter resultativem Aspekt lediglich als Durchgangsstadien erscheinen, haben in der Literatur - wo es bekanntlich weniger auf ein Sinnresultat als auf das Bedeutungsgeschehen selbst ankommt - ihren Eigenwert. Und die primären Wirkungen der narrativen Allusion sind durchaus anderer Art als die der nicht-narrativen. Während diese von den vor-narrativen Ebenen (den phonetischen, prosodischen, lexikalischen, syntaktischen, semantischen oder kompositionellen Motiven) unmittelbar, die narrative Ebene sozusagen überspringend, den ganzen Text und seinen Sinn konnotiert, bringt jene zunächst einmal die erzählten Geschichten zur Geltung und hält sich bei ihnen recht lange auf. Ja, gegenüber der Fokussierung der Diegesis und der diegetischen Differenzen zwischen T und PT kann die Finalwirkung, die Konfrontation der Textkonnotate, durchaus von untergeordneter Bedeutung sein.

Außerdem macht es für die intersemantische Sinnkonstitution einen nicht geringen Unterschied, ob die Text-äquivalenz von narrativen oder vor-narrativen Substanzen getragen wird. Dieser Unterschied fällt zusammen mit dem Unterschied zwischen den gattungsspezifischen Formen der Sinnkonstitution.

In der Lyrik wird die Intertextualität fast aus-



schließlich und in der episch-verssprachlichen Dichtung hauptsächlich durch die nicht-narrative Allusion gebildet. Dies bestätigen die intertextualistischen Forschungen von Gian Conte zu Catull, Virgil, Ovid und Lucan (Conte 1974). Nicht zufällig mißt Conte gerade den nicht-narrativen, vor-thematischen Allusionen besonderes Gewicht bei. Ja, er zeigt an einer Reihe von Beispielen aus der antiken Versdichtung, daß im "Gedächtnis der Dichter" phonische und rhythmische Muster eine unabhängige Existenz führen können, als Konnotatoren "formaler Bedeutungen" (vgl. Johnson 1976:580). In vielen der von Conte analysierten Allusionen nimmt der spätere Dichter formale Muster eines Vorgängers ohne jede Rücksicht auf die mit diesen Mustern in PT verbundenen thematischen Inhalte auf, so daß es zu semantischen Katachresen kommt. Gleichwohl kann die nicht-narrative Allusion Intersemantizität implizieren, insofern nämlich die formalen Muster in T die Sinnintentionen von PT assoziativ vergegenwärtigen.

Für die nicht-narrative Allusion liefert die Lyrik der russischen Avantgarde (besonders die Dichtung Anna Achmatovas, Osip Mandel'stams und der übrigen Akmeisten), in der die Intertextualität eine außergewöhnlich große Rolle spielt, überaus reiches Material. Nicht von ungefähr hat sich die russische Subtext-Forschung gerade auf die Lyrik der Avantgarde konzentriert (vgl. Taranovsky 1967, Ronen 1973, Žolkovskij 1976, Levington/Timenčik 1978, Rusinko 1979, Lachmann 1980). Auch wo sich in der rus-



sischen Avantgardelyrik die Allusion thematischer Einheiten bedient - etwa durch lexikalische oder semantische Äquivalenz -, erreichen diese nur selten die Größenordnung narrativer Sequenzen.

Auf der anderen Seite spielt in der Prosaerzählung natürlicherweise die narrative Allusion die führende Rolle. Aleksandr Puškins Erzählungen, von denen wir im Analyseteil eine näher betrachten wollen, sind dafür das beste Beispiel. Seine Allusionen sind sehr oft nur durch unscheinbare Details fundiert, gleichwohl intendieren sie die Vergegenwärtigung der gesamten in PT erzählten Geschichte.

Es liegt auf der Hand, daß die Struktur der intersemantischen Sinnpotentiale wesentlich von der Struktur der in die Intertextualität eingehenden Textbedeutungen geprägt ist. Diese Textbedeutungen haben aber in der Versdichtung, insbesondere in der Lyrik, einen anderen Charakter als in der Erzählprosa, wo sie eben auf diegetischen Formen und Substanzen konnotativ aufbauen, sich in diegetischem Material verwirklichen und infolgedessen nur in den Kategorien einer erzählten Geschichte artikulierbar werden. Deshalb hat die typologische Differenzierung zwischen narrativer und nicht-narrativer Allusion durchaus eine funktionale Berechtigung.

Wir wollen nun aber in aller Kürze und Vorläufigkeit, eher als heuristische Vorgabe denn als endgültige Strukturbeschreibung, ein Phasenmodell der für die narrative Allusion charakteristischen Aktualisierung skiz-



rierte Phasen als im oben referierten Vier-Stufen-Modell von Ben-Porat ergeben:

1. Phase: Entdeckung der narrativen Äquivalenz zwischen T und PT

Die Äquivalenz kann - etwa durch einen Vergleich - expliziert oder durch ein besonders profiliertes Allusionssignal indiziert sein. Als Allusionssignal können fungieren: ein mehr oder weniger direktes, kohärent reproduziertes oder anagrammatisch verborgenes Zitat aus PT auf einer der werkimmanenten Kommunikationsebenen von T oder auch im Titel von T oder in einem T vorangestellten Motto (zum Verhältnis T vs. Motto vgl. Cieřlikowska 1977); der Name eines Protagonisten; ein markantes Handlungsdetail; aber auch kompositionelle Figuren oder - wie bereits angedeutet - vor-narrative Elemente wie lexikalische Motive, syntaktische Muster, rhythmische Gestalten, vokalische oder konsonantische Instrumentierung u.dgl. Die narrative Äquivalenz braucht indes nicht expliziert oder indiziert zu sein, sie kann auch erst im Rekurs auf die dem Autor bekannten Prätexte, auf das in der Tradition gespeicherte Geschichten-Paradigma identifizierbar werden. Ob eine narrative Äquivalenz tatsächlich intendiert ist, wird dann erst nach Vollzug der folgenden Phasen festzustellen sein, wenn ihre Sinngebungsmöglichkeiten durchgespielt sind.



zieren. Dabei werden sich andere und anders strukturierte Phasen als im oben referierten Vier-Stufen-Modell von Ben-Porat ergeben:

1. Phase: Entdeckung der narrativen Äquivalenz zwischen T und PT

Die Äquivalenz kann - etwa durch einen Vergleich - expliziert oder durch ein besonders profiliertes Allusionssignal indiziert sein. Als Allusionssignal können fungieren: ein mehr oder weniger direktes, kohärent reproduziertes oder anagrammatisch verborgenes Zitat aus PT auf einer der werkimmanenten Kommunikationsebenen von T oder auch im Titel von T oder in einem T vorangestellten Motto (zum Verhältnis T vs. Motto vgl. Cieřlikowska 1977); der Name eines Protagonisten; ein markantes Handlungsdetail; aber auch kompositionelle Figuren oder - wie bereits angedeutet - vor-narrative Elemente wie lexikalische Motive, syntaktische Muster, rhythmische Gestalten, vokalische oder konsonantische Instrumentierung u.dgl. Die narrative Äquivalenz braucht indes nicht expliziert oder indiziert zu sein, sie kann auch erst im Rekurs auf die dem Autor bekannten Prätexte, auf das in der Tradition gespeicherte Geschichten-Paradigma identifizierbar werden. Ob eine narrative Äquivalenz tatsächlich intendiert ist, wird dann erst nach Vollzug der folgenden Phasen festzustellen sein, wenn ihre Sinngebungsmöglichkeiten durchgespielt sind.



2. Phase: Tentatives Korrelieren der in T und PT erzählten Geschichten hinsichtlich der Übereinstimmungen und Divergenzen ihrer Situationen, Aktanten und Handlungsfunktionen,
3. Phase: Aktualisierung der materiellen, stofflichen Similarität (= Fokussierung des materiell Ähnlichen im materiell Ungleichen) und der materiellen Opposition (= Fokussierung des materiell Ungleichen im materiell Ähnlichen),
4. Phase: Aktualisierung der funktionalen Äquivalenzen in den materiellen Similaritäten und Oppositionen,
5. Phase: Projektion der T-Elemente und ihres vor-intertextuellen Oberflächensinnes auf die funktional und/oder materiell äquivalenten PT-Elemente und ihren kontextuellen Sinn,
6. Phase: Aktualisierung der interdiegetischen Sinnpotentiale, die sich in der Projektion des vor-intertextuellen Oberflächensinnes der T-Elemente auf den kontextuellen Sinn der korrespondierenden PT-Elemente herstellen,
7. Phase: Aktualisierung des gesamten intersemantischen Sinnpotentials, das aus der Projektion des interdiegetischen Sinnes von T auf den durch die PT-Elemente evozierten Sinn von PT resultiert.



### 3. INTERTEXTUALITÄT BEI PUŠKIN

Ein großer Meister der narrativen Allusion war Aleksandr Puškin. Schon in seiner verssprachlichen Epik hatten sowohl die extra-fiktionale Anspielung (d.i. der Bezug auf reale Ereignisse, Persönlichkeiten und Fakten, die nicht in der dargestellten fiktiven Welt situierbar sind) als auch die im eigentlichen Sinne intertextuelle Vergegenwärtigung fremder fiktiver Welten eine überaus große Bedeutung für die Sinnkonstitution. Der Intertextualismus konnte sein Bedeutungsziel natürlich nur in einer geschlossenen literarischen Kommunikationssituation erreichen. Die Kunst der Allusion setzt für die Erfüllung ihrer Sinnintentionen bekanntlich eine homogen gebildete und alle werktranszendenten Bezüge sensibel erfassende Leserschaft voraus. Tatsächlich wandte sich Puškin an einen sozio-kulturell homogenen Kreis hochbelesener Adressaten, die mit ihm die Kenntnis der intendierten Realien und Texte teilten und denen auch die verborgensten Anspielungen nicht entgingen.

Auch wo Puškin auf Mythos und Dichtung der Antike oder Werke der französischen, englischen, italienischen und deutschen Literatur anspielte, konnte er sich des Verständnisses seines Publikums gewiß sein. Französisch war die Kultur-, Brief- und Salonsprache seiner Zeit, und die Werke anderer Literaturen waren entweder ins Russische übersetzt oder lagen in französischen Prosa-  
paraphrasen vor. Dazu muß man wissen, daß antike und



westeuropäische Literatur von den gebildeten Zeitgenossen in aller Regel über - meist mediokre - französische Übersetzungen rezipiert wurde. Puškin, dessen Englischkenntnisse sehr begrenzt waren - wie seine mißlungenen Versuche einer Übersetzung aus Byron und Wordsworth (ins Französische!) belegen - las sogar Shakespeare und Sterne, Richardson, Scott und Byron, auf die er so oft rekurrierte, in französischen Versionen (zur Kenntnis fremder Literaturen und Sprachen in der Gesellschaft der Puškinzeit vgl. Nabokov 1975, II:158-163). Der Gallozentrismus der russischen Kultur im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts und die frankophone Kanalisierung und Kodierung der interkulturellen Rezeption trugen erheblich zu jener Gleichartigkeit literarischen Wissens bei, auf die intertextualistisches Dichten nun einmal angewiesen ist.

Mit zunehmendem Abstand von der Schaffenszeit des Dichters und mit wachsender sozio-kultureller Differenzierung des Leserpublikums schwand natürlicherweise die von Puškin vorausgesetzte Allusionskompetenz. Heute bedürfen wir für eine werkadäquate Dechiffrierung ausführlicher Kommentare. Deren prominentester, aus der Feder Vladimir Nabokovs (<sup>1</sup>1964, <sup>2</sup>1975, Bde II und III) entfaltet auf annähernd tausend Seiten (zu dem etwa 170 S. umfassenden *Eugen Onegin*) eine wahre Enzyklopädie realienkundlichen und motivgeschichtlichen Wissens. An diesem hochgelehrten, superprofessionellen Werk zeigt sich der Glanz, aber auch das Elend der traditionellen



Motivgeschichte. Nabokov, der sich nicht ganz zu Recht lustig macht über die "similarity chasers, source hunters, relentless pursuers of parallel passages" (Nabokov 1975, II:235), kann zu vielen Wortmotiven und narrativen Details eine schier unendliche Reihe von Parallelen aus der russischen, französischen, englischen und deutschen Literatur anführen. In der überbordenden Fülle der Referenzen wird indes nicht geschieden zwischen jenen Motiven, die fester Bestandteil der Gattung waren oder nur in sehr allgemeinen Merkmalen mit Puškins Versroman in Verbindung zu bringen sind, und jenen, bei denen hohe Äquivalenz bei spezifischem Inhalt auf ein echtes intertextuelles Faktum schließen lassen. Die gefundenen Bezüge werden also nicht auf ihre Intentionalität befragt. In kritischer Betrachtung erweisen sich denn auch viele von ihnen als gattungs- und epochengebundene Übereinstimmungen und Parallelen, nicht aber als eigentlich (im Sinne unserer Definition) intertextuelle Bezugnahmen. Aus der Vernachlässigung der Intentionalität folgt notwendig ein zweiter Mangel: der Verzicht auf eine funktionale, insbesondere semantische Auswertung der - vermeintlichen oder tatsächlich intendierten - Allusionen.

Puškins Kunst der Intertextualität erreichte ihren Höhepunkt in seinem ersten abgeschlossenen Prosawerk, dem Novellenzyklus *Die Erzählungen Belkins* (*Povesti pokojnogo Ivana Petroviča Belkina*, 1830). Hier stehen nicht mehr Anspielungen auf historische Ereignisse,



reale Persönlichkeiten, kulturelle Fakten oder Details fremder Werke im Vordergrund, sondern die echte narrative Allusion, die auf interdiegetischer Äquivalenz beruht oder diese enthüllt.

Die *Erzählungen Belkins* entwerfen ganze Paradigmen von Prätexten. Ja, die Geschichten scheinen dermaßen von fremden Texten zu leben, daß mancher zeitgenössische Kritiker in ihnen nur die Wiederholung und Kombination bekannter "Anekdoten" zu sehen vermochte und die Eigenständigkeit des Zyklus und die Originalität seines Autors bezweifelte. Auf der anderen Seite bemängelte man die vermeintliche Substanzlosigkeit, Ideenarmut der Erzählungen und wertete sie als zwar "unterhaltsame" (*zanimatel'nye*), aber seichte "Märchen und Histörchen" (*skazki i pobasenki*, so Vissarion Belinskij, 1953-1959, I:139 f.), die man lese, wie man ein Konfekt esse, mit Genuß, aber ohne Denkanstrengung, nach der Lektüre bleibe im Gedächtnis außer Abenteuern nichts zurück (Faddej Bulgarin 1831). (Zur zeitgenössischen und späteren Rezeption der *Erzählungen Belkins* vgl. Schmid 1981:84-86.) Tatsächlich beruht auch dieses Fehltriteil auf einem richtigen Eindruck: in den Erzählungen sind alle weltanschaulichen und psychischen Beweggründe, die das Handeln der Personen leiten, systematisch ausgespart. Ein Vergleich der Autorvarianten zeigt sogar, daß Puškin für die Druckfassung die Beschreibung psychischer Vorgänge, die das oft rätselhafte Verhalten der Protagonisten erklärt hätte, konsequent durch dynamisch-narrative Motive



ersetzt hat. Es blieb nur ein nacktes Gerüst äußerer Handlungen. Nicht von ungefähr beklagte Tolstoj im Jahr 1853, als er in der Literatur seiner Zeit die Dominanz der "Einzelheiten des Gefühls" über die "Ereignisse" pries, die 'Nacktheit' der Puškinschen Prosa ("Povesti Puškina goly kak-to.", Tolstoj 1936-1964, XLVI:188). Im hohen Alter, in den Jahren 1908 und 1910, erklärte er die *Erzählungen Belkins* dagegen zum Besten aus Puškins dichterischem Schaffen, lobte insbesondere ihre "Einfachheit" (*prostota*) und "Gedrängtheit" (*sžatost'*) und sprach ihnen damit jene Qualitäten zu, die ihr Autor in den zwanziger Jahren der jungen russischen Prosa als Stilideale verordnet hatte.

Tolstojs Revision seiner früheren Urteile ist charakteristisch für die Evolution in der Rezeption der *Erzählungen Belkins* und symptomatisch für die Eigenart der Puškinschen "Einfachheit". In den - an der Oberfläche - einfachen Geschichten entdeckte man ein reiches Sinnpotential. Im Lichte ganz unterschiedlicher hermeneutischer Entwürfe zeigten sich die Erzählungen als gehaltvolle, tiefe Modellierungen menschlicher Existenz.

Woher aber stammt die Bedeutungsenergie der nackten, ohne jede ideologische oder psychologische Motivierung präsentierten Geschichten? Die Novellen erhalten ihre Sinnpotenz, so lautet unsere heuristische Hypothese, aus der narrativen Äquivalenz ihrer Motive sowohl mit anderen Motiven desselben Textes als auch mit Motiven fremder Texte aus der literarischen Tradition. Die zentralen



Motive der Handlung sind somit darstellbar als Glieder eines zweidimensionalen Paradigmas. Dessen horizontale Dimension wird von dem im Textsyntagma realisierten i n t r a - textuellen Paradigma gebildet. Es faßt narrative Motive zusammen, die durch inhaltliche, formale und/oder positionelle Äquivalenz verklammert sind. Das vertikale, *in absentia* existierende i n t e r - textuelle Paradigma vereinigt Motive und ganze Geschichten, die mit den Novellen bzw. ihren Sequenzen durch diegetische Äquivalenz verbunden sind.



Die Projektion der intra- und intertextuellen Äquivalente auf das entsprechende Motiv von T führt zu einer Umhierarchisierung von dessen Strukturelementen und dynamisiert seine Sinnfunktion. Die Betrachtung der Textmotive als Glieder zweidimensionaler Paradigmen und die Aktualisierung der sich in der intra- und intertextuellen Relationierung bildenden Sinnpotenzen zeitigt oft höchst überraschende Ergebnisse. Projiziert auf das intra- und intertextuelle Paradigma, erweisen sich Motive, denen man nur geringe Sinnrelevanz zuerkennen möchte, als durch und durch gesättigt mit Sinn, und andererseits entwickeln Motive, denen ein eindeutiger Sinn zuzukommen scheint, eine Bedeutungsdynamik, die ihre ursprüngliche semantische Disposition sogar ins Gegenteil verkehren kann. In relationistischer Rezeption, die den sich anbietenden Sinn einzelner Teile der Diegesis von T in eine zweifache Relation setzt - einerseits zu den Bedeutungsmöglichkeiten anderer Teile derselben Diegesis, andererseits zu den in der literarischen Tradition verfestigten Deutungen verwandter Sequenzen -, erhalten die 'nackten' Geschichten jenen komplexen und unerwarteten Sinn, der die *Erzählungen Belkins* auszeichnet (vgl. dazu schon van der Eng 1968).

In der folgenden Analyse beschränken wir uns auf die intertextuelle Äquivalenz der Geschichten. Am *Posthalter* (*Stancionnyj smotritel'*), jener Novelle des Zyklus



lus, in der die Interdiegetizität im Sinn von T die größten Verschiebungen bewirkt, wollen wir einige der zahlreichen narrativen Allusionen betrachten. Dabei geht es weniger um eine substantielle Beschreibung der interdiegetischen Äquivalenzen (die materielle Similarität und Opposition zwischen dem *Posthalter* und seinen Prätexten habe ich ausführlich in Schmid 1981:105-132 dargestellt) als um die Analyse ihrer Sinnfunktion.

#### 4. DIE POSTHALTERNOVELLE UND IHRE PRÄTEXTE

In Puškins *Posthalter* erzählt ein sentimentaler Reisender von drei Begegnungen auf einer russischen Poststation. Bei seinem ersten Besuch macht er die Bekanntschaft mit Samson Vyrin, dem Titelhelden, einem biedereren, rüstigen Witwer, und mit Dunja, seinem lieb-reizend-koketten Töchterchen, das einerseits - wie ihr Vater "mit der Miene zufriedenen Selbstgefühls" hervorhebt - "so gescheit ist, so flink, ganz die selige Mutter" (Puškin 1975:12 f.; alle weiteren Zitate aus dem *Posthalter* - bei gelegentlicher Revision der Übersetzung - nach dieser zweisprachigen Ausgabe), das andererseits - wovon der Erzähler selbst zu berichten weiß - "ohne Schüchternheit wie ein Mädchen, das sich in der Welt umgeschaut hat" (14 f.) mit den Reisenden umzugehen versteht, ja sich von dem durchreisenden Erzähler im Hausflur küssen läßt (*Dunja*, Kurzform von *Avdot'ja*,



geht zurück auf neutestamentlich griechisch εὐδοκία  
'Wohlwollen', 'Wohlgefallen'!).

Nach einigen Jahren führen die Umstände den Erzähler zu der Station zurück. Ihr Aufseher ist auffällig gealtert, er lebt allein in dem nun verwahrlosten Haus. Aufgeheitert durch einige Glas Punsch erzählt er die traurige Geschichte von Dunjas Unglück, eine Geschichte, die den Erzähler - wie er selbst unterstreicht - "damals tief ergriff und rührte" (18 f.). Ein junger, schöner Offizier (Minskij), auf den Dunja dieselbe besänftigende Wirkung ausübte wie auf andere ob des Ausbleibens der Pferde ungehaltene, ihm, dem Vater, mit Schlägen drohende Reisende, hat sich unter Vortäuschung einer plötzlichen Erkrankung einige Tage von Dunja liebevoll pflegen lassen und die Tochter dann nach Petersburg entführt. Kaum von der Krankheit genesen, die ihn nach dem Schrecken niedergeworfen hatte, hat sich der Alte zu Fuß auf den Weg in die Stadt gemacht, aber alle Versuche, sein "verirrtes Schäfchen" heimzuführen, sind gescheitert. Minskij hat ihn zweimal vor die Tür gesetzt. Vyrin lebt jetzt das dritte Jahr allein und hat von Dunja nie mehr etwas gehört. Man weiß ja, wie es geht in der großen Welt: "Sie ist nicht die erste und nicht die letzte, die ein durchreisender Nichtsnutz erst verführt, dann ausgehalten und schließlich verlassen hat. Viele junge Törrinnen gibt es in Petersburg, die heute in Samt und Atlas einhergehen, aber morgen siehst du sie zusammen mit elenden Schankmädchen die



Straße fegen." (34 f.)

Bei dem dritten Besuch ist die Station aufgehoben. Der Erzähler erfährt von der dicken Bierbrauersfrau, die jetzt das Haus mit ihrem Mann bewohnt, daß sich Vyrin zu Tode getrunken hat. Ein zerlumpter rothaariger, einäugiger Junge zeigt dem Reisenden Vyrins Grab auf dem verwahrlosten Friedhof. Im Sommer sei eine wunderschöne Dame vorbeigekommen, berichtet er auf des Erzählers Befragen, in einem Wagen mit sechs Pferden, sie sei von drei kleinen Herrchen, einer Amme und einem schwarzen Mops begleitet gewesen. Auf die Nachricht, daß der Posthalter gestorben sei, sei sie in Tränen ausgebrochen, habe am Grab gebetet und sei wieder weggefahren.

Wie dem Vater so erschien auch den zeitgenössischen Kritikern und vielen späteren Interpreten Dunjas Geschichte als Wiederholung des beweinenwerten Schicksals der armen Lisas, Mašas und Marfas, die - nach dem Muster von Nikolaj Karamzins *Armer Lisa* (*Bednaja Liza*, 1792) von einem Vertreter höherer Stände verführt und ins Unglück gestürzt - die sentimentalistische Massensliteratur im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts bevölkerten. Das konventionelle Schema, dem Vyrin in seiner (falschen) Antizipation von Dunjas Elend folgte, hielt auch viele Rezipienten so sehr in seinem Bann, daß sie gar nicht auf die entscheidende Abweichung in Puškins Kontrafaktur aufmerksam wurden: Dunjas Glück und Vyrins (scheinbar) tragischen Irrtum.

Wo man die Divergenz zwischen Puškins Realisierung



und dem Paradigma der Prätexte erkannte, tendierte man allzu oft zu einer soziologischen Konkretisierung unter sentimental-philanthropischem Vorzeichen. Es ist geradezu ein Topos der Puškin-Forschung geworden, Vyrins Untergang mit sozialer Unterdrückung zu erklären. Noch jüngste sowjetische Interpretationen deuten Vyrin als das "Opfer der ungerechten sozialen Verhältnisse" (so Stepanov 1961: 9, ähnlich Stepanov 1962:69, Gukasova 1973:178, 189, 191, Bel'kind 1974:126, Michajlova 1976:80, Poddubnaja 1979: 17 f. und viele andere). Zahlreiche sentimentale Verfilmungen haben diese Deutungen kanonisiert, und im sowjetischen Literaturunterricht gilt der *Posthalter* nach wie vor als der klassische Prototyp der in der russischen Literatur paradigmatisch gewordenen sozialen Novelle vom grausam unterdrückten "kleinen Beamten", als Beginn der den Realismus prägenden Literatur der sozialen Anklage.

Projiziert man den *Posthalter* nun aber auf jene Prätexte, die der Text durch einzelne Allusionssignale oder durch die gesamte Diegesis vergegenwärtigt, deren Hintergrund er somit zur adäquaten Dechiffrierung erfordert, und aktualisiert man neben offensichtlichen Similaritäten auch die Oppositionen, so erweist sich der petrifizierte Oberflächensinn als Ergebnis einer vom Autor inszenierten Irreführung. Die ganzheitliche, auch die oppositive Äquivalenz erfassende Relationierung von T und der in ihn eingeschriebenen PTe führt die von der Oberfläche suggerierte soziale Motivierung *ad absurdum* und läßt einen von Puškin intendierten gegenläufigen Tiefensinn extra-



polieren.

#### 4.1. KARAMZINS ARME LISA

Betrachten wir zunächst einmal jenen PT, den die sentimentalistische Haltung des Erzählers, zahlreiche karamzinistische Wortmotive (wie *rühren*, *traurig*, *wunderschön*, insbesondere die mehrfach gebrauchte Benennung *arme Dunja*) und das zentrale narrative Motiv der (vermeintlichen) Verführung eines einfachen Mädchens durch einen Vertreter höherer Stände indizieren, Karamzins *Arme Lisa*.

Karamzins sentimentaler Narrator, das Sprachrohr des Autors, erzählt, seinen Bericht immer wieder mit emotionalen Exklamationen, tränenseligen Lamentationen und warnenden Apostrophen an seine Heldin unterbrechend, die Geschichte des armen Bauernmädchens Lisa, das von dem Adligen Erast umworben, verführt und dann um einer reichen Witwe willen verlassen, sich im Dorfteich ertränkt, wohlgemerkt aus Schmerz über den Liebesverrat und nicht etwa, weil sie ein Kind erwartete! Die durch die Allusionssignale unterstrichene Similarität läßt uns die "arme Dunja" zunächst mit der "armen Lisa" identifizieren. Vyrin wird zum Äquivalent von Lisas Mutter, die aus Entsetzen über das schreckliche Ende der Tochter für immer die Augen schließt. Und Minskij fällt der Part des leichtfertigen, wankelmütigen aristokratischen



Verführers zu.

Diese m a t e r i e l l e Korrespondenz zwischen den Figuren in T und PT, an die sich die traditionelle Rezeption gehalten hat, wird freilich von einer verborgenen f u n k t i o n a l e n Äquivalenz in Frage gestellt. Puškin übernimmt von Karamzin eine narrative Sequenz mit Lisa und Erast als Aktanten (es geht um ihr Abschiedsgespräch in Erasts Haus), zerlegt sie in zwei Teile, stellt diese um und überträgt die Handlungsrollen auf Vyrin (≙Lisa) und Minskij (≙Erast) (ausführlich Schmid 1981:110 f.). Die neue Zuordnung bestätigt zwar (zunächst!) Minskij als Pendent zu Erast, weist Lisas Rolle aber V y r i n zu.

Wenn Puškin das Karamzinsche Abschiedsgespräch der Liebenden durch die zweimalige Konfrontation des Vaters mit dem Entführer (28-31, 31-35) ersetzt, profiliert er die Männer als Rivalen in der Werbung um Lisa. Ihre Rivalität wird zudem von i n t r a - textuellen Äquivalenzen unterstrichen. Vyrin wiederholt die drei zentralen Handlungen Minskijs: 1. Minskij kommt zum Posthalter, 2. stellt sich, Dunjas ansichtig geworden, krank und 3. entführt sie nach Petersburg. Dem entspricht folgende Handlungstriade: 1. Vyrin erkrankt ernstlich, als er nach Dunjas Verschwinden Minskijs Täuschung durchschaut hat, und legt sich - wie der Erzähler nicht versäumt zu betonen - "sogleich in dasselbe Bett, in dem die Nacht vorher der junge Betrüger gelegen hatte" (26 f.) (Äquivalenz mit Minskijs Handlung 2), 2. Vyrin begibt sich



nach seiner Genesung nach Petersburg, zu Minskij (Äquivalenz mit Minskijs Handlung 1), 3. er beabsichtigt, wie der gute Hirte des neuen Testaments sein "verirrtes Schäfchen" heimzuführen, das ihm der "Wolf" Minskij geraubt hat (die Absicht zu dieser Handlung, die selbst nicht ausgeführt wird, korrespondiert mit Minskijs Handlung 3). Zum ersten Mal begegnen wir dem für Puškin charakteristischen Verfahren, durch intra- und intertextuelle narrative Äquivalenz die an der Textoberfläche ausgesparte Psychologie zu konkretisieren. Die unbewußte Imitation des verhaßten, aber wohl auch bewunderten Verführers weist Vyrin als Eifersüchtigen aus.

Vyrin übernimmt in der zerlegten, verschobenen, umgestellten und auf andere Aktanten bezogenen Sequenz den Part, den bei Karamzin Lisa spielte. Die neue Äquivalenz ( $Vyrin \hat{=} Lisa$ ) wird durch ein Signal bestätigt. Bei seiner Wiedergabe von Vyrens Erzählung über das Zusammentreffen mit der Tochter und ihrem Verführer in Dunjas Petersburger Wohnung, wo Vyrin Zeuge der Liebe zwischen seiner Tochter und ihrem Entführer wird, fällt der Erzähler aus seiner perspektivischen Rolle. In karamzinscher Manier ruft er aus: "Armer Aufseher! (Bednyj smotritel'") Noch nie war ihm seine Tochter so schön erschienen" (32 f.). Ohne daß er sich dessen bewußt wird, signalisiert er damit: nicht Dunja, sondern Vyrin ist der tragische Held.

Die neue Figurenäquivalenz ( $Vyrin \hat{=} Lisa$ ) initiiert weitere, tentative Korrelierungen. Diese zeitigen



neue Konkretisationen der Diegesis von T, denn sie fordern dazu auf, die von Puškin unbestimmt gelassenen Handlungsmotivierungen, die man zunächst nach konventionellen Mustern zu konkretisieren versucht ist, unter neuen, den Oberflächensinn der Diegesis *i n v e r - t i e r e n d e n* Vorzeichen zu bestimmen. In der Inertia konventioneller Lektüre, die sich an den materiellen Similaritäten zwischen dem *Posthalter* und der *Armen Lisa* orientiert, wird man die bei Puškin offen gelassene Ursache für den Untergang des Vaters - analog zu den inneren Motiven von Lisas Mutter bei Karamzin - mit dem Kummer über das vermeintliche künftige Elend der Tochter indentifizieren. Sobald aber die neue, funktionale Figurenäquivalenz ( $Vyrin \hat{=} Lisa$ ) erkannt ist, gibt die weitere Projektion von T auf PT dem Kummer des Vaters einen ganz unerwarteten Inhalt. Lisas letzte Gedanken vor dem Gang in den Teich sind: "Er [Erast], er hat mich weggejagt? Er liebt eine andere? Ich bin verloren!" (Karamzin 1966:52). Die Äquivalenz von Vyrin und Lisa suggeriert, daß Vyrins Flucht in den Trunk ähnlichen Gefühlen entspringt. Wie Lisas Gang ins Wasser ist sein Griff zur Flasche - im wörtlichen und übertragenen Sinn des Kalauers - *über- f l ü s s i g e* Konsequenz aus dem Liebesverrat. Sein Untergang resultiert aus der eigensüchtig besitzergreifenden Liebe zur Tochter und aus der Eifersucht auf den jungen, reichen Rivalen.



Die funktionale Äquivalenz zwischen Vyrin und Lisa zieht die Destruktion der materiellen Korrespondenzen auch zwischen den übrigen Figuren von T und PT nach sich und begründet - gleichsam in einem Bäumchen-wechsel-dich-Spiel - eine ganz neue intertextuelle Konfiguration aller Protagonisten.

Wenn Vyrin funktional nicht Lisas Mutter, sondern Lisa selbst entspricht, wessen funktionalen Part spielt dann Dunja? An die Stelle ihres materiellen Pendants Lisa tritt als funktionales Äquivalent Erast. Dunja und Erast haben gemeinsam, daß sie den Partner tauschen. Erast tauscht die junge, aber arme Lisa (die er weiterhin liebt) gegen die alte, aber reiche Witwe. Dunja tauscht den alten u n d armen Vater gegen den jungen u n d reichen Minskij. (Während Karamzin seinen Helden also vor die Alternative zwischen Jugend und Reichtum stellt, konzidiert Puškin seiner Heldin, nach der Maxime zu entscheiden *Lieber reich und in der Liebe glücklich als arm und unglücklich!*)

Die funktionale Äquivalenz Dunja  $\hat{=}$  Erast wirft schließlich die Frage nach dem funktionalen Pendant des aus der Korrespondenz entlassenen Minskij auf. Der junge, reiche Offizier wird funktional äquivalent mit der alten, reichen Witwe. Beide sind Nutznießer des Tausches von Dunja bzw. Erast, aber auch - das suggeriert das Karussell der intertextuellen Korrespondenzen - Objekte (wenn nicht sogar Opfer) der finanziellen Berechnung ihrer Partner.

Wir erhalten folgende intertextuelle Konfiguration



(die Reihenfolge markiert die narrative Hierarchie der Figuren; --- = materielle Äquivalenz, — = funktionale Äquivalenz):

Karamzins *Arme Lisa*

Puškins *Posthalter*

- |                       |     |                          |
|-----------------------|-----|--------------------------|
| 1. Lisa (jung, arm)   | —   | 1. Vyrin (alt, arm)      |
| 2. Erast              | --- | 2. Minskij (jung, reich) |
| 3. Mutter             | --- | 3. Dunja                 |
| 4. Witwe (alt, reich) | —   |                          |
- 

Natürlich werden die materiellen Äquivalenzen durch die funktionalen nicht völlig verdrängt. Sie sind zumindest als destruierte in der Antithese dialektisch aufgehoben. Dunja ist weiterhin *a u c h* als Äquivalent Lisas wahrnehmbar, wie Vyrin und Minskij als Entsprechungen zu Lisas Mutter bzw. Erast sichtbar bleiben. Zwischen materiellen und funktionalen Äquivalenzen entsteht in der Bedeutungskonstitution gleichsam ein *K a m p f* (der etwa der Konkurrenz zwischen dem *ordo naturalis* der *G e s c h i c h t e* und dem *ordo artificialis* der *E r z ä h l u n g* in der narrativen Konstitution - vgl. Schmid 1982 - vergleichbar ist). Auch wenn die funktionalen Äquivalenzen aus diesem Kampf (unterstützt durch die Sinnpotentiale der *i n t r a*-textuellen Paradigmen und der Allusionen auf andere Prätexte) als Sieger hervorgehen, darf die simultane *dvojstvennost'* (Vygotskij 1925) von These und Antithese nicht einfach zugunsten eines eindeutigen, fixen Bedeutungsergebnisses aufgelöst werden.



In jedem Fall aber, selbst wenn man die materiellen Äquivalenzen den funktionalen vorzieht, wird man anerkennen müssen, daß schon allein der intertextuelle Vergleich der m a t e r i e l l äquivalenten Figuren im Ähnlichen das Ungleiche aufdeckt. Dunja ist nicht, wie Lisa, die naiv-unschuldige Dorfschöne und folglich wohl auch kaum Opfer von Verführung und Verrat. Sie scheint eher der selbstbewußte Schmied ihres Glücks. Diese Opposition suggeriert einen analogen Gegensatz zwischen Erast und Minskij. Wir dürfen vermuten, daß Minskij nicht der leichtfertige Aristokrat ist, der ein einfaches Mädchen ins Unglück stürzt. Er gibt Dunja Glück, aber eher - das legt Dunjas Charakter nahe - als Objekt ihrer Berechnung denn als uneigentlicher Spender. Und Vyrin schließlich geht nicht - wie Lisas Mutter - am Schmerz um die verlorene Tochter zugrunde, sondern am Verlust des Objekts seiner eigensüchtigen Liebe. Die Oppositionen, die in den m a t e r i e l l e n Äquivalenzen sichtbar werden ( $Dunja \hat{=} Lisa \rightarrow Dunja \neq Lisa$ ), unterstützen also durchaus die Sinnpotentiale, die die funktionalen Similaritäten enthalten ( $Vyrin \hat{=} Lisa \rightarrow Dunja \hat{=} Erast$ ).

Wenn wir die ganzen Geschichten und ihre Handlungslogik miteinander konfrontieren, kommen wir zu folgendem Schluß: Puškin setzt Karamzins sentimental-tragischem Modell nicht einfach eine glückliche Kontrafaktur entgegen. Das Problem des Lebensglücks wird von ihm viel komplexer und psychologisch tiefgründiger als in der wenig



plausiblen tragischen Lösung Karamzins behandelt. Dunjas Glück wird erkaufte - und zwar notwendig erkaufte - mit dem Unglück des Vaters. Das Glück des einen schließt das Glück des anderen aus. Aber nicht etwa aus sozialen Gründen, weil sich zwischen ihnen ein gesellschaftlicher Abgrund auftut, sondern aus psychologischen: Der Charakter des koketten, selbstbewußten Mädchens widerspricht den bieder-eigensüchtigen Interessen seines Vaters. Hätte Vyrin, der seine Tochter als Ersatz für die verstorbene Frau betrachtet, unter anderen gesellschaftlichen Bedingungen etwa am Glück der Jungen teilhaben können oder auch nur wollen? Jede Reduktion der in der Tat unvermeidlichen Kollision zwischen Dunjas und Vyrins Interessen auf soziale Determinanten verkennt Puškins psychologische Untergrabung der im Sentimentalismus gepflegten oberflächlich-sozialen Motivierung und seine Freude an der ironischen Destruktion der von ihm selbst zunächst angebotenen Erklärungsschemata.

Die Konfrontation der Textkonnotate enthält als Sinnpotential Puškins ironische Kritik an Karamzins a-psychologischer Idyllik und an der gedankenlosen Idealisierung des Landlebens. Diese Sinnintention wird von zwei metonymischen Zeichen indiziert:

1. Puškins sentimentaler Reisender versichert, daß die malerischen Tränen, die Vyrins Erzählung begleiten, mochten sie "zum Teil" auch vom Punsch herrühren, dem der Alte reichlich zugesprochen hatte, sein Herz gleich-



wohl "stark rührten" (36 f.). Über den Erzähler hinweg richtet sich die Ironie des Autors an die Adresse Karamzins, der seinen Erzähler emphatisch ausrufen ließ: "Ach! Ich liebe jene Gegenstände, die mein Herz rühren und mich Tränen süßer Trauer vergießen lassen!" (Karamzin 1966:37). Der Sentimentalist nimmt - so lautet Puškins implizites Urteil - jede Ursache für Tränen in Kauf, wenn diese ihm nur zur Rührung verhelfen.

2. Karamzins Beschreibung von Lisas Grab setzt Puškin eine überaus nüchterne Kontrafaktur entgegen. Während Lisas Grab, das dem Erzähler zum oft aufgesuchten Ort des Nachdenkens und Tränenvergießens wird, "neben dem Teich, unter einer düsteren Eiche" liegt (Karamzin 1966:52, "bliz pruda, pod mračnym dubom"), befindet sich Vyrins Grab auf einem "nackten Platz, übersät mit Holzkreuzen, denen kein einziges Bäumchen Schatten gibt" (40 f.).

#### 4.2. KARLGOF'S POSTHALTER

Ironische Kritik an der rührseligen Idyllik und idealisierenden Wirklichkeitsdarstellung im russischen Sentimentalismus resultiert auch aus dem interdiegetischen Bezug von Puškins *Posthalter* auf die gleichnamige erbauliche Erzählung (*Stancionnyj smotritel'*) des sentimentalistischen Epigonen Vil'gel'm Ivanovič Karlgof aus dem Jahre 1826, auf die Puškin schon im Titel anspielt.



In der Rahmengeschichte kehrt KarlgoFs Erzähler, wie Puškins Titularrat ein sentimentaler Reisender, unter dem Vorwand einer Unpäßlichkeit in einer Poststation ein, die ihm - wegen ihrer ungewöhnlichen Bewohner - als Herberge empfohlen worden ist. Während ihn die Posthaltersfrau (Dunjas biederer Äquivalent) mit Tee bewirtet, preist sie ihm in sentimental Tiraden die Vorzüge ihres Standes. Der eintretende Hausherr, der sich auszeichnet durch "feine Wohlerzogenheit, die nur durch das Leben in der großen Welt zu erwerben ist" (KarlgoF 1832:115), erzählt dem Reisenden mit sentimentalistischer Wohlredenheit die Geschichte seines Lebens. Er ist ein verarmter Kaufmannssohn, hat in Göttingen studiert und in Petersburg seine Lisa kennengelernt. Ihr Vater leistete angesichts der Armut des Bewerbers gegen die Verbindung erbitterten Widerstand. So haben sie sich heimlich von einem Dorfgeistlichen trauen lassen und sind vor dem Vater in die ländliche Poststation geflüchtet, wo sie mit der Schar ihrer Kinder ein zwar bescheidenes, aber überaus glückliches Leben führen.

Puškins Geschichte gibt sich als strukturhomologe, inhaltlich aber oppositive Kontrafaktur zu erkennen. Sie stellt KarlgoFs Diegesis geradezu auf den Kopf oder setzt ihr eine spiegelbildliche Umkehrung entgegen. Sie wiederholt einzelne Motive (z.B. die Begegnung des Reisenden mit der Herrin der Station, die retrospektive Erzählung des Posthalters, den Widerstand des Vaters gegen die nicht standesgemäße Liebe der Tochter), invertiert andere (Um-



kehrung des Wegs von der Hauptstadt zur ländlichen Poststation, vgl. Turbin 1978: 70, 77 f.) oder bezieht sich auf andere Aktanten (so hat Minskijs Vortäuschen der Krankheit ein Vorbild in der vorgespiegelten Unpäßlichkeit des Karlgofschens Erzählers). Die wichtigste konstruktive Verschiebung: Puškin verlegt die Posthalter-Funktion und die sekundäre Erzählperspektive (die die retrospektive Binnengeschichte organisiert) vom glücklichen Entführer in den hintergangenen Vater.

Das interdiegetische Sinnpotential resultiert vor allem aus Puškins ironischem Wörtlichnehmen der Karlgofschens Lehre. Die Erzählung des glücklichen Posthalters demonstriert die Macht der Liebe und die Notwendigkeit, um jeden Preis der "Neigung des Herzens zu folgen" (Karlgo 1832:131). Tatsächlich folgen alle drei Protagonisten Puškins (auch der alte Vater!) der 'Neigung ihres Herzens'. Nur sind die Konsequenzen ganz andere, als sie der Sentimentalist vorgesehen hat. Vor dem Hintergrund der völlig a-psychologischen Idylle zeigt sich Puškins Geschichte in ihrer psychologischen Motiviertheit. Während die Liebe Karlgo's junges Paar aus der Hauptstadt in die "wunderschöne ländliche Natur" (Karlgo 1832:125) führt, kann sich Dunjas Liebesglück nur in der großen Welt verwirklichen und muß mit der Herzensneigung ihres Vaters kollidieren.

Vor dem Hintergrund der biedereren Heldin Karlgo's zeigt sich Dunja in ihrem wahren Wesen.



Ihre Gewandtheit und Koketterie im Umgang mit hochgestellten Reisenden (die Vyrin durchaus zu nutzen weiß) lassen sie für ein glänzendes Gesellschaftsleben prädestiniert erscheinen. Der ehelichen Harmonie im Leben des Karlgofschen Posthalterpaares setzt Puškin die Unvereinbarkeit von Dunjas und Vyrins Erwartungen an das Leben entgegen, die notwendig zum Konflikt führen muß. Was Vyrin vor sich und anderen nach den Schemata der zeitgenössischen Massensliteratur als 'Entführung' und nach der Bibel als zeitweilige 'Verirrung' deutet, erweist sich somit als notwendiges und irreversibles Verlassen.

Die interdiegetische Opposition artikuliert überdies Puškins ironische Korrektur der sentimentalistischen Idyllik. Mit dem Karlgofschen *locus amoenus* und seinen zufriedenen Bewohnern kontrastieren in Puškins Prolog die harten Lebensbedingungen, die "Stäflingsarbeit" eines russischen Posthalters, die ständige Bedrohung durch unzufriedene Reisende und - in der Schlussszene - mit kühler, verfremdender Realistik gezeigten Details: die grauen Wolken, die den herbstlichen Himmel bedecken, der kalte Wind, der von den abgeernteten Feldern her bläst, der kahle, nicht umhegte Friedhof, voll mit Holzkreuzen, denen kein einziger Baum Schatten gibt, und schließlich die dicke Bierbrauersfrau, der zerlumpte rothaarige und einäugige Junge, der mit der Katze herumbalgt und dann dem Reisenden Vyrins Grab zeigt, "indem



er auf einen Sandhaufen springt, in dem ein schwarzes Kreuz mit einer kupfernen Ikone steckt" (40 f.).

Metonymisches Anzeichen für Puškins Korrektur ist die ironische Reduktion der deutschen Klassiker (Goethe, Herder, Mendelssohn) in der häuslichen Bibliothek des Karlgofschens Posthalters auf die vier Bilder in Vyrins Stube, die das Gleichnis vom verlorenen Sohn darstellen und von deutschen (!) Versen begleitet sind.

#### 4.3. DAS GLEICHNIS VOM VERLORENEN SOHN (LUKAS 15, V. 11-32)

Während die Beziehung zu Karlgof lediglich im Sinnhorizont des abstrakten Autors erscheint und Karamzins *Arme Lisa* nur dem Erzähler als narratives Modell vorschwebt, sind zwei Prätexte explizit in die Diegesis eingeschrieben: das Gleichnis vom verlorenen Sohn und das Bild des guten Hirten.

Wir müssen zwar annehmen, daß das Gleichnis vom verlorenen Sohn, das auf den vier Bildern in der Stationsstube dargestellt ist, die moralische Welt des Posthalters prägt, keineswegs aber lenkt es 'tyrannisch' - wie Michail Geršenzon (1919:125 f.) unterstellte - seine Erwartungen. Wenn Vyrin Dunjas Schicksal tatsächlich konsequent nach dem biblischen Modell antizipierte, müßte er nicht voller Zuversicht, daß sich auch die Verheißung des vierten Bildes erfüllen werde, auf die Rückkehr der 'verlorenen Tochter' warten?



J. Thomas Shaw (1977) hat gezeigt, daß mit den vier Bildern, die im Text ausführlich beschrieben werden, und den entsprechenden Situationen des Gleichnisses vier "Szenen" in Dunjas Geschichte korrespondieren, von denen jede in einem scharfen Kontrast zu ihrem extra- und intra-textuellen Äquivalent steht. Wir können hier die äußerst komplexen Relationen zwischen dem Bibelgleichnis, der Beschreibung der vier Bilder und den vier Szenen nicht nachzeichnen und wollen nur die in kritischer Auseinandersetzung mit Shaw und gegen seine Deutungen zu gewinnenden Sinnpotentiale zusammenfassen.

Die Projektion der vier 'Szenen' auf die vier Bilder und die vier Situationen im Gleichnis suggeriert folgende Interpolation und Konkretisation der an der Textoberfläche ausgesparten psychischen Beweggründe der Helden:

1. Szene (Dunjas 'Entführung'  $\hat{=}$  Auszug des verlorenen Sohnes  $\hat{=}$  Lk 15, V. 12-13): Dunja folgt Minskij freiwillig, sie weiß um die Endgültigkeit der Trennung und nimmt für ihr Glück in der großen Welt das Unglück des Vaters bewußt in Kauf.
2. Szene (Dunja und Minskij in Petersburg  $\hat{=}$  lasterhaftes Leben des "von falschen Freunden und schamlosen Frauen umgebenen" [12 f.] Jünglings  $\hat{=}$  Lk 15, V. 13): Vor sich selbst erklärt Vyrin die von ihm beobachtete Szene der zärtlichen Liebe zwischen Dunja und Minskij zu einer Szene der Lust, einer Lust, die - wie biblisches Schema und sprichwörtliche Volksweisheiten voraussagen - not-



wendig ins Verderben führt.

3. Szene (sie existiert nur in Vyrins falscher Antizipation: Dunja als Straßenmädchen  $\hat{=}$  Trauer und Reue des die Schweine hütenden Jünglings  $\hat{=}$  Lk 15, V. 14-19): Vyrin reduziert die imaginierte Szene auf das Elend des verlorenen Kindes und unterdrückt die in der Beschreibung des 3. Bildes und im Gleichnis genannten Motive der "Trauer und Reue" (12 f.) bzw. der inneren Umkehr (Lk 15, V. 17-19). Das erlaubt den Schluß: Er glaubt nicht mehr an Dunjas Rückkehr, weil er in der Tiefe seines Bewußtseins sehr wohl um ihre glückliche Zukunft weiß. Er resigniert als Minskijs Rivale und kaschiert den echten Schmerz des verlassenen Ehemanns mit dem übertriebenen Schmerz des sich biblisch sorgenden Vaters.

4. Szene (Dunjas Besuch am Grab des Vaters  $\hat{=}$  Rückkehr des verlorenen Sohnes  $\hat{=}$  Lk 15, V. 20-32): Dunja hat den Vater nicht früher besucht, weil sie, die Glückliche, auf den durch ihr Glück unglücklich Gewordenen Rücksicht nahm.

#### 4.4. DAS BILD DES GUTEN HIRTEN (JOHANNES 10, V. 1-16)

Warum hat sich Vyrin überhaupt auf den Weg nach Petersburg gemacht? Im Gleichnis bleibt der Vater doch zu Hause (übrigens auch im ersten Entwurf der Novelle, wo der Tochter statt des Vaters ein in sie verliebter [!] Schreiber nachreist). Vyrin spricht davon, daß er sein "verirrtes Schäfchen" (*zabludšaja ovečka*, 26 f.)



nach Hause zurückführen wolle, und spielt damit - wie es zunächst scheint - auf das Gleichnis vom verlorenen Schaf an, das bei *Lukas 15, V. 3-6*, unmittelbar vor den Gleichnissen von der verlorenen Münze und vom verlorenen Sohn, erzählt ist. In Wirklichkeit denkt er aber an eine andere Stelle des Neuen Testaments, nämlich *Johannes 10, V. 1-16*, das Bild des guten Hirten, der seine Schafe gegen den reißenden Wolf verteidigt (vgl. Shaw 1977:10). Indem Vyrin die Rolle des guten Hirten übernimmt und Minskij mit dem biblischen Wolf identifiziert, korrigiert er den - in seiner Sicht - fatalen Irrtum, den er beging, als er der unschlüssigen Dunja bei Minskijs Aufbruch von der Station zuredete: "Wovor fürchtest du dich? Seine Hochwohlgeboren sind doch kein Wolf und werden dich nicht fressen. Fahr nur ruhig bis zur Kirche mit!" (24 f.) Der wahre Verlauf von Dunjas Geschichte erweist, daß der Vater die Zukunft unbewußt richtig prognostiziert hat: Minskij ist tatsächlich weder der redensartliche noch der biblische Wolf. Weder hat er Dunja 'gefressen' noch sie überhaupt 'geraubt'.

Folgen wir dem Allusionssignal und konfrontieren wir seinen Kontext in T (32 f.-34 f.) mit dem ganzen PT (*Joh 10, V. 1-16*), so entdecken wir eine höchst amüsante Äquivalenz, der eine große Sinnrelevanz zukommt und die gleichwohl bislang niemandem aufgefallen ist. *Johannes 10* beginnt mit den Worten:

Wahrlich, wahrlich, ich sage euch: Wer nicht durch die Tür hineingeht in das Gehege der Schafe, sondern anderswo einsteigt, der ist ein Dieb und Räuber. Wer aber durch die Tür hineingeht, der ist



der Hirt der Schafe. Dem macht der Torhüter auf,  
und die Schafe hören auf seine Stimme, und er ruft  
seine Schafe mit Namen und führt sie heraus.  
(Joh 10, V. 1-3)

Nach dem ersten Zusammenstoß mit Minskij in dessen Petersburger Wohnung hat man Vyrin die Tür gewiesen und ihn ein zweites Mal nicht vorgelassen. Er erfährt durch eine List, wo Dunja wohnt. Die Tür zu ihrer Wohnung ist verschlossen. Er läutet. Die Magd, die ihm öffnet, fragt, was er von Dunja wünsche. Ohne zu antworten, dringt Vyrin in den Saal (*Johannes'* "Gehege der Schafe") ein. Und ohne auf das Geschrei der Magd (des "Torhüters") zu achten, geht er weiter und wird Zeuge ... des friedlichen *tête-à-tête* seines 'verirrten Schäfchens' mit dem reißenden 'Wolf'. Des Vaters ansichtig geworden, sinkt Dunja mit einem Schrei zu Boden. Und Minskij packt den in der Tür stehenden Auf-Seher am Kragen und stößt ihn auf die Treppe hinaus, und zwar mit den Worten, die er - oder vielmehr der ironische Autor - eben jenem Kapitel aus *Johannes* entnimmt, auf das sich der als guter Hirte herbeigeeilte Vater innerlich berufen hat:

"Was willst du?", sagte er zu ihm, mit den Zähnen knirschend, "was s t i e h l s t du dich überall hinter mir her wie ein R ä u b e r ? Oder willst Du mich a b s c h l a c h t e n ?" (34 f.)

Man vergleiche hierzu Joh 10, V. 10: "Der D i e b kommt nur, um zu s t e h l e n und zu s c h l a c h t e n und Unheil anzurichten."

Welche Entlarvung! Der 'gute Hirte' erweist sich als der 'Räuber'. Das Schema aus Joh 10, V. 1-3 hat sich ge-



gen seinen Verwender gekehrt. Und es ist jetzt der 'Wolf', der biblische Prätexte bemüht, und zwar nicht nur den "Räuber" aus *Joh 10*, V. 1 zitiert, sondern in seinen Fragen (die *i n t r a* - diegetisch kaum Sinn ergeben, was man bislang übersehen hat) die in *Joh 10*, V. 10 gegebene Charakteristik des "Diebes" anwendet.

Eine weitere Allusion auf das Johannesevangelium, die ebenfalls bislang unentdeckt geblieben ist, können wir hier nur erwähnen: das Paradoxon des *b l i n d e n* Auf-S e h e r s ("Der arme Aufseher konnte nicht begreifen, [...] wie die Blindheit über ihn gekommen war", 24 f.) verweist uns auf das dem Bild des guten Hirten vorausgehende Kapitel 9, dessen Thema die Dialektik von Blindsein und Sehen und die Schuld der Sehenden bildet.

Selbst völlig a-psychologisch, tragen die biblischen Prätexte gleichwohl zur psychologischen Vertiefung der Posthalternovelle bei. Die narrative Allusion hält für den Interpreten ein geradezu Freudsches Psychogramm des Titelhelden parat. Der Vergleich von T und seiner biblischen PTe enthüllt: Vyrin ist weder der uneigennützigste, großzügigste Vater des Lukasgleichnisses noch der gute Hirte des Johannesevangeliums. Weder braucht Dunja vor Minskij gerettet zu werden, noch ist Vyrin der Mann, der sie glücklich machen kann. Vyrin benutzt die biblischen Geschichten und die Beweggründe ihrer Protagonisten, um seine wahren Motive zu kaschieren. Hinter seinen psychologischen Substitutionen und Verdrängungen zeigt er sich uns als der blind Eifersüchtige, der sieht,



Что делать? Как ни  
больно ...

Но вечно ли тужить?

Нечастный муж, поплавав,

Женился на другой.

(V. 97-100)

Was soll man tun? Wie  
sehr es auch schmerzt ...

Aber ewig trauern?

Der unglückliche Ehemann  
weinte ein bißchen ...

Und heiratete eine andere.

#### 4.6. DIE GESCHICHTE VOM STARKEN SAMSON (RICHTER 13-16)

Vyrins Vorname indiziert eine Allusion auf die Samsongeschichte im AT. Inwiefern ist unser Posthalter ein Samson? Wie der biblische Samson verliert Vyrin seine ganze Kraft durch den Verrat einer Frau, seiner Geliebten (Dunja  $\hat{=}$  Delilah), die die verstorbene Ehefrau ersetzen soll (wir erinnern uns: Dunja ist für Vyrin "ganz die selige Mutter"). Delilah, die schöne Philisterin, verrät ihren Landsleuten das Geheimnis von Samsons Stärke, die ungeschorenen Haare. Die Äquivalenz (Verlust der Stärke aus übergroßer Schwäche für eine Frau) suggeriert, daß sich Vyrin als Opfer eines vergleichbaren Treuebruchs seiner russischen Delilah betrachtet.

Der Vergleich der Geschichten enthüllt weitere Parallelen. Der Posthalter trinkt sich zu Tode. Nach seinem Verscheiden bezieht die Poststation der Bierbrauer (ein höchst ironisches *Hysteron proteron*!). Das Motiv des Trinkens kommt sowohl in der Samsongeschichte als auch in den Geschichten anderer Nasiräer (d.h. Jahwe Geweih-



valent. Puškin verpflanzt die Haare des Nasiräers sozusagen auf das Haupt des Rivalen und macht sie zum sexuellen Symbol, an dem sich Dunjas Liebe zu Minskij erweist (und das andererseits - in der Rückkoppelung von T auf PT - die latente Sexualsymbolik des biblischen Mythos bloßlegt). In der Petersburger Szene (der inversiven Kontrafaktur zu Karamzins Abschiedsszene), jener Szene, in der der 'gute Hirte' als 'Dieb' und 'Räuber' entlarvt wird, der gekommen ist, um das 'Schäfchen' zu 'stehlen' und Minskij, den 'Wolf', 'abzuschlachten', heißt es:

In dem prunkvoll ausgestatteten Raum saß Minskij in Gedanken versunken. Dunja, prächtig nach der Mode gekleidet, saß auf der Lehne seines Sessels, wie eine Reiterin in ihrem englischen Sattel. Sie blickte zärtlich zu Minskij nieder und wickelte seine schwarzen Locken um ihre glitzernden Finger. Armer Aufseher! Noch nie war ihm seine Tochter so schön erschienen; gegen seinen Willen betrachtete er sie mit Entzücken. (32 f.-34 f.)

Neben der ironischen Transformation und Verschiebung des biblischen Haarmotivs enthält die Szene einen weiteren intertextuellen Bezug. Die hier dargestellte Handlung Dunjas kann man als narrative Entfaltung der Redensart *jemanden um den Finger wickeln* (russ. *obvesti vokrug pal'ca*) auffassen, um so mehr als die Haare in zahlreichen alten Mythen und übrigens auch in der russischen Folklore als der Sitz der Seele gelten (vgl. Nekljudov 1975:66).

Während der Bezug auf die biblische Samsongeschichte Minskij, den Träger der schwarzen Locken, als den - durch



die Liebe der Frau - Starken ausweist, relativiert die narrative Realisierung der Redensart die Überlegenheit des Mannes im Geschlechterkampf. Erscheint Minskij, der Verführer, den - wie die Realisierung der Redensart andeutet - die Geliebte um den Finger wickelt, nicht als Unterlegener, als Opfer der Verführungskünste der schönen, jungen Frau, die - als Tochter des Posthalters und Herrin der Station - gelernt hat, wie Männer zu behandeln sind?

#### 4.7. BALZACS *TRAITE DE POLITIQUE MARITALE* AUS DER *PHYSIOLOGIE DU MARIAGE*

Das Psychogramm der Eifersucht und die Motivik des Geschlechterkampfes werden vertieft durch eine Allusion auf Balzacs *Physiologie du mariage*. Anna Achmatova hat darauf aufmerksam gemacht, daß die Petersburger Szene ein Bild aus Balzacs *Méditation X (Traité de politique maritime)* wiederholt:

J'aperçus une jolie dame assise sur le bras d'un  
fauteuil comme si elle eût monté un cheval anglais,  
[...] (Balzac 1980:1012)

Man hat mit der Parallele allerdings nicht viel anfangen können. Zu verschieden schienen die Themen der Kontexte: hier Balzacs Ratschläge an die Männer, wie sie sich im Falle eines manifesten Ehebruchs ihrer Frauen zu verhalten hätten, und ein paar Exempel, die belegen sollen,



mit welcher raffinierten Taktik Ehefrauen ihren Willen durchzusetzen versuchen, dort die rührende Geschichte von dem alten Vater, der sich über das vermeintliche Unglück seiner Tochter zu Tode grämt. Und so ließ man es mit dem bloßen Hinweis auf die Entlehnung eines einzelnen Satzes bewenden (so etwa bei Vinogradov 1941: 574 und van der Eng 1968:33). Setzt man nun aber die Balzacsche Thematik mit der durch die Interdiegizität bloßgelegten und forcierten Motivik der Eifersucht und des *Um-den-Finger-Wickelns* in Beziehung, so zeichnen sich die Umrisse jener narrativen Äquivalenz ab, die durch das Bild der auf der Sessellehne reitenden Frau signalisiert wird.

Der *Méditation X* ist als Motto Hamlets *To be or not to be ...* und das als dessen Übersetzung ausgegebene *L'être ou ne pas l'être, voilà toute la question* vorangestellt (Balzac 1980:1009). Das *l'* ist hier freilich nicht Artikel, sondern Pronomen, es steht für *cocu*. Balzacs Spiel mit dem Shakespeare-Zitat macht deutlich: die Grundfrage der (männlichen) Existenz ist die Frage nach der Treue der Ehefrau. Der *Traité de politique maritale* selbst setzt dann ein mit der Analyse der Emotion des - zu Recht - Eifersüchtigen:

Quand un homme arrive à la situation où le place la Première Partie de ce livre, nous supposons que l'idée de savoir sa femme possédée par un autre peut encore faire palpiter son coeur, et que sa passion se rallumera, soit par amour-propre ou par égoïsme, soit par intérêt ... (Balzac 1980: 1009)



Puškin bestätigt: "Noch nie war ihm seine Tochter so schön erschienen; gegen seinen Willen betrachtete er sie mit Entzücken".

Während sich Puškin Balzacs Analyse der Eifersucht durchaus zu eigen macht, übernimmt er die Ratschläge des Eheexperten nicht ohne Korrektur. Balzac rät seinen "cousin": "feindre d'ignorer tout est d'un homme d'esprit" (Balzac 1980:1123). Puškin läßt den Helden seines Prosafragments *An der Ecke eines kleinen Platzes* (*Na uglu malen'koj ploščadi*) entstanden zwischen 1829 und Anfang 1831), der nach dem Vor-Bild der Balzacschen "Minotauren" - und mit fast wörtlicher Aufnahme ihrer inneren Rede - über die rechte Reaktion auf die unangenehme Entdeckung räsoniert, zu dem entgegengesetzten Ergebnis kommen: "So zu tun, als ob er nichts bemerkte, schien ihm d u m m" (Puškin 1937-1959: VIII, 145; Hervorhebung von mir). An Vyrins Schicksal schließlich demonstriert Puškin, welche ernste - von Balzac nicht bedachte - Folgen die Entdeckung des Liebesverrats zeitigen kann. Nachdem Vyrin Zeuge des *tête-à-tête* zwischen Dunja und Minskij werden mußte, gibt er alle Pläne zur Rettung seiner 'verlorenen Tochter' auf, schlägt sogar die Empfehlung seines Freundes, "vor Gericht zu gehen" (34 f.) aus, "fährt mit der Hand durch die Luft und beschließt, sich zurückzuziehen" (34 f.). Während er den Tod seiner Ehefrau gut verwunden hat, ist er durch das von ihm beobachtete Glück Dunjas mit dem Andern tödlich verletzt.



Balzac nennt drei Prinzipien, die die "art de gouverner une femme" ausmachen. Wende der Ehemann alle drei an, sei er "comme un cavalier qui, monté sur un cheval sournois, doit toujours le regarder entre les oreilles, sous peine d'être désarçonné" (Balzac 1980:lolo). In dem Bild, das die Äquivalenz etabliert, ist der 'cavalier' aber jeweils die Frau. Durch den Rekurs auf das Balzac-Bild deutet Puškin an: nicht Minskij, sondern Dunja ist der Herr der Lage.

Die Beziehung der Liebenden wird in der Posthalter-novelle nicht näher ausgeführt. Die Aussparung ist inner-fiktional gut motiviert: der eifersüchtige Vater, dessen Sicht die retrospektive Binnenerzählung organisiert, ist ja ein Blinder, er hat die Augen vor der Wirklichkeit der fremden Liebe verschlossen. So kann er aber auch die K e h r s e i t e der Liebesbeziehung, den Kampf der Liebenden um die Vorherrschaft, nicht wahrnehmen, die Puškin durch seine Allusion auf die Balzacsche Szene hinzudenken auffordert. Das Bild, das die Allusion signalisiert, zeigt Dunja auf der Sessellehne, zärtlich auf den nachdenklichen Minskij niederblickend. Die entsprechende Situation bei Balzac enthält die gleiche räumliche Anordnung der Protagonisten: auf der Sessellehne sitzt die "hübsche Frau", im Sessel selbst ihr Mann, in tiefes Nachdenken versunken. Minskijs "Nachdenklichkeit", die lediglich erwähnt wird, ohne Hinweis auf die Richtung der Gedanken, hat bei manchem Deuter Spekulationen ausge-



löst, ja man hat ihr sogar einen konkreten Inhalt unterlegt. So weiß Slonimskij (1959:503), daß sich Minskij in der beschriebenen Szene fragt, ob er Dunja von der Ankunft des Vaters erzählen solle, und ferner, daß er an die Legalisierung der Beziehung denkt. Eine ganz andere und - wie mir scheint - wesentlich überzeugendere Interpolation ergibt sich, wenn man auf den Prätext rekurriert und mit den Motiven, die dort konkretisiert sind, tentativ die Lücken ausfüllt, die Puškins Text an den entsprechenden Stellen enthält. Bei Balzac ist der Mann im Sessel mit sehr Prosaischem beschäftigt, mit hauswirtschaftlichem Rechnen:

"Cela n'est pas possible! ... dit le mari en poussant un soupir; et je vais te le prouver par A plus B. [...] Ma fille, vois, je te fais juge; nous avons dix mille francs de rente ... [...] Pour acheter la croix de diamants, il faudrait prendre mille écus sur nos capitaux;; or, une fois cette voie ouverte, ma petite belle, il n'y aurait pas de raison pour ne pas quitter ce Paris, que tu aimes tant, nous ne tarderions pas à être obligés d'aller en province retablir notre fortune compromise. [...] Allons, sois sage." (Balzac 1980:1012 f.)

Daß Puškin bei seiner Allusion die Rede des Balzacschen Ehemanns überhaupt im Auge hatte, indiziert die Äquivalenz in einem sehr spezifischen Detail. Balzacs Exempel illustriert, welche Taktik Frauen zu Schmuck verhilft. In diesem Fall hat die Frau die falsche Strategie gewählt: sie bittet zu unverblümt und zu nachdrücklich, das Brillantkreuz wird nicht gekauft. Dunja hat dagegen erfolgreich taktiert. Es sind nämlich "glitzernde" Finger, um die sie Minskijs schwarze Locken wickelt. Sie



besitzt längst, worum Balzacs Heldin erfolglos bittet. Auch noch in der Inversion des Details fordert uns die Äquivalenz auf, zu Dunjas und Minskijs Liebesglück ähnlich prosaisch-alltägliche Seiten hinzuzudenken, wie sie Balzac in seinem *Traité de politique maritale* mit dem nüchtern analytischen Blick des Psychologen der Geschlechterbeziehung darstellt.

## 5. POLYPHONIE UND SEMANTISCHE KOMPATIBILITÄT DER ALLUSIONEN

Ein und dieselbe Diegesis hat sich als Äquivalent zu einer ganzen Reihe von Geschichten erwiesen. Dabei rücken die narrativen Allusionen jeweils andere Motive von T in den Vordergrund. Jede interdiegetische Relation fokussiert und dynamisiert einen bestimmten Motivkomplex und hierarchisiert den gesamten Motivzusammenhang von T auf neue Weise.

Die simultane Vergegenwärtigung so heterogener Prätexte wirft die Frage nach dem Gestaltcharakter der intertextuellen Vielstimmigkeit und nach dem Zusammenhang der durch die unterschiedlichen Prätexte aktivierten semantischen Potentiale auf.

Der Interdiegetizität, die die schlichte Novelle entwirft, geben sentimentalistische Idyllik und Tragik und der Ernst der biblischen Mythen, Bilder und Gleichnisse einen hohen, mythisch-poetischen Stimmungston. In diese weitgehend monochrome Polyphonie der Prätexte



führt die Balzac-Allusion einen neuen Ton ein. Den idyllischen, tragischen und ehrwürdig-biblischen Versionen der Liebe und des Vater-Kind-Verhältnisses setzt sie das prosaische Bild des - psychologisch sezierten - alltäglichen Geschlechterkampfes entgegen. Indem die *Physiologie du mariage* mit den übrigen Prätexten im Stimmungston kontrastiert und gegen die poetisch-mythologischen Entwürfe die Perspektive des Alltags zur Geltung bringt, unterstützt sie die in der Verarbeitung der Prätexte sich durchsetzende Tendenz zur P r o s a i s i e r u n g. Die Prosa der Liebe und Eifersucht, die in der anti-sentimentalistischen Kontrafaktur zu KarlgoFs und Karamzins poetischen Versionen bereits aufschien und durch die Allusion auf die an sich selbst a-psychologischen Bibeltexte psychologisches Profil erhielt, gewinnt im Bezug auf die *Physiologie du mariage* lebendige Konkretheit.

Die intertextuellen Relationen gehen in den Bedeutungsaufbau von T auf unterschiedliche Weise ein.

Die Allusion auf Karlgof und Karamzin aktualisiert sowohl die Interdiegetizität als auch die Intersemantizität (hier: die Opposition der Textideologien). Puškins Novelle bietet sich als prosaische, gegensätzliche Seiten desselben Phänomens erfassende Kontrafaktur zu den nicht mehr als wahrheitshaltig anerkannten einseitigen sentimentalistischen Modellierungen von entweder Liebesglück (KarlgoF) oder Liebesleid (Karamzin) dar.



Bei Puškin kommt nicht nur beides zusammen, sondern darüber hinaus bedingt das Glück der einen das Leid des andern (und vom Tod des Posthalters profitiert - im doppelten Sinne: sowohl als Geschäftsmann, der seine Ware verkauft, wie auch später als Bewohner der Poststation - der Bierbrauer). Neben der Konfrontation der Textideologien (detaillierender, polyphoner, das Gegensätzliche am gleichen Phänomen unterstreichender *P r o s a - i s m u s* vs. globalisierender, homophoner, das Gegensätzliche stimmungshaft harmonisierender *S e n t i m e n t a l i s m u s*) kommt natürlich auch dem Kontrast der materiell und/oder funktional korrespondierenden Aktanten Bedeutung zu. Die charakterologische Opposition zwischen Puškins Protagonisten und ihren sentimentalistischen Pen-dants unterwirft nicht nur letztere der poetologischen Kritik des genau hinsehenden, gleichsam um die Personen herumgehenden Prosaikers, sondern dient auch dazu, das wahre Wesen und die verborgenen psychischen Beweggründe der ersteren aufzudecken.

Die Bibel-Allusionen, deren Prätexte in der erzählten, fiktiven Welt der Posthalternovelle impliziert sind, als Deutungsschemata, die die Orientierung Vyrins leiten, oder als prototypische Muster, mit denen er die Wirklichkeit kaschiert, dienen viel eher der interdiegetischen Konkretisierung des zu erschließenden Personenbewußtseins als der intersemantischen Konfrontation der Textkonnotate. Es kann nicht die Rede davon sein, daß Puškin die biblischen Bilder, Mythen und Gleichnisse parodierte,



ironisierte, korrigierte oder ihnen auch nur eine prosaische Kontrafaktur gegenüberstellte. Die einzige Rückwirkung von T (genauer der Ausnutzung von PT in T) auf PT selbst (genauer: auf das Bild, das T von PT entwirft) ist die retrospektive Psychologisierung des Mythos, die Aufdeckung der latenten Sexualsymbolik der ungeschorenen Haare des starken Samson. Auch wenn Vyrins Identifizierung seiner selbst, der Tochter und des 'Entführers' mit biblischen Rollen (mit dem 'guten Hirten', dem reißen-den "Wolf", der 'verlorenen Tochter' und dem "verirrten Schäfchen") sich für die Erkenntnis der Wirklichkeit als höchst ungeeignet erweist, bleiben der Mythos, die Lehren der Lukas-Gleichnisse und der Johannes-Bilder in ihrer Gültigkeit unangetastet. Es ist Vyrin, der - durch falsche Äquivalentsetzung - irrt (oder täuscht), nicht aber die Bibel.

Auch in der Relation zu Dmitriev und Balzac aktiviert die Allusion in erster Linie die Interdiegetizität (die in PT ausgeführten Motive konkretisieren die Unbestimmtheiten von T) und läßt die Opposition der Textideologien nur sehr schwach zur Geltung kommen. Allerdings macht sich Puškin die Stimmungskonnotate beider Prätexte zunutze. Die scherzhafte Behandlung des Liebesleids in der komischen Ballade und die desillusionierende Analytik der Prosa der Geschlechterbeziehung relativieren sowohl die Tragik des Untergegangenen als auch das Glück der Glücklichen.

In welchem Verhältnis stehen aber die durch die



multiple Allusion aktivierten Sinnpotentiale zueinander? Obwohl sich die interdiegetischen Bedeutungen an jeweils andern Motiven kristallisieren und jeweils neue Hierarchisierungen des gesamten Motivgeflechts bedingen, führt die multiple Semantisierung der einen Diegesis nicht eigentlich zu einer Konkurrenz intertextueller Sinngehalte. Sämtliche Konkretisierungen, Modifikationen, Relativierungen, Inversionen des Oberflächensinnes, die die Projektion der Diegesis von T auf das Paradigma der Prätexte bewirkt, sind, wo nicht gar isosemantisch oder homioisemantisch, so doch zumindest wechselseitig voll kompatibel. Auch wenn sie je andere Teile der Geschichte betreffen, sind sie letztlich einer gemeinsamen Teleologie unterworfen. Die sie integrierende Sinnintention ist die Prosaisierung, die vielseitige Erfassung des in den konventionellen literarischen Modellen verdeckten wahren Wesens von Liebesglück und Liebesleid.

#### LITERATUR

- ACHMATOVA, Anna, 1936. *Adol'f Benžamena Konstana v tvorčestve Puškina*. - In: *Vremennik Puškinskoj komissii*, Bd. 1, S. 91-114.
- BACHTIN, Michail, 1929. *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*, Leningrad.
- BALZAC, Honoré de, 1980. *La Comédie humaine*, hrsg. von P.-G. Castex, Bd. XI, Paris (= Bibliothèque de la Pléiade. 141).
- BELINSKIJ, Vissarion, 1953-1959. *Polnoe sobranie sočinenij*, Bde I-XIII, Moskva.



- BEL'KIND, V. S., 1974. Princip ciklizacii v *Povestjach Belkina* A. S. Puškina. - In: Voprosy sužetosloženija, Bd. 3, Riga, S. 118-129.
- BEN-PORAT, Ziva, 1976. The Poetics of Literary Allusion.- In: PTL, Bd. 1, S. 105-128.
- BULGARIN, Faddej, 1831. [Rez. der *Povesti Belkina* in: ] Severnaja pčela, H. 288.
- CIEŚLIKOWSKA, Teresa, 1977. Relacje międzytekstowe w tekście literackim - In: Przegląd humanistyczny, Jg. 21. Nr. 6 (141), S. 39-47.
- CONTE, Gian Biagio, 1974. Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano, Torino.
- DMITRIEV, I. I., 1967. Polnoe sobranie stichotvorenij, Leningrad.
- GERŠENZON, Michail, 1919. Mudrost' Puškina, Moskva <sup>1</sup>1916.
- GÓRSKI, Konrad, 1964. Aluzja literacka. Istota zjawiska i jego typologia. - In: Z historii i teorii literatury, Seria druga, Warszawa, S. 7-32.
- GUKASOVA, A. G., Boldinskij period v tvorčestve A.S. Puškina, Moskva.
- JENNY, Laurent, 1976. La stratégie de la forme. - In: Poétique, Bd. 27, S. 257-281.
- JOHNSON, Anthony L., 1976. Allusion in Poetry [= Rez. zu Conte 1974]. - In: PTL, Bd.1, S. 579-587.
- KARAMZIN, N. M., 1966. Izbrannye proizvedenija, Moskva.
- KARLGOF, V. I., 1832. Povesti i rasskazy, Sankt-Petersburg.
- KRISTEVA, Julia, 1967. Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. - In: Critique, Bd. 23, S. 438-465.
- LACHMANN, Renate, 1980. Intertextualität in der Lyrik. Zu Majakovskijs *Oda revolucii*. - In: Wiener slawistischer Almanach, Bd. 5, S. 5-23.
- LEVINTON, G. A., TIMENČIK, R. D., 1978. Kniga K. F. Taranovskogo o poëzii O. E. Mandel'stama. - In: Russian Literature, Bd. 6, S.197-211.
- MICHAJLOVA, N. I., 1976. O strukturnych osobennostjach *Povestej Belkina*. - In: Boldinskie čtenija, Gor'kij, S. 78-83.



- NABOKOV, Vladimir, 1975. Eugene Onegin. A Novel in Verse by Aleksandr Pushkin. Translated from the Russian, with a Commentary, by V.N., Bde I-IV, New York 1964.
- NEKLJUDOV, S. Ju., 1975. Duša ubivaemaja i mstjaščaja. - In: Trudy po znakovym sistemam, Bd. 7, Tartu.
- PERRI, Carmela, 1978. On Alluding. - In: Poetics, Nr. 7, S. 289-307.
- PODDUBNAJA, Rita, 1979. Tvorčestvo Puškina Boldinskoj oseni 1830 goda kak problemno-chudožestvennyj cikl. Sentjabr'. I. - In: Studia Rossica Posnanensia, Bd. 12, S. 3-34.
- PUŠKIN, A. S., 1937-1959. Polnoe sobranie sočinenij, Bde I-XVII, Moskva/Leningrad.
- 1975 Stancionnyj smotritel'. Vystrel. Metel'. Rasskazy - Der Postmeister. Der Schuß. Der Schneesturm. Erzählungen, München (= dtv zweisprachig 9104).
- RONEN, Omry, 1973. Leksičeskij povtor, podtekst i smysl v poëtike Osipa Mandel'stama. - In: Slavic Poetics. Essays in Honor of Kiril Taranovsky, The Hague, S. 367-387.
- RUSINKO, Elaine, 1979. Intertextuality. The Soviet Approach to Subtext. - In Dispositio, Bd. 4, S. 213-235.
- SCHMID, Wolf, 1981. Intertextualität und Komposition in Puškins Novellen *Der Schuß* und *Der Posthalter*. - In: Poetica, Bd. 13, S. 82-132.
- 1982 Die narrativen Ebenen "Geschehen", "Geschichte", "Erzählung" und "Präsentation der Erzählung". - In: Wiener slawistischer Almanach, Bd. 9, S. 83-110.
- SHAW, J. Thomas, 1977. Pushkin's *The Stationmaster* and the New Testament Parable. - In: The Slavic and East European Journal, Bd. 21, S. 3-29.
- SLONIMSKIJ, A. L., 1959. Masterstvo Puškina, Moskva.
- STEPANOV, N. L., 1961. Izobraženie charakterov v proze Puškina. - In: Russkaja literatura, H. 1, S. 3-24.
- 1962 Proza Puškina, Moskva.
- TARANOVSKY, Kiril, 1967. Pčely i osy v poëzii Mandel'stama. K voprosu o vlijanii Vjačeslava Ivanova na Mandel'stama. - In: To Honor Roman Jakobson III, The Hague, S. 1973-1995.



TOLSTOJ, L. N., 1936-1964. Polnoe sobranie sočinenij, Bde I-XCI, Moskva.

TURBIN, V. N., 1978. Puškin. Gogol'. Lermontov, Ob izučeníi literaturnych žanrov, Moskva.

VAN DER ENG, Jan, *Les Récits de Belkin*. Analogie des procédés de construction. - In: J.v.d.E./A.G.F.van Holk/J.M. Meijer, *The Tales of Belkin by A.S. Puškin, The Hague (= Dutch Studies in Russian Literature. 1), S. 9-60.*

VINOGRADOV, V. V., 1934. O stile Puškina. - In: Literaturnoe nasledstvo, Bd. 16-18, Moskva, S. 125-214.

1941 Stil' Puškina, Moskva.

VYGOTSKIJ, Lev, 1925. Psihologija iskusstva, Moskva 1965,  
<sup>2</sup>1968 (druckfertiges Ms. von 1925).

ŽOLKOVSKIJ, A. K., 1976. Zametki o tekste, podtekste i citaciji u Pasternaka. K različeniju strukturnych i genetičeskich svjazej. - In: V. Å. Nilsson (Hrsg.), Boris Pasternak. Essays, Stockholm, S. 67-84.

Wolf Seluiz