

**«Противуречия страстей» – и языков.**  
**Fragen des Stils, der Komposition und der Interpretation**  
**von A.S. Puškina Poem «Kavkazskij plennik»<sup>1</sup>**

*Rolf Fieguth (Freiburg im Üechtland)*

**1. Zum Aufbau des «Kavkazskij plennik»**

Puškina Dichtung *Kavkazskij plennik* (KP) besteht aus vier Teilen, dem Widmungsgedicht an den mit Puškin befreundeten General und Dichter N.N. Raevskij, dem in zwei nummerierte Teile gegliederten Haupttext des KP, einem Epilog in Versen sowie einem relativ ausführlichen Anmerkungsstück in Prosa, der allerdings auch zwei ausführliche Verszitate enthält, aus Deržavin und aus Žukovskij. Wer dieses allzu bekannte und häufig kommentierte Poem neu liest, wird über mehrere offenkundige und noch mehr heimliche Widersprüche und Paradoxe stolpern. Im Hauptteil wird uns mit vielen Vertracktheiten eine Geschichte über Gefangenschaft und Liebe (bzw. deren Unmöglichkeit) erzählt, deren dominierendes Thema die Seelen- und Lebensstarre zuerst des russischen Helden und danach der tscherkessischen Heldin ist, die zur Befreierin des Gefangenen und im gleichen Atemzug zur Selbstmörderin wird. Im Epilog werden wir überrascht durch eine ausgesprochen rachsüchtige und imperialistische Vernichtungsphantasie. In der letzten Strophe des Epilogs wird in paradoxem Präteritum folgende grauenvolle Zukunftsvision entworfen, die durch einen früheren Hinweis (Ep. v. 22) auf Mstislav, den Sohn Vladimir des Heiligen, und seinen Kampf gegen die Vorfahren der Tscherkessen (Puškina Prosaanmerkung 12) und durch die Nennung des Namens Batyj (Ep. v. 55) einen geradezu geschichtsphilosophischen Charakter erhält:

И смолкнул ярый крик войны,  
Всё русскому мечу подвластно.  
Кавказа гордые сыны,  
Сражались, гибли вы ужасно;  
Но не спасла вас наша кровь,  
Ни очарованные брони,  
Ни горы, ни лихие кони,  
Ни дикой вольности любовь!

Подобно племени Батыя,  
Изменит прадедам Кавказ,  
Забудет алчной брани глас,  
Оставит стрелы боевые.  
К ущельям, где гнездились вы,  
Подъедет путник без боязни,  
И возвестят о вашей казни  
Преданья темные молвы

*Ep. vv. 47-62*

Diese Strophe scheint mir eine besondere Bedeutung für die Liebeshandlung des Haupttexts aufzuweisen. Denn erst das Vorhandensein dieser Ausrottungsutopie verweist indirekt darauf, dass auch die Liebeshandlung ein utopisches 'geschichtsphilosophisches' Potential enthalten könnte, nämlich

---

<sup>1</sup> Der Beitrag geht zurück auf einen Vortrag auf der Puškin-Konferenz des Zürcher Slavischen Seminars unter Leitung von Jochen Ulrich Peters; den Teilnehmern an der Diskussion sei für Anregungen gedankt. Zitate aus KP folgen der Ausgabe PUŠKIN (1937) unter Angabe des Textteils (Posv. = Widmungsgedicht; I bzw. II = Teil I bzw. II des Haupttexts; Ep. = Epilog) und der Verszahl. Hervorhebungen in Puškin-Zitaten sind, wo nicht anders angegeben, vom Autor dieses Beitrags – R.F.

die Zukunftsutopie einer liebenden Versöhnung zwischen Russen und Kaukasiern, die vielleicht zugleich der Ausgang aus imperial-russischer und barbarischer Unfreiheit wäre.<sup>2</sup>

Der vorliegende Beitrag vertritt also die These, dass zwischen der imperial-patriotischen Tendenz des Epilogs und der russisch-tscherkessischen Liebesgeschichte des Haupttexts paradoxerweise sowohl eklatante Widersprüche als auch assoziative Zusammenhänge mit allegorischem oder symbolischem Potenzial bestehen. In romantischen Werken sollten Widersprüche generell nicht *a priori* als Fehlleistungen, sondern besser als eigentümliche Art der poetischen Bedeutungsherstellung in Betracht gezogen werden.<sup>3</sup> Zu dieser Art der Bedeutungsherstellung gehören die Ersetzung 'fester' Bedeutungen durch das Flimmern der Andeutungen, der Einsatz vielfältiger Spannungen zwischen kohärenzstiftenden und kohärenzstörenden Elementen, und nicht zuletzt das Spiel mit den vagen assoziativen Zusammenhängen, welche die Kategorie der nachprüfbaren Identität ablösen: der mit sich selbst identische Text, der in sinnreiche Teile gegliedert ist, zerfällt in eine Abfolge von autonomen Texten, deren Zusammenhang mehr auf Assoziation als auf der Zugehörigkeit zu ein und derselben Dichtung beruht; von den Subjekten und 'Helden' dieser Texte wird assoziativ suggeriert, sie hingen zusammen, aber ihre Identität ist nicht gesichert.

Der erwähnte Widerspruch in KP lenkt den Blick zum einen auf weitere Brüche in der Komposition dieses mehrteiligen Werks, er erfordert zum anderen aber auch einen neuen Blick auf den Hauptteil selbst. Was wird im Hauptteil 'eigentlich' erzählt – und welche Rolle spielen dabei die sprachlichen und stilistischen Dinge, die Konfrontation von Tscherkessisch und Russisch, die erlebte Rede und andere Formen der Interferenz zwischen Erzählerrede und Figurenrede? Welches ist der genaue Zusammenhang zwischen dem Widmungsgedicht, dem Hauptteil und dem Epilog? Was fügen die Rahmentexte dem Bedeutungsaufbau des Haupttexts hinzu? Wie präsentieren sich *summa summarum* die unterschiedlichen Bedeutungsprojektionen auf die rätselhafte Figur der Tscherkessin? Diesen – hier keineswegs zum ersten Mal gestellten<sup>4</sup> – Fragen soll im Folgenden womöglich mit ein paar neuen Gesichtspunkten nachgegangen werden.

<sup>2</sup> Es soll nicht unerwähnt bleiben, dass Puškin in seinem Briefentwurf an Gnedič vom 29.4.1822 seinen Gefangenen als „Finnen“ bezeichnet. Es ist wahrscheinlich, dass er damit lediglich scherzhaft die starre Melancholie seiner Figur kennzeichnen wollte; es ist aber nicht gänzlich ausgeschlossen, dass der Gefangene zumindest in einer Phase von Puškins Planung als Finne und damit als Angehöriger eines vom russischen Imperium unterworfenen Volkes die Begegnung mit den Kaukasiern erleben sollte. In der Endfassung ist hiervon nichts mehr übrig geblieben.

<sup>3</sup> ТОМАШЕВСКИЈ (1990, 26f.) vermerkt den Widerspruch in Thema und Ton zwischen Epilog und Haupttext, erklärt ihn aber quasi genetisch – als Widerspruch zwischen den durch die literarische Mode gegebenen Erfordernissen eines echten romantischen Helden, und Puškins eigener, anscheinend nicht-romantischer Veranlagung («я не гождусь в герои романтического стихотворения» – so Puškin in seinem Brief an V.P. Gorčakov von Oktober/November 1822).

<sup>4</sup> Unlängst hat S. FRANK (1998) in einer anregenden Studie eine Deutung des KP vorgelegt, die die Widersprüche zwischen den Teilen folgendermaßen auflöst: Puškin setzt

## 2. Bemerkungen zum Haupttext

**2.1** Der Byron-Bezug und die Dominanz der 'inneren Handlung' bei Puškin ŽIRMUNSKIJ (1978, 47ff.) hat auf eine paradoxe Verwandtschaft von Puškins Poem zu Byrons *Korsar* hingewiesen. Es ist dies eine Verwandtschaft der Reduktion und der Transformation. Byrons Held Conrad ist hyperaktiv – kaum von einem Raubzug zurückgekehrt, bricht er schon wieder mit seinen Männern zu einer kühnen Aktion in der Höhle des osmanischen Löwen auf, aus der er nur mit Hilfe der Türkin Gulnare entwischt; Puškins anonymes Held wird uns dagegen in der Haupterzählung überwiegend im passiven Zustand des brütenden Melancholikers und in Ketten geschmiedeten Gefangenen gezeigt. Byrons Conrad ist ständig von seinen Männern umgeben und steht im Kampf den Osmanen gegenüber; Puškins Held wird im Verlauf der aktuellen Erzählung lediglich mit einer einzigen Gruppe in Kontakt gebracht, mit den Tscherkessen, und auch von diesen ist er die längste Zeit isoliert. Byrons *Korsar* steht zwischen zwei Frauen, der blonden Medora und der schwarzhaarigen Gulnare (II, 6), wobei die Blonde am Ende gleichsam irrtümlich Selbstmord begeht; bei Puškins Gefangenem wird uns in der Haupterzählung nur eine einzige Frau gezeigt, die Tscherkessin, die beides tut: den Fremden retten ähnlich Byrons Gulnare und Selbstmord begehen wie Byrons Medora. Die andere Frau, deretwegen der Russe die Welt des zivilisierten Russland geflohen hatte, tritt in der aktuellen Erzählung nicht auf, sie ist nur in Andeutungen impliziert.

Die wichtigste Transformation ist allerdings die, dass die äußere Handlung, die in Byrons ziemlich opernhafem Werk *Der Korsar* eine hervorstechende Rolle spielt, bei Puškin auf alle nur erdenkliche Weise aus dem Poem herauseskamotiert wird. Dagegen werden die innere Handlung, die psychischen Vorgänge, die bei Byron bereits sehr ausgeprägt sind, bei Puškin womöglich noch stärker ausgebaut und zur Dominanz über die äußere Handlung gebracht. Die Gefangennahme des Helden wird in wenigen Sätzen abgetan, die Schilderung der Befreiung fällt eine Spur länger aus, aber hauptsächlich deshalb, weil sie mit dem paradoxen 'inneren' Geschehen des 'Liebesbundes' zwischen den Protagonisten und der gleichzeitigen Vorbereitung der Heldin auf ihren Selbstmord verflochten ist.<sup>5</sup> Während das 'äußere Geschehen' demnach vorwiegend in Andeutungen und Aussparungen vermittelt wird, erhält das dramatische Liebesgespräch zwischen den beiden Hauptpersonen zu Beginn des zweiten Teils (II, vv. 1–150) außerordentlich viel Raum – eine erzählerische Dehnung, die eine wichtige Aussparung auch in der inneren

---

sich laut Frank im Widmungsgedicht in Parallele zu einem der Eroberer des Kaukasus, d.h. er tut auf dem Feld der Poesie, was die russischen Waffen auf dem Felde der Ehre getan haben: er eignet den Kaukasus der russischen Poesie an; versinnbildlicht werde das dadurch, dass der russische Gefangene – in Franks Lektüre ein Gefangener der russischen Kultur – die Liebe der Tscherkessin erobert, sie gewissermaßen ebenfalls zu einer Gefangenen der russischen Kultur macht und schließlich ihr Leben zerstört. Im Epilog preist der russische Dichter den Ruhm der russischen Waffen und die russischen Unterwerfer der barbarischen Kaukasusvölker.

<sup>5</sup> SELIVANOVA (1973) zeigt auf, wie Puškin im Verlauf seiner Arbeit an KP die Elemente der äußeren Handlung in der Szene der Gefangennahme und der Flucht des Gefangenen, aber auch in der Darstellung der Figur der Tscherkessin reduziert hat.

Handlung verdeckt: die Seelenbewegungen der Tscherkessin in den Wochen nach der Zurückweisung ihres Liebesantrages durch den Gefangenen und diejenigen des befreiten Gefangenen nach dem Selbstmord der Tscherkessin.

Das insoweit im Vordergrund stehende innere Geschehen ist schwerlich auf eine handliche Formel zu bringen. Es werden die Empfindungen und sogar das ganze Bewusstsein eines Mannes gezeigt, der zu spontanen Empfindungen nicht mehr fähig und für die Welt gestorben ist. In diesem Zustand verließ er das europäische Russland, und die kaukasische Gefangenschaft verleiht seiner aus Russland mitgebrachten Gefühlsstarre nun ein äußerst reales Motiv. Der Melancholiezustand beeinflusst die Liebeshandlung, wirkt aber auch auf die Wahrnehmung des Tscherkessenlebens ein; überdies geht er einher mit dem dichterischen Erleben einer neuen – kaukasischen – Natur- und Kulturwelt. Die Gefühlsstarre des Gefangenen gegenüber den Dingen des Lebens lässt sich unter anderem auch als der lebensabgewandte präkreative Seelenzustand eines Dichters deuten, der sich soeben eine neue poetische Welt aneignet.

Eine derart intensive Darstellung von Innenwelt und Individualbewusstsein hängt sicherlich mit der Tradition der Gattung Verserzählung zusammen; man denke an zwei Byronsche Poeme. *Mazeppa* schildert in der Hauptsache Gefühle, Empfindungen und Wahrnehmungen des Pagen Mazeppa, der auf ein wildes Pferd gebunden und in die Steppe gejagt wird und dort tage- und nächtelang hilflos umherirrt; man erinnere sich vor allem aber auch an *Den Gefangenen von Chillon*, diese Schilderung einer jahrzehntelangen Gefangenschaft, die den Gefangenen schließlich unfähig zum Leben und Fühlen gemacht hat. In diesen Byronschen Verserzählungen ist die literarische Darstellung von Bewusstsein und Innenwelt offenbar ganz ausgearbeitet.

Dies gilt auch für Puškins KP, in dem wir alle der inneren Bewusstseinsdarstellung dienenden Schikanen der für die romantische Verserzählung gattungstypischen Interferenzen zwischen Erzähler- und Figurenrede verschiedener Art von der 'vermeintlich direkten Rede' bis zur erlebten Rede vorfinden.<sup>6</sup> In der Gattung des romantischen Poems ist offenbar eine literarische Bewusstseinskunst ausgeprägt, die, im Sinne von Wolf Schmid's Analysen (SCHMID 1991, 35), in Puškins späterer novellistischer Prosa immer nur als tief verborgene Andeutung zur Geltung kommt.<sup>7</sup>

## 2.2 Zum Verhältnis der Sprachen sowie der Erzähler-, der Figuren- und der Versrede

Angesichts des Zurücktretens der äußeren Handlung gewinnt die sprachliche und stilistische Seite des Werks an relativem ästhetischem Gewicht. Jeder Satz des Haupttexts von KP hat einen doppelten Charakter: er ist einerseits überhöhende Versrede, die direkt auf die formenden Sprachoperationen des Dichters verweist, und andererseits partizipiert er an der subjektiven Wahr-

<sup>6</sup> Zu den erzählstilistischen Verfahren der romantischen Verserzählung, darunter 'vermeintlich direkte Rede' ('mowa pozornie niezaležna') und 'erlebte Rede' ('mowa pozornie zaležna' – несобственно прямая речь) vgl. ausführlich MACIEJEWSKI (1970).

<sup>7</sup> Wie aus Puškins Briefentwurf an N.I. Gnedič vom 29.4.1822 hervorgeht, hat der Autor alles getan, um seine beiden Protagonisten so kontextfrei wie möglich zu halten.

nehmung und dem subjektiven Erleben des Gefangenen. Das soll heißen, dass nicht nur jeder Satz das Bewusstsein des Gefangenen mitentwirft, sondern auch, dass jeder Satz dem Bewusstsein des Gefangenen entspringt oder entspringen könnte. Dies soll auch für den Erzähleingang I, vv. 1–28 gelten, formaliter Monolog eines anonymen Erzählers, aber stilistisch und thematisch im späteren Bewusstseinsfeld des Protagonisten angesiedelt – der gesamte Erzählbericht des Haupttexts lässt sich als oberflächlich verfremdetes Produkt der poetisch gestaltenden Erinnerungsleistung des Protagonisten lesen. In jedem Satz des Haupttexts, auch in die direkte Rede der Tscherkessin, und sogar noch in die Tscherkessen-Lieder, die der Gefangene vernimmt, fließt das innere Erleben und poetische Gestalten des Helden mit ein. Um die Sache verdeutlichend auf die Spitze zu treiben: alles ist im Haupttext des KP mehr oder weniger zweistimmige Rede oder erlebte Wahrnehmung, alles ist auch erinnerte Rede und erinnerte Wahrnehmung, und schließlich ist alles auch überhöhende Versrede, die bald ins Elegische, bald ins Odische schlägt.<sup>8</sup>

Drei Stellen seien zitiert, die das Gesagte veranschaulichen; bei den ersten beiden Zitaten handelt es sich um Apostrophen, die eine in der Versepiik häufige Interferenz zwischen poetischer Erzählerrede und äußerer oder innerer Figurenrede anzeigen. Die erste davon lautet:

Свобода! он одной тебя  
Еще искал в пустынном мире.  
Страстями чувства истребя,  
Охолодев к мечтам и к лире,  
С волненьем песни он внимал,  
Одушевленные тобою,  
И с верой, пламенной мольбою

Твой гордый идол обнимал.  
Свершилось... целью упования  
Не зрит он в мире ничего.  
И вы, последние мечтанья,  
И вы сокрылись от него.  
Он раб. ...  
I, vv. 91ff.

Mit dieser Anrede des poetischen Erzählers an die Freiheit wird die innere Rede des Protagonisten gestaltet – das Pronomen *он* ist jeweils problemlos durch das Pronomen *ja* ersetzbar. Zugleich wird in diesen Zeilen andeutungsweise die mentale und poetische Vorgeschichte des Gefangenen formuliert. Es ist notabene bemerkenswert, wie dem Gefangenen hier eine Gefühls- und Dichtergeschichte angedichtet wird, die ihn von der Fühllosigkeit aus Liebesenttäuschung von der Liebespoesie weg zur ausschließlichen Begeisterung für Freiheitspoesie führte.

In einer zweiten Apostrophe zeigt sich deutlich die Interferenz zwischen der Stimme des poetischen Erzählers, der die Figur der Tscherkessin anredet, und der Stimme des Gefangenen, der nachträglich aus der Erinnerung die Worte seiner tscherkessischen Geliebten in russischer poetischer Versrede gestaltet:

<sup>8</sup> Erlebte Rede sieht im KP auch ТОМАШЕВСКИЈ (1990, 31). Zur Versrede sei angemerkt, dass sie eigentümliche Kompromisse macht, wobei zum einen eine karamzinistische Sprache des Gefühls sowie einige Anleihen beim damals modischen Stil der jüngeren Kulturelite (so A. Izmajlov im *Syn otečestva* 1822, s. ТОМАШЕВСКИЈ 1990, II, 41) zu vermerken sind, zum anderen aber auch deutliche Anleihen beim hohen Stil der älteren Ära, und zwar besonders dort, wo der Tonfall der Ode aufgerufen wird. Vgl. zu diesem Problem VINOGRADOV (1982, Kap. VI, „Язык Пушкина и его значение в истории русского литературного языка“, 250–294).

Ты их узнала, дева гор,  
Восторги сердца, жизни сладость;  
Твой огненный, невинный взор

Высказывал любовь и радость.  
...  
Ты говорила: «пленник милый...»  
*II, vv. 1ff.*

Ein drittes Zitat zeigt, wie die direkte wörtliche Rede der Tscherkessin durch die Interferenz mit der Erzählerrede überformt ist:

«Ах, русской, русской, для чего,  
Не зная сердца твоего,  
Тебе навек я предалася!  
Не долго на груди твоей

В забвеньи дева отдыхала;  
Не много радостных ночей  
Судьба на долю ей послала!»  
*II, vv. 111–117*

Die Sprecherin wechselt hier beim Reden über sich selbst unversehens von der fiktional eigenverantworteten 1. in die erzählerverantwortete 3. Person – wobei problemlos 1. Person einsetzbar gewesen wäre (in v. 115 \*В забвении я отдыхала\*; in v. 117 \*на долю мне послала\*). Dies ist ein Beispiel für die ‘vermeintlich direkte Rede’.

Alle diese Verhältnisse und Interferenzen sind aber noch einmal überformt durch die auktoriale Versrede. Die alles durchdringende und alles umfassende Verssprache weist dem Verhältnis zwischen Autor, Erzähler und Hauptfigur von vornherein einen anderen Charakter zu als in der narrativen Prosa. Nach landläufiger Auffassung hat der implizite Autor des erzählenden Prosatexts keine eigene Stimme; er kommt nur indirekt durch die jeweilige stilistische Konstellation zwischen Erzählbericht und direkter Figurenrede zur Geltung. Dagegen unterstellen wir, dass im erzählenden Verstehtext weder der Erzähler noch die erzählten Figuren wissen, dass sie in Versen reden – somit ist die Versform aller sprachlichen Äußerungen explizite und manifeste Domäne des Autors, dessen sprachliche Gestaltung sich offen in die Äußerungen der anderen Subjekte einmischt. Diese offengelegte stilistische Durchdringung aller Äußerungen durch die auktoriale Versrede perforiert auch die Grenzen zwischen Autor, Erzähler und Figuren. Das schafft in der romantischen Periode die Möglichkeit zu besonders markanter Einbringung autobiographischer Motive auf allen diesen drei Ebenen<sup>9</sup>, zugleich aber auch zur Herstellung vager assoziativer Beziehungen, die sich an die Stelle nachprüfbarer Identitäten setzen.

Ein meist unterschätzter Aspekt des hier in Rede stehenden Problemfeldes ist das Thema des Verstehens der fremden Sprache, die der Gefangene sich aneignet – und die bemerkenswerterweise auch der Erzähler problemlos versteht. Dies wird selten als Besonderheit wahrgenommen, da die epische Konvention sich über sprachliche Kommunikationsprobleme hinwegzusetzen pflegt: in der Welt dieser Art von Erzählungen wird vorausgesetzt, dass alle erzählten Personen sich komplikationsfrei in der Sprache des Dichters verständigen. Darum fällt es zunächst nicht weiter auf, dass von der ersten Zeile des Haupttexts an die ‘umfassende’ russische Versrede des Erzählers das Tscherkessische reflektiert und ersetzt:

<sup>9</sup> TOMAŠEVSKIJ (1990, II, 24ff.) betont die autobiographischen Züge des Gefangenen, verweist aber auch auf die Dissonanz zwischen der romantischen Lebensrolle, die Puškin sich hier anmisst, und seiner davon abweichenden Wesensart (27).

Сыны Кавказа говорят  
 О бранных, гибельных тревогах,  
 О красоте своих коней,  
 О наслажденьях дикой неги;  
 Воспомянут прежних дней

Неотразимые набеги...  
 ...  
 И пепел разоренных сел,  
 И ласки пленниц чернооких.  
*I, vv. 3 - 13*

Es besteht hier eine Inklusivopposition zwischen der russischen Verssprache und dem Tscherkessischen; die russische Versrede meint gleichsam das Tscherkessische immer auch mit. Das impliziert ein bemerkenswertes Verhältnis sowohl der russischen Hauptfigur als auch des russischen Erzählers zu der fremden kaukasischen Sprache.

Der Erzähler versteht also die Sprache der Tscherkessen, deren Aul er schildert, noch ehe der verletzte russische Gefangene herbeigeschleppt wird. Sein Bewusstsein nimmt damit ein Stadium vorweg, das das Bewusstsein des Helden im Verlauf der Erzählung erreichen wird. Unser russischer Held eignet sich nämlich das Tscherkessische an, und erst damit weicht Puškin einen Schritt von der epischen Konvention der problemlos sprachübergreifenden Verständigung in der Sprache der jeweiligen Dichtung ab. Bereits aus der ersten Begegnung seines russischen Helden mit der jungen Tscherkessin macht der Dichter eine Begegnung mit ihrer Sprache:

[...]  
 К его устам кумыс прохладный  
 Подносит тихою рукой.  
 Но он забыл сосуд целебный;  
 Он ловит жадною душой  
 Приятной речи звук волшебный

И взоры девы молодой.  
 Он чуждых слов не понимает;  
 Но взор умильный, жар ланит,  
 Но голос нежный говорит:  
 Живи! И пленник оживает.  
*I, vv. 123-132*

Der weitere Verlauf ihrer Beziehung schildert neben anderem auch die wundersame Einfühlung des Gefangenen in das Tscherkessische:

С ним тайный ужин разделяет;  
 На нем покоит нежный взор;  
 С неясной речью сливает  
 Очей и знаков разговор;

Поет ему и песни гор,  
 И песни Грузии счастливой  
**И памяти нетерпеливой**  
**Передает язык чужой.**  
*I, vv. 160-167*

Aus den Zitaten ist deutlich, dass der Gefangene die 'fremde Sprache' in engster Verbindung mit der wesentlicheren außersprachlichen Kommunikation erlebt: entscheidend sind hier zunächst der Ton der zärtlichen sprechen und singenden Stimme, 'das Gespräch der Augen und Zeichen'.

Das wundersame Eindringen in die fremde Sprache befähigt den Gefangenen zu tieferen Einsichten in das Leben und Treiben der Tscherkessen (I, v. 224ff.), darunter auch ihr Vergnügen am Quälen und Töten gefangener Russen (I, vv. 337-344). Hier ist auch eines von mehreren Motiven für die Melancholie des Helden zu suchen.

Die Übertragung der fremden Sprache an das 'ungeduldige Gedächtnis' des Russen reflektiert sich in der umfassenden russischen Verssprache der Dichtung in der Verwendung einiger exotischer, in den Anmerkungen erklärter Wörter wie *aul* (kaukasisches Dorf), *uzden'* (Häuptling oder Fürst), *saklja* (Hütte), *kumys* (Stutenmilch), *čichir'* (georgischer Rotwein), *kunak* (Bekannter, Freund), *bajran* (Fastenbrechen), *ramazan* (muslimische Fastenzeit), und die

Vermutung liegt nahe, dass der Dichter, der Erzähler und wir Leser durch derartige Wörter symbolisch am wundersamen Eindringen des russischen Gefangenen in das Tscherkessische teilhaben sollen.

### 2.3 Vermeintlich direkte Rede, Verstehen und Missverstehen. Die Dialoge des 2. Teils

Verfolgen wir nun etwas näher die im 2. Teil des Haupttexts gegebene Schilderung des weiteren Verlaufs der Liebe und der sprachlichen Kommunikation zwischen den beiden ungleichen Partnern. Wie bereits angedeutet, kennen die Gespräche zwischen dem Mann und der Frau keine sprachlichen Kommunikationsprobleme mehr. Der Erzähler gibt diese Gespräche in der idealisierten Form einer ausgefeilten russischen Verssprache wieder; diese soll also offenbar die Dialoge überhöhend reproduzieren, welche die beiden Menschen der Erzählfiktion nach in tscherkessischer Sprache austauschen. Hier findet eine paradoxe doppelte Aneignung des Tscherkessischen statt: dem 'ungeduldigen Gedächtnis' des Russen wird 'die fremde Sprache übergeben', das heißt, er macht sich das Tscherkessische zu eigen, kann die ihm vorgesungenen Lieder verstehen und führt Gespräche mit der Tscherkessin<sup>10</sup>; nachträglich werden dann jedoch die fremde Volkspoesie<sup>11</sup> und die fremdsprachigen Dialoge durch russische Verssprache angeeignet und wiedergegeben.

Wir wenden uns nunmehr dem Gespräch zwischen den beiden Protagonisten zu, das zu Beginn des 2. Teils den 'dramatischen' Höhepunkt der Verserzählung darstellt.

Die Dialoge zwischen der Frau und dem Mann im 2. Teil sind in mehrfacher Hinsicht ein Kunstprodukt und stecken überdies voller Paradoxien und Widersprüche. Schon aus wenigen Fragmenten des Dialogs zu Beginn des 2. Teils lässt sich entnehmen, dass hier vermeintlich direkte Rede vorliegt:

Ты говорила: «пленник милый  
...  
Сльву я девою жестокой,  
Неумолимой красотой.  
Я знаю жребий мне готовый:  
Меня отец и брат суровый  
Немилому продать хотят  
В чужой аул ценою злата;  
Но умолю отца и брата,  
Не то – найду кинжал иль яд. etc.»  
*II, vv. 9–27*

Пред юной девой наконец  
Он изливал свои страданья:  
«Забудь меня; твоей любви,  
Твоих восторгов я не стою.  
Бесценных дней не трать со мною;  
Другого юношу зови.  
Его любовь тебе заменит  
Моей души печальный хлад. etc.»  
*II, vv. 42–49*

In seiner – hier nicht wiedergegebenen – Gesamtgestaltung enthält der Dialog vieles an Informationen und Raisonnements für den Leser, was im Er-

<sup>10</sup> FRANK (1998, 72f.) deutet die Sache gerade umgekehrt: der Tscherkessin werde die Stimme einer (prä-)romantischen Heldin der russischen Literatur verliehen und damit auch die Fähigkeit, den Russen zu verstehen; sie werde dadurch gleichfalls zu einer Gefangenen der russischen Kultur gemacht.

<sup>11</sup> Das Tscherkessenlied (II, vv. 192–209) ist derart russisch angeeignet, dass es eine warnende Anrede der Tscherkessenfrauen an die unvorsichtigen Kosaken und russischen Sängerinnen enthält.

zählbericht am Platz gewesen wäre. Wir erfahren jetzt explizit, dass die beiden seit einiger Zeit ein durchaus nicht platonisches Liebesverhältnis unterhalten, das im Verlauf gerade dieses Gesprächs zu Bruch geht: diese Liebe scheitert, sobald sie in Worte gefasst wird.

Ferner erinnern die Wechselreden des Dialogs mehr an den Austausch von Arien in einer Oper<sup>12</sup> als an die Wiedergabe eines intimen Gesprächs, und sind insbesondere auch sprachlich eine offene Fiktion, da der Tscherkessin stilistische Formulierungenleistungen und Überlegungen angedichtet werden, die ihr 'in Wirklichkeit' nicht einmal in ihrer tscherkessischen Muttersprache zu Gebote gestanden haben dürften. Ihr Angebot eines gemeinsamen Lebens in der Wüste enthält die Worte:

«Склонись головой ко мне на грудь,  
Свободу, родину забудь.  
Скрываться рада я в пустыне  
С тобою, царь души моей!»  
*II, vv. 12–14*

Die hervorgehobenen Worte sind nicht von der Sprecherin verantwortet, sondern von ihrem Partner oder ihrem Erzähler bereits in ihre Rede eingefügter Kommentar, an den sie gerichtet sind, und sie besagen: „ich/er, der Gefangene, hätte Freiheit und Vaterland vergessen müssen, um dieses Angebot anzunehmen“.

Zwar sind in die spätere Befreiungsszene kurze Wortwechsel in direkter Rede eingebaut (II, v. 235–239; 245f., 250–258), die etwas weniger künstlich wirken, aber die letzten Worte der Tscherkessin (II, vv. 253–264) sind wieder in dem bewussten elegischen Arien-Stil gehalten. Alles in allem kann daher festgehalten werden, dass in den vermeintlich direkten Reden der Tscherkessin ein gerüttelt Maß sowohl an Partnerrede, als auch an Erzählerrede, sowie natürlicherweise auch an auktorialer poetischer Versrede zu vernehmen ist.

Der Dialog zwischen den beiden Hauptfiguren legt ferner eine eigentümliche Mischung aus Missverständnis und tieferem Verstehen im Missverständnis an den Tag. Die Partner gehören inkommensurablen Kulturkreisen an, sie sind aber auch deutlich genug als Außenseiter in ihren Gesellschaften charakterisiert und stehen daher auch in Parallele zueinander. Der Russe wird gleich zu Anfang als Flüchtling aus der russischen Zivilisation (отступник света, I, v. 79) geschildert; die Tscherkessin verweigert sich den Verheirathungsplänen von Vater und Bruder und ist notfalls zum Selbstmord bereit, wenn sie sich nicht durchsetzen kann (II, vv. 22–27) – d.h. auch sie distanziert sich von ihrer Kultur.

Die Frau kann nicht den ganzen Umfang des emotionalen Unglücks erfassen, das der Gefangene im fernen Russland hinter sich lassen wollte (vgl. dazu auch I, vv. 61–90) und das er in Worte fasst, die sie schwerlich begreifen kann und nicht einmal soll:

<sup>12</sup> ТОМАШЕВСКИЈ (1990, 29) empfindet die Repliken dieses Dialogs als Monologe und bringt sie mit der Form der Elegie in Verbindung.

Оставь же мне мои железы,  
 Уединенные мечты,  
 Воспоминая, грусть и слезы:  
 Их разделить не можешь ты.  
*II, v. 92–95*

Von seiner Darstellung seines 'unglücklichen Bewusstseins', seiner durch unglückliche Liebe und Ausschweifungen verwüsteten, liebesunfähig gewordenen Seele (II, vv. 54–91), erfasst sie lediglich, dass er eine andere liebt (II, v. 130), aber nicht mehr, dass er nie geliebt wurde (II, vv. 143–146). Ihre Behauptung „понятны мне твои страдания“ (II, v. 131) mag zu Tränen rühren, steht aber im schrägen Licht epischer Ironie. Ihr weiteres Reden, Denken und Handeln ist von dem irrtümlichen Wunsch beseelt, dem geliebten Gefangenen zu seiner russischen Liebe zu verhelfen. Ein analoges Missverständnis liegt dem – bemerkenswert lieblosen – Ansinnen des Gefangenen zugrunde, die Liebende möge sich einen zu wahrer Liebe fähigen Jüngling (und zwar offenbar aus ihrem Kulturkreis) suchen:

Другого юношу зови.  
 Его любовь тебе заменит  
 Моей души печальный клад.  
*II, vv. 47–49*

Was sie vermutlich nicht versteht, längere Zeit nach diesem Gespräch wohl aber uneingeschränkt verspürt, ist die Tatsache, dass der Russe ihr mit der Zurückweisung ihres Antrags (II, vv. 44 ff.) dasselbe Schicksal zumutet, das er erleidet: ohne Hoffnung auf Gegenliebe zu lieben und endlich auch ohne Hoffnung auf Liebe zu leben. Aber gerade in dieser Parallele ist wohl eine wichtige erste Pointe der Haupterzählung zu suchen. Zwischen dem zivilisierten Russen und der wilden Tscherkessin werden überhaupt lauter Parallelen gestiftet.

Nach langen Tagen und Wochen, da sich die Heldin verborgen gehalten hatte, benützt die Frau eine Kleinkriegsaktion ihres Stammes gegen die Russen, um den Gefangenen von seinen Fesseln – und damit symbolisch auch von ihren Liebesfesseln – zu befreien (II, vv. 240–244). Wenn sie sich zu seinen Füßen neigt und mit zitternder Hand seine Kette unter heulenden Geräuschen aufteilt („Визжит железо под пилой“), so sind diese Gesten heimlich sicherlich auch sexuell konnotiert. Jedenfalls ist ihre Befreiungstat ein Akt der Liebe:

«Ты волен, – дева говорит, –  
 Беги!» Но взгляд ее безумный  
 Любви порыв изобразил  
*II, vv. 245–247*

Der Russe, zuvor vergeblich von der Tscherkessin umworben, übernimmt in diesem Moment hochehregt („возопил“) die Rolle der Frau und wirbt seinerseits um ihre Liebe und um ein gemeinsames Leben in seinem Land (II,

vv. 250–253) – und hier ist es die Frau, der ‘des Lebens Süße’ vergangen ist (II, v. 254)<sup>13</sup> und die daher dieses Liebeswerben zurückweist.

Allerdings erbittet die Frau eine letzte Umarmung. Diese wird auf merkwürdige Weise geschildert, die sehr viel mehr verbirgt und verrätselt als ‘erklärt’:

К черкешенке простер он руки,  
Воскресшим сердцем к ней летел,  
И долгий поцелуй разлуки

Союз любви запечатлел.  
Рука с рукой, унынья полны,  
Сошли ко берегу в тишине –  
II, vv. 265–270

Diese Zeilen reden in Rätseln und Widersprüchen. Ist das Herz des Gefangenen „zu neuem Leben erwacht“ (воскресшим сердцем к ней летел) aus Liebeshoffnung, aus Freude über die neu gewonnene Freiheit, aus freudiger Erleichterung über den soeben zurückgewiesenen Liebesantrag? Wie soll es zugehen, dass ein „langer Abschiedskuss“ einen „Liebesbund besiegelt“? Gerade dies ist ein sehr erhebliches Paradox, das nur entschärft werden könnte, wenn man *запечатлел* („besiegelte“) gewaltsam im Sinne von *запечатал* („den Liebesbund versiegelte“) verstehen wollte. Der Effekt dieses Paradoxes geht zwar in dem Eindruck unter, den der Selbstmord der Tscherkessin auf den Leser macht. Aber welche Gefühle beseelen den befreiten Gefangenen, als er „alles versteht“ (II, v. 286) – nämlich den erfolgten Freitod der Geliebten, und als er nach langer Wanderung jenseits des Grenzbaches der russischen Bajonette ansichtig wird (II, v. 259)? Das bleibt zwar offen, aber vieles spricht dafür, dass mit der Tscherkessin die kurz zu neuem Leben erwachte *чувствительность сердца*<sup>14</sup> des Russen wieder erstorben ist und einzig das Empfinden für die Verwertbarkeit des poetischen Stoffes übrig bleibt. „Всё понял он“ (II, v. 286) heißt es in der Minute nach dem Selbstmord der Tscherkessin von dem geretteten Russen mit der gleichen epischen Ironie, die zuvor die Worte „Понятны мне твои страданья“ der Tscherkessin konditioniert hatte, und eben diese Ironie begleitet auch den Rückblick des Russen, der die ganze Szenerie zur Idylle verklärt, in welcher die Tscherkessin schon gar nicht mehr vorkommt:

Всё понял он. Прощальным взором  
Объемлет он в последний раз  
Пустой аул с его забором,  
Поля, где пленный стадо пас,

Стремнины, где влачил оковы,  
Ручей, где в полдень отдыхал,  
Когда в горах черкес суровый  
Свободы песню запевал.  
II, vv. 286–293

Solche Widersprüche und Ausparungen werden zu Signalen für angedeutete Sinnpotenziale und Bedeutungsprojektionen.

<sup>13</sup> „Она исчезла, жизни сладость“ – vgl. dazu die fast wortgleiche Formulierung über den Russen im 1. Teil: „Но русской жизни молодой / Давно утратил сладость“ – I, v. 170f.

<sup>14</sup> Ausdruck aus Puškins sehr aufschlussreichem Briefentwurf an Gnedič vom 29.4. 1822 (PUŠKIN 1951, X, 647f.).

## 2.4 Erinnerung und Inspiration. Zur Bedeutung der Rahmentexte für das poetologische und allegorische Potenzial des Haupttexts von KP

Die Rahmentexte passen nicht mühelos zum Haupttext, insbesondere unterscheidet sich der Versepilog „in Thema und Ton“ sowie in den „образы поэта“ (ТОМАШЕВСКИЈ 1990, 26f.). Sie scheinen nicht selbstverständlich zu derselben Dichtung zu gehören. Dennoch lässt sich allgemein sagen, dass sie die auktoriale Komponente stärken: die Stimme des Autors lässt sich – je verschieden – hören im Widmungsgedicht an N.N. Raevskij, in den Prosa-Anmerkungen am Schluss der Dichtung, sowie in dem etwas stärker fiktionalierten Versepilog. Das dynamisiert die oben besprochene Inklusivopposition zwischen der auktorialen russischen Verssprache und dem Tscherkessischen im Haupttext; diese Opposition ist symptomatisch für den Bedeutungsaufbau der gesamten Dichtung und wiederholt sich auf mehreren Ebenen. Der Erzähler des Poems ist eine Art *alter ego* des Helden, dessen Bewusstsein von demjenigen des Erzählers mit umfasst wird. Das Bewusstsein des Helden steht seinerseits ebenfalls in einer Inklusivopposition zum Bewusstsein der Tscherkessin; alles, was wir von ihr und ihrem Innenleben wissen, erfahren wir in Bezug auf das Bewusstsein des Gefangenen und des Erzählers. Diese Verschachtelung des tscherkessischen Frauen- in das russische Mannesbewusstsein lässt zumindest drei mögliche und durchaus widersprüchliche Interpretationen zu: sie kann Vereinnahmung und Unterwerfung anzeigen, als Ausdruck besonders inniger Kommunikation zwischen den dargestellten Bewusstseinen fungieren, und schließlich auf die Rolle der Frau als Kaukasus-Muse verweisen, die das Bewusstsein des russischen Dichters inspiriert.

Allesamt werden die Figuren – so banal das klingen mag – vom Bewusstsein und der Sprachgestaltung des auktorialen Versdichters umfasst.

Das Prinzip der Inklusivoppositionen zwischen Sprachen und Bewusstseinen organisiert die sehr implizite Erzählergeschichte (die Geschichte vom Zustandekommen dieser Erzählung) und die erzählte Diegese und treibt die ‘Geschichte des Dichters’ hervor. Die Erzählergeschichte verweist *implicite* auf einen Zeitpunkt nach Beendigung der Kaukasus-Gefangenschaft; als Situation der Nachträglichkeit wird dieser Zeitpunkt durch die Rahmentexte explizit gemacht. In der von allen Teilen der Dichtung getragenen impliziten Erzählergeschichte mischen sich das Motiv der fiktionalen Erinnerung und das Motiv der poetischen Inspiration und poetischen Erfindung. Im Sinne der impliziten Erzählerfiktion ‘reproduziert’ der Erzähler weitgehend die Erinnerung des Gefangenen an seine Gefangenschaft. Eine ‘nachweisliche’ Identität zwischen dem Gefangenen und dem Erzähler besteht nicht, wird aber assoziativ suggeriert.

Diese implizite Erzählerfiktion oder Erzählergeschichte wird nun in den Rahmentexten zur ‘Dichtergeschichte’ transformiert. Der Dichter beschwört darin vielfältige Erinnerungen. Diese Erinnerungen sind bisweilen autobiographischer und kryptopolitischer Art in dem Widmungsgedicht an Raevskij:

*Ты здесь найдешь воспоминанья,  
Быть может, милых сердцу дней,  
Противуречия страстей,*

*Мечты знакомые, знакомые страданья  
И тайный глас души моей.<sup>15</sup>  
Posv. vv. 27–31*

Diese Erinnerungen verknüpfen sich wiederum auf assoziative Weise mit den angedeuteten Erinnerungen des namenlosen Gefangenen an seine Zeit vor der Gefangenschaft, die ihm während seines Liebesverhältnisses mit der Tscherkessin zur unerträglichen Qual werden (II, vv. 36–43). Sie verknüpfen sich aber auch mit den poetologischen Erinnerungen des Gefangenen, der vor seiner Zivilisationsflucht in Enttäuschung und Seelenverwüstung der Poesie der Träume und der Liebe entsagt und nur noch dem Freiheitslied gehuldigt hatte (vgl. I, vv. 83–90). Der weitere Verlauf der Geschichte des Gefangenen ist auch der einer neuen poetischen Inspiration – durch die großartige Kaukasus-Landschaft, durch das Erlebnis des Tscherkessenvolkes, und nicht zuletzt durch die neuen Liebesleiden. Auf diese Weise wird assoziativ eine Identität zwischen dem Gefangenen und dem Dichter angedeutet.

Der Versepilog seinerseits setzt ein mit der Erinnerung des *Dichters* an seine poetische Inspiration durch den Kaukasus. Die dort beschworene „Muse, Freundin leichten Traums“ ist schwerlich identisch mit der Tscherkessin des Poems, wird aber eine Zeitlang (Ep. vv. 5–16) eng mit dieser assoziiert.

Seine Muse könnte aber, so der Dichter, in der Zukunft eine ganz andere Gestalt annehmen und ihm in Form von kaukasischen Überlieferungen Patriotisches, Heroisches und Historisches inspirieren:

Богиня песен и рассказа,  
**Воспоминания полна,**  
Быть может, повторит она  
Преданья грозного Кавказа;  
Расскажет повесть дальних стран,  
Мстислава древний поединок,

Измены, гибель россиян  
На лоне мстительных грузинок;  
И воспою тот славный час,  
Когда, почуя бой кровавый,  
На негодующий Кавказ  
Подъялся наш орел двуглавый; [...]  
*Ep. vv. 17–28*

Gleichsam versuchsweise rühmt unser Dichter anschließend die russischen Kriegshelden Cicianov, Kotljarevskij und Ermolov, bis er sich am Ende in die eingangs bereits zitierte Vision eines für friedliche Wanderer sicheren Kaukasus vergaloppiert, dessen wilde Bewohner ausgerottet sind und nur noch in Überlieferungen weiterleben.

Die Schlusspassage des vom Haupttext des Poems derart abstechenden Versepilogs –

К ущельям, где гнездились вы,  
Подъедет путник без боязни,  
И возвестят о вашей казни  
Преданья темные молвы.  
*Ep. vv. 59–62*

– führt zu eben diesem Haupttext zurück, zu der Episode, als der Gefangene eine Szene beobachtet, die offenbar die Szene seiner eigenen Gefangennahme wiederholt:

<sup>15</sup> Kursiv im Original.



be und Freiheit, aber auch Mond und Tod sind eigentümlich widersprüchlich mit dieser Frau assoziiert. Die Tscherkessin wird ferner auf eigenartig schiefe und dynamische Weise der Freiheit zugeordnet. Statt der gesuchten Freiheit findet der junge Russe im exotischen Süden Gefangenschaft und beständige Todesnähe bei den Tscherkessen und zusätzlich die Gefühlsbande der Tscherkessin – übrigens eine geradezu petrarkistisch zu nennende semantische Doppelbelastung der „Fesseln“<sup>17</sup>. Nachdem sie ihre Liebe verloren hat, wird sie zur Befreierin des Gefangenen und gibt sich gleichzeitig damit den Tod. Der eigenartige „Liebesbund“ (союз любви, II, v. 268) ist Projektion der utopischen Idee einer liebenden Vereinigung von Kaukasiern und Russen im russischen Reichsverband – und zwar Projektion im *imperfectum de conatu*, das die Unmöglichkeit der Idee bereits in der hochparadoxen Art der Projizierung darstellt. Auf seltsam willkürliche Weise wird die Tscherkessin im Versepilog implizit mit der Muse in Verbindung gebracht.

Aber all das sind Projektionen, die gleichsam nicht haften bleiben. Die Figur ist, durch die deutliche Distanz zu ihrer ethnischen Gruppe, selbst bereits ein Individuum von gleichem Recht wie der russische Gefangene, und so sehr auch sein russisches Bewusstsein sie umfasst, so sehr erkennt er in ihr doch auch die eigene andere Person; vielleicht war er, der individualistische Europäer, dazu bestimmt, dieser edlen Wilden ein individualistisches trauriges Bewusstsein zu vermitteln.

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

- Fieguth, R. (1996): Kilka uwag o stylu Grażyny. *Pamiętnik Literacki* 87, z. 1, 127–140
- Fieguth, R. (1998): *Verzweigungen. Zyklische und assoziative Kompositionsformen bei Adam Mickiewicz 1795-1855* (SEGES N.F. Band 21). Freiburg/Schweiz.
- Fieguth, R. (2001): *Poezja w fazie krytycznej i inne studia z literatury polskiej* (Nauka o literaturze polskiej za granicą, tom V). Warszawa.
- Frank, S. (1998): Gefangen in der russischen Kultur: Zur Spezifik der Aneignung des Kaukasus in der russischen Literatur. *Die Welt der Slaven* XLIII, 61–84.
- Maciejewski, M. (1970): *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*. Wrocław etc.
- Пушкин, А.С. (1937): *Полное собрание сочинений*. Т. 4: Поэмы 1817–1824. Ленинград.
- Пушкин, А.С. (1950–51): *Полное собрание сочинений в 10-и томах*. Москва—Ленинград.
- Пушкинская энциклопедия 1799–1999. Москва 1999.
- Schmid, W. (1991): *Puškins Prosa in poetischer Lektüre. Die Erzählungen Belkins*. München.
- Селиванова, С.Д. (1973): О некоторых особенностях романтизма Пушкина (на основе текстологического анализа поэмы «Кавказский пленник»). *Филологические науки*, Москва, 1, 18–30.
- Томашевский, Б. (1990): *Пушкин*. Т. I–II. Москва.
- Виноградов, В.В. (1982): *Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX веков*. Москва.
- Жирмунский, В.М. (1978): *Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы*. Ленинград.



<sup>17</sup> Auf diesen Doppelcharakter der Fesseln des Gefangenen verweist bereits FRANK (1998, 72) – allerdings im Sinne der Fesselung der Gefühle an die ferne russische Geliebte des Gefangenen. In einer dritten Bedeutung spricht Frank dann von der Fesselung des Gefangenen an die europäische Kultur.