

**Rainer Grübel**

**„Ja k vam pišu...“ – mediale Transformationen des Erzählens**  
Tat'janas Liebesbrief in Puškins Versroman „Evgenij Onegin“, Petr  
Čajkovskijs gleichnamiger Oper und Martha Fiennes' Verfilmung

aus:

Analysieren als Deuten

Wolf Schmid zum 60. Geburtstag

Herausgegeben von Lazar Fleishman, Christine Gölz und Aage A.

Hansen-Löve

S. 631-664

## **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

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

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

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

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

# „Ja k vam pišu...“ – mediale Transformationen des Erzählens

## Tat'janas Liebesbrief in Puškins Versroman „Evgenij Onegin“, Petr Čajkovskijs gleichnamiger Oper und Martha Fiennes' Verfilmung

Rainer Grübel

### 1. Wolf Schmid's Ebenenmodell und die Medialität der Präsentation

Wo die Simultaneität der nicht mehr einheits-  
schaffenden Sukzessivität konstitutiv übergeord-  
net ist, hat sich der mediale Charakter des Werks  
gewandelt: aus „Erzählkunst“ ist „Wortkunst“ ge-  
worden. *Wolf Schmid*<sup>1</sup>

Wolf Schmid hat die vom russischen Formalismus mit Blick auf erzählte Welt und Erzählung in ‚Fabel‘ (*fabula*) und ‚Sujet‘ (*sjužet*) geteilte Materie, die im Strukturalismus Genettes um die Stofflichkeit des ‚Geschehens‘ erweitert worden war, durch Rücksicht auf die mediale Realisierung in der ‚Präsentation der Erzählung‘ zum Quartett von ‚Geschehen, Geschichte, Erzählung und Präsentation der Erzählung‘ ausgebaut.<sup>2</sup> Der vorliegende

---

<sup>1</sup> Schmid W. Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Frankfurt a. M., 1992. S. 40.

<sup>2</sup> Schmid W. Die narrativen Ebenen „Geschehen“, „Geschichte“, „Erzählung“ und „Präsentation der Erzählung“ // Wiener Slawistischer Almanach. 1982. Bd. 9. S. 83-110.

Beitrag soll am Beispiel der Nutzung verschiedener Medien zur Darstellung ein und desselben Stoffes in Versroman, Sing- und Lichtspiel zeigen, wie die Präsentation eines Geschehens in Versroman, Oper und Spielfilm aufgrund unterschiedlicher medialer Voraussetzungen verschieden ausfällt. Weiterhin stellt er die Frage, ob die Medialität in allen drei Fällen möglicherweise nicht nur die Ebene der Präsentation ergreift, sondern auch auf die von Geschehen, Geschichte und Erzählung zurückwirkt und so die mediale Präsentation mit den durch sie repräsentierten Phänomenen implizit oder sogar ausdrücklich ins Verhältnis setzt. Die Selbstbezüglichkeit moderner Kunstwerke erlaubte es dann nicht allein, mittels der Ausdrucksschicht auf die Signifikanten Bezug zu nehmen, sondern diesen auch Rückverweis und Rückwirkung auf mediale Signifikate und mediale Referenten einzuräumen. Schließlich gilt das Interesse der Frage, welche axischen Implikationen das Votum für die Präsentation des Briefes über die Liebe in Schrift, Gesang und Lichtspiel in drei unterschiedlichen Kulturperioden hat.

Roman, Singspiel und Kinofilm nutzen kulturelle Medien zeichenhafter Kommunikation auf je eigene Weise. Der traditionelle Roman verschriftlicht die erzählte Welt konsequent, übersetzt also alle erzählten Erscheinungen in fixierte Buchstabenketten, die in der Regel durch visuelle Rezeption vermittelt werden. Zugleich steht er, wie schon direkte Rede der Personages und Erzählerskax belegen, in einem komplexen Verhältnis zur gesprochenen Sprache, zur zitierten, referierten, kommentierten und / oder ironisierten mündlichen Rede, auf die das geschriebene Wort (und sei es nur als mögliche Vorlage für die mündliche Lesung) stets verweist.<sup>3</sup>

Die traditionelle Oper dagegen ist weitgehend auf die auditive Wahrnehmung musikalischer Performanz eingestellt, die mit visuellen Mitteln (Bühnenbild, Choreographie und so weiter) begleitet und unterstützt wird. Der im Moment der Aufführung durch Orchesterspiel und Vortrag der Gesangspartien erzeugte musikalische Klang ist tragendes Medium. Daher werden Singspielaufführungen auch nicht selten nur auditiv gespeichert (Diskette, CD) und übertragen (Rundfunksendung), wohingegen die den

---

<sup>3</sup> Orale, zumal folkloristische ‚Texte‘ können intentional von der Literalität absehen, stehen allerdings im Kontext von Schriftkulturen vor dem Hintergrund der Schriftlichkeit.

visuellen Part erfassende Stummfilmübertragung einer Operninszenierung zur Karikatur gerät. Von grundsätzlichem Belang ist neben der Juxtaposition akustischer und visueller Kommunikation im Singspiel die gattungsstabile Dominanz des Hörens: Bühnenbild, Choreographie, Maskenbildnerie, Kostüme, Gestik und Beleuchtung spielen in der Oper eine untergeordnete Rolle.

Wichtig ist das analog zu Dramentext und Theateraufführung stehende Nebeneinander von Partitur (sowie sie ‚verkleinerndem‘ Klavierauszug) als Vorlage und Operaufführung: Mehr noch als Dramentexte sind Singspielpartituren zur interpretierenden Performanz durch die Institution Theater bestimmt und setzen jenes Nebeneinander von Text und Realisat voraus, das im Fall des Romans bei öffentlicher Lesung die Ausnahme bildet; der Roman wird für individuelle Lektüren geschrieben. Da das auditive Material der Oper in aller Regel zwei komplementäre Medien nutzt, Sprache und Musik (hinzu können Geräusche treten), bestehen oft zwei getrennte Fixationen der Vorlage nebeneinander: rein sprachliches Libretto sowie eine Partitur, die neben den zu singenden Texten sowie dem Nebentext (vor allem den Bühnenanweisungen) auch die musikalische Notation enthält.

Der Kinofilm erzeugt ein wieder anderes Verhältnis zwischen Vorlage und Performanz. Hier liegen in aller Regel zwei fixierte Texte vor: Filmskript und -aufnahme. Das oft überwiegend verbale Skript ist mit dem Libretto zu vergleichen, enthält indes mehr als dieses auch Regieanweisungen. Oft ist es mit Skizzen angereichert, die das Arrangement der Personages und Kameraeinstellungen festlegen. Anders als das Singspiel lebt der Kunstfilm von der nun nicht auf Papier, sondern analog auf Film oder Magnetband beziehungsweise digital in elektronischen Medien (CD / DVD) gespeicherten Gestalt. Wo die gefilmte Operaufführung schalen Ersatz des Erlebens der Aufführung bietet, ist beim Spielfilm das Betrachten der projizierten Filmaufnahme die von Skriptschreiber, Regisseur und Darsteller intendierte Rezeption dieses Mediums.

Zehrt die Oper von der auf Sänger und Musiker zurückwirkenden Präsenz des Publikums in der Aufführung, der Gleichzeitigkeit von Produktion und Rezeption also, ist das Lichtspiel infolge mechanischer Reproduktion der Vorlage Film im Moment des Betrachtens durch den Zeitverzug zwischen Produktion und Rezeption geprägt. Das im Kinosaal / vor dem Monitor versammelte Publikum kann nur auf sich selber, nicht auf die Hersteller des Films Einfluss nehmen. Wie die Opernpartitur bedarf der Kinofilm der

Realisierung durch einen Apparat. Im Fall des Filmvorführgeräts ist er rein technisch. Das Opernhaus schickt dagegen interpretierende Menschen in die Aufführung. In der Oper dominiert von auditiver Wahrnehmung, ist das Verhältnis von Sehen und Hören beim Film offen: Akustisch Wahrnehmbares (Rede, Musik, Geräusch) kann sich mit visuell Vermitteltem die Waage halten.

Zwischen den drei medialen Realisierungen des Onegin-Stoffes haben wir einen weiteren Unterschied zu gewärtigen. Während das für die Aufführung bestimmte Singspiel in der Rezeption von Klang und Laut durch dieselbe ein einmaliges Geschehen bildet, sind gedruckter Roman und vorgeführter Film aufgrund mechanischer Reproduktion weitgehend wiederholbare Rezeptionsvorgaben. Der Ereignischarakter der Performanz, in der Opern- wie der Theateraufführung medial eingeprägt, muss bei Romanlektüre und Filmbetrachtung von den Rezipienten selber erzeugt werden. Zwar sind kein Buchexemplar und keine Filmkopie tatsächlich völlig mit der Vorlage und / oder dem anderen Exemplar identisch, doch wird die Einmaligkeit des Rezeptionsereignisses bei der Operaufführung in Darstellung und Rezeption sehr viel expliziter integriert als beim gedruckten Buch und beim kopierten Film. Allein der Operaufführung, nie aber dem gedruckten Buchexemplar oder der Filmaufführung, kann so die Aura des Authentischen zuwachsen.<sup>4</sup>

## 2. Taugt der Brief für die Liebe? Erzählte, gesungene und verfilmte Epistel

Ein Brief ist eine zwiespältige Botschaft.  
*Antonio Tabucchi*<sup>5</sup>

Briefe bilden als Formen schriftlicher, an abwesende Adressaten gerichteter Kommunikation eine pragmatische Gattung, die Modell stehen kann für das

---

<sup>4</sup> *Benjamin W.* Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt a. M., 1963.

<sup>5</sup> *Tabucchi A.* Es wird immer später. Roman in Briefform. München, 2002.

Verhältnis zwischen Autor und Leser.<sup>6</sup> Der Liebesbrief wiederum zeugt von einem Begehren, das sich nicht unvermittelt aussprechen kann, eine räumliche und / oder zeitliche Distanz in Betracht zieht, um sie zu überbrücken.<sup>7</sup> Anders als mündliche Liebeserklärungen erleichtern schriftliche den Rekurs auf vorangehende Passagen sowie integral wiederholte Rezeption. Weil der Schreibende mehr zugleich Leser ist als der Sprechende Hörer, zeigt der Brief deutlicher als mündliche Rede die Selbstadressiertheit an den Verfasser.

Da im Fall des Briefes Medium und Fixierung mit der literarischen Gattung des Romans weitestgehend kongruieren, könnte es scheinen, der Brief sei besonders leicht in diese literarische Gattung einzufügen.<sup>8</sup> Wie der Roman *Evgenij Onegin* zeigt, ist diese Integration (vom Briefroman einmal abgesehen) gar nicht so einfach, weil in aller Regel der Erzählfluss unterbrochen und der Brieftext als ausgedehnte, nicht mündlich vorgetragene, sondern schriftlich fixierte Personenrede oder als Binnenerzählung in den Rahmen der ihn einführenden Erzählung eingefügt wird. Durch seine Literalität erlangt der Brief in Erzähltexten oft den Charakter einer hochgradigen Intertextualität: Kraft der Skriptur verweist er auf Geschriebenes, das der intertextuellen Praxis dominant verschrifteter Kultur der Neuzeit mehr eignet als der Verweis auf mündliche Verlautbarungen.

Opernkomponisten lassen den Brief, soll er im direkten Wortlaut eingeführt werden, singen; es sei denn, sie greifen zur wenig attraktiven Sprech-einlage. Sie stehen vor der Wahl, den Text vom Verfasser (oft beim Schreiben), vom Empfänger (zum Beispiel nach Empfang des Schriftstücks) oder

---

<sup>6</sup> Cf. *Murašov J.* Schrift und Geschlecht. Zur medialen Pragmatik des Briefmotivs in A. Puškins „Evgenij Onegin“ // *Die Welt der Slaven*. 1998. Jg. XLIII. S. 173-186.

<sup>7</sup> *Kujundžić D.* Tat'jana's Purloined Letter // *Wiener Slawistischer Almanach*. 1991. Bd. 28. S. 29-40. Der Verfasser bringt aus der Sicht des Barthes'schen Textbegehrens viele bedenkenswerte Beobachtungen bei, endet aber überraschend mit der Feststellung, letztlich sei hier der Autor selber im (erotischen) Spiel: „Hence the ultimate purveyor of Tat'jana's letter, the subject in possession of her letter, is no one else but Puškin himself.“ Kujundžić liest Tat'janas Brief allegorisch, wir betrachten ihn generisch.

<sup>8</sup> Michail Bachtin behauptet ja sogar, der Roman zeichne sich unter den literarischen Gattungen dadurch aus, dass er alle anderen Gattungen am leichtesten in sich aufnehme. Was bedeutet gerade unter dieser Voraussetzung die erschwerte Einbettung des Briefs in Puškins Roman?

einem Dritten vorsingen zu lassen. Der gesungene Brief überträgt den verbalen Text aus dem Schriftmedium ins mündliche. Solche Übertragung kann motiviert sein; der Verfasser, Empfänger oder Dritte singt („liest“) sich oder anderen den Brief vor. Im anderen Fall bleibt das Singen unmotiviert: Der Gesang öffnet dem Ohr des Publikums den Kopf oder das Herz des Schreibenden.

Die vielfältigsten Möglichkeiten hat der Filmregisseur. Er kann den Brief aus dem Off sprechen lassen und verfährt dann wie der Opernkomponist, der auf eine Motivation verzichtet; der Medienwechsel von der Literalität zur Oralität bleibt unbegründet. Er kann auch den Verfasser den Text beim Schreiben oder den Empfänger beim Lesen sprechen lassen. Dann ist der Medienwechsel wiederum motiviert. Schließlich steht es ihm offen, den Brief als graphische Erscheinung abzufilmen und so den Medienwechsel vom Schriftbild zum Laut zu vermeiden. In diesem Fall lässt sich der Schreibprozess als Bewegung des Schreibinstruments auf dem Papier, der Finger über die Tastatur und des Auftauchens der Buchstaben auf dem Monitor kinematographisch nachzeichnen, oder der Brief wird als Schriftstück integral gefilmt und so lange und so großformatig auf Bildschirm oder Monitor gezeigt, dass der Zuschauer ihn selber (durch)lesen kann. Selten wird zu der Möglichkeit gegriffen, den Brief sowohl graphisch dem Auge als auch phonetisch dem Ohr zu präsentieren. Öfter begegnen Kombinationen graphischer und phonetischer Darstellung in wechselnder Folge. Dies ist aus Gründen der Ökonomie der Aufmerksamkeit vor allem bei längeren Briefen der Fall.

Wie sind Aleksandr Puškin, Petr Čajkovskij und Martha Fiennes mit den genannten Möglichkeiten umgegangen, als sie Tat'janas Liebesbrief in den Medien Versroman, Lyrische Oper und Spielfilm präsentierten?

### **3. Poetisierte Erzählung der Schrift: Tat'janas Brief in Puškins Roman**

Der von Pisarev verhöhnte, von Čechov geliebte Brief Tat'janas an Evgenij bildet den generischen Brennpunkt des in Puškins Text enthaltenen Gattungswiderspruchs zwischen Prosaroman und Versepos (*poëma*). Die Dominanz der Literalität im literarischen Umgang mit dem Roman und der Oralität im Umgang mit der Poëma findet hier ihren Kern. Der Text ver-

heißt nicht ohne Spott über Tat’janas Gewohnheit, dass Romane gelesen werden:

Теперь с каким она вниманьем  
 Читает сладостный роман,  
 С каким живым очарованьем  
 Пьет обольстительный обман! (3: IX)<sup>9</sup>

Und jetzt, mit welchem Interesse Sie  
 liest den süßlichen Roman,  
 Mit welcher lebhaften Verzaub’rung  
 Trinkt sie den verführerischen Betrug!

Auf den ersten Blick mag es scheinen, die Briefeinlagen in Puškins Versroman *Evgenij Onegin* stünden der schriftlichen Textgestalt von Prosa näher als die literale Wiedergabe der in der erzählten fiktiven Welt *mündlich* artikulierten Dialogpartien. In Puškins Text ist freilich alles unternommen, dieses Vorurteil auszuräumen. Der Erzähler betont, Tat’jana habe ihren Brief in *französischer*<sup>10</sup> Sprache verfasst, während er selber<sup>11</sup> ihn auf *Russisch* präsentiere.<sup>12</sup> „Lebendige“ („живой“; 3: XXXI) französische Pro-

<sup>9</sup> Hier und im Folgenden wird abgekürzt mit arabischer Kapitelziffer und römischer Strophenzahl aus der Ausgabe zitiert: *Puškin A. Poln. sobr. soč.*: V 16 t. Moskva, 1937. T. 6.

<sup>10</sup> Die Bemühungen sowjetischer Literaturwissenschaftler und Kritiker, das Französische des Briefes als ‚Mystifikation‘ zu entkräften, verraten nichts über die Eigenart des Versromans und noch weniger über die Adelskultur des frühen 19. Jahrhunderts, aber alles über Einsprachigkeit und Monologismus der Sowjetkultur (cf. *Vinogradov V. V. Jazyk Puškina*. Leningrad, 1935, S. 222; *Bočarov S. G. Poëtika Puškina: Očerki*. Moskva, 1974. S. 78f.). Dem widerspricht schon Puškins eigener Entwurf einer französischen Prosafassung des Briefes.

<sup>11</sup> Puškin korrespondierte selber mit seiner Frau zunächst in höflicher Sprache auf Französisch, dann auf Russisch in einer altväterlich-dreisten Stilart (cf. *Gasparov B. M. Poëtičeskij jazyk Puškina*. S.-Peterburg, 1999. S. 276).

<sup>12</sup> Ju. Lotman hat den Grund für Tat’janas Wahl der französischen Sprache expliziert (*Lotman Ju. M. Roman Puškina Evgenij Onegin. Kommentarij*. Moskva, 1980. S. 223 f.). Polina aus Puškins *Roslavlev* mit ihrer Gewöhnung an die französische Literatursprache und Maša in Puškins *Briefroman (Roman v pis'mach)* mit ihrer durch den Lebensmittelpunkt in der Provinz gestärkten Orientierung auf russische Schriftsprachlichkeit bildeten die alternativen Fortentwicklungen von Tat’janas kultureller Situation. Boris Gasparov hat auf die Parallele zu Puškins eigener Sprachwahl in seiner Korrespondenz mit N. N. Gončarova aufmerksam gemacht (*Gasparov B. M. Poëtičeskij jazyk Puškina*. S. 276).

sa, „fremdstämmige Wörter“ („иноплеменные слова“; 3: XXX) der jungen Frau habe er durch „unvollständige, schwache Übersetzung“ („Неполный, слабый перевод“; 3: XXXI) in „blasse“ („бледный“; 3: XXXI) russische Verse übertragen.<sup>13</sup>

Gegenläufig zu dieser ästhetischen Abrüstung führt der Erzähler monologischen *furor poeticus* in dialogisches „Wahnsinnsgespräch des Herzens“ („Безумный сердца разговор“; 3: XXXI) über. Die Inkongruenz von syntagmatischer und lexikalischer Melodik prosaisiert Lotman<sup>14</sup> zufolge die Verse in *Evgenij Onegin* ungeachtet ihrer strengen strophischen Komposition. Der stropfenfreie Aufbau der Briefpassagen verstärkt vor dem Hintergrund der umrahmenden Strophenfolgen den prosaischen Charakter und lässt ihn zugleich in Widerspruch zum poetisch-romantischen Charakter der Motivik von Anspielungen und Traumthema geraten.

Der implizite Autor hat die Kunst intertextueller ironischer Verweise auf den Franzosen Parny (3: XXX) und den Russen Baratynskij (3: XXXI) in das intermediale Spiel eingespeist, da nur fünf Verse nach dem Anführen des „Briefs meiner Schönen“ („Письмом красавицы моей“; 3: XXIX) von des ersteren literaler „Feder“ („перо“) und weitere fünf Verse später von des letzteren oralen „Refrains“ („напевы“) nicht die Rede, sondern die Schrift geht. Die Oralität romantischer Poesie ist im als ausbleibend beklagten Gehör – „er hört meinen Schmerz nicht“ („Не слышит горя моего“; 3: XXX) – defektiv vergewenwärtigt und muss aufgewogen werden durch die fiktionale Historizität der Skriptur als eines kulturellen Faktums, eines Schrift-Stücks, das der Erzähler zum „unbedachten Brief“ („необдуманное письмо“; 3: XXI) stigmatisiert. Unkalkuliert ist das Schreiben vor allem, weil es in romantischer Spiegelung mehr über den Absender verrät, als es

---

Formelle Briefe in hohem Stil schrieb er französisch (zum Beispiel Brief vom 9.9.1830), informelle verfasste er in der Umgangssprache angenäherter russischer Diktion (zum Beispiel Brief vom 8.12.1831).

<sup>13</sup> Auf diese Übersetzung als Grundmodus des *Evgenij Onegin* hat S. G. Bočarov hingewiesen (*Bočarov S. G. Stilističeskij mir romana „Evgenij Onegin“ // Bočarov S. G. Poëtika Puškina: Očerki. Moskva, 1974*).

<sup>14</sup> *Lotman Ju. Svoeobrazie chudožestvennogo postroenija „Evgenija Onegina“ // Lotman Ju. V škole poëtičeskogo slova. Moskva, 1988. S. 30-107, hier S. 67-74.*

vermöge der im Klassizismus gebräuchlichen Rhetorik des Wirkungskalküls beim Adressaten den beabsichtigten Effekt hervorruft.

Kraft der rhetorischen Figur *Captatio Benevolentiae*, des Vergleichs und einer Analogie wird die „Übersetzung“ („перевод“) des französischen Prosabriefs in russische Verse zum musikalischen Spiel von Carl Maria von Webers Oper *Freischütz* mit den Händen einer ungeübten Pianistin vom Klavierauszug verknüpft und „zeichnerische Wiedergabe“ („список“) eines „Gemäldes“ („картина“) genannt. Singspielaufführung und ungeschickt gespielter Klavierauszug, farbenprächtiges Gemälde und monochrome Zeichnung verbleiben im intermedialen Netz zwar jeweils *innerhalb* der Großmedien Musik respektive Bildende Kunst, entwerfen medienintern gleichwohl eine der Paraphrase von Prosa durch Verse analoge Transposition. Puškins Text reflektiert seine Leistung als sein Risiko.

Die Ergebnisse der Rekonstruktion intertextueller Verweise von Tat'janas Brief auf vor allem französische Vorbilder (zum Beispiel Rousseaus *Nouvelle Héloïse*) lehren zum einen, dass sich solche Übereinstimmungen wie der empathiegesteuerte Übergang vom „Sie“ zum „Du“ (respektive „Vous“ zu „Toi“ und „Вы“ zu „Ты“<sup>15</sup>) bei allem Unterschied der Funktion von Höflichkeitsformen im Französischen und Russischen nicht von der Hand weisen lassen. Zum anderen zeigen sie aber, dass L. S. Seržans Nachweis einer analogen Formulierung wie das „Le voilà“ in Debord-Valmors Elegie zu Puškins / Tat'janas „Она сказала: это он!“ („Sie sagte: *Das ist er!*“) nur bedingte Anlehnung bezeugt, zumal Karamzin lange vor der Publikation der französischen Elegie geschrieben hatte: „[...] сердце сказал ей: Вот он!“ („[...] das Herz sagte ihr: Da ist er!“).<sup>16</sup> Tat'jana ist, wie schon Lotman<sup>17</sup> feststellte, ins Spannungsverhältnis von romantischem Cli-

---

<sup>15</sup> Den Übergang vermittelt das possessive „Ich bin Dein“ („Я твоя“) aus der Sprecherposition, ehe die Schreibende den Adressaten unmittelbar mit „Du“ („ты“) anspricht.

<sup>16</sup> *Lotman Ju. Roman Puškina „Evgenij Onegin“*. S. 229.

<sup>17</sup> *Ibid.* S. 260.

ché (drittes Kapitel) und russischer Folklore (fünftes Kapitel: IV-XXIV) gestellt,<sup>18</sup> dies heißt aber auch: von Oralität und Literalität!<sup>19</sup>

Tat'janas, gemessen an Konventionen des russischen Adels im frühen 19. Jahrhundert, skandalöse Entscheidung, einem Mann ihre Liebe zu bekennen, ja diese Liebeserklärung gar in schriftliche Form zu gießen und ihm zukommen zu lassen, ruft nach drei Motivationen. Die eine muss die grundsätzliche Ungebräuchlichkeit des Liebesgeständnisses vonseiten einer Frau gegenüber einem Mann in der russischen Adelskultur des frühen 19. Jahrhunderts ausräumen – Tat'jana umginge diese Schwierigkeit, ließe sie ihre Liebesbotschaft mit Hilfe von Ol'ga und Lenskij oder einer dritten Person als medialem Boten Onegin übermitteln. Evgenijs Empfindung bei der Brieflektüre findet dieses Motiv in der „Vertrauensseligkeit einer unschuldigen Seele“ („Доверчивость души невинной“; 4: XI). Seine Antwort bei der ersten Begegnung nach dem Brieferhalt rät, solche Spontaneität künftig zu meiden: „Lernen Sie, sich zu beherrschen“ („Учитесь властвовать собою“; 4: XVI). Auch die höfischer Etikette widersprechende Direktheit von Tat'janas Botschaft (sie spart indes, anders als in der Oper, das Wort „Liebe“ aus) hätte sich durch die Kunst der Andeutung oder eine verschlüsselte Botschaft umgehen lassen. Sie ist wohl jener ländlichen Unerfahrenheit geschuldet, die der anfänglichen Orientierung Tat'janas an der fremdsprachigen romantischen Kultur entgegenläuft und in ihrer zum Textende städtisch-welt-,männischen' Haltung ihr Widerlager hat.

Für die Wahl der Schriftlichkeit gilt eine andere Motivation. Sie findet sich vor allem in der Bedeutung der Literalität für die Tat'jana aus ihrer Lektüre vertraute Kultur der Romantik. Literalität gewährleistete romantischen Helden ‚verbrieftes‘ Dasein, ‚historische Existenz‘,<sup>20</sup> die über die Alltäglichkeit und Vergänglichkeit des *hic et nunc* hinausreichte. Mit der

---

<sup>18</sup> B. Gasparov zeigt, dass dieser Umstand einer funktionalen Doppelposition mit der Personage des Grafen Nulin kongruiert und in der Mutter Tat'janas ihre komische Variante hat (*Gasparov B. M. Poëtičeskij jazyk Puškina*, S. 275).

<sup>19</sup> Der Gegensatz mündlich – schriftlich wird implizit auch durch die Opposition von Lenskij und Onegin als Spannung zwischen Vers und Prosa artikuliert (2: XIII).

<sup>20</sup> Cf. *Lotman Ju. K funkcii ustnoj reči v kul'turnom bytu puškinkoj épochi // Lotman Ju. Stat'i po semiotike iskusstva*. S.-Peterburg, 2002. S. 529.

Verschriftlichung wird Tat'janas Liebeserklärung ein ‚historisches Faktum‘. Nun wäre die schriftliche Dokumentation aber auch durch einen Eintrag Tat'janas ins Tagebuch zu erzielen gewesen. Damit hätte die junge russische Frau die kulturellen Konventionen der 20er-Jahre des 19. Jahrhunderts gewahrt. Weniger das *Verfassen* als das *Versenden* des Schriftstücks, des ‚historischen Dokuments‘ der Liebe, durchbricht den gewohnten Habitus der jungen russischen Adligen dieser Zeit, es ist der skandalträchtige Akt.

An dieser Stelle ist daran zu erinnern, dass der Brief, den der Erzähler aus im Text nicht einsichtig gemachten Gründen in die Hand bekommen hat,<sup>21</sup> dem Leser nicht in ‚authentischer‘, sondern in nationalsprachlich und medial transformierter, versifizierter Gestalt zugänglich gemacht wird. Der Erzähler erschwert sich seine Aufgabe künstlich oder, was hier dasselbe ist, künstlerisch. Dafür gibt er zwei Gründe an, zunächst einen patriotischen, gleichsam kulturethischen: „Родной земли спасая честь“ („Der Heimat Erde Ehre rettend“; 3: XVI). Beim Vergleich ist wohl eher England als Frankreich im Blick; wie Byron *französische* Brocken in seine poetische englische Rede integriert hatte, so fügt Puškin *englische* Ausdrücke in den poetischen russischen Text ein. Er entspricht damit einerseits medial jener ‚englischen Mode‘, die Evgenij zur Schau stellt, überwindet diese Modellkultur jedoch, indem er die russische Sprache als dem Englischen zumindest ebenbürtiges, wenn nicht überlegenes poetisches Medium vorführt. Im Feld säkularer ästhetischer Kultur wiederholt Puškin den religiösen Wettkampf des 16. und 17. Jahrhunderts um die Sprache Adams (so nicht Gottes); das Russische ist dem Französischen nunmehr ebenso gewachsen wie nun auch dem Englischen und fordert seine Aufnahme ins Pantheon der Weltliteratursprachen.

---

<sup>21</sup> „Письмо Татьяны предо мною | Его я свято берегу“ („Der Brief Tatjanas liegt vor mir | Als Heiligtum bewahr ich ihn“; 3: XXXI). Dem scheint die Feststellung Onegins im achten Kapitel zu widersprechen: „Та, от которой он хранит | Письмо, где сердце говорит“ („Diejenige, von der er wahrt | Den Brief, in dem das Herze spricht“; 8: XX). Hier scheint weniger ein Irrtum des Verfassers vorzuliegen (der keineswegs mit dem Ich-Erzähler des ersten Zitats identisch ist), wie Lotman (*Lotman Ju. Svoeobrazie chudožestvennogo postroenija „Evgenija Onegina“*. S. 33) meint, sondern romantisches Spiel mit der Authentizität der ‚Quelle‘.

Die zweite Motivation ist im Rezeptionsmodus gelegen. Tat'janas Brief wird ausdrücklich als für wiederholte Lektüre geeignet gelobt: „И начинаться не могу“ („Ich kann mich [an ihm] nicht sattlesen“; 3: XXXI). Dabei hat Puškin den okkasionellen Neologismus „начитаться“ – das Wort begegnet in seinem Werk allein in diesem Text, fand aber in die russische Sprache Eingang – nach dem Vorbild des aus dem Bildmedium entlehnten, in seinem Werk wiederholt gebrauchten Verbs *nasmotret'sja* (sich satt sehen) gebildet. Poetische Rede wird (hierin dem Bild gleich) eher denn ein Prosatext wiederholt gelesen oder gar auswendig gelernt. Hierzu stimmt der Umstand, dass Onegin den Brief bis zum Schluss aufbewahrt (8: XX). Der Erzähler hat wohl die eigene poetische Paraphrase von Tat'janas Liebesbrief vor sich, wenn er gesteht, sich an ihm nicht ‚sattlesen‘ zu können.

Den durch Doppelpunkt am Ende der vorangehenden Strophe vorbereiteten, als Zitat gekennzeichneten dreiteiligen Brief eröffnet die semantisch redundante medienbezogene Mitteilung Tat'janas (vom Erzähler in poetische Form gefasst): „Я к вам пишу [...]“ („Ich schreibe ihnen [...]“; 3: XXXI). Tat'jana weiß im Moment des Schreibens, dass sie schreibt, der Empfänger sieht dem Brief an, dass er geschrieben ist, und der Leser hat der Überschrift „Brief | der Tat'jana an Onegin“ („Письмо | Татьяна к Онегину“; 3: XXXI) längst entnommen, dass Tat'jana ihn verfasst hat. Ist diese Hälfte des Verses also überflüssig? Wohl kaum, lenkt sie die Aufmerksamkeit des Lesers doch am Briefbeginn ein weiteres Mal auf das Schriftmedium. „Pis'mo“, der vorangestellte Gattungsname, ist im Russischen das Wort für den Brief wie für die Schrift. Und der Nachsatz „[...] чего же боле“<sup>22</sup> („[...] was braucht es mehr?“) behauptet, für den, der lesen kann, sei im Brief (oder in der ‚Schrift‘ als Ergebnis des Schreibens) die Botschaft der Sendung bereits enthalten. Vers zwei variiert diese Mittei-

<sup>22</sup> Ursprünglich lauteten dieser Halbvers und der zweite Vers jedoch: „Что нужно | Что я должна еще сказать?“ (*Puškin A. Poln. sobr. soč. T. 6. S. 585*). Hier war zunächst mehr der Adressat als die Briefschreiberin im Blick. Diese stärkere Adressatenorientierung zeigt auch die gedruckte Variante „чего же вам боле“ (*ibid. S. 314*; meine Hervorhebung). In der definitiven Fassung dominiert der autoreflexive Verweis auf die Schreiberin. Er kompensiert darin auch den reflexiven Fremdverweis „И в самом деле наша дева | Письмо не смела перечесть“ („Und in der Tat [,] unsere Jungfrau | Wagte den Brief nicht noch einmal zu lesen“; S. 320), die auch zur Feststellung des Erzählers kontrastiert, er könne sich an ihm nicht satt lesen.

lung mit Blick auf den Sprecher: „Что я могу еще сказать?“ („Was kann ich denn noch anderes sagen?“). Dem Lesekundigen teilen die drei Wörter am Briefeingang alles mit, was die nachfolgenden 77 Zeilen ‚auszusprechen‘ (eigentlich: auszuschreiben) sich anschicken und doch nicht übermitteln.

Die Illusion des Briefes wird zwar durch das Fehlen von Anrede, Abschiedsformel und Unterschrift<sup>23</sup> gemildert,<sup>24</sup> bleibt kraft Tat’janas schon vom ersten Vers als erste Person Singular herausgestellter Schreiberposition sowie der von der Oneginstrophe abweichenden, ganz unregelmäßigen Bildung von Strophen (21 + 9 + 45 + 4 Verse) und ihrer fehlenden Nummerierung aber gewahrt.<sup>25</sup> Der Wortlaut bietet im dritten, auch Tat’janas Brief enthaltenden Kapitel mit der dreizehnten Strophe eine Reflexion über die Frage, ob der Ich-Erzähler statt hohe, gebundene Rede schreibender „Dichter“ („поэт“) zu bleiben, zur „bescheidenen Prosa“ („смиренная проза“; 3: XIII) übergehen solle.

Zwar widerstehen wir Lotmans Neigung, im Ich des Mitteilenden den Verfasser selber zu vernehmen, doch scheint auch uns die Empathie des impliziten Autors zum Erzähler-Ich höher als zum Poeten Lenskij. Nur erliegt der abstrakte Autor in Puškins Text *nicht* der Versuchung, den Erzähler den ikonisch simplen Weg nacherzählender Prosa einschlagen zu lassen. Ausgedehnte Reflexionen zu Alternativen gegenüber dem Vergewärtigten der medialen Perspektive stärken die zur Briefdarstellung gewählte *gebundene* Rede axisch. Die Entscheidung für sie ist keine unbesonnene

---

<sup>23</sup> Im Entwurf hieß es noch: „Und dachte, was die Leute sagen | Und unterschrieb T. L.“ („И думала: что скажут люди | И подписала: Т. Л.“; 3: XXXII). Dabei wurde die Signatur zwar nicht medial präsentiert, doch ‚nacherzählt‘.

<sup>24</sup> Eine Unterschrift gab es im Entwurf („Tat’jana L.“); *Puškin A.* Poln. sobr. soč. T. 6. S. 587. Eine nicht in die Druckfassung aufgenommene Übergangsformel lautete: „Подумала что скажут люди? | И подписала Т. Л.“ („Sie dachte [...] was werden die Leute sagen | Und unterschrieb T. L.“; *ibid.* S. 320); die auf Tat’jana Larinas Namen verweisenden Initialen „Т. Л.“ werden mit „Tverdo, ljudi“ entschlüsselt.

<sup>25</sup> Ausweislich der Varianten hatte Puškin doch erwogen, den Brief mit der Nr. XXXII weiterzuzummerieren (*Puškin A.* Poln. sobr. soč. T. 6. S. 320). Cf. zu Vers und Strophenbildung: *Vinokur G.* Slovo i stich v „Evgenii Onegine“ // *Vinokur G.* Filologičeskie issledovanija. Moskva, 1990. S. 146-195.

Handlung, sondern (wie im Fall der ihn umrahmenden Romansprache) bewusste Wahl.

Die dritte Metamorphose von Tat'janas Brief in *Evgenij Onegin* betrifft die graphische Präsentation. Statt der Handschrift, deren Schreibweise – ich verwende für sie in Anlehnung zum Ausdruck ‚Diktion‘ das Begriffswort ‚Skription‘ – den inneren Zustand der Schreibenden offenbaren kann, hat der Leser des Versromans die neutrale, alle individuellen Eigenarten des Schreibens abstreifende Kette von Druckbuchstaben vor sich. Der Einsatz ein und derselben Drucktype für den Satz des Briefes wie für den übrigen Text<sup>26</sup> stützt und re-präsentiert diese Entindividualisierung der Skriptur.

Der Erzähler nennt lang zuvor (3: XXI) Tat'janas „Brief fertig“ („Письмо готово“). Er konfrontiert den sukzessiven Erzähl- mit einem resultativen Schreibvorgang, präsentiert er (übersetzend und paraphrasierend) doch statt des Schreibvorgangs dessen transformiertes Ergebnis.<sup>27</sup> Auf seine Frage, ob Tat'jana sich darüber im Klaren sei, „für wen er [bestimmt] ist“ („для кого ж оно?“; 3: XX), antwortet erst nach weiteren zehn Strophen ihre erste Briefzeile. Gerade sie erzeugt im Verein mit dem auf sie folgenden Vers kraft der Metrik durch von der alltäglichen Prosarede (\*Я пишу [к] вам) abweichende Wortstellungen und von vierhebigen Jambus bestimmte Tonsetzungen ein Spiel von Ambiguitäten:

Я к вам пишу — чего же боле?  
Что я могу еще сказать?

Ich Ihnen schreib' – nun was brauch't's mehr noch?  
Was ich denn kann noch mehr mitteil'n?

Gegen den wahrscheinlichen Akzent auf dem Wort „schreibe“ („пишу“) im Prosasatz \*Я пишу [к] вам (Ich schreibe Ihnen) fällt in Vers eins die Hebung durch Inversion mehr noch auf die Bezeichnung des Brief-Adressaten („вám“) als auf die Mitteilung über das Schreiben. Seine Adressatenschaft entnimmt Onegin ohnehin dem Umstand, dass man ihm den Brief über-

<sup>26</sup> Dies entspricht der *intentio auctoris*, wie die erste eigenständige Ausgabe des dritten Kapitels zu erkennen gibt: *Puškin A. S. Evgenij Onegin. Glava tretija. S.-Peterburg, 1827. S. 36-41.*

<sup>27</sup> Die Abgeschlossenheit des erzählten Brieftextes wird auch durch den Umstand unterstrichen, dass er „zusammengefaltet“ („сложено“) genannt wird.

reicht; informativ für den Empfänger ist die Nachricht, *wer* schreibt. Der Ton auf „Ihnen“ ist Spur der Selbstvergewisserung \*,*Ich liebe dich*‘, übersetzt in: ‚Keinen/m anderen als Sie / Ihnen liebe / schreibe ich‘.<sup>28</sup> Mit der Entscheidung für die „Schrift“ (*pis'mo* ist Homonym für den Brief) ist Tat'jana aus der Welt von Selbstbezug und Traum herausgetreten, hat sie die Initiative ergriffen.

Im zweiten Briefvers wird der Ton nicht, wie es Prosarede wohl täte, auf dasjenige gelegt, „was“ („Что“) es noch zu sagen gibt, sondern auf das Ich („Я“) der Schreibenden. Gegenläufig zum Kommunikationsfluss der Briefsendung vom Absender zum Empfänger (ich → Ihnen, я → вам) läuft im poetisch erzählten Brief der Strom metrischer Hebungen, als versinnliche er das Auslösen des Liebesgefühls vom Adressaten zum Absender. Die Schreibende (mit ihr der Paraphrasierende) weiß: Dass sie Onegin schreibt, reicht als Liebessignal. Mehr kann der Brief mit Blick auf das Liebesverhältnis gar nicht übermitteln! „Вам“ und „Я“ stehen in poetisch äquivalenter Position der Erstbetonung der Eingangsverse und suggerieren zwischen ihnen jene Einheit der Liebe, die der Brief, wenn er sie schon nicht voraussetzt, so doch performativ herstellen will: Metrik ist Magie.<sup>29</sup>

Vermag der Brief bei Onegin auszulösen, was dieser bei ihr bewirkt hat? *Pis'mo*: Brief *und* Schrift taugen nicht zur Liebe. Doch sind Brief und Schrift notwendig, um Metrum wie Rhythmus dieser Zeilen zweifelsfrei festzulegen. Erst die Verse drei und vier geben eindeutig zu erkennen, dass im Briefteil wie im umrahmenden Text vierhebige Jamben vorliegen. Als inhaltliche Botschaft, als pragmatische Leistung, sind die Verse 3 bis 79 weitgehend verzichtbar, als poetische Mitteilung keineswegs. Die beiden Beginnverse der Paraphrase von Tat'janas Brief pointieren selber kraft chiasmischer Stellung im Vers (erste versus letzte Hebung) den Gegensatz von literaler und oraler Kommunikation: „schreiben“ versus „sagen“. Kraft individueller Skription widerruft die Verfasserin mit dem volkskulturellen

---

<sup>28</sup> Insofern verhält sich Tat'jana gegenläufig zu Barthes' These, im Liebesdiskurs spreche der Liebende anstelle des anderen, „der seinerseits schweigt“ (*Barthes R. Fragmente einer Sprache der Liebe*. Frankfurt a. M., 1984. S. 15).

<sup>29</sup> Im Liebesbrief kann auch die Erwartung selber magische Wirkung auf den Adressaten haben. Cf. *Pančenko A.* „Magičeskoe pis'mo“. K izučeniju religioznogo fol'klora // *Antropologija religioznosti* / Red. A. Pančenko. S.-Peterburg, 1998. S. 175-216.

Medium dessen kollektive Diktion.<sup>30</sup> Bisher „Heldin ihrer Liebblingsschöpfer“ („героиней | Своих возлюбленных творцов“; 3: X), wird sie nun zur Autorin ihres Lebens.

Tat'janas Brief ist auf weite Strecken mehr Mittel zur Selbstvergewisserung als Medium der Mitteilung an einen anderen. Dies belegt das ironische Spiel der Verse 24, 25 und 27 mit dem Verb „знать“ („wissen“). Die unterschwellige (biblische) Bedeutung „по-знать“ („erkennen“) scheint im negierten Konjunktiv auf: „Я никогда не знала б вас“ („Ich hätt' Sie nie gekannt“; XXIV) und „[...] моего стыда | Вы не узнали б никогда“ („[...] meine Schande | Sie hätten nie erkannt“; 10).<sup>31</sup> Diese Ambiguität kehrt in der Doppeldeutigkeit des „все думать, думать об одном“ („stets denken, denken nur an einen / eines“; 16) wieder. Das „herzenseinfältig“ („просто-душно“; 24) wahrnehmende Ich verkörpert sich in der Schrift, stellt sich so indes vor allem sich selber gegenüber. Dass die Schreibende mit niemand anderem als mit sich selber kommuniziert, enthüllen die Verse 32 und 33. Sie meinen vordergründig keinen anderen als Evgenij, schließen bei genauer, ‚poetischer Lektüre‘ jedoch auch ihn aus:

Другой!.. Нет, никому на свете  
Не отдала бы сердца я!

Ein anderer!.. Nein, niemandem auf der Welt  
Hätte ich mein Herz gegeben!

Wie bereits bemerkt, kennzeichnet der Erzähler den Brief als „Gespräch des Herzens“ („сердца разговор“; 3: XXXI), er verrät so Karamzins Bezugstext: „das Herz sagte ihr: Da ist er!“ („[...] сердце сказала ей: Вот он!“).

Tat'janas romantischer Tradition folgender Verkörperung des Selbst in die Schrift steht Evgenijs mündliche Antwort, seine Selbstmitteilung in der Stimme<sup>32</sup> gegenüber. Gerade diese Stimme begehrt die Verliebte: „Чтоб

<sup>30</sup> Tat'janas wiederholt behauptete Nähe zur Volkskultur (Kapitel 5) gilt nur bedingt.

<sup>31</sup> Durch Allusion auf die Schöpfungsgeschichte, in der dem Essen vom Baum der Erkenntnis Wissen um Sexualität und Schambildung folgen, erlangt „стыд“ auch die Bedeutung „Scham“.

<sup>32</sup> Bachtins metaphorische Bezeichnung der im Romandiskurs durch Schrift verkörperten Figur als „Stimme“ („голос“) ist aus dieser Sicht spätes Tribut an die Romantik.

только слышать ваши речи“ („Um nur zu hören ihr[e] Reden“; 14). Dass die Widerrede in das nächste (vierte) Kapitel verlagert ist und der Erzähler auf die einleitenden sechs Strophen verzichtet (sie sind nur durch Kapitelnummern vertreten), zeigt kompositionssikonisch den Hiatus zwischen der Skription der Brief-Schrift und der Diktion mündlicher Rede an. Die Abwesenheit des Sprechenden in der Brief-Schrift und seine Präsenz in der Stimme lassen sich nicht vermitteln. Gilt das Motto „La morale est dans la nature des choses“, dann verfügen Briefschrift und Phonationsstrom über ihre je eigene Ethik. In der Tat ruft Tat'jana die „Scham“ („стыд“; 9) auf, Evgenij die „Furcht“ („strach“, 4: VIII), beides Moral begründende Emotionen. Und wirklich appelliert Tat'janas Schrift an die in romantischem Verstande schamlose Liebe, während Evgenij eine furchtlose Lehre erteilt. Liebes(-Brief-)Schrift und lehrhafte Stimme kommunizieren nicht. In ihrer Differenz materialisiert sich (in Schrift übersetzt) die Vergeblichkeit des Liebesantrags.

Vergeblichkeit und im Briefmedium selber gelegene temporale Verzögerung der Botschaftsübermittlung stehen in Puškins Roman in nuce für die Aussichtslosigkeit des Liebeswerbens Tat'janas um Onegin und (verkörpert im axialsymmetrischen späteren Brief Onegins an Tat'jana in Kapitel acht) auch für sein Liebeswerben um die nunmehrige Adressatin. Der Versroman über die Ungleichzeitigkeit der Liebe und ihr in der Asynchronie gelegenes Scheitern hat seinen *poetischen* Kern in der Ungleichzeitigkeit und der ihr korrespondierenden Abwesenheit der Kommunizierenden in der Schrift. Wie Tat'jana aus den (romantischen) Romanen die Liebe nicht erlangen kann, kann sie diese mit dem Brief Evgenij (und später er ihr) nicht mitteilen.

Diese Unmöglichkeit ist nicht poetisch zu vermitteln, da poetische Kommunikation aufgrund ihrer prinzipiellen Einsprachigkeit keinen standpunktbezogenen Blick von außen auf Sprache und Medium gestattet. Und doch ist hier gerade die poetische Form am Platze: In der Versrede verschwindet jene Zeit, die in der Erzählung neben Raum und Personage organisierendes Mittel der erzählten Welt ist, da sie selber zum Darstellungsmittel wird. Die spezifische Verschränkung von entzeitlichendem Vers und verzeitlichender Prosa bildet die mediale Motivation für das Scheitern von Tat'janas und Onegins Liebe.

Sind Tat'janas Brief und der Versroman medial üppig besetzt, so wirken sie mit Blick auf die Psychologie enthaltsam: So viel vom Herzen und von der Seele die Rede gehen mag, eine psychologische Motivation wird hier,

abgesehen vom Verweis auf das Befolgen romantischer Clichés an keiner Stelle gegeben. Einmal nur ist die Rede vom „ersten Mal“ („первый раз“; 8: XLVI), da Tat’jana Onegin sah. Weil die Poesie aber in der Wiederholung gründet, gibt es für sie kein tatsächlich erstes und kein letztes Mal. Eine jede den Ereignisverlauf begründende Psychologie verschöbe den Roman weiter vom Medium des Verses in das der Prosa. Dies hat Puškin verhindert.

#### 4. Vokalisierung und Tonalisierung beseelter Schrift: Tat’janas Brief in Petr Čajkovskijs Oper

In der Illusion erzeugenden theatralischen Kunst der Oper heben sich zwei medial grundverschiedene Weisen des Singens voneinander ab. Die zu meist verwendete hat rein instrumentellen Charakter: Sie nutzt das Singen als Medium der Darstellung und ist selber durchsichtig für das, was sie wahrnehmbar (hörbar) macht. Dieser mediale Typus des Singens ist im Sinne der Semiotik areferentiell: Die singende Person stellt eine Personage dar, die selber nicht singt. So verkörpert die Sängerin der Tat’jana in der Briefszene gesanglich eine Person, die keineswegs singt. Der Gesang der Sängerin vermittelt Zuhörern und Zuschauern eine Frau, die sich beim Briefschreiben regt, sich niedersetzt und aufsteht, die schreibt und spricht, die vieles tut, nur eines nicht: singen. Soll die beabsichtigte Illusion erzielt werden, muss das Publikum vergessen, dass auf der Bühne gesungen wird!

Dagegen eröffnet die Oper *Evgenij Onegin* vokal jenes Duett Ol’gas und Tat’janas,<sup>33</sup> in dem die beiden Larin-Töchter in der durch Illusion erzeugten Welt ‚tatsächlich‘ singen. Dies erfährt das Publikum freilich erst, nachdem das Lied der beiden geendet hat und ihre Mutter im ersten Bild (zweite Nummer) der Kinderfrau mitteilt „Sie singen [...]“ („Они поют [...]“). Zudem handelt das die Gesangspartien der Oper eröffnende Lied der Töchter selbst vom Singen („Habt ihr gehört [...]“ / „Слышали вы [...]“), vom

---

<sup>33</sup> Čajkovskij selber nannte das Lied eines „in Warlamows Stil“ (*Assafjew-Glebow B. W. Tschairowskys „Eugen Onegin“*. Versuche einer Analyse des Stils und der musikalischen Dramaturgie. Potsdam, 1949. S. 57).

Nachtigallgesang, verweist aber mit diesem Ausdruck auf das Orchester-  
vorspiel und deutet so im medialen Sprung von der Tonalität zur Vokalität  
die gesangsfreie Musik metaphorisch um in Singen!<sup>34</sup>

Auch der Gesang des Chors der Schnitter wird im Wechselgesang zwi-  
schen Tat'jana und Ol'ga „Lied“ („песнь“; L. 5) genannt und somit refe-  
rentialisiert. Der Chor der Mädchen heißt sein eigenes (aus dem dritten Ka-  
pitel, nach Strophe XXXIX übernommenes) Lied „Heimliches Liedlein“  
(„Песенку заветную“). Solche Steuerung der Aufmerksamkeit des Publi-  
kums hin auf das Medium des Gesangs prägt auch das Vorfeld von Mon-  
sieur Triquets<sup>35</sup> Eloge auf Tat'jana. Der Chor fordert den Franzosen auf:  
„Chantez de grâce un couplet“ (Nr. 14, Takte 56f.).<sup>36</sup> Die Verfasser des  
Librettos haben ein mediales Spiel in Gang gesetzt, das dem wechsel-  
seitigen Ausspielen von Vers und Prosa, von Oralität und Literalität in Puš-  
kins Roman durchaus ebenbürtig ist, an ihre Stelle aber die Medien Instru-  
mentalklang und Stimme setzt. Nur wird in diesem Spiel des semantik-  
freien Codes der Instrumente mit der semantisch gefüllten gesungenen  
Sprache das Verhältnis zwischen literalem Brief und oralem Gesang  
umgekehrt, indem nicht die Schrift (literal von Schrift zeugend) sich selber  
spiegelt, sondern der Gesang, der vokal das Singen singt. Dieser mediale  
Grund befähigt Čajkovskij, den Schritt von der Romanperspektive zur  
Opernpsychologie zu vollziehen.

Das Umformen der narrativen Außenperspektive in die Seelendarstel-  
lung (sie geschieht zeitgleich mit der Psychologisierung der Prosa bei Do-  
stoevskij) lässt sich am klarsten in den ursprünglichen Eingangspassagen

---

<sup>34</sup> Im Anschluss an die Briefszene verweist Tat'jana mit dem Ausdruck „Der Hirte spielt“  
(„Пастух играет“) auf den Oboenpart der Takte 18-22 des 10. Bildes. Damit wider-  
spreche ich ausdrücklich Assafjew-Glebows Auffassung, um „eine Sprache, in der der  
Sinn der Aussage adäquat ist“ zu erreichen, dürfe der Rezipient beim Hören eines  
Kunstwerks nicht dessen gewahr werden, „wie es gemacht ist“ (*Assafjew-Glebow B. W.*  
Tschaikowskys „Eugen Onegin“ S. 46 d).

<sup>35</sup> Triquets Gesang gründet in Puškins Text: „запел“ („begann zu singen“; 5: XXXIII).

<sup>36</sup> Die gegenläufige Tendenz hat die Verfilmung der Oper durch Lenfil'm von 1958, da  
hier einzelne Partien gleichsam als ‚innerer Monolog‘ von den Sängern gesungen wer-  
den, während die Schauspieler den Mund geschlossen halten. So Tat'jana in der Brief-  
szene (Nummer 9, Takt 126 bis 137).

von Tat'janas Brief in der Oper beobachten. Die bei Puškin in der Erzählerperspektive gebotene, von hoher Empathie getragene Erzählung über Tat'janas Entscheidung, ihr Geschick in die Hand eines „modebewußten Tyrannen“ („модного тирана“; 3: XV) zu legen, wird aus der Außenperspektive des Chronikeurs in die Binnenperspektive der Personnage verlegt. An die Stelle mitfühlender Erzählerrede „Du wirst zugrunde gehen, liebe [Tat'jana], doch zuvor [...]“ („Погибнешь, милая, но прежде [...]“; 3: XV) tritt trotzige Personenrede „Mag ich zugrunde geh'n, doch zuvor“ („Пускай погибну я, но прежде“; 2; L. 9). Auf Evgenij gemünztes Erzählerwissen „Dein verhängnisvoller Versucher“ („Твой искуситель роковой“) wird zu Personenwissen („Мой искуситель роковой“), motiviert neben der personalen Verlagerung die Umstellung der Versfolge, so dass nun der bei Puškin vorausgehende Vers „Überall, überall vor Dir“ („Везде, везде, перед тобой“) zum die psychische Disposition aus der Innensicht charakterisierenden Schlussvers der Periode wird: „Überall, überall vor mir“ („Везде, везде, предо мной“).

Die in Puškins Versroman gemiedene Psychologisierung hat Petr Čajkovskij im gemeinsam mit Šilovskij verfassten Libretto sowie in seiner Oper zu einem der Hauptdarstellungsverfahren erhoben.<sup>37</sup> In ihr bildet Tat'janas Briefszene einen der Höhepunkte und zugleich eines der prägnantesten Beispiele gesungener Briefe in der Opernliteratur überhaupt. Čajkovskij würdigt ihre Bedeutung für das Sujet, indem er sie als erste komponiert und aus ihr gleichsam die Gesamtkomposition der drei *Lyrischen Szenen* entwickelt.

Der dem französischen Ausdruck *scènes lyriques* entlehnte Begriff *liričeskie sceny* tritt bekanntlich der *grande opéra* gegenüber. Čajkovskij realisiert sie durch Reduktion des Dramatischen und Forcieren des Poetischen. Dieses Poetische tritt in der Vernichtung der Zeit hervor, die im Roman zwischen der Ankunft Evgenijs und Tat'janas Liebesgeständnis sowie zwischen ihm und Evgenijs Antwort liegt. Zwar bietet die Oper im Duelltod Lenskijs ein Spannungsmoment, doch liegt die wahre Spannung weniger im Äußeren der Schicksalsläufe denn (wie bei Dostoevskij) im Innern der

---

<sup>37</sup> Die Anteile der beiden Verfasser sind ungeklärt, doch hat Čajkovskij seine Zustimmung zum Gesamttext signalisiert.

dargestellten Personen. Gerade das Schreiben von Tat'janas Brief entfaltet eine Seelenschau, zu deren sinnlicher Wahrnehmung die Musik freilich unabdingbar ist.

Die Einleitung zum ersten Bild, die hier die Stelle einer Ouvertüre einnimmt, präsentiert bereits in den Orchesterstimmen jenes Sehnsuchtsmotiv Tat'janas, das später ihren Gesang prägen soll. Die Kadenz Dominante-Tonika hat in ihrer fünfmaligen Wiederholung einen Klang-Habitus setzenden Charakter. Sie betont im musikalischen Diskurs die Gegentese zum in der Briefszene gipfelnden Motiv des Glücksbegehrens, die nun in die ernüchternde, von der Larina gesungenen These mündet: „Gewohnheit<sup>38</sup> ist von oben uns gegeben | Des Glücks Ersetzung bildet sie“ („Привычка свыше нам дана | Замена счастью она“; L. 4). Diese Fremdcharakteristik der Larina (2: XXXI) wird bei Čajkovskij zu ihrer Selbstcharakteristik. Schillers Gegensatz von Pflicht und Neigung illustrierend, deckt die Moral aber auch Čajkovskijs eigenen, von „Gewohnheit“ erzwungenen Liebesverzicht.

Verglichen mit dem Versroman deperspektiviert Čajkovskijs Oper die Vorlage konsequent und dialogisiert sie zum Ausgleich. Puškins Text eignete sich kaum für eine Opernfassung, zumal der Erzähler in ihr durch seine Ironie, seine zahlreichen Degressionen und sein Spiel mit Vers und Prosa eine zentrale Rolle innehat. Da erst im dritten Kapitel gesanglich nutzbare Dialoge begegnen, hat Čajkovskij die ersten beiden Kapitel mit immerhin 1400 Versen einfach ausgespart! Die Funktion des bei Puškin so wichtigen erzählenden Kommentators übernimmt nun die Instrumentalmusik: Sie illustriert das Geschehen nicht nur musikalisch, sondern kommentiert es auch.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Bei Puškin ist die Gewohnheit von Gähnen begleitet und entsprechend negativ konnotiert (3: IV).

<sup>39</sup> Die Verfilmung der Oper durch Lenfilm (1958) hat (ganz im Einklang mit der Dominanz des erzählenden Wortes in der Sowjetkultur) zum Beispiel am Beginn des zweiten Bildes einen in Čajkovskijs Oper nicht vorgesehenen Sprech-Erzähler eingefügt, der das Geschehen durch Zitate aus Puškins Text (3: XIV) aus dem Off perspektiviert und Čajkovskijs Kunst dramatischer Vokalisierung und Tonalisierung zerstört. Analog verfuhr die Fernsehinszenierung von Vaclav Kaslik (Zweites Deutsches Fernsehen, 30.4.1972); hier trug Karl-Michael Vogler in der Maske Puškins die die lyrischen Szenen verbindenden Verse aus dem Roman vor und schwächte so mit der Deperspektivierung auch die Performanz.

Kraft seiner Dauer von 13 ½ Minuten sticht das die Briefszene im zweiten Bild des ersten Aufzugs gänzlich umfassende Solo auch in seiner Ausdehnung hervor. Als zweites von fünfzehn Bildern nimmt es im ersten der von drei über fünf auf sieben Bilder wachsenden Aufzüge auch kompositorisch eine Spitzenstellung ein. Erster und dritter Auftritt (Nr. 8 und Nr. 10) umrahmen mit Rezitativ im ersten beziehungsweise Rezitativ und Duett im dritten Auftritt durch die Partie der Kinderfrau Filip'evna den zweiten Auftritt mit Tat'janas langer Arie. Tat'jana ist hier fast eine Viertelstunde lang – in der gesungenen Welt fast eine volle Nacht – gänzlich allein auf der Bühne!

Der für die Inszenierung bedeutsame Nebentext der Briefszene legt die Transformation von Tat'janas Brief aus einem fertigen Produkt, wie er in Puškins Roman präsentiert wird, in den Vorgang des Briefschreibens bloß sowie die Psychologisierung von schreibender Personnage, Schreibvorgang und im Entstehen begriffenem Brief. Diese Prozessualisierung der Schrift, die hier mit dem psychischen Moment durch bei Puškin nicht gegebenes Zögern und Zurückweisen, ja Vernichten des Geschriebenen, Verlangsamten, Unterbrechen und Beschleunigen des Schreibaktes verknüpft wird, erhellt aus den Bühnenanweisungen: „Geht an den Schreibtisch heran und setzt sich, schreibt einige Zeit, dann hält sie inne“ („Подходит к письменному столу и садится, несколько времени пишет, потом останавливается“; 71), „zerreißt den Brief“ („рвет письмо“; 71), „schreibt“ („пишет“; 71), „hält inne und liest das Geschriebene durch“ („останавливается и прочитает написанное“; 72), „den Brief zur Seite legend“ („Окладывая письмо в сторону“; 74), „schreibt“ („пишет“; 75), „geht an den Tisch heran und setzt sich erneut um zu schreiben“ („подходит к столу и снова садится писать“; 81), „sie nähert sich dem Tisch rasch und schreibt hastig den Brief zu Ende“ („быстро подходит к столу и поспешно дописывает письмо“; 85), „sich erhebend und den Brief siegelnd“ („вставая и запечатывая письмо“; 86). Die Choreographie körperlichen Annäherns an den Ort des Schreibens und Zurückweichens von ihm macht die *commotio* der Schreibenden sichtbar: Tat'janas Leib vollzieht bei Čajkovskij einen begehrenden Tanz des Schreibens.

Prägnant geben zahlreiche auf Tat'jana gemünzte Bühnenanweisungen die Psychologisierung des Schreibens zu erkennen, die innere Zustände und ihre Veränderung, Nachdenken und emotionale Bewegung ausdrücken: „indem sie [Tat'jana] die Kinderfrau mit Zuneigung und Leidenschaft um-

armt“ („[Татьяна,] обнимая няню с увлечением и страстью“; L: 8), „unentschlossen“ („нерешительно“; L: 8), „Tat’jana verharret lange in Nachdenklichkeit, steht dann in heftiger Erregung und mit dem Gesichtsausdruck der Entschlossenheit auf“ („Татьяна долго остается в задумчивости, потом встает в большом волнении и с выражением решимости в лице“; 69), „mit Begeisterung, mit Kraft und Leidenschaft“ („с одушевлением, с силой и страстью“; 69), „[...] setzt sich wieder zum Schreiben nieder, zaudert, als ob sie überlegt“ („Подходит к столу и снова садится писать, останавливаясь и как бы задумываясь“), „Versinkt im Nachdenken“ („Погружается в раздумье“; 76), „Plötzlich aufstehend“ („Внезапно вставая“; 76), „im Schreiben innehaltend und gleichsam nachdenkend“ („останавливаясь писать и как бы задумываясь“; 81), „mit tiefem Gefühl“ („с большим чувством“; 82), „steht wieder auf und geht nachdenklich umher“ („снова встает и ходит в задумчивости“; 82) „leidenschaftlich, mit Stärke“ („страстно, сильно“; 83), „stets mehr und mehr sich begeisternd“ („все более и более воодушевляясь“; 84). Dabei ist der letztgebrauchte Ausdruck semantisch besonders signifikant, weil russisch „voodušev-ljajas“ wörtlich „sich be-seele-nd“ heißt und so die Psychologisierung selbst in den Text ‚hineinschreibt‘.

Čajkovskijs Oper fasst diese durch wiederholte Anläufe und das Abbrechen bezeichnete seelische Bewegung des Schreibens auch in gesungene Rede, zumal in Gesangspartien, die in Puškins Roman keine Vorlage haben: „Nein, das alles ist es nicht! Ich beginne wieder von vorn!“ („Нет, все не то! Начну сначала!“; 71). Im zu singenden Text berühren sich innerer Zustand und Schreibvorgang; das Schreiben selbst wird äußere Gestalt des Seelenzustands, wirkt zurück auf die Psyche: „Bin ganz entflammt, ich weiß nicht, wie beginnen“ („Я вся горю, не знаю, как начать“; 71 f.). An die Stelle perspektivierter Skriptur tritt der psychologisierende Prozess der Skription.

Tat’janas Monolog tilgt die durch prosaisierende Perspektivierung und ihre Brechung im poetischen Medium mit Hilfe der Skriptur ermöglichte Ironie des Briefes völlig. An ihre Stelle tritt eine Verdoppelung der Illusion. Wenn die Sängerin Tat’janas nämlich singt „Niemand versteht mich“ („Никто меня не понимает“; L: 9) und ans Proszenium tritt, dem Publikum räumlich also besonders nah ist, wird gerade sie zum Sprachrohr des Komponisten und verkündet: „Mein Urteilssinn ist ganz erlahmt | Und schweigend muss ich untergeh’n“ („Рассудок мой изнемогает | И молча гиб-

нуть я должна“; L: 9). Was der Sprache – aus welchen Gründen auch immer – mitzuteilen versagt ist, lässt sich freilich der Musik anvertrauen.

Eine der längsten Textübernahmen aus Puškins Roman bildet Tat’janas Brief, dessen Verse 1-10 und 22-79 Čajkovskij fast integral singen lässt.<sup>40</sup> Umso bemerkenswerter sind die teils geringfügigen, teils erheblichen Abweichungen. Die ausgesparten Verse 11-21 handeln vom Reden (Onegins) und teilen Tat’janas Erwägungen über die Fremdheit Onegins auf dem Lande mit. Čajkovskij und Šilovskij fügen bezeichnenderweise Reflexionen Tat’janas über das Motiv ein, weshalb sie ‚über die Stränge schlägt‘, gegen die soziale Konvention verstößt und Onegin diesen Liebesbrief schreibt:

О да, клялась я сохранить в душе | признание в страсти пылкой и безумной! | Не в силах я владеть своей душой! | Пусть будет то, что быть должно со мной! | Ему признаюсь я! Смелей, он все узнает!

Oh ja, ich schwor im Herzen zu bewahren | Geständnis heft’ger Wahnsinnsleidenschaften! | Ich hab’ die Kraft nicht, meine Seele zu beherrschen, | Mag sein, was mit mir muss gescheh’n! | Bekenn’ ich’s ihm! Mehr Mut! Damit er alles weiß!

Schließlich verstummt Tat’jana, das Orchesterspiel setzt, das Schicksalsthema aufgreifend, fort, was die singende Stimme nicht mehr artikuliert. Medienwissenschaftlich spannend ist die Frage, ob das Orchester, wie Grönke meint, den Brief ‚weitschreibt‘ („so dass die Instrumente deutlich sagen, was Tat’jana aufschreibt“<sup>41</sup>), oder, wie W. Zentner feststellt, „einer der ergreifendsten Augenblicke tönenden Schweigens in der Operngeschichte“ vorliegt und gilt: „[...] das Orchester singt zu Ende, was Tatjana nicht mehr aussprechen kann und will“.<sup>42</sup> Die Orchestermusik greift das Schicksalsthema auf, intensiviert es indes und entwickelt es fort. Hörbar werden wohl nicht nur und nicht so sehr der weitere Briefwortlaut wie das

<sup>40</sup> Čajkovskij hat sich aller Wahrscheinlichkeit nach der Textausgabe des *Evgenij Onegin* von 1838 bedient, die in seiner Bibliothek angetroffen wurde.

<sup>41</sup> Grönke K. *Frauenschicksale in Čajkovskijs Puškin-Opern. Aspekte einer Werke-Einheit*. Mainz, 2002. S. 157. Der Ausdruck „sagen“ ist hier metaphorisch gebraucht.

<sup>42</sup> Zentner W. *Nachwort // Tschajkowsky P. Eugen Onegin*. Stuttgart, 1961. S. 53-60, hier S. 57.

Schreiben Tat'janas als Liebesbekenntnis und seine in die Wirklichkeit eingreifende Wirkung. Weniger der Briefinhalt als vielmehr die Skription und ihr in der russischen Adelsgesellschaft des frühen 19. Jahrhunderts skandalöser Charakter erklingen. Der Paukenschlag ist (Takt 269) bereits erklungen – auf die zweite Silbe von „Vorwurf“ („укóпом“), der von Tat'jana erwarteten Reaktion auf ihren provokativen Schreibakt. Und er hallt zweifach wieder.

Das weitestgehend durchkomponierte Solo gliedert sich in vier Teile. Das die Briefszene enthaltende Bild leitet Čajkovskij mit einem Orchester-vorspiel (Andante con moto, f-Moll) ein, das jene sehnsuchtsvolle Stimmung erzeugt, vor deren Hintergrund sich das Duett zwischen Njanja und Zögling entspinnt. Allerdings ist in der Oper die Symmetrie der Briefszenen zerstört und damit auch die Umkehrung der psychischen Abhängigkeitsverhältnisse nicht so sinnfällig zum Ausdruck gebracht. Allein im ersten Auftritt des siebten Bildes hält Tat'jana Onegins Brief in der Hand, dessen Inhalt das Publikum nicht erfährt, sondern nur summarisch Tat'janas Reaktion entnehmen kann.

Rousseau forderte für den Gesang die Entsprechung von Musik und Sprache bei Unterordnung dieser unter jene:

[...] que la musique doit être subordonnée à l'idiôme; qu'il faut qu'une langue chante à peu près du même ton dont elle parle; qu'autrement le chant se trouvant sans cesse opposé à son génie, la musique disant d'une façon & la langue d'une autre, il en résulte pour l'oreille une cacophonie rébutante [...]<sup>43</sup>

Čajkovskij hat dieses Ansinnen zunächst befolgt, indem er einen gewichtigen Text zur Vorlagen für seine Singspiele nahm. Auch ordnete er die Sprache der Musik unter, doch nutzte er – gerade auch in der Briefszene – die gezielte Nichtentsprechung von Ton und Wort. Dass Tat'jana nicht alles schreiben kann, was sie singt, dass im Orchesterklang mehr zu hören ist, als die Skription übermitteln kann, weist die Musik als die eigentliche Sprache der Liebe aus. Onegin aber erhält nur die Skriptur; er ist weder Zeuge ihres Gesangs noch des Orchesterspiels. So können sie ihre magische Wirkung

---

<sup>43</sup> Les consolations des misères de ma vie ou Recueil d'airs, romances et duos par J. J. Rousseau. Paris, 1781.

nicht entfalten. Onegin bleibt Tat'janas „Bruder“ („брат“; P. 11<sup>44</sup>). Auch Onegins Brief, den Tat'jana nur als Skription erhält, ist untauglich, die Liebe, die sie für ihn empfindet, in ein Liebesverhältnis einmünden zu lassen. Im Bereich der Schrift sind Brauch, Gewohnheit, Konvention stärker.<sup>45</sup> Wenn Tat'jana und Evgenij sich musikalisch im Unisono treffen, artikulieren sie einen elegischen Text: „Ach! Das Glück war so möglich, | So nah! So nah!“ („Ах! Счастье так возможно, | Так близко! Так близко!“; P. 20). Doch das Mögliche ist ebenso wenig wirkliches Glück wie das Nahe Gegenwart. Derridas difference der Schrift macht den Brief gerade deswegen untauglich.

Während Wagner in Opern wie *Walküre* oder *Tristan und Isolde* den Liebestod zelebriert, hat Čajkovskij in *Evgenij Onegin* den Liebesverzicht als Tod der Liebe, vorgeführt. Der Wechselbezug von Wagner und Čajkovskij wurde in den 30er-Jahren des 20. Jahrhunderts von den offiziellen Kulturträgern genutzt: Im Umfeld des Stalin-Hitlerpaktes haben in München Clemens Krauss *Evgenij Onegin* und in Moskau Sergej Ėjzenštejn die *Walküre* inszeniert. Der Anregung Zentners, die dort praktizierte, den offenen Schluss von Čajkovskijs Oper zerstörende Anfügung der Wiederholung von Teilen des Orchestervorspiels zu Tat'janas Briefszene als „besinnlichen Ausgang“<sup>46</sup> zu gestalten, ist in keiner Weise zuzustimmen. Der so vertuschte Wahnsinn der Liebe sollte alsbald als Wahnsinn des Krieges wiederkehren.

## 5. Erblickte Schrift: Tat'janas Brief in Martha Fiennes Kinofilm

Eines der Lexeme, die Čajkovskij und Šilovskij in Puškins Text ausgetauscht haben, kann zum Ausgangspunkt für die Verfilmung des Stoffs

---

<sup>44</sup> Die Kürzel „P“ und „L“ verweisen auf die Opernpartitur und das zugehörige Libretto: Čajkovskij, P. *Evgenij Onegin* // Čajkovskij, P. *Poln. sobr. soč.* Moskva, 1948. T. 4.

<sup>45</sup> Ich stimme Barthes nicht zu, für den im Geist des Poststrukturalismus gelungener Gesang „Schreiben“ ist (*Barthes R. Die Rauheit der Stimme // Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik.* Leipzig, 1991. S. 299-309, hier S. 305).

<sup>46</sup> *Zentner W.* Nachwort. S. 60.

durch Martha Fiennes<sup>47</sup> geworden sein.<sup>48</sup> In Tat'janas appellativ an Evgenij gerichteter Verszeile „Ich wart' auf Dich, mit einz'gem *Blick* | Erfrisch' die Hoffnung meines Herzens [...]“ („Я жду тебя, единым *взором* | Надежды сердца оживи [...]“) ist das hier kursiv gesetzte Wort durch den Ausdruck „словом“ (Wort) ersetzt. Die Transformation des Erzähltextes in Čajkovskijs Oper stimmt zur Verlegung des Schwerpunktes auf das (gesungene) *Wort*. Die Verfilmung dagegen macht mit der dominanten Visualisierung des gesamten Kunstwerks den *Blick* und mit ihm die *erblickte Schrift* stark.

Die Regisseurin profiliert den Blick, der das Kamera-Auge als gefilmtes Sujet verdoppelt, durch Visualisierung von Situationen wie des Tanzes auf Tat'janas Namensfest, des Duells, Tat'janas Schlittschuhlauf, die alle einen gefilmten Betrachter haben. Dieser Betrachter spiegelt in diesen Situationen den passiv Beteiligten, eben den Zuschauer, indem auch ihm aktive Beteiligte – Tänzer, Duellanten, Schlittschuhläuferin – gegenüberreten. Die Verschiebung der Betrachterposition als mit Blick auf die Handlung unterlegene Stellung von Tat'jana auf Evgenij, einer der Grundvorgänge dieses kinematographischen Kunstwerks, ist übrigens selbst dann wahrnehmbar, wenn der Ton des Films ausfällt ... Wenn das Bild ausfällt, verschwindet er.

Evgenijs Zeichnungen, die von Puškins eigener Zeichenpraxis und den Schlussversen der Strophe XXXI des 5. Buches ihre Rechtfertigung erfahren („Zu zeichnen hob an im Kopf | Karikaturen aller Gäste“ – „Он стал чертить в душе своей | Карикатуры всех гостей“), stärken die visuelle Präsentation. Fiennes löst sich von der Puškin'schen Vorlage, wenn sie Tat'jana nach der Abreise in Onegin's Haus ihr Porträt von seiner Hand finden und ausgiebig betrachten lässt. Diese Szene korrespondiert durch die

---

<sup>47</sup> Regie: Martha Fiennes, Drehbuch: Peter Ettedgui, Michael Ignatieff, Kamera: Remi Adefarasin, Musik: Magnus Fiennes: *Onegin*. Großbritannien 1998, 106 Minuten. Mit Ralph Fiennes (Evgenij Onegin), Liv Tyler (Tat'jana Larina), Martin Donovan (Prinz Nikitin), Toby Stephens (Vladimir Lenskij), Lena Headey (Ol'ga Larina), Jason Watkins (Giuillot), Alun Armstrong (Zareckij), Harriet Walter (Madame Larina), Irene Worth (Prinzessin Alina); Produzenten: Ileen Maisel, Simon Bosanquet; Baby Productions.

<sup>48</sup> Die Situierung des Produktions- und primären Rezeptionsortes im englischsprachigen Kulturraum motiviert den Verzicht auf die Fremdheit des Byron-Modells, die in Puškins Text zur Ironisierung des Titelhelden beiträgt. Die Satire auf den französischen Klassizismus ist dagegen in stereotyper Figur, Sprache und Gedicht von Triquet erhalten.

sich selber betrachtende Frau mit den vielen Spiegeln, die im Film reflexive Wahrnehmungen auslösen und dem Lichtspiel ebenso wie der leitmotivartig wiederkehrende erblickte Blick ein postmodernes Gepräge geben. Spiegelszenen erzeugen vielfach Äquivalenzen, in deren letzter Variante sich Tat'jana gemeinsam mit ihrem Ehemann Gremin betrachtet. Anders als im Porträt ist sie hier nicht allein, sondern im Ehebund zu sehen, anders aber auch als im Fall des Einzelporträts ist in diesem Fall nicht der Mann der Autor der Darstellung.

Im Lichtspiel dauert die Briefszene mit 6 ½ Minuten nicht einmal halb so lang wie in der Oper. Die Wörter, die Tat'jana für den Zuschauer lesbar aufs Briefpapier schreibt und im Fall der ersten Niederschrift von „love“ durchstreicht, ergeben einen Kurzbrief, eine Miniaturepistel, die auch ohne den kunstvollen, der Choreographie der Oper entsprechenden Bewegungstanz der Schreibenden einen Sinn ergeben: „Why, eyes, help, secret, ~~love~~, fever, love“. Das Streichen und erneute Schreiben des Wortes „love“ verleiht der Liebe durch Setzung, Zweifel und Behauptung besondere Bedeutung. Das auf die Wahrnehmung der Umwelt reduzierte, vom nichtverbalen Handeln ausgeschlossene Subjekt schafft sich durch Liebe eine authentische Sphäre, in der sie den anderen zwar nicht erreicht, sich selber aber behauptet.

Später, ehe Onegin Tat'jana seinen Liebesbrief schreibt, liest er deren Brief dem Publikum vernehmbar vor, überführt er Skription in Diktion. Ihr Wortlaut ist an Nabokovs Onegin-Übersetzung angelehnt. Wörtliche Übereinstimmungen sind in der folgenden (vom Soundtrack protokollierten) Niederschrift durch einfache Unterstreichung, Anlehnungen an Nabokovs Wortlaut durch punktierte Unterstreichung gekennzeichnet.<sup>49</sup> Die Reihenfolge der Wörter in der Niederschrift aus Tat'janas Feder ist in römischen Ziffern hinter dem jeweiligen Ausdruck vermerkt. Wichtig ist zunächst das Einfügen von Anrede und Unterschrift, die dem Genre Brief Glaubwürdigkeit verleiht und den Eindruck begründet, Evgenij lese das Liebesgeständnis integral vor:

---

<sup>49</sup> Da Nabokov zumeist versweise und nah am Original übersetzt, lassen sich die eingefügten Ziffern weitgehend auch auf die Verse des Briefes in Puškins Roman beziehen.

Dear Evgenij, | I write to you. (1) It's all I can do. (2) And now, I know, it's in your power (3) to punish my (4) presuming heart. Yet if you have (5) one drop of pity, you'll not abandon me (6-7) to my unhappy fate. I am in love (v, vii) with you and I must tell you this or my heart, my heart, which all belongs to you, will surely break. I would never have revealed (10) my shame (9) to you if just once a week (12) I might see you (13), exchange a word (15) or two and then think day and night (17) of one thing (16) alone till our next meeting (17). But you're unsociable, they say (18), that the county bores you (19). Is it true? Does it bore you?

Sometimes I wonder that you ever visited us. Why (i)? (22) I'd never have known (24) or known this agony and fever (vi) (25). I know that all my life has been leading me to this union with you (31-33). I've recognised you at first sight (440-441) and knew (45) with certainty. I said to myself: „It's him!“ (36) He's come!“ Help (iii) me! Resolve my doubts! (60) Perhaps it's all nonsense (61), emptiness and a delusion (61), and (62) quite another (63) fate (64) awaits me (65). Imagine it! I'm here alone (68), half out of my mind. I dread to read this over (76). My secret (iv) longing ... I know that I can trust your honour (78) though I feel faint from shame and fear (77). | Tat'jana.

Dem Filmpublikum dürfte zwar zumeist entgehen, dass der Brief von Versrede in Prosa übergeführt (im Sinne von Puškins Erzähler erneut prosaisiert) und insgesamt auf etwas weniger als die Hälfte gekürzt ist, doch ist der Vergleich zur Rekonstruktion der Intention der Regisseurin aufschlussreich. Thematisch fällt das Streichen jener Passagen aus Nabokovs reimloser Versübertragung auf, die Tat'janas Traum respektive Nicht-Traum (40-44) und die auf Oegin bezogene Alternative von Verderber und Retter (58-59) thematisieren, ihr Rasonieren über die Alternative einer nichtspektakulären Eheschließung (26-32) und damit eine Vorhersage artikulieren sowie ihre Überzeugung eines gottgegebenen Geschicks (33-34, 37) und ihre Selbstunterwerfung unter Oegin's Entscheidung (65-67) aussprechen. Damit reduziert Martha Fiennes im Vergleich mit Puškins Roman und Nabokovs getreulicher Übersetzung die Differenz zwischen einer zunächst (durch ihre Lektüre) romantisch geprägten jungen Tanja und einer dann stärker der Realität des Alltags verhafteten reifen Tat'jana.

Wie die Oper tilgt der Film den Unterschied zwischen Tatjanas französischem Prosa-Brief und seiner russischen Vers-Gestalt im Roman. Die mediale Differenz, die bei Čajkovskij in der gesanglichen Präsentation unausdrücklich fortgeführt ist, wird durch die filmische Erstpräsentation in

Gestalt der sechs oben zitierten Wörter mit sieben Worteinträgen in magischer Anzahl insofern gewahrt, als statt des Briefes in Einzelschritten visuell übermittelte Ausschnitte aus dem Schreibvorgang zur Schau gestellt werden. Bemerkenswert ist die Abweichung von der Reihenfolge der ausschnittthaft, wie Wortzitate präsentierten Schriftzüge mit Blick auf das Briefganze  $2 \rightarrow 0 \rightarrow 4 \rightarrow 4 \rightarrow 3 \rightarrow 1$ . Sie erzeugt die signifikante Bewegung von der Vormitte übers Nichts, zum Schluss, zum gestrichenen Beginn, zur Nachmitte und zurück zum Beginn. Bezeichnend ist das Fehlen des Wortes „eyes“ im von Onegin später verlesenen Brief Tat'janas. Die visuelle ausschnittthaft konzentrierende, den Schreibvorgang in ihrem Ablauf umspielende Präsentation des Briefs bringt jenes Wort ins Spiel, welches das dominante Rezeptionsorgan des Filmpublikums nennt. Weniger gewiss ist die Intentionalität der Verstärkung gerade jenes Lexems „vzor“ („Blick“, Nabokov: „look“), das Čajkovskij in dem sonst unveränderten Versen in Übereinstimmung mit der Dominanz des Auditiven gegen „слово“ (Wort) ausgetauscht hat.

Die Schau des Streichens und erneuten Schreibens des Wortes „love“ in der Filmszene bekräftigt den Eindruck, die Verfilmung von Puškins Roman habe auch Čajkovskijs Oper zum Ausgangspunkt genommen. Hier ist dem betrachtenden Blick in nuce der im Versroman ja nicht gegebene, erst von der Oper eingeführte Vorgang des Vernichtens (Zerreißen) des Geschriebenen und des Neuschreibens geboten. Während die schreibende Tat'jana in Fiennes' Film stumm bleibt, spricht Onegin seinen Text beim Schreiben. Auch sitzt er – der Konvention näher – am Schreibtisch, während Tanja den vom Tisch gefallenen Blättern zum Boden folgt und deren Unordnung mit ihrem inneren Chaos verdoppelnd, ihren Text, am Boden hockend, schreibt.<sup>50</sup>

Ehe Tat'jana sich zum Schreiben entschließt, zeigt der Film sie eine mehr als halbminütige musik-, ja tonlose Sequenz lang vor dem Fenster auf der Bank liegend: Verschwiegen bleibt, was Čajkovskijs Musik tongewaltig mitteilt. Es folgt die magische Sequenz des Schicksallesens mit der Kinderfrau, abgeschlossen mit deren Äußerung „You can't change your fate“. Der Gedanke des außenbürtigen Geschicks ist hier der älteren (bäuerlichen)

---

<sup>50</sup> Dies haben Operninszenierungen vorweggenommen, die den im Libretto vorgeschriebenen Schreibtisch streichen und Tat'jana am Boden oder im Bett schreiben lassen.

Frau in den Mund gelegt. Dem Raumwechsel mit erfolglosem (!) Lektürevoruch (gleichfalls eine halbminütige Sequenz), folgt erneut ein, auch in Roman und Oper enthaltener Dialog mit der Filip'evna über Krankheit und Liebe.

Die Schreibszene ist zunächst durch den Blickwechsel der Perspektive auf Tat'jana von rechts („why“, „eyes“) nach links („help“) belebt, worauf im Close-up das Schreiben der Wörter „secret“, „love“ (mit korrigierendem Durchstreichen) folgt. Nun setzt begleitende Musik ein und ein Szenenwechsel zeigt den laufenden kindlichen Briefboten. Nach einem Schnitt und der Blende zurück auf Tat'jana wird im Close-up das Wort „fever“ einblendet, auf den laufenden Jungen zurückgeblendet und im erneuten Szenenwechsel im Close up das Neuschreiben des Tintenworts „love“<sup>51</sup> gezeigt, dann des Wortes „you“. Die erneute Vorausbende zeigt die Übergabe des Briefes an die Haushälterin Evgenijs, dann wird erneut auf Tat'jana zurückgeblendet, die den Brief versiegelt. In erneuter Überblende auf Onegin sehen wir, wie der Brief entsiegelt wird. Nun nimmt Tat'jana ihre verschmutzten Finger (sie hat sich selber entehrt) wahr; Umblende: Evgenij liest; Umblende: Tat'jana säubert ihre verschmutzten Finger; Umblende: Evgenij liest, er wirft den Brief in den Kamin; Umblende: Tat'jana säubert die Finger; Umblende: Evgenij fischt den brennenden Brief aus dem Kamin.

Die Briefszene durchbricht in Fiennes' Film kraft dieser Montagen die Diachronie der erzählten Welt, indem Überbringen, Entsiegeln und Lesen des Briefes gezeigt werden, ehe Tat'jana den Brief überhaupt zu Ende geschrieben hat. Mit spezifisch filmischen Mitteln wird die Dialogik brieflicher Kommunikation gegen die narrative Sequentialität poetisch-ikonisch versinnlicht. Wie die Briefschreiberin den Adressaten in ihren Brief („you“) hineinnimmt, so integriert die Filmerzählung den Empfänger in die visuelle Darstellung der Schreibsituation. Sie muss dabei gegen die Zeitordnung der erzählten Welt verstoßen, indem sie als synchron darstellt, was in der erzählten Welt als diachron zu erfahren ist. So bricht die Synchronie der poetischen Welt kinematographisch ein in die Diachronie der prosaischen. Analog wird Onegins Lektüre von Tat'janas Brief gegen die Reihen-

---

<sup>51</sup> Wie schon gesagt, hat „love“ in Puškins und Nabokovs Text kein Äquivalent.

folge in der gezeigten Welt mit der Konzertszene intermittierend verbildlicht. Dementsprechend ist Onegins Briefschreiben mit der Überbringung und dem Lesen des Briefes durch Tat'jana gegen die Ordo naturalis synchronisiert. Hier allerdings, und das fällt vor dem Hintergrund der Ähnlichkeit der kinematographischen Darstellung besonders auf, landet der Brief endgültig im Ofen. Das Feuer verzehrt die Schrift, die Bekenntnis der Liebe, doch nicht Zeugnis ihres Gelingens ist.

Die Visualisierung der Personage tritt wie in der Schrift in Fiennes' Film auch in der *pictura*, in Skizze und Spiegel hervor. Die Selbstbezüglichkeit des Künstlerischen wird in Evgenijs Zeichnungen realisiert, die ihrerseits auf das Zeichentalent Puškins verweisen.<sup>52</sup> Bedeutungsvoll ist die Szene, in der sich Tat'jana im Porträt wiedererkennt, das Evgenij von ihr gezeichnet hat: Es ist Tat'janas Abschied von Evgenij als Liebesobjekt.<sup>53</sup>

## 6. Die Medialisierung im Horizont der Kulturperiode

Es dürfte aus den Analysen deutlich geworden sein, dass die drei unterschiedlich medialisierenden Präsentationen des Onegin-Stoffes auf die Gehalte von Geschehen, Geschichte und Erzählung zurückschlagen. Ja, wir

---

<sup>52</sup> Der Film vollzieht auch in der Maske und der Kostümierung Evgenijs eine Identifikation mit dem Verfasser des Versromans.

<sup>53</sup> Im Abschnitt „CUM“ des ersten, „Lupa“ überschriebenen Teils aus Nadežda Grigor'evs und Igor' Smirnovs Roman *Sensus privatus* beginnt der zweite Abschnitt: „– Я к вам пишу-у-у-у-у-у-у-у-у-у, вопила блондинка в белой ситцевой рубашке, сквозь которую просвечивала маленькая крепкая грудь. Вторая грудь была прикрыта чем-то вроде платка“ („Ich schreieieieieieieieieieie Ihnen' rief die Blondine in dem weißen Kattunhemd aus, durch das eine kleine kräftige Brust schimmerte. Die zweite Brust war mit etwas von der Art eines Tuches bedeckt“). Der erste Satz mit dem Zitat aus Puškins Versroman *Evgenij Onegin* wird in der Mitte des Teils noch einmal in mit Blick auf das Verbum dicendi und die Kennzeichnung der Sprecherin veränderter Form („выводила рулады истеричка“ – „führte die Hysterikerin die [musikalische] Roulade aus“) wiederholt und am Schluss erneut in unveränderter Gestalt. Hier ist der von Zeitgenossen als pornographisch wahrgenommene (auch von Nabokov apostrophierte) Selbstkommentar Puškins zum Versroman *Evgenij Onegin* ebenso genutzt wie die Operninszenierung. Der Sängerin ist die Psychopathologie der Hysterie zugeschrieben – in getreuer Nachfolge Freuds, dem sich Kultur nur als sublimierter Sexualtrieb erschloss.

können feststellen, dass die Interferenz zwischen der zeitbasierten *narratio* des Romans und den zeitverzehrenden Äquivalenzen des Poetischen in Puškins Text das Misslingen der Liebe überhaupt erst einsichtig macht. Die literale Korrespondenz kann, da sie der Individualität der Liebe nicht beikommt, nichts verschlagen, um Onegin zu eben der Liebe zu befähigen, die Tat'jana empfindet. Der Prozessualität der Liebe tritt die Resultativität der Epistel gegenüber. Der Poetisierung durch Tropen allein gelingt es, in der Skriptur die Durchlässigkeit der Liebe von platonischer Erotik zur Sexualität zugleich zu verschleiern und zu enthüllen. Die meisterhafte, oft in Ironie umschlagende Perspektivenführung, gewährt dem Erzähler den Abstand zur Unmittelbarkeit der Liebe.

In der Tonalisierung und Vokalisierung von Čajkovskijs Singspiel tritt der Abstand von Skription und Diktion aufgrund radikaler Psychologisierung besonders jäh hervor. Die Poetisierung der Romanhandlung wird hier durch eine radikale Zerstörung von Zwischenzeit bewerkstelligt. Es ist nicht etwa so, dass die musikalische Darstellung die Zeit zwischen erster Begegnung und dem Versenden des Liebesbriefs ‚rafft‘ und so in der Welt des Geschehens bestehen lässt: Diese Zeit ist einfach nicht vorhanden. Auf die Begegnung folgt jäh der Liebesbrief. Ebenso unvermittelt schließt Onegins Epistel an die Wiederbegegnung an. Hier wird die Diskrepanz zwischen den Personen als Sinnferne von literaler und oraler Briefgattung beziehungsweise orchestralem Klang hörbar. Die erlebbar gemachte Dominanz der Konvention in der Welt der Skription allein kann glaubwürdig machen, dass Tatjana und Onegin auch im dritten Akt nicht zueinander finden, obgleich jeder den anderen liebt.

Die Lichtspielfassung des Stoffs hebt auf das Handikap des Betrachtenden ab. Der Brief als sichtbare Skriptur bietet nur die Schwundstufe der Skription. Der Zuschauende, und der Liebende ist hier ganz folgerichtig Zuschauender, ist der Situation nicht gewachsen. Die Erzählung wird von der kinematographischen Darstellung durch von der *Ordo naturalis* strikt abweichende Sequentialität der *ordo artificialis* ebenso umgestoßen wie das Geschehen. Das Duell etwa scheint nur inszeniert, damit die selber nicht schießende Tat'jana es betrachtet, wie Tat'janas Eislauf dazu, dem zum sitzenden Betrachten verdammten Onegin seine bewegungslose Lage einzuprägen.

Puškins Versroman steht durch die Konfrontation von Norm, unendlicher Sehnsucht und Personenentwicklung (Tat'jana) an der Kippstelle von

Klassizismus, Romantik und Realismus. Čajkovskijs Singspiel bricht die psychologische Kunst des Realismus in der Formtradition der Romantik und ist doch schon unterwegs zur Motivkunst des Symbolismus. Martha Fiennes' Film verengt den Perspektivismus der Postmoderne kraft der Konfrontation von betrachtender Kunst und Reduktion des Betrachters hin zu einer Kinematographie, welche die Postmoderne auch durch die Deshabilitation der Schrift bereits hinter sich lässt.