

Von der Ethik zur Ästhetik: Puškins ironische Weiterentwicklung von Schillers "Räubern"

ULRICH SCHMID

University of Basel

Die Literaturwissenschaft hat sich bereits oft mit dem Thema "Schiller und Puškin" beschäftigt. Allerdings lässt sich hier eine eigenartige Verengung des Blickwinkels beobachten. Fast alle komparatistischen Arbeiten beschränken sich auf einen Vergleich von Schillers "Demetrius" und Puškins "Boris Godunov" (Dyck, Lysenkova, Alekseev 384 ff., Brody). In der Tat liegt dieses Thema nahe: Beide Dramatiker bearbeiten das Problem der Legitimität von Herrschaft, die Psychologie der Macht und schliesslich den geschichtsphilosophischen Aspekt politischer Entscheidungen.

Über diesem naheliegenden Vergleich, der einige Parallelen zwischen Schiller und Puškin aufzeigen kann, ist allerdings eine zweite thematische Überschneidung in den Hintergrund geraten: Im Schaffen beider Dichter spielt das Räubermotiv eine wichtige Rolle. Allerdings gestaltet sich ein Vergleich der entsprechenden Texte ungleich schwieriger, weil Puškin Schillers Vorlage auf raffinierte Weise abwandelt.

Im folgenden sollen die verschiedenen literarischen Gestaltungen des Räubermotivs bei Schiller und Puškin untersucht werden. Die Analyse von Puškins Texten erfolgt vor dem Hintergrund einer Interpretation von Schillers Drama "Die Räuber". Dabei soll deutlich werden, welche moralischen Dilemmata Schiller in seinem Stück behandelt und unter welchen poetologischen Bedingungen die Theaterhandlung erst sinnvoll werden kann.

Danach werden zwei Texte untersucht, in denen Puškin deutlich auf Schillers Vorgabe Bezug nimmt.: Das Romanfragment "Dubrovskij" aus dem Jahr 1833 und das Dramenfragment "Sceny iz rycarskich vremen" aus dem Jahr 1835. In beiden Werken ist das Räubermotiv auf prominente Weise präsent. Obwohl Puškins Deutsch nicht ausreichte, um Schiller im Original zu lesen, kann man von einer direkten intertextuellen Beziehung ausgehen: Puškin besass zwar in seiner persönlichen Bibliothek keines von Schillers Werken im Original oder in einer Übersetzung (Modzalevskij), allerdings kannte er die Handlung der "Räuber" aus der detaillierten Nacherzählung in Madame de Staels *De l'Allemagne*, er erwähnt das Stück sogar in seinen theoretischen Notizen zum Drama (Tomaševskij 417). Puškin geht in seiner eigenen künstlerischen Arbeit sehr eigenwillig mit den "Räubern" um: Er spielt einzelne Versatzstücke aus Schillers Drama nur kurz in seine Texte ein, um sie sogleich zu ironisieren (Shrayer, *Romantic irony*).

Es lässt sich eine eigenartige Verschiebung des poetologischen Fokus bei den beiden Autoren beobachten. Während Schiller sich ausschliesslich auf

das problematische Verhältnis von Recht und Moral konzentriert, handelt Puškin anhand des Räuberthemas die Frage nach der Rolle der Kunst am Ende der Romantik ab. Dabei geraten bei Puškin sowohl die rezeptions- wie auch die produktionsästhetische Seite in den Blick: In "Dubrovskij" legt Puškin die illusionäre Seite des romantischen Leserbewusstseins offen, in "Sceny iz rycarskich vremen" verarbeitet er in einem dramatischen Gedankenexperiment drängende Fragen seiner eigenen künstlerischen und gesellschaftlichen Existenz.

1. Schillers "Räuber"

Die literarische Überzeugungskraft von Schillers Dramen beruht weder auf einer realistischen Handlungsführung noch auf einer psychologisch treffenden Charakterdarstellung. Mit dieser Feststellung soll keinesfalls Schillers Menschenkenntnis bezweifelt werden, wie dies in der Literaturwissenschaft der 1930er Jahre geschehen ist. Allerdings muss Schillers dramatisches Schaffen grundsätzlich unter künstlerischen und nicht lebenspragmatischen Gesichtspunkten analysiert werden. Deshalb kann man auch kaum Karl S. Guthke zustimmen, der kürzlich eine Lanze für den "realistischen" Theaterautor Schiller gebrochen hat:

Angewandte oder illustrierte Philosophie sind Schillers Dramen nicht; sie entstammen einem eigenständigen Zugang zur Wirklichkeit des Menschen. (28)

Es geht Schiller gerade nicht um die Darstellung menschlicher Individualität, wie dies etwa in der Theaterkunst Čechovs der Fall ist. Schillers Dramen sind vielmehr literarische Gebilde von höchster Artifizialität, in denen ethische Probleme bewusst übersteigert und als dramatische Gedankenexperimente vorgeführt werden (von Stransky-Stranka-Greifenfels 387).

Es ist genau diese Grundanlage, die Schillers Dramatik in mehrfacher Hinsicht bedingt. Die wohl auffälligste Eigenheit liegt darin, dass seine Figuren einen ausgesprochen konstanten Charakter aufweisen; man könnte geradezu von einem charakterologischen Fatalismus sprechen, der sich durch Schillers Dramen zieht. Es wäre zum Beispiel vollkommen falsch zu behaupten, Karl Moor wechsele seinen ethischen Charakter, als er zum Räuber wird. Auch als Räuber folgt Karl seiner inneren Moral; er verneint ja nicht die Moral als solche; im Gegenteil: Karl wird zum Räuber, weil die gesellschaftliche Moral seinen strengen privaten Massstäben nicht mehr genügt. Gewissermassen als Probe auf das Exempel führt Schiller am Ende des Stücks auch die Reversibilität dieses Prozesses vor: Karl Moor überliefert sich selber genau in dem Moment der Justiz, als auch seine moralische Identität als Räuber problematisch wird.

Ähnliches gilt für Karls schurkischen Bruder Franz. Schiller verwendet seine ganze dramatische Energie darauf, Franz nicht nur als hinterhältigen

Intriganten, sondern nachgerade als Inkarnation des Bösen zu zeichnen. Die Hyperbolik geht in diesem Fall soweit, dass Franz' verwerflicher Charakter in einen eschatologischen Kontext gerückt wird. Schiller lässt Franz einen Traum über das Jüngste Gericht erzählen: Jeder Sünder wird durch die göttliche Gnade errettet, allein Franz fällt wegen seiner unsühnbaren Bosheit der ewigen Verdammnis anheim (Schiller III, 120).

Schiller siedelt die Handlung der "Räuber" ganz im Spannungsfeld zwischen dem ungleichen Brüderpaar an. Allerdings unterscheiden sich Karl und Franz nicht nur hinsichtlich ihrer moralischen Qualitäten, sondern auch hinsichtlich ihrer Wahrnehmungsfähigkeiten. Es scheint, als statuiere Schiller in den "Räubern" einen reziproken Zusammenhang zwischen Moralität und Erkenntnis: Der Gute ist der unbedingt Aufrichtige, der die gleiche Aufrichtigkeit ganz selbstverständlich auch bei allen anderen Menschen voraussetzt; der Böse hingegen ist nicht nur fähig, den Unterschied zwischen Sein und Schein wahrzunehmen, sondern kann ihn auch zum eigenen Vorteil einsetzen. In zugespitzter Formulierung lässt sich sagen: Je besser ein Mensch ist, desto simpler ist seine Wahrnehmung.

Es gibt eine bezeichnende Episode in den "Räubern", die dem Zuschauer die untrennbare Verbindung von Aufrichtigkeit und Moralität in letzter Konsequenz vor Augen führt. Karl Moor beauftragt seinen ehrlichen Räuberfreund Schweizer, ihm den Bruder Franz lebendig zu bringen. Schweizer versichert ihm: "Entweder du siehst zwei zurückkommen oder gar keinen" (116). Als er aber Franz festnehmen will, hat sich dieser schon umgebracht. Ohne zu zögern, erschießt sich Schweizer: Das Einhalten des Versprechens – und sei es noch so sinnlos – steht höher als das eigene Leben. Implizit wird die Richtigkeit von Schweizers Verhalten auch durch Karls Verhalten bestätigt, als man ihm die Nachricht vom Tod seines Freundes überbringt – Karl zeigt überhaupt keine emotionale Reaktion auf den Verlust, sondern nimmt Schweizers "philosophischen" Selbstmord als selbstverständlich hin. Dieses Beispiel zeigt deutlich, wie Schiller gleich zweimal alle psychologische Wahrscheinlichkeit auf dem Altar seines ethischen Systems opfert.

Der gleichen Logik folgt Karls Mord an seiner Geliebten Amalia am Schluss des Dramas. Zwar erkennt Amalia in einer langen (und psychologisch höchst unwahrscheinlich gestalteten) Anagnorisis ihren geliebten Karl wieder, dieser ist aber durch seinen Schwur an die Räuberbande gebunden. Seine Kumpane erinnern ihn denn auch in der Wiedererkennungsszene an seine Treuepflicht. Die Räuber konfrontieren Karl mit der Forderung: "Opfer um Opfer! Amalia für die Bande!" (133). Karl setzt – auf Amalias eigenen Wunsch – das Opfer in die Tat um und sticht seine Geliebte nieder. Durch diesen Mord löst sich Karl von seinem Schwur und gewinnt um den Blutzoll seiner Geliebten die Freiheit, sich dem Gesetz zu überantworten (Brittnacher 339).

Während bei Schiller also die Charakterdarstellung der Handlungsfiguren in den Hintergrund rückt, gewinnt die Konstellation der Figuren um so grössere Bedeutung. Die gesamte Handlung wird erst sinnvoll, wenn man sie vor dem Hintergrund von Schillers ethischem System betrachtet. Im Zentrum dieses Systems steht die patriarchale Ordnung, als deren Repräsentanten in den "Räubern" der Vater Moor und Gott auftreten. Beide Vaterinstanzen werden in einem Zustand nachhaltiger Nichtrespektierung und Beschädigung vorgeführt. Bereits in der 1. Szene des 1. Aktes hält Franz seinen berühmten Monolog, in dem er die Familie als heilige Einheit auflöst (von Matt 146). Sein argumentatives Vorgehen zielt dabei auf eine rationale Demontage der Vaterliebe. Franz verneint einen Zusammenhang zwischen biologischer Verwandtschaft und seelischer Nähe: "Merkt doch einmal diese verzwickte Konsequenz, diese possierlichen Schluss von der Nachbarschaft der Leiber auf die Harmonie der Geister" (19). Mit Vorbedacht hat Schiller diese subversive Rede an den Anfang seines Dramas gestellt: Die ganze weitere Handlungsentwicklung kann nämlich als szenische Widerlegung von Franz' logisch zunächst unangreifbarer Position gelesen werden. Franz' Eingangsmonolog spiegelt sich in der 1. Szene des 5. Aktes. Im Gespräch zwischen Franz und dem Pastor Moser geht es noch einmal um die patriarchale Ordnung, diesmal aber um den ins Metaphysische verschobenen göttlichen Vater (von Wiese 163). Es ist bezeichnend, dass Schiller diese zweite Erörterung des Vaterverhältnisses nicht als Monolog, sondern als Dialog konzipiert hat. Pastor Mosers entschiedenes Argument zielt auf Franz' Sterblichkeit, und genau *sub specie aeternitatis* gerät Franz' selbstgenügsame, ja isolierte Ideologie ins Wanken. Franz kann den einzigen Bezugspunkt seines Daseins, sein eigenes Ich, nicht ins Jenseits hinüberretten – er scheitert also letztlich an der Endlichkeit seines Ich. Pastor Mosers patriarchales Gegenmodell postuliert eine Allpräsenz des göttlichen Vaters – deshalb ist auch der Vatermord die grösste Sünde auf Erden, durch die sich ein solcher Verbrecher sogar seines Menschseins entledigt. Moser, der nichts davon weiss, dass der alte Moor in einem Gefängnisturm dahingevegetiert, predigt Franz: "Bei allen Euren Greueln seid Ihr noch ein Heiliger gegen den Vatermörder. Der Fluch, der Euch trifft, ist gegen den, der auf diesen lauert, ein Gesang der Liebe [...]" (124). Mit dieser unwissentlichen Verdammung stösst Moser Franz in die letzte Verzweiflung. Franz begeht kurz darauf Selbstmord, ohne zur göttlichen Ordnung zurückgefunden zu haben: "Ich kann nicht beten – hier, hier! *auf Brust und Stirn schlagend*. Alles so öd und verdorret. Steht auf. Nein, ich will auch nicht beten – diesen Sieg soll der Himmel nicht haben, diesen Spott mir nicht antun die Hölle –" (126).

Anders Karl, der ebenfalls gegen die sittliche Weltordnung verstossen hat. Sein Fehler – wie übrigens auch der von Vater Moor – besteht darin, dass er die unverrückbare ewige Ordnung in verzerrter Perzeption als

ungerechte wahrnahm und sich erdreistet hatte, ihr eine eigene, vermeintlich gerechtere Alternativordnung entgegenzusetzen. Systemisch gesprochen: Der Sohn Karl hat sich selbst an die Stelle des Vaters gesetzt. Allerdings erkennt Karl im Gegensatz zu Franz das Fatale einer autonom gesteuerten Moral. In einem psychologisch wiederum höchst unwahrscheinlichen Monolog präsentiert Karl in der letzten Szene der "Räuber" gewissermassen das moralische Fazit des Stücks: Moral ist immer heteronom; ihre geheime Ökonomie funktioniert nur in einem grösseren Massstab, den allein der göttliche Vater, niemals aber ein einzelner Mensch überblicken kann. Karl wendet sich an Gott: "Dein allein ist die Rache. [...] Aber noch blieb mir etwas übrig, womit ich die beleidigten Gesetze versöhnen und die misshandelte Ordnung wiederum heilen kann. Sie bedarf eines Opfers – eines Opfers, dass ihre unverletzliche Majestät vor der ganzen Menschheit entfaltet – dieses Opfer bin ich selbst. Ich selbst muss für sie des Todes sterben" (135).

Schillers ethisches System, das er in den "Räubern" entfaltet, folgt in aller Konsequenz den ökonomischen Gesetzen von Schuld und Sühne. Der schurkische Franz fällt am Schluss der ewigen Verdammnis anheim, der gute Karl muss einen doppelten Preis für die Rückkehr in die heilige Ordnung bezahlen: Er opfert zunächst Amalia für seinen Treuebruch gegenüber den Räubern, schliesslich opfert er sich selbst für seine Verbrechen. Sogar der Vater Moor leidet nicht ganz unschuldig: Er liefert sich dem bösen Sohn Franz aus, weil er dem guten Sohn nicht vertraut und blind der Intrige folgt.

In dieser geheimen moralischen Ökonomie liegt die *raison d'être* von Schillers Drama. Der ethische Gesamtzusammenhang steuert als unabhängige Variable alle anderen Variablen: die Charaktere der einzelnen Personen, die Figurenkonstellation, den Handlungsablauf und natürlich auch die Lösung des dramatischen Knotens.

2. Puškins "Dubrovskij"

Das Romanfragment "Dubrovskij" gehört zu denjenigen Texten, die von den massgeblichen Puškin-Biographen am meisten vernachlässigt und sogar unterschätzt worden sind. Tomaševskij und Lotman erwähnen "Dubrovskij" nur am Rande, Setschkareff wertet den Roman sogar explizit ab: "Man wird von einem Fragment, welches vom Autor nicht gedruckt, ja nicht einmal ins Reine geschrieben wurde, kaum künstlerische Vollendung verlangen können" (Setschkareff 175).

Im Gegensatz zu dieser Position lässt sich allerdings zeigen, dass "Dubrovskij" sehr wohl "künstlerisch vollendet" wurde und dass in diesem Text zentrale Elemente von Puškins ästhetischem Programm zum Ausdruck kommen (Shrayer, "Tutor" 302). Die Handlung folgt einem einfachen Schema: Dubrovskij wird als Sohn eines verarmten Gutsbesitzers von seinem Nachbarn Troekurov auf ungerechte Weise um seinen Besitz

gebracht. Er wird darauf zum Räuberhauptmann und taucht in den Wäldern unter. Als französischer Hauslehrer verkleidet schleicht er sich in Troekurovs Haus. Dort verliebt sich Troekurovs schöne Tochter Mar'ja in ihn. Dubrovskij gibt sich Mar'ja zu erkennen. Sie wird aber bald darauf an einen alten Fürsten verheiratet; als Dubrovskij sie unmittelbar nach der Heirat von ihrem ungeliebten Gatten befreien will, lehnt sie unter Hinweis auf das Sakrament der Ehe ab. Dubrovskij trennt sich von seiner Bande und geht seiner Wege.

Man darf davon ausgehen, dass Puškin seinen "Dubrovskij" im Hinblick auf Schillers "Räuber" konzipiert hat. In beiden Fällen steht ein edler Räuber im Zentrum des Geschehens – ein Räuber, der sich der institutionalisierten Ordnung entgegenstellt und sie durch eine eigene Gegenordnung ersetzt. Als Leitprinzip dieser Gegenordnung behauptet sich in beiden Fällen das unkorumpierte persönliche Rechtsempfinden des Räubers. Eine weitere Gemeinsamkeit liegt in der scheiternden Liebe des Räubers. Die Parallelen reichen hier bis in die Gestaltung einzelner Motive hinein: In beiden Texten nimmt der Räuber ein Inkognito an, um seine Geliebte zu treffen; auch spielt sowohl bei Schiller wie bei Puškin ein Ring eine symbolische Rolle; schliesslich enden beide Texte mit der Belagerung des Räuberlagers im Wald durch Regierungstruppen (Debrecczeny 161).

Es gibt überdies auch poetologische Ähnlichkeiten. Beide Autoren relativieren implizit durch die Konzeption der Handlung die Räuberrolle als einzige Verhaltensoption der Protagonisten: In den "Räubern" hätte Karl dem Brief des Bruders, der ihm die angebliche Verstossung durch den Vater mitteilt, nicht unbedingten Glauben schenken müssen; in "Dubrovskij" wird der Missetäter Troekurov, der kurz nach der erfolgreichen Enteignung des Nachbarn Reue zeigt und bereit ist, die juristischen Händel beizulegen, gar nicht erst angehört und von Dubrovskijs Hof verjagt. Sowohl Schiller als auch Puškin setzen also bereits an früher Stelle ein textuelles Signal, das die radikale Reaktion der edlen Räuber auf erfahrenes Unrecht mit einem Fragezeichen versieht.

Es lassen sich allerdings auch bezeichnende Unterschiede zwischen den beiden Texten feststellen. Bei Puškin existiert keine geheime moralische Ökonomie, die das ganze Geschehen steuert. Im Gegenteil: Puškin, der ja kein episch ausmalender Erzähler ist, verwendet einige Detailtreue auf die narrative Zerstörung einer solchen Ökonomie. Das beste Beispiel für dieses Verfahren bietet die Szene, als Dubrovskij seinen verlorenen Hof anzündet, während Troekurovs Verwalter noch dort sind. Dubrovskij befiehlt dem Schmied Archip, die Hintertüre zu öffnen; Archip führt diesen Befehl jedoch nicht aus.¹ Dubrovskij verlässt den brennenden Hof, bevor er zur Kenntnis nehmen kann, dass die Verwalter im brennenden Haus eingeschlossen sind und dort umkommen. Ganz im Gegensatz zu Schiller entfernt hier Puškin also sorgfältig die Möglichkeit, dass der Räuber Einsicht in die Folgen seines

Tuns erhält. Bei Schiller entsetzt sich Karl Moor über den Tod von Unschuldigen, die bei der Befreiung eines Räuberkumpans umkommen: "Opfui über den Kindermord! den Weibermord – den Krankenmord! Wie beugt mich diese Tat! Sie hat meine schönsten Werke vergiftet!" (65). Genau diese moralischen Kollateralschäden sind schliesslich auch für Karls Abwendung von den Räubern verantwortlich. Bei Puškin gibt es zwar auch solche Kollateraleffekte; aber sie werden auf doppelte Weise entschärft: Zum einen spielen sie sich ausserhalb des Kognitionsbereichs des edlen Räubers ab, zum anderen folgen sie einer eigenen Moral, die als in sich schlüssige präsentiert wird. Im konkreten Fall bringt Puškin nach dem Feuertod der Verwalter noch einmal den Schmied Archip in den Blick, der zwar die Menschen im Haus verbrennen lässt, gleichzeitig aber eine Katze rettet. Archip folgt in seinen Taten einem intuitiven Rechtsempfinden, das er nur in der kurzen Phrase "kak ne tak" diskursivieren kann. Die potentiell problematische Divergenz zwischen der unterlassenen Rettung von Menschen und der erfolgten Rettung eines Tiers wird vom Text bewusst nicht ausgebaut, sondern als Faktum präsentiert.

Im Gegensatz zu Schiller entwirft Puškin also kein moralisches System, das ökonomischen Gesetzen gehorcht. Dazu gehört auch die Tatsache, dass Dubrovskij am Schluss des Romanfragments sein Räubertum ganz unproblematisch aufgeben kann:

Он собрал всех своих сообщников, объявил им, что намерен навсегда их оставить, советовал им переменить образ жизни. – Вы разбогатели под моим начальством, каждый из вас имеет вид, с которым безопасно может пробраться в какую-нибудь отдаленную губернию и там провести остальную жизнь в честных трудах и в изобилии. Но вы все мошенники и, вероятно, не захотите оставить ваше ремесло. (Puškin VIII, 223)

Kein Wort von einem Treueeid, durch den der Hauptmann an die Bande gebunden wäre, kein Opfer, mit dem er sich loskaufen müsste, kein Gedanke an absichtslos begangenes Unrecht.

Damit dürfte deutlich geworden sein: Puškin gestaltet in "Dubrovskij" nicht das Thema der problematischen Gegenmoral eines edlen Räubers. Puškin präsentiert auch kein eigenes ethisches System, dem sich das gesamte Arrangement seines Textes unterzuordnen hätte.

Es stellt sich natürlich die Frage: Wenn nicht in der Ethik, wo dann liegt das künstlerische Zentrum von "Dubrovskij"? Der Schlüssel zu diesem Text findet sich im ersten Satz des 8. Kapitels. Er lautet:

Читатель, вероятно, уже догадался, что дочь Кирила Петровича, о которой сказали мы еще только несколько слов, есть героиня нашей повести. (186)

Diese Selbstdeklaration des Textes muss aufhorchen lassen. Weder hinsichtlich Handlungsführung noch Interessantheit des Charakters steht Maša Troekurova im Zentrum von "Dubrovskij". Trotzdem ist die Aussage des

Erzählers, Maša sei die Heldin des Romans, wörtlich zu nehmen (Gerigk 97).

Erst wenn man das Romangeschehen nicht im Hinblick auf Dubrovskij, sondern auf Maša interpretiert, wird deutlich, dass Puškin in seinem Text kein ethisches, sondern ein ästhetisches Problem gestaltet. Diese Lesart wird bestätigt durch Puškins Einsatz von höchst unglaublichen Handlungselementen, die sich indes nicht wie bei Schiller dem moralischen Gesamtentwurf des Textes unterordnen. Am Ende des Romanfragments verzichtet Maša (ähnlich wie Tatjana in "Evgenij Onegin") auf den attraktiven Liebhaber, weil sie ihrem ungeliebten Gatten die Treue halten will. Dabei hatte der Romantext bereits vorher unmissverständlich statuiert: "[...] učast' supruži razbojnika kazalas' dlja nee raem v sravnenii so žrebiem, ej ugotovlennym" (214). Das passt juberhaupt nicht zu Mašas Antwort, die Dubrovskij erhält, als er sie wenige Minuten nach ihrer Hochzeit befreien will. Sie sagt zu ihrem Geliebten: "ja dala kljatvu, [...] knjaz' moj muž, prikažite osvobodit' ego i ostav'te menja s nim. Ja ne obmanyvala. Ja ždala vas do poslednej minuty ... No teper', govorju vam, teper' pozdno" (221).

Der entscheidende Unterschied zwischen Dubrovskij und Maša besteht also darin, dass Maša die eiserne Verbindlichkeit gesellschaftlicher Imperative erkennt. Dubrovskij erscheint hingegen als Phantast, der bei der ersten sich bietenden Gelegenheit aus einem sozial akzeptierten Lebensentwurf ausbricht und die romantische Identität eines Räuberhauptmanns annimmt. Maša verkörpert einen sich wandelnden Rezeptionsmodus, der zunächst für romantische Inhalte empfänglich ist, sich später jedoch den sozialen Realitäten beugt.

Damit aber wird "Dubrovskij" als poetologische Parabel auf das Ende der Romantik erkennbar. Der Text untergräbt das romantische Weltverhältnis, dem sich Maša zunächst hingibt. Dubrovskijs galante Räubermoral ist bei Puškin kein Protest gegen die ungerechte Gesellschaft, sondern wird in literarischen Kategorien wahrgenommen: "Mnogie [...] vtajne emu dobroželatel'stvovali, vidja v nem geroja romaničeskogo, osobenno Mar'ja Kirilovna, pylkaja mečtatel'nica" (195).

"Dubrovskij" ist also in erster Linie eine poetologische Erzählung. Zwar werden einzelne Situationen immer wieder so zugespitzt, dass eine klassische moralische Zwangslage entsteht, der Text entschärft den Konflikt aber gleich wieder und lässt ethische Interpretationen in eine Sackgasse laufen. Die Enttäuschung der Lesererwartung, man habe eine moralische Erzählung vor sich, gehört aber unmittelbar zu "Dubrovskij". Erst das ironische Spiel mit Schillers "Räubern" lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers auf die künstlerische Faktur von "Dubrovskij". Die kühne Kombination fiktiver Situationen, die nicht dem aristotelischen Gebot der Wahrscheinlichkeit, sondern gerade der Unwahrscheinlichkeit folgen, darf als Hinweis darauf verstanden werden, dass die Handlung auf eine tieferliegende semiotische

Struktur verweist – bei Schiller auf eine ethische, bei Puškin auf eine ästhetische Problematik.

Man könnte den inneren Zusammenhang zwischen Schillers "Räubern" und Puškins "Dubrovskij" auch so formulieren: Schiller präsentiert ein moralisches Gedankenexperiment, in dessen Zentrum ein "Ungeheuer mit Majestät" (III, 244) steht; Puškin gestaltet die abstrakte Ästhetik eines romantischen Bewusstseins, das stellvertretend für eine literaturgeschichtliche Problematik steht.

3. "Sceny iz rycarskich vremen"

Noch stärker als "Dubrovskij" hat die Puškin-Forschung das Dramenfragment "Sceny iz rycarskich vremen" vernachlässigt.² Der Grund hierfür liegt vermutlich darin, dass sich dieses Theaterstück noch viel weniger einer realistischen Lektüre erschliesst als "Dubrovskij". Bisher wurde auch noch nie versucht, dieses Stück durch das Prisma von Schillers "Räubern" zu lesen. Dabei sind die Parallelen zu Schillers Vorbild erstaunlich.

Zunächst festzuhalten, dass "Sceny iz rycarskich vremen" Puškins einziges Drama in Prosa darstellt. Es liegt nahe, hier einen Einfluss von Schiller anzunehmen: Auch die Prosa der "Räuber" hebt sich von der im 18. Jahrhundert dominierenden gebundenen Rede in der Tragödie ab – Schiller hat selber die "Räuber" als "dramatischen Roman" (III, 244) bezeichnet. Übereinstimmung herrscht auch bei der Ausgangskonstellation der Protagonisten, die überdies denselben Namen tragen: Sowohl bei Schiller als auch bei Puškin konkurrieren ein Franz und ein Karl um das Erbe des Vaters. Beiden Dramen dient eine Räubergeschichte als thematischer Hintergrund. Schliesslich ist das Liebesmotiv zwischen Franz und dem Ritterfräulein ebenfalls in beiden Theaterstücken anwesend.

Ebenso auffällig wie die Gemeinsamkeiten sind allerdings auch die Unterschiede zwischen den "Räubern" und "Sceny iz rycarskich vremen". Die Abweichung von Schillers Vorbild zeigt sich signalhaft an der Tatsache, dass bei Puškin Franz und nicht Karl zum Räuberhauptmann wird. Dieser Unterschied wird noch weiter verstärkt durch eine Reihe höchst unwahrscheinlicher Ereignisse in Puškins "Sceny". Puškin übernimmt verschiedene Handlungselemente von Schiller, allerdings nur um sie sogleich zu ironisieren. Zwischen Franz und Karl wird zwar ein Rivalitätsverhältnis etabliert; die dramatische Exposition verläuft aber innerhalb weniger Repliken im Sand, weil Franz seine Benachteiligung protestlos akzeptiert. Ähnliches gilt für den erotischen Plot. Das Ritterfräulein ändert ihr Verhalten gegenüber Franz völlig unmotiviert. Zunächst intrigiert sie gegen ihn, um seine Entlassung als Knappe zu erreichen; wenig später bittet sie die Ritter, die den Aufrührer gefangen genommen haben, um sein Leben. Vollends surreal mutet schliesslich die Kampfszene an: Nach dem Überfall von Franz'

Räuberbande auf die Ritter liegen die Toten zunächst am Boden, sind dann aber plötzlich wieder lebendig und lachen.

Wie in „Dubrovskij“ ruft Puškin in seinen Ritterszenen das bekannte Räubermuster auf und ironisiert seine einzelnen Motive. Schillers Vorgabe ist als Exposition vorhanden, wird dann aber nicht ausgeführt: Weder der Vater-Sohn-Konflikt noch die problematische Moral des „edlen Räubers“ werden dramatisch produktiv. Das Räuberthema ist also in Puškins Dramenfragment präsent, wird aber wie ein blindes Motiv behandelt.

Es stellt sich die Frage, worin die spezifisch poetologische Leistung dieser intertextuellen Bezüge besteht, die Puškin so sorgfältig in seinen eigenen Text einbaut, selbst aber gleich wieder sabotiert. Um die Antwort thesenhaft vorwegzunehmen: Das Räubermotiv bildet die Ausgangslage für die dramatische Legitimation einer neuen Ästhetik, die Puškin in „Sceny iz rycarskich vremen“ entwirft. Dabei geht es allerdings nicht in erster Linie um inhaltliche oder formale Aspekte von Kunstwerken, sondern um die problematische Existenz des Künstlers in der Gesellschaft. Puškin reflektiert im Medium des Dramas seine eigene Rolle in der hybriden russischen Kultur, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts einerseits von einer dominierenden aristokratischen Tradition und andererseits von einer zunehmenden Kommerzialisierung der sozialen Beziehungen geprägt ist.

Die Exposition von „Sceny iz rycarskich vremen“ führt Franz in seinem Verhältnis zu den beiden verhaltenssteuernden Polen der russischen Gesellschaft vor. Sowohl die feudalen Anerkennungsinstanzen der Aristokratie als auch die finanziellen Erfolgsprämien des kapitalistischen Wirtschaftens werden in der Konzeption des Dramas als Orientierungsmassstäbe für den Künstler entwertet. Franz verachtet seinen kleinbürgerlichen Vater dafür, dass er „Geld“ als einzigen Massstab im Leben anerkennt: „potomu što den'gi dostalis' emu ne de, evo, tak on i dumaet, što v den'gax vsja i sila – kak ne tak!“ (Puškin VII, 221).

Nachdem das bürgerliche Geld als ideologisches Leitmedium für Franz ausgeschieden ist, setzt der Text auch die Ritterschule als alternatives Leitmedium ausser Kraft. Franz mischt sich unter die Ritter, wird dort aber nur erniedrigt und beleidigt. Eine unabhängige Stellung findet er auch bei den Rittern nicht: „Ja, kotoryj ne xotel zaviset' ot otca, – ja stal zavisim ot čužogo“ (229). Die soziale Hierarchie einer feudalistischen Gesellschaft weist keinen Platz für ein künstlerisch suchendes Bewusstsein auf.

An dieser Stelle seines Dramas setzt Puškin das Räubermotiv ein. Franz wird aus Enttäuschung über seine Misserfolge zum Räuber, allerdings – ganz im Gegensatz zu Karl Moor und Dubrovskij – mit geringem militärischem Erfolg. Schon beim ersten Angriff, der den Rittern nichts anhaben kann, wird Franz gefangengesetzt. In dieser Handlungskonstruktion liegt Puškins schärfste Spitze gegen Schillers Vorgabe: Während Schiller seine ganze dramatische Energie darauf verwendet, die innere Unmöglichkeit der auf den ersten

Blick attraktiven moralischen Gegenordnung der „Räuber“ nachzuweisen, fegt Puškin ein solches künstlerisches Ansinnen in einer kurzen Szene vom Tisch. Mit anderen Worten: Das ethische Problem, das Schiller noch zur Ausarbeitung eines ganzen Theaterstücks veranlasst hatte, ist Puškin kaum mehr eine Episode wert. Die Negation der bürgerlichen oder aristokratischen Existenz, die von der Gestalt des Räubers ja symbolhaft verkörpert wird, wird also bei Puškin nur noch en passant diskursiviert.

Puškin behandelt in seinem Drama ein anderes Problem als Schiller: Nicht die Tragik eines individuellen Ausbruchversuchs aus den patriarchalen Moralstrukturen steht bei ihm im Vordergrund, sondern die Reflexion der Position des Künstlers in einer Gesellschaft, die für das ästhetische Schaffen keine glaubwürdigen Anerkennungsprämien bereithält. Puškin lässt seine „Sceny“ in eine utopische Pointe münden: Franz tritt als Minnesänger auf; er singt eine Ritterballade und ein derbes Müllerlied. In dieser Funktion findet Franz seine wahre Identität: Als Künstler steht er über allen gesellschaftlichen Positionen und kann diese unter dem verminderten Realitätsrisiko des fiktiven Textes simulieren (Luhmann 351, 504). Franz eigenes Leitmedium ist also weder das Geld des Vaters noch die Ehrenkodex der Ritter, sondern die ästhetische Simulation.

Möglicherweise wollte Puškin diesen Schluss ursprünglich noch deutlicher gestalten. In den Entwürfen zu „Sceny iz rycarskich vremen“ sollte das Ritterschloss gesprengt werden und zwar als eine Art realisierte Metapher für die Machtlosigkeit der Ritter angesichts der anbrechenden Buchkultur: „découverte de l'imprimerie, autre artillerie“ (346). Damit wird deutlich, dass Puškin in seinem Dramenfragment den Künstler als neue soziale Rolle etabliert. Die buchstäblich durchschlagende Kraft seiner literarischen Produktion stellt ihn höher als die konkurrierenden gesellschaftlichen Identitäten des Kleinbürgers oder des Adligen. Letztlich lässt sich für „Sceny iz rycarskich vremen“ eine ähnliche Schreibmotivation wie für „Dubrovskij“ vermuten: Puškin reflektiert hier die Problematik seiner eigenen Existenz als Künstler im Spannungsfeld eines starken, aber innovationslosen Adels und eines aufsteigenden Bürgertums. Dass Puškins soziologisches Gedankenexperiment im Bereich des Utopischen angesiedelt ist, muss als deutliches Merkmal für den nur prospektiven Charakter dieser Lösung verstanden werden.

4. Zusammenfassung

Puškin steht zu Schiller nicht in einem Verhältnis der Nachfolge oder Nachahmung. Berühmt ist jene Stelle aus „Evgenij Onegin“, in der Lenskij seinen Schiller aufschlägt und schliesslich über dem „modischen Wort“ „Ideal“ einschlummert (Danilevskij 171 f.). Die Szene ist bezeichnend: Schiller ist für Puškin eine Metonymie, die für die humanistischen Ideale der

Romantik steht. Es erstaunt deshalb nicht, dass Puškin auch in "Dubrovskij" und "Sceny iz rycarskich vremen" Schillers "Räuber" nur als Zitat verwendet und von dieser Exposition ausgehend einen ganz anderen Schluss anpeilt.

In aller Kürze besteht die wesentliche Modifikation darin, dass Puškin Schillers ethisches System zwar zur Kenntnis nimmt, aber narrativ weiterentwickelt. Bei Puškin gibt es keine geheime moralische Ökonomie, die sich im Handlungsablauf niederschlagen würde.

Puškin ersetzt Schillers ethisches System durch einen ästhetischen und einen sozialen Entwurf – in "Dubrovskij" führt er vor, wie sich der romantische Rezeptionsmodus einer exemplarischen Leserin verflüchtigt; in "Sceny iz rycarskich vremen" entwertet er nacheinander Geld und Ehre als ideologische Leitmedien des Kleinbürger- bzw. Rittertums und hält ihnen die autonome Stellung des Künstlers als utopischen Alternativentwurf entgegen.

Als Gemeinsamkeit zwischen Schiller und Puškins literarischen Gestaltungen des Räubermotivs lässt sich festhalten, dass beide Dichter die tieferliegende Bedeutungsschicht ihrer Texte durch den Einsatz höchst unwahrscheinlicher Handlungselemente erkennbar machen. Realistische Lektüreversuche werden nachhaltig frustriert, die Deutungsarbeit des Lesers kann erst auf einer tieferen Textschicht zu einer konsistenten Sinnstiftung gelangen.

Schliesslich liegt die Vermutung nahe, dass Puškin in seinen "Räubertexten" zwei zentrale Probleme seiner eigenen Existenz gestaltet hat. Nach 1830 drifteten Puškins künstlerische Produktion und die gesellschaftlichen Rezeptionshorizonte immer weiter auseinander. Während die Literatur zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine rein aristokratische Angelegenheit darstellte, formierte sich nach dem Regierungsantritt von Nikolaj I. ein bürgerliches und kleinbürgerliches Lesepublikum. Puškin wurde durch diese Entwicklung in seinem künstlerischen Selbstverständnis zutiefst verunsichert: Zum einen verstand sich Puškin immer noch als Vertreter der russischen Adelskultur, zum anderen reagierte er sehr schnell auf die ästhetischen und soziologischen Veränderungen auf dem literarischen Feld. Zu Puškins Kompensationsstrategien gehören namentlich die Hinwendung zur Prosa, das wachsende Interesse an der russischen Geschichte sowie die intensivierte Beschäftigung mit den Bedingungen der eigenen Literaturproduktion. Als künstlerischer Ausdruck dieser Selbstreflexion dürfen auch "Dubrovskij" und "Sceny iz rycarskich vremen" gelten.

Notes

- ¹ Es ist bezeichnend, dass Archips Verhalten in einem Sammelband zum Puškin-Jubiläum 1949 als Ausdruck höchster Humanität erscheint: Puškin wird nachgerade zum Apologeten der stalinistischen Grausamkeit gegen "Klassenfeinde" und "Schädlinge" stilisiert.
- ² In einer Bibliographie der Sekundärliteratur zu Puškin, die für die Jahre 1980-1996 4310 Positionen auflistet, gibt es vier Einträge zu "Dubrovskij", einen zu Schiller und keinen zu "Sceny iz rycarskich vremen" (Ziza 1999).

Literatur

- Alekseev, M.P. *Puškin i mirovaja literatura*. Leningrad, 1987.
- Brittnacher, H.R. "Die Räuber". *Schiller-Handbuch*. H. Koopmann (ed.). Stuttgart, 1998. 326-53.
- Brody, E.C. "Schiller's Idealism and Pushkin's Realism: Two Aspects of Early Nineteenth-Century Historical Drama". *Friedrich von Schiller and the Drama of Human Existence*. A. Ugrinsky (ed.). Westport, 1988, 21-27. (Contributions to the Study of World Literature 25)
- Danilevskij, R.Ju. *Schiller in der russischen Literatur. 18. Jahrhundert - erste Hälfte 19. Jahrhundert*. Dresden, 1998. (Schriften zur Kultur der Slaven 1 (20))
- Debreczeny, P. *The Other Pushkin. A Study of Alexander Pushkin's Prose Fiction*. Stanford, 1983.
- Dyck, J.W. "Deceit and Conviction in the False Demetrius: Schiller, Pushkin, Hebbel". *Probleme der Komparatistik und Interpretation. Festschrift für André von Gronicka zum 65. Geburtstag am 25.5.1977*. W.H. Sokel, A.A. Kipa, H. Ternes (ed.). Bonn, 1978. 96-110.
- Gerigk, H.-J. *Entwurf einer Theorie des literarischen Gebildes*. Berlin, New York, 1975.
- Guthke, K.S. *Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis*. Tübingen, Basel, 1994. (Edition Orpheus 11)
- Luhmann, N. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1997.
- Lysenkova, E.I. "O probleme tragičeskogo charaktera v dramaticskom fragmente Šillera *Demetrius* i tragedii Puškina *Boris Godunov*". *Problemy sovremennogo puškinovedenija*. Leningrad, 1986. 59-69.
- Modzalevskij, B.L. *Biblioteka A.S. Puškina. (Bibliografičeskoe opisanie)*. S.-Peterburg, 1910.
- Puškin, A.S. *Polnoe sobranie sočinenij*. 16 Bde. Moskva, 1937-1949.
- Schiller, F. *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Weimar, 1943 ff.
- Setschkareff, V. *Alexander Puschkin. Sein Leben und sein Werk*. Wiesbaden, 1963.
- Shrayer, M.D. "Rethinking Romantic Irony: Pushkin, Byron, Schlegel and *The Queen of Spades*". *Slavic and East European Journal* 36 (1992): 397-414.
- Shrayer, M.D. "The Tutor-Female Student Story and its Romantic Ironic Design in Pushkin's *Dubrovskij*". *Canadian American Slavic Studies* 29 (1995): 301-314.
- Tomaševskij, B. "Šiller". *Putevoditel' po Puškinu*. Sankt-Peterburg, [1931] 1997. 416-417.
- von Matt, P. *Verkommene Söhne, missratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur*. München, 1995.
- von Stransky-Stranka-Greifenfels, Werner ... *so ist Symmetrie und Schönheit gewesen. Zu Vorlagen und Struktur von Friedrich Schillers Schauspiel Die Räuber*. Stockholm, 1998. (Stockholmer germanistische Forschungen 55)
- von Wiese, B. *Friedrich Schiller*. Stuttgart, 1978.
- Ziza, L.A. (ed.) *Literatura o žizni i tvorčestve A.S. Puškina. Bibliografičeskij ukazatel' 1980-1996*. Kaliningrad, 1999.