

offprint

ВОЗЬМИ НА РАГОСТЬ

TO HONOUR

JEANNE VAN DER ENG-LIEDMEIER

Amsterdam 1980

Der Zuschauer als Gegenstand der Komödie
Bemerkungen zur Rezeptionslenkung in Gogol's *Die Heirat*¹

Rolf Fieguth

Gogol's zwischen 1833 und 1842 entstandene Komödie *Die Heirat* (*ženit'ba*) hat eine von politischen und sozialen Debatten weniger belastete Rezeptionsgeschichte gemacht als seine prominentere Komödie *Der Revisor* (*Revizor*, 1836 - 1842). Ihren ästhetischen Reiz bezieht sie aus den bis heute nicht trivialisierten Disproportionen zwischen der schlichten Fabel und dem reich ausgestaffierten Sujet ('fabula' und 'sjužet' im Sinne B. Tomaševskijs) und, in Verbindung damit, zwischen dem beträchtlichen Aufwand an Mitteln des Bedeutungsaufbaus und dem sorgfältig reduzierten Ertrag an unmittelbar fixierbarer Sinnkonstitution. Diese Disproportionen sind geeignet, die Aktivitäten des Rezipienten zu steigern, ohne selbst in den Hintergrund zu treten: sie bleiben als Disproportionen spürbar. Die Fabel von der gegen allerlei Hindernisse in die Wege geleiteten und dann doch nicht stattfindenden Heirat zwischen dem Beamten Podkolesin und der Kaufmannstochter Agaf'ja Tichonovna, verarbeitet zu einem abendfüllenden Stück voller befremdlicher Bizarrerien und situationskomischer Effekte und mit einer Vielzahl von handelnden Personen, provoziert den Rezipienten zu Massnahmen gegen seine aufkommende Frustration. So unternimmt er möglicherweise angesichts der spärlichen expliziten Sinnkonstitution Versuche zu eigenen zusätzlichen Sinnzuweisungen. Je nach vorgängigem Interesse transformiert er vielleicht die Komik des Stücks und das Motiv der grotesken Entschlossenheit des Beamten Podkolesin in Bezug auf die geplante Ehe mit der Kaufmannstochter Agaf'ja zu einer generelleren Satire auf die grundsätzliche Entscheidungsscheu des russischen Beamtenstandes, welcher nicht einmal den Vorteil einer Allianz mit dem frühen russischen Bürgertum wahrzunehmen weiss² - oder er weist dem gezeigten entschlossenen Verhalten sowohl Podkolesins als auch Agaf'ja Tichonovnas das Sinnmoment der Repräsentation eines 'zutiefst russischen' oder wahlweise 'allgemein

menschlichen ' Charakterzuges zu: nämlich eine sowohl komische als auch anrührende Scheu vor der Konfrontation der eigenen Sehnsüchte und Glücksvorstellungen mit der trivialen Realität ihrer Erfüllung.³ Gibt ihm Agaf'ja Tichonovnas bänglicher Monolog vor dem entscheidenden Schritt nicht Anlass dazu?

И так вот, наконец, ожидает меня перемена состояния! Возьмут меня, поведут в церковь... потом оставят одну с мужчиной - уф! Дрожь так меня и пробирает. Прощай, прежняя моя девичья жизнь! (Плачет). Столько лет провела в спокойствии... Вот жила, жила, а теперь приходится выходить замуж! Одних забот сколько: дети, мальчишки, народ драчливый, а там и девочки пойдут, подрастут - выдавай их замуж.[...]

(11,18)

Aber nicht nur zu derartigen Sinnzuweisungen sieht sich der Rezipient herausgefordert. Auch der Gang und speziell der Ausgang der Handlung - Podkolesins Flucht aus dem Fenster und damit die erneute Vereitelung der Heirat - hinterlässt möglicherweise ein Gefühl enttäuschter Erwartung und stimuliert u.U. neue Erwartungen. Verspricht Kočkarev nicht ganz am Schluss: "[...] я побегу к нему (к Подколесину), я возвращу его!]"? Und hält sich nicht, nach dem Verschwinden aller anderen Freier, noch der Kaufmann Starikov in Reserve, der die Bühne mit den Worten verlassen hatte "Ай припомните потом, Агафья Тихоновна, и нас!!"?

Solche und andere Zuschauerreaktionen werden durch die *Ženit'ba* nun zwar unbestreitbar herausgefordert und nahegelegt - aber zugleich auch zum Gegenstand der Komödie gemacht. Dieses Stück ist nämlich nicht so sehr ein Lustspiel über bestimmte russische Stände seiner Zeit wie z.B. über den Kaufmanns-, Offiziers- und Beamtenstand oder über bestimmte 'russische' oder 'allgemeinmenschliche' Mentalitäten, als vielmehr auch eine Komödie über die Erwartungen, die ein Theaterbesucher an eine dramatische Handlung richtet. Es ist eine Komödie über das Bedürfnis des Zuschauers, sich von seinem sinnarmen Leben zu erholen, indem er sich eine sinnstiftende Handlung auf der Bühne vorführen lässt, und zugleich damit eine polemische Antwort auf Friedrich Schillers Konzeption von der 'Schaubühne als moralischer Anstalt'. Solche Zuschauerbedürfnisse werden dadurch im Ansatz negiert, dass von einer voll ausgeprägten, wohlmotivierten und mit Sinn ausgestatteten dramatischen Handlung lediglich eine minimale Reduktionsstufe übrigbleibt: das kahle Motiv des Zusammenführens eines Mannes und einer Frau, und die Frage, ob die Zusammenführung trotz Hindernissen

glücken wird oder nicht. Jeder über dieses bloße Motiv hinausgehende Beweggrund der handelnden Personen und damit jede Art von Sinngehalt, wie er sich sonst an dieses elementare Motiv zu heften pflegt, wird entweder nur zitiert, um anschließend abgebaut zu werden, oder er wird überhaupt ausgespart.

Кочкарев: [...] да зачем вам жениться?

Жевакин: Как зачем? Вот, позвольте заметить, странный немного вопрос! а известное дело зачем.

(11, 8)

Der Hofrat Podkolesin hat zwar ein unbestimmtes Unbehagen an seinem Junggesellendasein, aber seine eigenen Initiativen zur Veränderung dieses Zustandes beschränken sich auf monatelange Unterhaltungen mit der Heiratsvermittlerin Fekla in seiner Wohnung sowie auf die Bestellung eines Fracks und neuer Schuhe. Die reiche und schon etwas ältliche Kaufmannstochter Agaf'ja Tichonovna befindet sich in einer ganz ähnlichen Lage: sie hat dieselbe panische Angst vor der Konfrontation mit heiratswilligen Partnern. Ihre Flucht vor den versammelten Freiern (1, 19) entspricht Podkolesins mehrfachen Rückzugsmanövern. Für Podkolesin hat die Sexualität und die Erzeugung von Kindern zwar einen vagen Reiz, und daher ist das Argument seines Freundes Kočkarev:

Ну, для чего ты живешь? Ну, взгляни в зеркало - что ты там видишь? Глупое лицо - и больше ничего. А тут, вообрази, около тебя будут ребятишки, ведь не то, что двое или трое, а, может быть, целых шестеро, и все на тебя, как две капли воды.

eines der wenigen, die bei ihm verfangen - denn er reagiert darauf mit der Bemerkung:

А оно в самом деле даже смешно, чорт побери: эдакой какой-нибудь пышка, щенок эдакой, и уж на тебя похож.

(1, 11)

Zugleich aber wird eben die Sphäre der Sexualität im Verlauf des Stücks konsequent mit einer Schicht der Unwillensäußerungen, Schimpf- und Fluchwörter assoziiert - vgl. das "čort poberi" in Podkolesins zuletzt zitierter Replik. Derartige Ausdrücke sind zwar primär redensartlich motiviert, stehen aber über das ganze Stück auffallend oft in mehr oder weniger

'versehentlichen' Verbindungen mit dem Thema 'Heirat', 'Ehe', 'Liebe'. Einige Beispiele:

Подколесин: Вот, как начнешь эдак один на досуге по-думывать, так видишь, что, наконец, точно нужно жениться. Чтò в самом деле? Живешь, живешь, да такая, наконец, *скверность* становится.

(1, 1)

"Skvernost'" bezeichnet hier wohl primär Podkolesins ungeordnetes Junggesellenleben, ist aber sekundär auch mit der Heiratsabsicht assoziiert, und zwar durch den Parallelismus

наконец, точно нужно жениться
наконец, скверность становится

Подколесин: А ведь хлопотливая, *чорт возьми*, вещь - женитьба. [...] Нет, *чорт побери*, это не так легко, как говорят.

(1, 7)

Кочкарев (увидев Феклу): [...] Ну, послушай, *на кой чорт* ты меня женила?

(1, 9)

Fekla, die sich über Kočkarevs Einmischung in Podkolesins Heiratsabsichten ärgert, sagt:

Фекла: [...] В такую *дрянь* вмешался.

(1, 10)

- womit sie, vielleicht unbewusst, Heiratsprojekte überhaupt als "takaja drjan'", "solchen Dreck" qualifiziert.

Besonders deutlich wird die 'konnotative Verteufelung' der Sexualsphäre in folgendem Dialog der Freunde Podkolesin und Kočkarev:

Кочкарев: [...] И вообрази, ты сидишь на диване - и вдруг к тебе подсядет бабеночка, хорошенькая эдакая, и ручкой тебя...

Подколесин: А, *чорт*, как подумаешь, право, какие в самом деле бывают ручки, ведь просто, брат, как молоко.

Кочкарев: Куды тебе! Будто и них только, что ручки!..

У них, брат... Ну, да что и говорить; у них бывает, просто, *чорт знает*, чего нет.

(1, 11)

Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang die 'versehentliche' Gleichsetzung von 'Heirat' und 'Beinbruch' im Dialog zwischen Kočkarev und Agaf'ja Tichonovna - das eine wie das andere ist hier so viel wie eine 'schlimme Geschichte':

Агафья Тихоновна: Ах, вы не знаете: с ней ведь *история случилась*.

Кочкарев: Как же, *вышла замуж*.

Агафья Тихоновна: Нет, это бы *еще* хорошо, а то переломила ногу.

[...]

Кочкарев: Да, то-то, я помню, *что-то было*: или вышла замуж, или ногу переломила.

(1, 18)

Zugleich wird die Idee der personalen Liebe, die sonst mit dem Handlungsmotiv 'Zusammenführen eines Mannes und einer Frau' verbunden ist, auf z.T. groteske Manier abgebaut. Podkolesins Bild von Agaf'ja Tichonovna ist vollkommen abhängig von den Meinungsäußerungen der übrigen Freier und Kočkarevs:

Подколесин: [...] Мне, признаюсь, она не нравится.

Кочкарев: Вот на! Это что? Да ведь ты сам *согласился*, что она хороша.

[...]

Подколесин: Да мне самому сначала она было приглянулась, да после, *как начали говорить*: длинный нос, длинный нос, - ну, я рассмотрел и вижу сам, что длинный нос.

Кочкарев: [...] Это, брат, такая девица! Ты рассмотри только глаза ее, [...]. А нос? Я не знаю, чтò за нос! белизна, алебастр! [...].

Подколесин (улыбаясь): Да теперь-то я *опять вижу*, что она как будто хороша.

(1, 21)

Dieser Dialog korrespondiert mit dem Selbstgespräch der

Agaf'ja Tichonovna in der anschliessenden Szene (II, 1):

Агафья Тихоновна: [...] Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазарыча, да пожалуй прибавить к этому еще дородности Ивана Павловича - я бы тогда тотчас же решилась. [...] Я думаю, лучше всего кинуть жребий. [...] Такое несчастное положение девицы, *особливо еще влюбленной.*

Ihre angebliche 'Verliebtheit' richtet sich demnach auf keine bestimmte Person.

In engem Zusammenhang mit der Destruktion der Idee der personalen Liebe steht das Moment der grotesken Passivität des Mannes und der Frau, die zusammengeführt werden sollen. Mit dieser Passivität kontrastiert die ebenso groteske und dabei gänzlich unmotivierte fieberhafte Aktivität von Podkolesins Freund Kočkarev, der alles daransetzt, um diese Heirat zustandezubringen. Kočkarev hat unlängst selbst geheiratet, und zwar allem Anschein nach unglücklich. "На кой чорт ты меня женила [...]. Эк невидаль - жена! Без нее-то разве я не мог обойтись?" - beschimpft er seine frühere und Podkolesins jetzige Heiratsvermittlerin Fekla (I, 9). Es bewegt ihn aber noch nicht einmal das zynische Motiv, seinen Freund nun ebenfalls in dieses Unglück zu stürzen. Seine Betriebsamkeit ist gänzlich uneigennützig und unmotiviert. Er nimmt der Heiratsvermittlerin die Sache aus der Hand und schleppt fast gewaltsam den zögernden Podkolesin in das Haus der Agaf'ja Tichonovna. Er zwingt den Freund, ihm sein Ehrenwort zu verpfänden, dass er wirklich heiraten will und schlägt die übrigen Freier - diese höchst künstlichen 'Widersacher' und 'Bremsen' (Šklovskij) für den Fortgang der Handlung - aus dem Feld. Er bittet den Freund kniefällig darum, bei seinem Ehrenwort zu bleiben, als dieser wieder zögert. Er formuliert an Podkolesins Stelle den Liebes- und Heiratsantrag und hat auch bereits den Priester und das Hochzeitsessen bestellt. Mit einem Wort: er ist der einzige, der sich für den Fortgang der Handlung engagiert, nachdem es ihm gelang, sie anstelle der Heiratsvermittlerin überhaupt in Gang zu bringen.

Über die Unmotiviertheit seines Engagements ist sich Kočkarev durchaus im Klaren (was ihn aber nicht hindert, sich weiter einzusetzen) - als nämlich Podkolesin wieder einmal zögert und sich sträubt, wünscht Kočkarev ihn zum Teufel und wendet sich mit folgendem Monolog an das Publikum:

Кочкарев: Ну, был ли когда виден на свете подобный человек? Эдакой дурак! Да если уж пошло на правду, то и я хорош. Ну, скажите, пожалуйста, *вот я на вас всех сошлюсь*: ну, не олух ли я, не глуп ли я? Из чего бьюсь, кричу, инда горло пересохло? Скажите, что он мне? родня что ли? И что я ему такое - нянька, тетка, свекруха, кума что ли? Из какого же дьявола, из чего, из чего я хлопочу о нем, не даю себе покою, не легкая прибрала бы его совсем? А просто чорт знает из чего! *Поди ты, спроси иной раз человека, из чего он что-нибудь делает!* [...].

(II, 17)

Diese Selbstbeschimpfung ist nun eine nur schwach verklausulierte Publikumsbeschimpfung ("Ich beziehe mich hier auf Sie alle!") - und das gesamte Verhalten Kočkarevs ist eine Karikatur des Empfängerhaltens angesichts einer literarischen Liebesintrige: jeder Zuschauer bzw. Leser will ja in der Regel (oder 'soll' sogar wollen), 'dass sie sich kriegen', er bangt und hofft bei allen Verwicklungen hektisch mit - warum eigentlich? - das fragt sich der hier gemeinte Zuschauer gewöhnlich nicht, selbst wenn er vielleicht daheim, wie Kočkarev, eine schlechte Ehe führt. Mit einem Wort: Gogol's Kočkarev agiert auf der Bühne im (falschen) Interesse des Zuschauers, der eine 'richtige Handlung' haben will, möglichst mit einer Heirat am Schluss. Er pfuscht der Heiratsvermittlerin stellvertretend für den Zuschauer ins Handwerk. Er wird zum Komplizen des Zuschauers, wenn er sich "in einen solchen Dreck einmischt", wie Fekla sagt. Zusammen mit dem Zuschauer legt er sich für den Fortgang der Handlung ins Zeug. Konsequenterweise gibt er die Frage nach dem Warum an den Zuschauer zurück: "Einfach weiss der Teufel weshalb. Geh du mal hin und frage einen Menschen, wieso er irgendetwas tut."

Indem Kočkarev, dieser Agent des Zuschauers auf der Bühne, nun scheitert, wird dieser selbst zu einer kritischen Überprüfung seiner ästhetischen Erwartungen und Interessen veranlasst. Arina Pantelejmonovnas Beschimpfung Kočkarevs, dem gar nicht mehr zum Lachen zumute ist, wird doppelsinnig genug formuliert, um auch dem Zuschauer zu gelten:

[...] посмеяться над нами задумали? на позор разве мы достались вам, что ли? [...] Да я за то, батюшка, вам плюну в лицо, коли вы честный человек. Да вы после этого подлец, коли вы честный человек! [...].

(II, 25)

Auf eine bemerkenswert komische Weise ("Und Sie sind nach alledem ein Schuft, wenn Sie ein ehrlicher Mensch sind") wird hier in Kočkarev der Zuschauer beschämt. Ihm wird seine unbefugte Einmischung in die Heiratsangelegenheit verwiesen - und zugleich auch sein Gelächter über dieses 'ganz unwahrscheinliche Ereignis'. Und wie ihm im *Revizor* keine positive Handlungsanweisung in Form einer 'ehrlichen Figur' (čestnoe lico) geboten wird, so wird ihm in der *ženit'ba* auch keine 'richtige' ästhetische Reaktionsweise vorgeführt. Diese wird ihm als offene Frage auf den Heimweg mitgegeben.

Als zusammenfassende These lässt sich formulieren: das Stück als ganzes ist dazu bestimmt, den Rezipienten nicht zu zerstreuen oder erbaulich abzulenken, sondern ihn auf sich selbst zurückzulenken. Dazu dient das gesamte, hier nur skizzierte, Gefüge der Rezeptionslenkungsmittel in diesem Stück, nämlich der Handlungsansatz ('Fabel') und die damit verbundene Verweisung des Zuschauers auf die Konventionen des bürgerlichen Lustspiels bzw. Dramas mit dessen zentraler Liebesthematik - und das dazu disproportionale Sujet, das diese Konventionen und damit die Erwartungen des Zuschauers negiert, und zwar in verschiedenen Bereichen seines Bedeutungsaufbaus: im stilistischen Bereich z.B. durch die Verfahren der 'konnotativen Verteufelung' von Sexualität und Ehe; im Bereich der Personenkontexte durch den Abbau von Motivation (vgl. die Destruktion der Idee der personalen Liebe sowie das passive Verhalten der Protagonisten); im Bereich der Personenkonstellation durch den auffälligen Parallelismus der Passivität bei Agaf'ja und Podkolesin und den Kontrast zur unmotivierten Aktivität Kočkarevs und ferner durch die parodistisch-bizarre Aufrichtung von Hindernissen für den Fortgang der Handlung (die Vielzahl der konkurrierenden Freier) usw. In diesem Gefüge der Rezeptionslenkungsmittel kommt nun dem Verfahren der Aktivierung *und* Karikierung des Zuschauerverhaltens vermittels der Figur des Kočkarev die Funktion des 'konstruktiven Prinzips' (Tynjanov) zu, dem die übrigen Lenkungsverfahren zugeordnet sind. Diese Zuordnung unterwirft das ihnen innewohnende Moment der scheinbar ziellosen Komik, Bizarrerie und Parodie der generellen Bestimmung des Stücks, den Zuschauer selbst mit seinen Erwartungen und seiner Rezeptionsroutine zum Gegenstand der Komödie zu machen.

Entsprechende Gogol'sche Intentionen lassen sich nicht nur aus dem Text selbst, sondern auch aus der literarhistorischen Situation der Zeit (Nachwirken der Romantik, welche in ihrer Dramatik die Illusionsbildung des Zuschauers zu problematisieren begann) sowie aus anderen Arbeiten Gogol's ableiten -

hier sei nur auf die berühmte Äusserung des Gorodničij verwiesen:

Мало того, что пойдешь в посмешище - найдется щелкопер, в комедию тебя вставит [...] и будут все скалить зубы и бить в ладоши. Чему смеетесь? Над собой смеетесь!

(*Revizor*, V, 8)

Jedoch wird in keiner der übrigen dramatischen Arbeiten Gogol's die Thematisierung des Zuschauerverhaltens so sehr zum zentralen Anliegen des Stücks wie in der *Heirat*. Und so deutlich diese Komödie auch charakteristischer Teil des literarhistorischen Kontexts ihrer Zeit und des Gogol'schen Oeuvres ist - so verweist ihre spezifische Rezeptionslenkungsstruktur doch auch weit voraus auf die Dramatik des Absurden, für welche die Thematisierung der Zuschaueraktivitäten ein konstitutiver Zug ist.⁴

ANMERKUNGEN

1. Diese kleine Skizze steht in losem Zusammenhang mit meinen theoretischen Überlegungen zur Rezeptionslenkung im Drama, wie ich sie in "Zur Rezeptionslenkung bei narrativen und dramatischen Werken" (*Sprache im technischen Zeitalter*, 47, 1973, 186-201) dargelegt und in "Zum Problem des virtuellen Empfängers beim Drama. Am Beispiel von Ostrovskijs Komödie *Bešenye den'gi*" (A.G.F. van Holk (Hg.), *Zugänge zu Ostrovskij*. Veröffentlichungen des Slavischen Seminars der Universität Groningen, 1, Bremen 1979) in vergleichsweise strikterer Form angewendet habe.
Alle Zitate sind der Ausgabe *Sočinenija N.V. Gogolja* (ed. N. Tichonravov), tom 2, (Moskva 1889), entnommen. Alle Hervorhebungen stammen von mir.
2. Beispiel für derartige Sinnzuweisungen ist I.L. Višnevskaja, *Gogol' i ego komedii*, (Moskva 1976), namentlich das Kapitel "O čem napisana *Ženit'ba*", 164-193. Sie beharrt auf der 'social'naja masštabnost' aller Figuren und sieht in dem Stück u.a. eine Satire auf die Beziehungen zwischen dienender und herrschender Klasse (Stepan - Podkolesin; Fekla - Kočkarev) sowie auf die Konflikte zwischen den verschiedenen Lagern der herrschenden Schicht.
Višnevskaja liefert übrigens - wohl unbeabsichtigt - Stoff für eine gänzlich andere Sinndeutung von Podkolesins Ehescheu. Sie zitiert aus einer früheren Fassung der *Ženit'ba* Kočkarevs Bemerkung über Podkolesin:

Директор департамента так его любит, что даже вместе с ним спит на одной кровати.

(Der Direktor des Departements liebt ihn so, dass er sogar in einem Bett mit ihm schläft.)

(Višnevskaja, 191)
3. Derartiges lag der Moskauer Inszenierung von Anatolij Ėfros zugrunde, die in Moskau in den 70er Jahren gezeigt wurde. Aus der drallen Agaf'ja Tichonovna wurde hier ein kindhaftes, träumerisches Mädchen, und die Glückssehnsucht beider Protagonisten wurde durch leitmotivisch wiederkehrende, kirchlich geprägte Heiratszeremonien assoziativ vergewärtigt.
4. Ich beziehe mich hier u.a. auf W. Iser's Behandlung von Becketts "En attendant Godot" in W. Iser, *Der implizite Leser*, (München 1972), 409.