

Riccardo Nicolosi
Macht und Ohnmacht des (Ich-)Erzählers
F. M. Dostoevskijs „Belye noči“

aus:

Analysieren als Deuten
Wolf Schmid zum 60. Geburtstag

Herausgegeben von Lazar Fleishman, Christine Gölz und Aage A.
Hansen-Löve

S. 429-447

Impressum für die Gesamtausgabe

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Diese Publikation ist außerdem auf der Website des Verlags Hamburg University Press *open access* verfügbar unter <http://hup.rrz.uni-hamburg.de>.

Die Deutsche Bibliothek hat die Netzpublikation archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver Der Deutschen Bibliothek verfügbar unter <http://deposit.ddb.de>.

ISBN 3-9808985-6-3 (Printausgabe)

© 2004 Hamburg University Press, Hamburg

<http://hup.rrz.uni-hamburg.de>

Rechtsträger: Universität Hamburg

Inhalt

Vom nicht abgegebenen Schuss zum nicht erzählten Ereignis	11
Schmid'sche Äquivalenzen <i>Aage A. Hansen-Löve (München)</i>	
Kein Elfenbeinturm für Wolf Schmid	19
15 Jahre Alexander-Sergejewitsch-Puschkin-Preis <i>Ulrich-Christian Pallach (Alfred Toepfer Stiftung F.V.S., Hamburg)</i>	
Critique of Voice	31
The Open Score of Her Face <i>Mieke Bal (Amsterdam)</i>	
Towards a Cognitive Theory of Character	53
<i>Willem G. Weststeijn (Amsterdam)</i>	
Literarische Kommunikation und (Nicht-)Intentionalität	67
<i>Reinhard Ibler (Marburg)</i>	
«Теснота стихового ряда»	85
Семантика и синтаксис <i>Michail Gasparov (Moskau)</i>	
О принципах русского стиха	97
<i>Vjačeslav Vs. Ivanov (Moskau, Los Angeles)</i>	
Эстетика тождества и «железный занавес» первого Московского царства	111
<i>Marija Virolajnen (St. Petersburg)</i>	
Семантический ореол «локуса»	135
Выбор места действия в художественном тексте <i>Tat'jana Civ'jan (Moskau)</i>	

Из истории сонета в русской поэзии XVIII века	151
Сонетные эксперименты. Случай «двуединого» сонета <i>Vladimir Toporov (Moskau)</i>	
Фантазия versus мимезис	167
О дискурсе «ложной» образности в европейской литературной теории <i>Renate Lachmann (Konstanz)</i>	
„Korinnas Reiz macht mir das Herze wund“	187
Zum quasinarrativen Element in Franciszek Dionizy Kniaźnins „Erotica“ (1779) <i>Rolf Fieguth (Fribourg)</i>	
Zur Poetik von Schota Rustaweli	219
<i>Winfried Boeder (Oldenburg)</i>	
Литература по ту сторону жанров?	231
<i>Igor' Smirnov (Konstanz)</i>	
О поэтике первых переживаний	259
<i>Jost van Baak (Groningen)</i>	
Медленное чтение «Евгения Онегина» как курс введения в литературоведение	277
<i>Aleksandr Čudakov (Moskau)</i>	
Поэзия как проза	299
Нарратор в пушкинской «Полтаве» <i>Lazar Fleishman (Stanford, California)</i>	
Poetry and Prose	337
Pushkin's Review of Sainte-Beuve's "Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme" and the Tat'iana of Chapter Eight of "Evgenii Onegin" <i>David M. Bethea (Madison, Wisconsin)</i>	
«Не бось, не бось»	353
О народном шиболете в «Капитанской дочке» <i>Natalija Mazur (Moskau)</i>	

Der frühe russische Realismus und seine Avantgarde	365
Einige Thesen <i>Aage A. Hansen-Löve (München)</i>	
Где и когда?	407
Из комментариев к «Мертвым душам» <i>Jurij Mann (Moskau)</i>	
Сатирический дискурс Гоголя	417
<i>Valerij Tjupa (Moskau)</i>	
Macht und Ohnmacht des (Ich-)Erzählers	429
F. M. Dostoevskijs „Belye noči“ <i>Riccardo Nicolosi (Konstanz)</i>	
“Les jeux sont faits”	449
Money and Roulette as a Literary Communicative Device in “The Gambler” <i>Boris Christa (Queensland, Australia)</i>	
Сцена из «Фауста» в романе Достоевского «Подросток»	461
<i>Galina Potapova (St. Petersburg)</i>	
От «говорили» к «как-как-фонии»	483
Отчуждение языка в «Даме с собачкой» <i>Peter Alberg Jensen (Stockholm)</i>	
Die anthropologische Bedeutung und der poetische Aufbau Čechov’scher Erzählungen am Beispiel von „Nesčast’e“	499
<i>Matthias Freise (Salzburg, Göttingen)</i>	
Narration als Inquisition	513
Čechovs Kurzgeschichte „Novogodnjaja pytka. Očerk novejšej inkvizicii“ <i>Erika Greber (München)</i>	
Рождение стиха из духа прозы	541
«Комаровские кроки» Анны Ахматовой <i>Roman Timenčik (Jerusalem)</i>	

Кубовый цвет	563
Из комментария к словарю Набокова <i>Aleksandr Dolinin (Madison, Wisconsin)</i>	
Подводное золото	575
Ницшеанские мотивы в «Даре» Набокова <i>Savely Senderovich, Elena Shvarts (Ithaca, NY)</i>	
Zur Kohärenz modernistischer Texte	591
Schulz' „Nemrod (Sklepy cynamonowe)“ <i>Robert Hodel (Hamburg)</i>	
«Доктор Живаго» Б. Пастернака и «Хождение по мукам» А. Н. Толстого	617
К вопросу о судьбах русского романа в двадцатом столетии <i>Vladislav Skobelev (Samara)</i>	
„Ja k vam pišu...“ – mediale Transformationen des Erzählens	631
Tat'janas Liebesbrief in Puškins Versroman „Evgenij Onegin“, Petr Čajkovskijs gleichnamiger Oper und Martha Fiennes' Verfilmung <i>Rainer Grübel (Oldenburg)</i>	
Пушкин как персонаж лирической поэзии «ленинградского андеграунда»	665
<i>Vladimir Markovič (St. Petersburg)</i>	
Das ABC der russischen Katastrophen	689
Tat'jana Tolstajas Roman „Kys“ <i>Christine Gölz (Hamburg)</i>	
Schriftenverzeichnis von Wolf Schmid	719
Autorinnen und Autoren	735

Macht und Ohnmacht des (Ich-)Erzählers

F. M. Dostoevskijs „Belye noči“

Riccardo Nicolosi

Wer denkt, Dostoevskijs *Belye noči* (*Weißer Nächte*)¹ sei eine rührende Liebesgeschichte, in der ein sensibler und altruistischer „Träumer“ die Liebe seines Lebens unglücklicherweise in dem Moment verliert, in dem er sie gefunden hat, hat sich vom Träumer selbst, Protagonisten und Erzähler der Geschichte, ‚um den Finger wickeln lassen‘. Denn sein Anliegen als Ich-Erzähler besteht gerade darin, die Machtposition und die Würde, die er im Verlauf der von ihm erzählten Geschichte verloren hatte, wiederzugewinnen. Dabei inszeniert er sich gegenüber dem fiktiven Leser genauso, wie er sich fünfzehn Jahre zuvor gegenüber der von ihm angebeteten Frau inszeniert hatte: als romantischer Träumer, der die Rhetorik als Verführungswaffe benutzt. Scheitert aber sein Verführungsakt in der erzählten Geschichte kläglich – nicht zuletzt wegen seiner Hybris, die narrativen Grenzen einer übernommenen (literarischen) Rolle überschreiten zu wollen, die mit einer progressiven Selbstdemütigung und dem Verlust der eigenen Machtposition einhergeht –, so versucht nun der Ich-Erzähler, mit der gleichen Verführungstaktik einer durch und durch literarisierten Selbstinszenierung den fiktiven Leser für sich zu gewinnen und seine verlorene Machtposition *in* der und *über* die Geschichte wiederherzustellen. *Belye noči* ist somit vor allem ein Text über die Verführungskraft des Erzählers, über seine Macht und

¹ *Dostoevskij F. M. Belye noči. Sentimental'nyj roman. (Iz vospominanij mečtatelja) // Dostoevskij F. M. Poln. sobr. soč.: V 30 t. Leningrad, 1972. T. 2. S. 102-141 (weiter im Text mit Seitenangaben zitiert).*

Ohnmacht in Bezug sowohl auf die erlebte als auch auf die erzählte Geschichte.²

Die Erzählung *Belye noči* präsentiert sich zunächst als ‚einfache‘, geradlinige, ja sogar klischeehafte Liebeserzählung. In ihr spielen jedoch nicht nur die offensichtlich vorggeführten Elemente wie Liebe, Altruismus und Mitgefühl eine wichtige Rolle, sondern auch ausgeprägte Machtstrukturen, in denen Überlegenheit und Unterwerfung, Hochmut und Demütigung, Mitleid und Selbstmitleid eingebettet sind. *Belye noči* ist das Resultat einer erzählerischen Verarbeitung einer bitteren Liebesenttäuschung, einer schmerzenden Demütigung, eines ‚Korbes‘ tragischen Ausmaßes, weil offenbar einziger Höhe- und verfehelter Wendepunkt in einer trostlosen Existenz. Darüber hinaus weist dieser „sentimentale Roman“ komplexe Erzählstrukturen auf, die zur Vielschichtigkeit des Textes beitragen. Seine Komplexität rührt nicht zuletzt daher, dass die – erzähltheoretisch gesehen – typische Spaltung des Ich-Erzählers in zwei Instanzen, ein erlebendes und ein erzählendes Ich,³ die hier durch den zeitlichen Unterschied von fünfzehn Jahren voneinander getrennt sind, gesteigert wird, indem der Erzähler ein weiteres erzählendes Ich entwirft: eine Art Tagebuchschreiber, der die Ereignisse Nacht für Nacht beschreibt und kommentiert. Die Wirkung, die damit erreicht wird, ist zunächst diejenige einer Spannung und Intensität

² Der einsträngige Plot der Erzählung lässt sich folgendermaßen zusammenfassen: Ein Ich-Erzähler, der sich selbst als „Träumer“ („мечтатель“) (108 und passim) bezeichnet, erzählt die Geschichte seiner Begegnung mit einer jungen Frau, Nasten’ka, die sich vor fünfzehn Jahre ereignet hatte. In einer Petersburger weißen Nacht, auf dem Weg nach Hause nach einem langen Flanieren durch die Stadt und ihre Umgebung, trifft der Träumer auf eine weinende junge Frau, Nasten’ka, mit der er, nachdem er sie vor einem betrunkenen Mann beschützt hat, ins Gespräch kommt. In den darauf folgenden drei Nächten treffen sich der Träumer und Nasten’ka am Ort der ersten Begegnung und erzählen sich ihre Lebensgeschichten. Dabei verliebt sich der Träumer in die junge Frau, die allerdings auf die Rückkehr ihres Verlobten wartet, der ein Jahr in Moskau verbracht hat. Nachdem dieser jedoch nicht erscheint und der Träumer sich als altruistischer Trostspender und Helfer erwiesen hat, entscheidet sich Nasten’ka für den Träumer. Sein Glück dauert aber nur wenige Augenblicke: In derselben Nacht taucht Nasten’kas Verlobter plötzlich auf, und sie wirft sich – ohne zu zögern – in seine Arme. Resigniert kehrt der Träumer nach Hause zurück; nachdem er Nasten’kas ‚Entschuldigungsbrief‘ gelesen hat, reflektiert er in bitteren Tönen über die Geschichte und seine Existenz.

³ Vgl. dazu *Šmid V. Narratologija*. Moskva, 2003. S. 93-96.

erzeugenden Unmittelbarkeit in der Wahrnehmung des Erlebten durch die Perspektive eines Ich-Erzählers, der das Ende der Geschichte (noch) nicht kennt.

Der ‚gealterte‘ Erzähler tritt vor allem am Anfang und am Ende des Textes in Erscheinung. Der Appell an den fiktiven Leser⁴ im typisch romantisch-sentimentalischen Stil zu Beginn der Erzählung deutet eine vergangene Jugend an („Была чудная ночь, такая ночь, которая разве только и может быть тогда, когда мы молоды, любезный читатель“ / „Es war eine wunderbare Nacht, eine von den Nächten, die wir nur erleben, solange wir jung sind, freundlicher Leser“; 102)⁵, welche die Handlungsgegenwart – und zugleich die Erzählgegenwart für den ‚Tagebuchautor‘ – darstellt. Letzterer übernimmt kurz darauf das Wort, was vor allem an dem deiktischen Merkmal der Zeit zu erkennen ist (zum Beispiel: „Наконец я только *сегодня* *поутру* догадался, в чем дело“ / „Und erst heute früh kam ich endlich der Sache auf den Grund“; 103-104). Auch am Ende der Geschichte gibt sich der um fünfzehn Jahre gealterte Erzähler kund: „[...] или, может быть, передо мною мелькнула так неприветно и грустно вся перспектива моего будущего, и я увидел себя таким, как я *теперь*, *ровно через пятнадцать лет*, постаревшим, [...]“ („[...] oder war an mir die ganze trostlose und unfreundliche Perspektive meiner Zukunft vorbeigeschwebt, und ich sah mich selbst, wie ich *jetzt*, *um fünfzehn Jahre gealtert*, *bin*“; 141).

Dies bedeutet aber nicht, dass der gealterte Erzähler nur als ein Rahmen-erzähler fungiert, der die eigentliche Geschichte von seinem jüngeren Ich, dem Tagebuchautor, erzählen lässt. An einer bestimmten Stelle des Textes wird die Tagebuch-Perspektive vom gealterten Erzähler so durchbrochen, dass man von einer Interferenz der beiden Erzählertexte sprechen kann. In Analogie zum Verfahren der Vermischung von Personentext und Erzählertext mittels indirekter oder erlebter Rede, die Wolf Schmid als Textinter-

⁴ ‚Fiktiver Leser‘ wird verwendet im Sinne der narratologischen Theorie Wolf Schmid (ibid. S. 96-108).

⁵ Wo nicht anders angemerkt, sind die Hervorhebungen in den Zitaten von mir (*R. N.*). Die deutschen Übersetzungen orientieren sich an *Dostojewskij F.* Weiße Nächte. Aus den Erinnerungen eines Träumers / Übers. von A. Eliasberg. München, 1923.

ferenz bezeichnet hat,⁶ lässt sich die Durchbrechung der Erzählperspektive des Tagebuchautors seitens des gealterten Erzählers als Interferenz bezeichnen, weil einerseits diese nicht explizit markiert ist, andererseits aber der Text des Tagebuchautors bestimmte Merkmale enthält, die auf den gealterten Erzähler und dessen Kenntnisstand hinweisen.⁷

Es geht konkret um das Kapitel mit der Überschrift „Ночь третья“ („Die dritte Nacht“). Anders als im übrigen Text stellt hier nicht die Zeitspanne zwischen der gerade erlebten Nacht und der nächsten die inszenierte Erzählgegenwart dar, sondern der Abend des *vierten* Tages, an dem kein Treffen stattfand. Vor dem ‚Bericht‘ über die dritte Nacht reflektiert der Träumer über seine Begegnung mit Nasten’ka und äußert sich unter anderem pessimistisch über das Ende der Liebesgeschichte, die eben begonnen hatte. Mehr als die Folge einer momentanen Verstimmung wegen des nicht zustande gekommenen Treffens scheint hier auch die Stimme des gealterten Erzählers im Spiel zu sein, der über das ‚tragische‘ Ende der Geschichte Bescheid weiß und sie gewissermaßen antizipiert. Gleich im ersten Satz des Kapitels haben wir es mit einer Interferenz der beiden Erzählertexten zu tun: „Сегодня был день печальный, дождливый, без просвета, *точно будущая старость моя*“ („Heute war ein trauriger, regnerischer Tag, so trostlos, *wie das mich erwartende Alter*“; 127). Der bewusst Mitleid erregende Hinweis auf die eigentliche Erzählgegenwart wird noch deutlicher am Ende des Kapitels, als der Erzähler auf Nasten’kas Ausruf „Ведь мы теперь навсегда вместе, не правда ли?“ („Nun bleiben wir für immer beisammen, nicht wahr?“) folgendermaßen reagiert: „*O! Настенька, Настенька! Если б ты знала, в каком я теперь одиночестве!*“ („*Oh, Nasten’ka, wenn du nur wüsstest, wie einsam ich mich heute fühle*“; 132).

⁶ Vgl. Schmid W. Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. Amsterdam, 1986. S. 39-79; Šmid V. Narratologija. S. 195-239.

⁷ Auf die Präsenz zweier Erzählinstanzen als Hypostasen des erzählenden Ich hat bereits Gary Rosenshiel hingewiesen, ohne jedoch auf das Problem der Textinterferenz aufmerksam zu machen: er schreibt im Gegenteil, dass „in the body of the story itself there are no references to a later time“. Vgl. Rosenshiel G. Point of View and the Imagination in Dostoevskij’s „White Nights“ // Slavic and East European Journal. 1977. Vol. 21. No. 2. P. 196.

Durch mehrere Einschübe in den Text des Tagebuchschreibers nimmt der Erzähler das Scheitern seiner Bemühungen um Nasten'kas Liebe vorweg:

Вчера в ее словах было столько неги, столько доброты ко мне в сердце... Как она ухаживала за мной [...]. А я... Я принимал все за чистую монету; я думал, что она... Но, боже мой, как же мог я это думать? как же мог я быть так слеп, когда уже все взято другим, все не мое; [...] Я пришел к ней с полным сердцем и едва дождался свидания. Я не предчувствовал того, что буду теперь ощущать, не предчувствовал, что все это не так кончится. (128)

In ihren Worten lag gestern solche Zärtlichkeit zu mir, und in ihrem Herzen soviel Güte! ... Wie sie mir den Hof machte [...] Und ich ... ich nahm alles für bare Münze, ich glaubte, dass sie ... Mein Gott, wie durfte ich das glauben? Wie konnte ich so blind sein, wo ich wusste, dass alles einem anderen und nicht mir gehört [...] Ich kam also gestern zum Stelldichein mit übervollem Herzen und konnte sie kaum erwarten. Ich ahnte noch gar nicht, was ich später empfinden würde und dass alles anders enden sollte, als ich gedacht hatte.

Und weiter am Ende des Kapitels: „Однако письма сегодня не было. Но, впрочем, так и должно было быть. Они уже вместе...“ („Ein Brief kam heute übrigens nicht. Das ist wohl ganz in Ordnung. Sie haben sich schon inzwischen gesehen ...“; 132).

Die strikte chronologische Darstellung der Ereignisse in der Tagebuch-Perspektive wird insofern durchbrochen, als die ‚Vorahnung‘ über das unglückliche Ende der Geschichte nicht vom Träumer als Tagebuchautor stammen kann, da zu dem Zeitpunkt seine Hoffnungen auf ein glückliches Ende recht groß waren.⁸ Warum also die (partielle) Vorwegnahme des überraschenden Epilogs durch diese Form der Textinterferenz? Lläuft dieses Verfahren nicht gerade gegen die Strategie des Erzählers, seine Geschichte so zu präsentieren, dass dabei Spannung, Unmittelbarkeit und psychologische Intensität erzeugt werden? Einerseits ja, andererseits aber wird diese

⁸ In der dritten Nacht fängt Nasten'ka an, an ihrem Verlobten zu zweifeln, wobei sie ihn mit dem Träumer vergleicht und dessen ‚Eigenschaften‘ lobt: „Зачем он – не вы? Зачем он не такой, как вы?“ („Warum ist er nicht Sie? Warum ist er nicht wie Sie?“; 131).

Antizipation durch das Verfahren der Textinterferenz als Vorahnung inszeniert, nicht zuletzt um dem erlebenden Ich die Kontrolle über die Entwicklung der Geschichte, die er bald darauf auf so jämmerliche Weise verlieren wird, a posteriori zu restituieren. Dies ist dem Erzähler offensichtlich ein Anliegen, denn dadurch kann er den Verlust seiner Machtposition gegenüber Nasten'ka und das Scheitern seiner Verführungsstrategie kaschieren und sich zugleich a posteriori dem fiktiven Leser als ‚allwissend‘ präsentieren. Denn das für ihn unglückliche Ende der Geschichte besteht nicht so sehr im unerwarteten Erscheinen von Nasten'kas Verlobtem – also in einem Ereignis, für das er nichts kann –, sondern vielmehr in einem progressiven Verlust seiner Machtposition und seiner Würde. Dieser äußert sich unter anderem in der Übernahme einer ‚passiven‘, ‚weiblichen‘ Rolle, und zugleich im Verlust der Kontrolle über die Entwicklung der Geschichte, die er als ‚Träumer-Phantast‘ demiurgisch und zugleich hochmütig gegen ein festgefahrenes Narrativ zu gestalten versucht. Diese beiden Aspekte – die Präsenz ausgeprägter Machtstrukturen und die narrative Hybris des Ich-Erzählers – sollen im Folgenden erläutert werden.

Die Einschätzung, es gebe „kaum eine reinere, poetischere, zartere idealistisch-romantische Leidenschaft als die des Träumers in den *Weißten Nächten*“⁹, stimmt nur, wenn man sich auf die Selbstinszenierung des Träumers einlässt, das heißt wenn man seiner Verführungsstrategie, die bei Nasten'ka nicht funktioniert hatte, erliegt und somit die Rolle des vom Erzähler selbst entworfenen fiktiven Lesers übernimmt. Eine genauere Lektüre des Textes zeigt hingegen, dass Kalkül, Überlegenheitsgefühl und Hochmut hinter dieser „idealistisch-romantischen“ Maske stecken. Dies zeigt sich bereits beim ersten Treffen des Träumers mit Nasten'ka, das nur partiell als heldenhafte Rettungsaktion verstanden werden kann. Der erste, der Nasten'ka verfolgt, ist nämlich nicht der betrunkene Mann, sondern der Träumer selbst,¹⁰ der die weinende Frau nur deshalb nicht sofort anspricht, weil

⁹ *Neuhäuser R.* Das Frühwerk Dostoevskijs. Literarische Tradition und gesellschaftlicher Anspruch. Heidelberg, 1979. S. 50.

¹⁰ „Я тотчас же пошел вслед за ней, но она догадалась, оставила набережную, перешла через улицу и пошла по тротуару“ („Ich folgte ihr, doch sie merkte das und ging vom Kai auf die andere Straßenseite hinüber“; 106).

er, der sich für einen ‚begabten Rhetor‘ hält („я знаю, что я рассказываю прекрасно“ / „ich weiß, dass ich wunderbar erzähle“; [113-114] wird er später zu Nasten’ka sagen), keine triviale literarische Floskel benutzen will:

Я воротился, шагнул к ней и неприменно бы произнес: „Сударыня!“ – если б только не знал, что это восклицание уже тысячу раз произносилось во всех русских великосветских романах. Это одно и остановило меня. (106)

Ich kehrte um, ging auf sie zu und würde wohl sicher „Madame!“ gesagt haben, wenn ich nicht gewusst hätte, dass diese Anrede in den russischen Gesellschaftsromanen schon tausendmal gebraucht worden ist. Dies allein hielt mich davon ab.

Der Eingriff des betrunkenen Mannes, der eine echte Gefahr für Nasten’ka darstellt, erfreut den Träumer wenig altruistisch als unerwartete Hilfestellung für seine Zwecke: „Вдруг один случай пришел ко мне на помощь. [...] О незванный господин! как я благословлял тебя в эту минуту!“ („Ein Zufall kam mir ganz unerwartet zu Hilfe. [...] Oh ungebetener Herr! Wie dankte ich dir in diesem Augenblick!“; *ibid.*). Auch die Betonung seiner Schüchternheit mit den Frauen („я робок с женщинами“ / „ich bin schüchtern den Frauen gegenüber“; 107) und seiner ‚Jungfräulichkeit‘ („Поверите ли, ни одной женщины, никогда, никогда! Никакого знакомства!“ / „Glauben Sie mir: Ich hatte noch niemals eine Frau in meiner Nähe, niemals, niemals! Keine einzige Bekanntschaft!“; *ibid.*), die so gut ins Bild der idealistisch-romantischen Liebe passen, werden durch andere, fast beiläufige Äußerungen unterminiert: die Schüchternheit bezeichnet er als ‚Eroberungsmittel‘,¹¹ und seine absolute Unerfahrenheit mit Frauen relativiert er selber: „Правда, нельзя же без того, я встречал двух-трех женщин, но какие они женщины? это все такие хозяйки, что...“ („Natürlich habe ich ja auch zwei oder drei Frauen gekannt: wie wäre es auch anders möglich! Doch was waren das für Frauen? Lauter sogenannte gute Hausfrauen ...“; *ibid.*).

¹¹ „Вы сделаете со мной, – начал я, задыхаясь от восторга, – что я тотчас же перестану робеть, и тогда – прощай все мои средства!...“ („Sie werden damit erreichen“, begann ich, vor Entzücken kaum atmend, „dass ich meine Schüchternheit aufgebe und somit meine einzige Waffe aus der Hand lege ...“; 107).

Überlegenheitsgefühle gegenüber Nasten'ka zeigt der Träumer von Anfang an, vor allem bezüglich seiner oratorischen Begabung beim Erzählen der eigenen Geschichte (2. Nacht). Dieses Geschichtenerzählen hat eigentlich die Form einer Beicht-Rede, die der Träumer selbst als pathetisch („мои патетические возгласы“; 117) und literarisch („по-писаному“; 112) definiert. Das Porträt des Träumers, das er in der dritten Person zeichnet, dient dazu, Nasten'ka nicht nur zu bewegen beziehungsweise erschüttern, sondern sie durch einen rhetorisch strukturierten Duktus auch zu beeindrucken. Nasten'ka erkennt die Literarizität der Rede,¹² nicht aber ihre Rhetorizität, da sie die stilistische Funktion der rhetorischen Fragen, die den Monolog des Träumers strukturieren (im ersten Teil: „отчего...? отчего...?“ und im zweiten „неужели...? неужели...?“), nicht versteht.¹³ Die Rede verfehlt ihre Wirkung nicht: Nasten'ka ist erschüttert¹⁴ und zugleich beeindruckt von der rhetorischen Leistung des Träumers.¹⁵ Dabei zeigt der Träumer einen gewissen Hochmut, indem er seinen eigenen Stil lobt und zugleich über die eigene rhetorische Inszenierung innerlich lacht:

[...] отвечал я важным и строгим голосом, едва удерживаясь от смеха. (113)

¹² „Послушайте: вы прекрасно рассказываете, но нельзя ли рассказывать как-нибудь не так прекрасно? А то вы говорите, точно книгу читаете“ („Hören Sie: Sie erzählen ja sehr schön, vielleicht können Sie aber doch etwas weniger schön erzählen? Denn Sie sprechen so, als ob Sie aus einem Buche vorlesen!“; 113).

¹³ „Послушайте: я совершенно не знаю [...] почему именно вы мне предлагаете такие смешные вопросы“ („Hören Sie: ich weiß wirklich nicht, [...] warum Sie diese komischen Fragen gerade mir vorlegen“; 113).

¹⁴ „– Ну, не разжалобивайте меня больше! – проговорила Настенька, утирая слезинку, которая выкатилась из глаз ее. – Теперь конечно! Теперь мы будем вдвоем; теперь, что ни случись со мной, уж мы никогда не расстанемся“ („Genug! Sie verwunden mir mit Ihren Reden das Herz!“, sagte Nastenka, sich Tränen aus den Augen wischend. „Nun ist es damit zu Ende! Jetzt werden wir zusammen sein; was mir auch das Schicksal bringt, wir trennen uns nicht mehr“; 119).

¹⁵ „Настенька [...] все время слушала меня в удивлении, открыв глаза и ротик“ („[...] Nasten'ka, die die ganze Zeit erstaunt, mit großen Augen und offenem Mund zugehört hatte“; 113); „[она] все еще чувствовала какое-то уважение к моей патетической речи и к моему высокому слогу“ („sie stand noch immer unter dem Eindruck meiner pathetischen Rede und meines hochtrabenden Stils“; 120).

[...] sagte ich wichtig und ernst, doch im Grunde mit Mühe ein Lachen verbeißend.

Я патетически замолчал [...] помню, что мне ужасно хотелось как-нибудь через силу захохотать, потому что я уже чувствовал, что во мне зашевелился какой-то враждебный бесенок [...]. (117)

Ich hielt [...] pathetisch inne. Ich weiß noch, dass ich große Lust hatte, in ein schallendes Gelächter auszubrechen, denn ich fühlte schon, wie sich in mir ein übermütiger Teufel regte [...].

In seiner Pseudo-Beichte inszeniert sich der Protagonist im Sinne des romantischen literarischen Topos des „Träumers“ (nicht von ungefähr trägt er in der Geschichte keinen Namen), von dem er in seiner Selbstdarstellung viele typische Elemente aufruft: die ausgeprägte Phantasiewelt und die damit verbundene Entfremdung aus der Realität; den Idealismus, das Pathos und nicht zuletzt eine gewisse Selbstironie, die vor allem typisch ist für die Träumer-Figuren bei E. T. A. Hoffmann.¹⁶ Die Literarizität seiner Beichte und zugleich seiner Maske wird vom Träumer selbst offen gelegt, indem er mit einem ausführlichen Katalog historisch-literarischer Themen¹⁷ sowohl den Inhalt seiner Phantasiewelt als auch die Folie seiner Selbstdarstellung

¹⁶ Vgl. dazu *Terras V. The Young Dostoevsky (1846-1849). A Critical Study.* The Hague; Paris, 1969. Pp. 186 ff. Terras behauptet sogar: „the Dreamer is, one might say, a figure out of the tales of Hoffmann (say Cyprian or Sylvester from *Die Serapionsbrüder*)“ (186).

¹⁷ „Вы спросите, может быть, о чем он мечтает? [...] об роли поэта, сначала не признанного, а потом увенчанного; о дружбе с Гофманом; Варфоломеевская ночь, Диана Верон, геройская роль при взятии Казани Иваном Васильевичем, Клара Морбай, Евфия Денс, собор прелатов и Гус перед ними, восстание мертвецов в Роберте [...] Минна и Бренда, сражение при Березине, чтение поэмы у графинии В-й Д-й, Дантон, Клеопатра е i suoi amanti, домик в Коломне [...]“ („Sie wollen vielleicht wissen, was er träumt? [...] vom Schicksal eines anfangs verkannten und später lorbeerbekränzten Dichters; von seiner Freundschaft mit E. Th. A. Hoffmann, der Bartholomäusnacht, Diane Vernon, einer Heldentat bei der Eroberung von Kazan' durch Ivan den Grausamen, Klara von Mowbray, Minna und Branda und anderen Heldinnen Walter Scottscher Romane, vom Prälatenkonzil und Johannes Huß, von der Totenaufstehung im ‚Robert der Teufel‘ [...], von der Schlacht an der Beesina, von der Vorlesung eines Gedichts im Saln der Gräfin Voroncova-Daškova, von Danton, Kleopatra ei suoi amanti, von Puškins ‚Häuschen in der Kolomnavorstadt‘ [...]“; 116).

darlegt.¹⁸ Diese ‚Theatralisierung‘ des eigenen Lebens¹⁹ enthält bereits die axiologische Negativierung der aufgesetzten Maske des Träumers, dessen Unfähigkeit, ein „wirkliches Leben“ („настоящая жизнь“; 118) zu führen, vom Protagonisten selbst verurteilt wird („такая жизнь – преступление и грех“ / „ein solches Leben ist Verbrechen und Sünde“; *ibid.*). Diese pathetische Selbstverurteilung²⁰ erscheint zugleich als ‚postromantische‘ Kritik an einer ermüdeten, fast automatisierten Einbildungskraft, die ihre Funktion eines die Wirklichkeit transzendierenden und bereichernden „Giftes“ (115) verloren hat: „[...] а уж в тоске какая фантазия! Чувствуешь, что она наконец устает, истощается в вечном напряжении, эта *неистоцимая* фантазия“ („[...] und was wird erst aus der Phantasie, wenn mich einmal Wehmut erfüllt! – Ich fühle, wie sie schließlich ermattet, wie sich die *unerschöpfliche* erschöpft“; 119, kursiv im Text). Die Möglichkeit seiner Rettung aus diesem ‚tragischen‘ Zustand suggeriert der Träumer selbst, indem er die Begegnung mit Nasten’ka als die einzige wirklich erlebte Zeit in seinem Leben bezeichnet („[...] уже я могу сказать, что я жил хоть два вечера в моей жизни!“ / „[...] weil ich dank Ihnen sagen darf, dass ich wenigstens zwei Abende in meinem Leben wirklich gelebt habe!“; 118) und zugleich seine Zukunft als ‚Träumer‘ in melodramatisch düsteren Tönen darstellt: „Теперь, когда я сижу подле вас и говорю с вами, мне уж и страшно подумать о будущем, потому что в будущем – опять одиночество, опять эта затхлая, ненужная жизнь“ („Jetzt, wo ich neben Ihnen sitze und mit Ihnen spreche, ist es mir schwer, an die Zukunft zu denken, denn in der Zukunft erwartet mich wieder Einsamkeit und dieses dumpfe,

¹⁸ Zu den nicht explizit genannten Texten, die als Folie für das Bild des Träumers in Frage kommen, gehört sicherlich auch Gogol’s *Mantel* mit seiner Ironisierung dieses Topos.

¹⁹ Vgl. *Seifrid Th.* Theatrical Behavior redeemed: Dostoevskij’s *Belye Noči* // *Slavic and East European Journal*. 1982. Vol. 26. No. 2. Pp. 163-173.

²⁰ „И опять спрашиваешь себя: что же ты сделал с своими годами? [...] Ты жил или нет? Смотри, говоришь себе, смотри, как на свете становится холодно. Еще пройдут годы, и за ними придет угрюмое одиночество, придет с клюкой трясучая старость, а за ними тоска и уныние“ („Und wieder fragst du dich: was hast du mit deinem Leben gemacht? Schau, sagst du dir, schau, wie es auf der Welt kalt geworden ist. Es werden die Jahre vergehen, und dann folgt die bittere Einsamkeit, dann kommt mir dem Stab das zitternde Alter, und mit ihm die Schwermut und Trauer“; 119).

überflüssige zwecklose Leben“; *ibid.*). Erschüttert reagiert Nasten’ka, eifrige Leserin romantischer Literatur,²¹ mit der Versprechung ewiger Freundschaft: „– Ох, нет, нет! – закричала Настенька, и слезинки заблестали на глазах ее, – нет, так не будет больше; мы так не расстанемся! Что такое два вечера!“ („„Ach nein, nein!“ rief Nasten’ka aus, und Tränen erglänzten in ihren Augen. „Nein, so darf es nicht weiter gehen! Wir dürfen nicht so auseinandergehen! Was sind zwei Abende?!“; *ibid.*). Nasten’ka als naive Leserin scheint die selbstparodistischen Züge der Beichte des Träumers – die Hyperrhetorisierung, der übertrieben melodramatische Ton, die extreme Zitathaftigkeit – nicht wahrzunehmen und bietet sich – ganz in seinem Sinne – als ‚Retterin‘ an. Die Verführungsstrategie scheint zu funktionieren.

Der naive, fast unbeholfene Stil, mit der Nasten’ka daraufhin ihre eigene Geschichte erzählt,²² bestätigt zunächst das Überlegenheitsgefühl des Träumers, der sich über Nasten’kas Erzählduktus sogar lustig macht.²³ Auch die Geschichte Nasten’kas, die uns der Erzähler als Text im Text präsentiert, ist voll von literarischen Anspielungen, besonders auf Karamzins *Bednaja Liza (Arme Liza)*.²⁴ Wichtiger sind hier aber die inhaltlichen Äquivalenzen

²¹ Später wird Nasten’ka hervorheben, wie wichtig für sie die Lektüre romantischer Bücher gewesen sei: „[...] так что наконец я без книг и быть не могла [...]“ („[...] so dass ich schließlich ohne Bücher gar nicht mehr leben konnte [...]“; 122).

²² Bezeichnend dafür ist zum Beispiel folgende Passage: „Ну-с, я вам еще позабыла сказать, что у нас, то есть у бабушки, свой дом, то есть маленький домик, всего три окна, совсем деревянный и такой же старый, как бабушка; а наверху мезонин; вот и переехал к нам в мезонин новый жилец...“ („Ich vergaß Ihnen zu sagen, dass wir, das heißt Großmutter ein eigenes Haus hat, vielmehr ein Häuschen, mit nur drei Fenstern; es ist ganz aus Holz und ebenso alt wie die Großmutter. Und oben ist noch eine Mansarde. In diese Mansarde zog also ein neuer Zimmerherr ein ...“; 121).

²³ Nach dem zuletzt zitierten Satz unterbricht der Träumer Nasten’ka ironisch: „– Стало быть, был и старый жилец? – заметил я мимоходом“ („„Folglich hat es auch einen alten Zimmerherrn gegeben?“ bemerkte ich so nebenbei“; 121).

²⁴ Vgl. zum Beispiel die Anspielungen auf der Ebene der Personenkonstellation: Nasten’ka und Liza leben allein in einem alten Holzhaus zusammen mit der alten Großmutter bzw. Mutter, die eine ist blind, die andere fast blind; beide jungen Frauen verlieben sich in jemanden (den Mieter bzw. Erast), der sie verlässt, um nach Moskau zu fahren, mit dem Versprechen, wiederzukehren. Vgl. dazu *Seifrid Th. Theatrical Behavior redeemed*. S. 166 f.

zur Geschichte des Träumers. Nasten'ka, die erklärt, Ähnliches wie der Träumer bereits erlebt zu haben,²⁵ scheint ihm jedoch um einige Schritte voraus zu sein, da sie durch ihre Liebe bereits einen Ausweg aus ihrem trostlosen Dasein gesucht hat. Dabei antizipiert Nasten'kas Geschichte die Entwicklung der Geschichte des Träumers insofern, als dieser wie Nasten'ka bald darauf bereit sein wird, sich zu demütigen und die Liebe von jemandem zu erbitten, der aus Mitleid handeln wird. Dieses Moment des demütigenden, verzweifelten ‚Utilitarismus‘, das die Bedingungslosigkeit einer romantischen Liebesbeziehung unterminiert, wird von Nasten'ka klar durchschaut: Sie selbst benennt es schonungslos, indem sie ihr Sich-verlieben als Suche nach einem Ausweg aus ihrer verzweifelten Lage darstellt: „Мы долго говорили, но я наконец пришла в исступление, сказала, что не могу жить у бабушки, что убегу от нее, что не хочу, чтоб меня булавкой пришиливали, и что я, как он хочет, поеду с ним в Москву, потому что без него жить не могу.“ („Wir sprachen noch lange, – schließlich wurde ich ganz rasend und sagte ihm, dass ich bei Großmutter nicht länger bleiben könne, dass ich von ihr weglaufen würde, dass ich nicht wolle, noch länger an sie mit einer Nadel angesteckt zu sein, und dass ich, ob er will oder nicht, mit ihm nach Moskau gehen würde“; 124). Und später: „Как вспомню, что я пришла к нему в первый раз сама, что я перед ним унижалась, плакала, что я вымаливала у него хоть каплю любви...“ („Wenn ich daran denke, dass ich den ersten Schritt machte, als ich damals zu ihm hinaufging, dass ich mich vor ihm so erniedrigte und ihn weinend um ein wenig Liebe anflehte...“; 133). Trotzdem hat Nasten'kas Befreiung aus der Phantasiewelt, in die sie durch die ‚Gefangenschaft‘ bei der Großmutter gezwungen wurde, schon stattgefunden, während der Träumer erst durch die Begegnung mit Nasten'ka Hoffnung in diese Richtung schöpfen kann.

Nasten'kas Geschichte, deren Ende den Träumer überrascht („я никак не ожидал подобной развязки“ / „Ein solches Ende hatte ich wirklich nicht erwartet“; 125), zwingt ihn dazu, seine Eroberungsstrategie zu ändern und zunächst eine andere Rolle zu übernehmen, die ihm von Nasten'ka

²⁵ „[П]отому что все, что вы мне пересказали теперь, я уж сама прожила“ („[D]enn ich habe alles, was Sie mir erzählten, auch selbst erlebt“; 120).

selbst angeboten wird: die Rolle des ‚Dritten‘, des Verständnis vollen, trostspendenden Freundes, die ihre Beziehung in die Dimension einer platonischen Seelenfreundschaft rückt. Zwar ist die Grenze zwischen platonischer und erotischer Beziehung in dieser romantisch-literarischen Konstellation häufig durchlässig;²⁶ doch übernimmt der Träumer nicht nur eine bestimmte Rolle, sondern auch ein bestimmtes Narrativ mit einem festen Epilog. Es handelt sich um die Rolle des Figaro aus der Oper von Rossini *Il barbiere di Siviglia*, dessen Libretto Cesare Sterbini nach dem Bühnenstück von Caron de Beaumarchais *Le barbier de Séville* verfasst hatte. In dieser Oper, die Nasten’ka von einem Theaterbesuch mit ihrem späteren Verlobten und ihrer Großmutter gut kennt, hilft Figaro der von ihrem Vormund Bartolo zu Hause eingesperrten Rosina beim Arrangieren eines Treffens mit dem Grafen Almaviva, der sie anbetet. Figaro (1. Akt / 9. Szene) schlägt Rosina vor, Almaviva einen Brief zu schreiben; wie sich aber herausstellt, hat Rosina den Brief schon verfasst. Auf ähnliche Weise schlägt der Träumer Nasten’ka vor, nachdem sie ihm ihre Geschichte erzählt hat, ihrem Verlobten einen Brief zu schreiben, den er selber überreichen wird. Auch hier zeigt sich, dass Nasten’ka den Brief bereits geschrieben hat: beide stimmen daraufhin den Anfang des Duets Rosina-Figaro an („R,o – Ro, s,i – si, n,a – na – начал я. – Rosina! Запели мы оба“ / „R,o – Ro, s, i – si, n,a – na!“ begann ich. ‚Rosina!‘ sangen wir beide“; 127).

Diese explizite Zuschreibung der Rolle des Figaro bedeutet auch die Festlegung auf ein bestimmtes Narrativ, in dem Nasten’ka / Rosina am Ende – nicht zuletzt durch die Hilfe des Träumers / Figaro – ihren Verlobten / Grafen heiraten wird. Der Träumer scheint zunächst diese Rolle erfüllen zu wollen, indem er durch seine auf den ersten Blick brüderliche, uneigennützigste Liebe Nasten’ka zur Seite steht. Zugleich aber ist seine Rede weiterhin geprägt von Überlegenheitsgefühlen, zu denen auch eine gewisse Boshaftigkeit hinzukommt, mit der er seine eigenen Bemühungen, Nasten’ka zu ermutigen und zu trösten, zunichte macht. So lobt der Träumer die eigene logische Beredsamkeit, mit der er die Verspätung des Verlobten zu

²⁶ Vgl. *Borchmeyer D.* Schwankung des Herzens und Liebe im Triangel. Goethe und die Erotik der Empfindsamkeit // Codierung von Liebe in der Kunstperiode / Hrsg. von W. Hinderer. Würzburg, 1997. S. 77 ff.

begründen versucht (zum Beispiel: „начал я, все более и более горячась и любясь на необыкновенную ясность своих доказательств“ / „Ich war von der Logik meiner eigenen Gründe und Beweise schon ganz hingekissen“; 130), und zugleich untergräbt er die Hoffnungsausbrüche Nasten’kas durch beiläufige böartige Bemerkungen, wie zum Beispiel im folgenden Dialog: „– Боже! Какой вы друг! – начала она [...] Какой вы бескорыстный! [...] Я буду вас любить почти так, как его... Мне стало как-то ужасно грустно в это мгновение; однако ж что-то похожее на смех зашевелилось в душе моей. – Вы в припадке, – сказал я, – вы трусите; вы думаете, что он не придет“ („Mein Gott! Was für ein guter Freund Sie sind! [...] Wie uneigennützig Sie sind! [...] Ich werde Sie fast ebenso lieben wie ihn ...“ In diesem Augenblick wurde mir so seltsam traurig zumute, dabei regte sich aber in meiner Seele etwas wie Lachen. „Sie sind zu sehr erregt“, sagte ich, „Sie haben Angst: Sie fürchten, dass er nicht kommt“; 128-129). Aber damit nicht genug: Seine Selbstsicherheit, die an Hochmut grenzt,²⁷ bringt ihn dazu, die übernommene Rolle und das damit verbundene Narrativ zu überschreiten, indem er Nasten’kas Liebe weiterhin zu gewinnen versucht. In einer extrem zitathaften fiktionalen Welt kommt diese Überschreitung einer Hybris gleich, da der Träumer damit sich selbst die demiurgische Fähigkeit zuspricht, eine festgelegte Rolle umschreiben zu können. Denn als ‚Träumer‘ ist er ‚Schöpfer des eigenen Lebens‘, das er in immer neuen Formen gestaltet: „[мечтатель] сам художник своей жизни и творит ее себе каждый час по новому произволу“ („[der Träumer] ist selbst der Gestalter seines Lebens, das er sich jeden Augenblick nach einer neuen Laune neu schafft“; 116).

Aber gerade in dem Moment, in dem er seine ‚narrative Hybris‘ begehrt, beginnt er paradoxerweise seine Würde und seine rhetorische Gabe zu verlieren. Seine larmoyante Liebeserklärung, die keine Spur mehr von seinem rhetorischen Können trägt,²⁸ wiederholt gewissermaßen Nasten’kas demüti-

²⁷ Gleich beim ersten Wortwechsel bezeichnet der Träumer Nasten’ka als „моя девушка“ („mein Mädchen“; 106).

²⁸ Hier ein Beispiel: „Когда вы сидели и плакали, я про себя думал (ох, дайте мне сказать, что я думал!), я думал, что (ну, уж конечно, этого не может быть, Настенька), я думал, что вы... я думал, что вы как-нибудь там... ну, совершенно посторонним каким-нибудь образом, уж больше его не любите“ („Als Sie vorhin hier saßen und

gende Beichte gegenüber dem Mieter, da auch der Träumer um eine ‚retende‘ Liebe bittet („я точно так же, как вы, когда вы пришли к нему тогда с вашим узелком“ / „Ich stehe vor Ihnen ebenso da, wie Sie vor ihm dastanden, als Sie zu ihm mit Ihrem Bündel kamen“, sagt der Träumer zu Nasten’ka); eine Liebe, die er aber selber, wie Nasten’ka damals, eher als Ausdruck des Mitleids wahrnimmt.²⁹ Der endgültige Verlust der Machtposition des Träumers hängt mit der Übernahme einer weiteren Rolle zusammen. Denn Nasten’ka, die zunächst die Überschreitung der narrativen Grenze des Träumers nicht versteht und seine erste Beichte als Ausdruck einer dem übernommenen Narrativ angemessenen platonischen Liebe deutet,³⁰ bietet schließlich dem Träumer weniger ihre Liebe, als die Rolle des Ersatz-Liebenden an: Der Träumer darf sich lediglich in die schon vorhandene Liebesgeschichte Nasten’kas einschreiben. Dieser aus der Not geborene Kompromiss, den der Träumer und Nasten’ka schließen, hat nichts mehr von einer romantischen Liebe, die auch im Hinblick auf die Geschlechterrollen ‚pervertiert‘ wird, da der Träumer in die passive, ‚weibliche‘ Position gerät. Als Nasten’ka ihn bittet, ja fast befiehlt, gleich am nächsten Tag zu ihr zu ziehen und den frei gewordenen Mezzanin zu beziehen,³¹ fügt sich der Träumer in seine neue Rolle so sehr ein, dass er Nasten’ka sogar vorschlägt, zusammen in den *Barbier von Sevilla* zu gehen,

weinten, dachte ich mir [lassen Sie mich nur sagen, was ich dachte!] dachte ich, dass Sie ... [ich weiß, dass es nicht stimmt, Nasten’ka!] ich dachte, dass Sie ... dass Sie irgendwie, nun, auf irgendeine Weise, dass Sie ihn nicht mehr lieben“; 135).

29 „Моя Настенька так оробела, так перепугалась, что, кажется, поняла наконец, что я люблю ее, и сжалилась над моей бедной любовью“ („Meine Nasten’ka war so entmutigt und verängstigt, dass sie schließlich einsah, wie sehr ich sie liebte; und sie hatte Mitleid mit meiner unglücklichen Liebe“; 128); „Вам жаль меня, Настенька; вам просто жаль меня“ („Sie haben Mitleid mit mir, Nasten’ka! Einfach Mitleid“; 135).

30 „Ну я давно знала, что вы меня любите, но только мне все казалось, что вы меня так, просто, как-нибудь любите ...“ („Ich wusste ja schon längst, dass Sie mich lieben, ich glaubte aber immer, dass Sie mich nur so, einfach so ... liebten ...“; 134).

31 „– [...] только вы завтра к нам переежайте. – Как это? К вам! Хорошо, я готов... – Да, вы наймите у нас. У нас там наверху, мезонин; он пустой“ („[...] Sie müssen aber schon morgen zu uns ziehen.“ ‚Wie? Zu Ihnen? Gut, ich bin bereit ... Ja, mieten Sie sich bei uns ein. Wir haben ja oben eine Mansarde; sie ist jetzt frei“; 138).

was Nasten'ka aber ablehnt.³² Das für den Träumer tragische Ende der Geschichte kann somit als gesetzmäßige Folge eines progressiven Identitäts- und Machtverlustes verstanden werden, als Scheitern seiner schöpferischen Anstrengungen in bezug auf die Entwicklung der Handlung.

Ist der Träumer auf der Ebene der Handlungsgegenwart trotz seiner Bemühungen nicht Herr der Geschichte geworden, so bietet ihm die spätere Niederschrift seiner Erinnerungen die Möglichkeit, *Autor* dieser Geschichte zu werden, das heißt sie so zu gestalten, dass dabei sein Kontrollverlust kaschiert wird. Seine Selbstinszenierung auf der Ebene der Erzählgegenwart wiederholt die auf der Ebene der Handlungsgegenwart, mit dem Unterschied, dass nun der Leser zum Objekt seiner ‚Verführungsstrategie‘ wird. Zunächst versucht er seine bittere Niederlage durch den romantischen Topos einer Liebe, dessen kurze Intensität ein ganzes Leben erfüllen kann, ins Positive auf- und umzuwerten. Die letzten Worte im Text („Боже мой! Целая минута блаженства! Да разве этого мало хоть бы и на всю жизнь человеческую?..“ / „Mein Gott! Ein ganzer Augenblick der Seligkeit! Genügte er nicht für ein ganzes Menschenleben!“; 141) verweisen auf das Epigraph zurück, das aus Ivan Turgenevs Gedicht *Cvetok* (*Das Blümchen*) entnommen ist („Иль был он создан для того, | Чтобы побыть хотя мгновенье | В соседстве сердца твоего?..“ / „Oder war es geschaffen, um für wenigstens einen Augenblick an deinem Herzen zu sein? ...“; 102): Dieser Rückbezug auf den Anfang schafft den semantischen Rahmen der Erzählung. Das Personalpronomen „он“ in den zitierten Versen bezieht sich auf eine Blume in einem fremden Land, die, nachdem ein Wanderer („ты“) sie gepflückt hat, verwelkt. Das lyrische Ich kommentiert dieses Ereignis so, dass die Blume für diesen einen Augenblick der Nähe zum Herz des Wanderers geschaffen worden sei.³³ Die offensichtliche Äquivalenz zwischen der Blume und dem Träumer – und wiederum zwischen dem Wanderer und Nasten'ka – verleiht dem Träumer die passive Rolle in der

³² „[...] – нет, лучше мы будем слушать не «Цирюльника», а что-нибудь другое...“ („[...] Doch nein, lieber nicht zum *Barbier*, sondern zu einem anderen Stück ...“; *ibid.*).

³³ Rosenshield betont, dass der Erzähler die Zeilen mit einer kleinen Änderung zitiert („*хотя мгновенье*“ statt „*одно мгновенье*“), um eine größere emotionale Wirkung zu erzielen (*Rosenshield G. Point of View*. P. 198)

Liebesgeschichte und erhebt seine Demütigung in die Dimension einer romantischen Aufopferung.

Die Inszenierung a posteriori dieser Mitleid und Mitgefühl erweckenden Rolle wird fortgesetzt in der metaphorischen Naturbeschreibung, die unmittelbar vor der Darstellung der Ereignisse platziert ist. Hier (105) vergleicht der Erzähler das kurze Aufblühen der Petersburger Natur mit der genauso plötzlichen und kurzlebigen Verwandlung eines ansonsten „kümmerlichen und kränklichen“ Mädchens in eine Schönheit, die sich aber schnell in das frühere Mitleid erregende Wesen zurückverwandelt, ohne dass man Zeit gehabt hätte, sich in sie zu verlieben.³⁴ Am Ende der Lektüre des Textes soll dem Leser die Symbolik dieses Vergleichs, der wiederum den Epilog antizipiert, ersichtlich werden: Das nur kurz aufblühende Mädchen ist der Träumer selbst, dessen momentane Schönheit von Nasten'ka nicht wirklich wahrgenommen wird. Nur: Im Unterschied zur Petersburger Natur, die jedes Jahr diese kurze Verwandlung erleben darf, besteht für den Träumer – so behauptet er aus seiner Erzählerposition am Ende der Geschichte – keine Hoffnung mehr auf weitere ‚weiße Nächte‘, was die melodramatische Hoffnungslosigkeit seiner Situation zusätzlich unterstreicht.

Aber seine spätere Revanche für die erlebte Demütigung besteht vor allem darin, dass er daraus eine ergreifende Erzählung macht, deren ‚Präsentation‘ sein rhetorisches Können noch einmal vor Augen führt. Durch die Unterteilung der Geschichte in fünf Kapitel, gewissermaßen fünf Akte, gibt der Träumer der Handlung eine dramatische Struktur, die sie zu einem ‚Leidensweg‘ inszeniert. Dazu trägt auch die Erfindung der weiteren Erzählerperspektive des Tagebuchschreibers bei, die den Leser an diesem ‚Leidensweg‘ aus der unmittelbaren Perspektive des ‚Leidenden‘ teilnehmen lässt. Dabei modifiziert der Erzähler, wie Rosenshield unterstreicht, die traditionelle sentimentalistische Erzählstruktur, in der die Heldin den Mittel-

³⁴ „И жаль вам, что так скоро, так безвозвратно завяла мгновенная красота, что так обманчиво и напрасно блеснула она перед вами, – жаль оттого, что даже полюбить ее вам не было времени...“ („[...] und es tut Ihnen leid, dass die plötzliche Schönheit so schnell, so unwiederbringlich verwelkt ist, dass sie so trügerisch und vergebens vor Ihrem Blick gestrahlt hat; es tut Ihnen leid, weil Sie nicht einmal Zeit gehabt haben, sich in sie zu verlieben ...“; 105).

punkt der Geschichte darstellt.³⁵ Der progressive Verlust an Kontrolle über die Geschichte wird, wie bereits ausgeführt, durch das Verfahren der Textinterferenz kompensiert: Nicht von ungefähr setzt der Erzähler dieses Verfahren mit der damit verbundenen Antizipation des Epilogs nach der Darstellung der Übernahme der Figaro-Rolle ein, das heißt in dem Moment, in dem seine Machtposition noch stabil ist. Seine inszenierte Vorahnung restituiert wenigstens partiell seine Kontrolle über die Geschichte und relativiert seinen ‚freien Fall‘.

Die Wiedergewinnung der Kontrolle über die Geschichte äußert sich auch dadurch, dass dem Träumer als ‚Autor‘ der Geschichte das letzte Wort bleibt: Seine Abschiedsworte an Nasten’ka enthalten eine seiner ‚sentimental-idealistischen‘ Maske angemessene Segnung, die aber durch eine nicht einmal allzu verhüllte Verwünschung unterlaufen wird:

Но чтоб я помнил обиду мою, Настенька! Чтоб я нагнал темное облако на твое ясное, безмятежное счастье, чтоб я, горько упрекнув, нагнал тоску на твое сердце, уязвил его тайным угрызением и заставил его тоскливо биться в минуту блаженства, чтоб я измял хоть один из этих нежных цветков, которые ты вплела в свои черные кудри, когда пошла вместе с ним к алтарю... О никогда, никогда! Да будет ясно твое небо, да будет светла и безмятежна милая улыбка твоя, да будешь ты благословенна за минуту блаженства и счастья, которое ты дала другому, одинокому, благодарному сердцу! (141).

Aber dass ich dir Kränkung nicht verziehe, Nasten’ka; dass ich dein heiteres, wolkenloses Glück mit einem Schatten trübte; dass ich dir Vorwürfe machte; dass ich in deinem Herzen Trauer und heimliche Gewissensbisse weckte und es in Augenblicken höchster Wonne kummervoll pochen ließe; dass ich auch nur eine der zarten Blüten, die du, bevor du mit ihm zum Traualtar gehst, in deine dunklen Locken stichst, entblätterte ... Oh, nie, nie werde ich das tun! Dein Himmel sei immer heiter, dein liebes Lächeln – licht und sorglos, und du selbst sei gesegnet für den Augenblick der Seligkeit und des Glücks, den du eine am andern einsamen und dankbaren Herzen schenktest!

³⁵ *Rosenshield G. Point of View. P. 196.*

Dem ‚alten‘ Träumer bleibt nur die Macht des Wortes: Ob das wirklich reicht, um seine Ohnmacht im Leben zu kompensieren, sei dahingestellt.