

# SLAVISTISCHE BEITRÄGE

Band 270

DRAMA UND THEATER

Theorie – Methode – Geschichte

Herausgegeben von  
Herta Schmid und Hedwig Král



VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN

1991

Rolf Fieguth

DIE STIMME DES DRAMATISCHEN AUTORS. BEMERKUNGEN ZUR SPRACHLICHEN  
SCHICHT IM DRAMA AM BEISPIEL VON M. E. SALTJKOV-ŠČEDRINS  
DRAMATISCHER SATIRE *DIE SCHATTEN* (1862)

1. Zur Einführung

Im vorliegenden Beitrag wird der Versuch unternommen, bestimmte stilistische Erscheinungen des Dramas - Überschreitungen der Grenze zwischen Neben- und Haupttext (Stücktitel, "sprechende Namen"); Manifestationen auktorialer Bedeutungsintentionen in Figurenreden; Konflikt der Stile im Drama und dgl. - unter einer theoretisch-methodologischen Perspektive zusammenzufassen. Zu diesem Zweck wird versuchsweise der Begriff "Stimme des dramatischen Autors" eingeführt. Er ist von Bachtins Konzept der Vielstimmigkeit im Roman inspiriert, auch wenn dies hier nicht weiter verfolgt werden soll.<sup>1</sup> Vor einer Definition des Begriffs werden theseartig einige theoretische und methodologische Bedingungen angegeben, unter denen er gelten und funktionieren soll:

A. Das Drama wird hier als literarisches Kunstwerk aufgefaßt, dessen Lektüre eine eigenartige Art der ästhetischen Wahrnehmung und Konkretisation ausmacht - neben der Verarbeitung des dramatischen literarischen Kunstwerks zum theatralischen Kunstwerk und neben der ästhetischen Wahrnehmung des 'fertigen' theatralischen Kunstwerks durch ein Publikum bzw. *den* Zuschauer. Als ästhetische Gegebenheit kommt die "Stimme des dramatischen Autors" vor allem im gelesenen Drama zur Geltung; im theatralischen Kunstwerk wird sie durch die Bedeutungsintention des Regisseurs, des Bühnenbildners, der Schauspieler teils modifizierend ersetzt, teils über-tönt.

B. Vom dramatischen Haupttext - den monologischen oder dialogischen *fiktionalen* Figurenreden - unterscheidet sich der Nebentext u. a. dadurch, daß die sprachliche und stilistische Natur des Nebentextes in der Regel ästhetisch neutralisiert ist. Ästhetisch aktiv für den Bedeutungsaufbau des Dramas werden gewöhnlich nur die Denotate des Nebentextes, nicht aber die sprachlichen Zeichen, mit deren Hilfe sie denotiert sind.<sup>2</sup> Diese ästhetische Neutralisierung

der Sprachlichkeit des Nebentexts steht in engstem Zusammenhang mit einem der fundamentalen Charakteristika des Dramas: dem dargestellten Widerspiel zwischen sprachlichen und nichtsprachlichen Bedeutungen.<sup>3</sup> Die ästhetisch neutralisierte Sprachlichkeit des Nebentexts hat den Charakter einer ästhetischen Norm. Ihre Befolgung äußert sich u.a. darin, daß in Versdramen bzw. Dialektstücken die Regieanweisungen in Prosa bzw. in Standardsprache gehalten sind. Wie jede ästhetische Norm, so zieht auch diese zahlreiche Gegenkräfte und Verletzungen auf sich.<sup>4</sup> Die "Stimme des dramatischen Autors" bezieht sich darum primär auf den Haupttext; im Nebentext ist sie gleichsam ästhetisch tonlos, obschon der Nebentext die Existenz der Stimme des dramatischen Autors garantiert.

C. Bei allen Überlegungen und Interpretationen wird hier eine möglichst konsequente rezeptionsästhetische Sichtweise angestrebt. Dies gilt vor allem auch für Begriffe wie "Autorintention", "Autorkontext", "Stimme des dramatischen Autors" usw. Die "Autorintention" ist nach dem hier geltenden Verständnis nicht a priori vorgegeben, sondern sie ist einem Rezipienten aufgegeben. Dies gilt selbstverständlich auch für die "Stimme des dramatischen Autors".

D. Zur hierarchisierten Korrelation einiger Begriffe: Der umfassendste Begriff ist der "Bedeutungsaufbau" des dramatischen Werks, gedacht in seiner synchronen, ganzheitlichen, fertigen Dimension *und* in seiner diachronen, sich in der Zeit entfaltenden Dimension. Die "Autorintention" oder "(auktoriale) Bedeutungsintention" betrifft im Prinzip alle Aspekte und Dimensionen des Bedeutungsaufbaus; wir verwenden den Terminus vorzugsweise für die 'kleinen', 'taktischen' Verfahren in der diachronischen Dimension des Bedeutungsaufbaus. Der "Autorkontext" wird auf die diachronische Dimension des Bedeutungsaufbaus spezifiziert. Mit Herta Schmid verstehen wir darunter diejenige auktoriale semantische Energie, welche über den gesamten Text hin ein "Äußerungsband des Urhebersubjektes" ausmacht und zu den Figurenkontexten in mehr oder weniger manifeste Spannung gerät. Der "Autorkontext" besteht aus Gegebenheiten des Neben- und des Haupttexts, m.a.W. vereinigt der "Autorkontext" die Gesamtheit der direkten oder indirekten Mittel, um auktoriale Bedeutungsintentionen zum Ausdruck zu bringen.<sup>5</sup>

Unter diesen thesenartigen theoretischen und methodologischen Bedingungen soll folgende Definition gelten:

'Stimme des dramatischen Autors' ist der Teilaspekt des 'Autorkontexts', wo dieser am oder im Haupttext als sprachlich ausgedrückte oder unmittelbar auf sprachlichen Ausdruck zurückführbare Bedeutungsintention zur Geltung kommt.

Was der so definierte Begriff in der Praxis der Drameninterpretation leisten könnte, wäre an einer hinlänglich großen Zahl aus verschiedenen Epochen stammender Versdramen (besonders gut für den Zweck geeignet) und Prosadramen zu demonstrieren. Für einen ersten Versuch beschränken wir uns auf eine in Prosa geschriebene "dramatische Satire", M.E. Saltykov-Ščedrin's *Die Schatten (Teni, 1862)*. Von einer dramatischen Satire darf man erwarten, daß die "Stimme des dramatischen Autors" darin besonders deutlich zur Geltung kommt. Andererseits handelt es sich um ein dramatisches Werk, das die für den literarischen Realismus charakteristische Zurückhaltung in der 'Bloßlegung seiner Verfahren' übt, was Hypertrophierungen auch im Bereich der "Stimme des dramatischen Autors" eher unwahrscheinlich macht.

## 2. Zur "Stimme des dramatischen Autors" in Saltykov-Ščedrin's *Die Schatten*

### 1. Zum Stück

*Die Schatten* sind vermutlich im Jahre 1862 entstanden. Es besteht keine Einigkeit in der Forschung, ob das Stück abgeschlossen oder Fragment geblieben ist, auch wenn es als ein abgeschlossenes Ganzes gelesen werden kann. Zu Lebzeiten des Verfassers ist es weder gedruckt noch aufgeführt worden, und man kann sich fragen, ob Saltykov-Ščedrin es nicht eher zu eigenem Amusement und dem seiner vertrauten Freunde geschrieben hat. Für diese Annahme spricht zum einen, daß *Die Schatten* Bestechungsskandale bei Hofe zum Gegenstand der dramatischen Satire macht, was eine Veröffentlichung von vornherein ausschloß. Zum anderen enthält aber die Verspottung der Idee der Veränderung des Systems von innen, des "langen Marschs durch die Institutionen", wie es in unseren Zeiten einmal hieß,

Unter diesen thesenartigen theoretischen und methodologischen Bedingungen soll folgende Definition gelten:

'Stimme des dramatischen Autors' ist der Teilaspekt des 'Autorkontexts', wo dieser am oder im Haupttext als sprachlich ausgedrückte oder unmittelbar auf sprachlichen Ausdruck zurückführbare Bedeutungsintention zur Geltung kommt.

Was der so definierte Begriff in der Praxis der Drameninterpretation leisten könnte, wäre an einer hinlänglich großen Zahl aus verschiedenen Epochen stammender Versdramen (besonders gut für den Zweck geeignet) und Prosadramen zu demonstrieren. Für einen ersten Versuch beschränken wir uns auf eine in Prosa geschriebene "dramatische Satire", M.E. Saltykov-Ščedrin's *Die Schatten (Teni, 1862)*. Von einer dramatischen Satire darf man erwarten, daß die "Stimme des dramatischen Autors" darin besonders deutlich zur Geltung kommt. Andererseits handelt es sich um ein dramatisches Werk, das die für den literarischen Realismus charakteristische Zurückhaltung in der 'Bloßlegung seiner Verfahren' übt, was Hypertrophierungen auch im Bereich der "Stimme des dramatischen Autors" eher unwahrscheinlich macht.

## 2. Zur "Stimme des dramatischen Autors" in Saltykov-Ščedrin's *Die Schatten*

### 1. Zum Stück

*Die Schatten* sind vermutlich im Jahre 1862 entstanden. Es besteht keine Einigkeit in der Forschung, ob das Stück abgeschlossen oder Fragment geblieben ist, auch wenn es als ein abgeschlossenes Ganzes gelesen werden kann. Zu Lebzeiten des Verfassers ist es weder gedruckt noch aufgeführt worden, und man kann sich fragen, ob Saltykov-Ščedrin es nicht eher zu eigenem Amüsement und dem seiner vertrauten Freunde geschrieben hat. Für diese Annahme spricht zum einen, daß *Die Schatten* Bestechungsskandale bei Hofe zum Gegenstand der dramatischen Satire macht, was eine Veröffentlichung von vornherein ausschloß. Zum anderen enthält aber die Verspottung der Idee der Veränderung des Systems von innen, des "langen Marschs durch die Institutionen", wie es in unseren Zeiten einmal hieß,

eine kräftige Dosis Selbstironie und Ironie gegenüber jeder Art von Oppositionellen, die auf ein Stückchen Macht innerhalb des Systems warten. Im Revolutionsjahr 1848 nach dem Gouvernement Vjarka verbannt, arbeitete Saltykov-Ščedrin dort von 1850 bis 1855 faktisch als Mitglied der Gouvernement-Verwaltung; 1856-1858 arbeitete er freiwillig, offenbar aus reformistischen Ideen heraus, als Beamter zu besonderer Verwendung (Arbeit am Reformprogramm zur Bauernbefreiung) im Petersburger Innenministerium und 1858-1862 sogar als Vize-Gouverneur in Rjazan'. Satirische Verspottung der eigenen Person und des eigenen Kreises oppositionell gesonnener Freunde kann in den Figuren Klaverov, Bobyrev und Šalimov nachgewiesen oder doch zumindest verspürt werden. An einer öffentlichen Bloßstellung seiner selbst und seiner Gefährten war dem Verfasser damals und später wohl nicht gelegen. Bemerkenswert an dem szenischen Werk dieses Verfassers ist die weitgehende Abwesenheit des grotesken, enigmatischen Stils, welcher einen Gutteil seiner publizierten Schriften kennzeichnet, und die Nähe zum 'klassischen' bürgerlichen Drama.

## 2.2. Nebentext und Haupttext

### 2.2.1. 'Sprechende Namen'

Wie oben bereits ausgeführt, stellen 'sprechende Namen' durch die ästhetische Aktivierung eines sprachlichen Elements des Nebentextes eine Verletzung der ästhetischen Norm der ästhetischen Grenze zwischen Neben- und Haupttext dar und sind zugleich eine manifeste Intervention der "Stimme des dramatischen Autors" in den Haupttext. An den *Schatten* fällt in dieser Beziehung eine gewisse Zurückhaltung im Vergleich zu Dramatikern wie Nikolaj Gogol' oder dem Zeitgenossen Aleksandr Vasil'evič Suchovo-Kobylin auf. Die Semantik des Namens der Hauptfigur, Petr Sergeevič Klaverov, verweist nur sehr diskret auf ihren mutmaßlichen Ursprung - frz. "clavier" (Tastatur) oder dt. "Klavier". Sie wird im Haupttext niemals direkt kommentiert, wohl aber durch die Handlung verifiziert: Der liberale Oppositionelle Klaverov, Angehöriger eines regimekritischen Schuljahrgangs, hat mit einigen seiner Jugendfreunde den Marsch durch die Institutionen angetreten. Seinen Aufstieg zum "General", zum Wirklichen Geheimen Staatsrat und Di-

rektor einer Ministerialbehörde, hat er bewerkstelligt, indem er seine Geliebte Klara mit seinem vergreisten Chef, dem Fürsten Tarakanov (russ. "tarakan" - 'Küchenschabe'), teilte. Ohne es ganz wahrhaben zu wollen, ist er seinen reformerischen Ideen völlig entfremdet. Auf ihm wird gespielt wie auf einer Tastatur oder Klaviatur.

Klaverovs früherer Klassenkamerad und jetzige rechte Hand heißt Pavel Nikolaevič Nabojkin (von "bojkij" bzw. "nabojko" - 'rasch', 'schlagfertig', 'dreist') - eine Namensform, die ebenfalls nicht allzu prägnant ist und gleichfalls nicht kommentiert wird, welche aber das Sprechen und Handeln dieses wortgewandten Ideologen eines inhaltsfreien bürokratischen Prinzips und Systems recht gut charakterisiert.

Ein weiterer Klassenkamerad Klaverovs, Nikolaj Dmitrič Bobyrev, hat in der Provinz im Sinne des oppositionellen Kreises "gedient", sich dabei ein wenig mißliebig gemacht und sucht nun Hilfe bei Klaverov in Petersburg. Seine hübsche junge Frau Sof'ja wird Klaverov dazu dienen, die gefährlich gewordene Klara in Tarakanovs Gunst zu verdrängen und selbst wieder Einfluß und Spielraum zu gewinnen; der Ehemann Bobyrev ist dazu willkommenes Hilfsmittel. Sein Name leitet sich von "bobyry" - 'Gründling', der Bezeichnung eines kleinen Futterfisches, her. Wie Klaverov und Nabojkin, so enträt auch dieser Name freilich der grotesken Auffälligkeit, die für andere Namensformen des Stücks vor allem bei Nebenfiguren durchaus gilt (Tarakanov, s.o.; Svistikov - Name von Klaverovs Hofnarren von "svistnut" - 'saufen', u.a.).

Wohl am effektivsten ist die Intervention der auktorialen Stimme in der Namensform der Nebenfigur Narukavnikov. Narukavnikov ist der Sohn eines reichen Kaufmanns, der sich durch hohe Schmiergeldzahlung an die Geliebte Tarakanovs in Klaverovs Behörde eingekauft zu haben meint (I,8). Klaverov sieht darin mit Recht eine völlige Mißachtung seiner Person und Funktion; der Vorgang wird für ihn zum Anlaß, 'die babylonische Staatshure' ("stats-vavilon-janka") Klara bei seinem Chef Tarakanov zu entmachten und ihm in Sof'ja Bobyrevna eine neue Geliebte zu verschaffen. Der Kaufmannssohn und Noch-nicht-Beamte heißt aber bereits nach dem Willen des Autors "Narukavnikov" (von "narukavnik" - 'Ärmelschoner'), trägt also schon vor seiner Verbeamtung einen Beamten-Namen. Die Inter-

vention der auktorialen Stimme scheint hier zu signalisieren, daß Klaverovs Absage an den Kaufmannssohn nicht von Dauer sein wird.

### 2.2.2. Der Titel

Zum Titel eines Dramas ist zunächst zu sagen, daß er das einzige sprachliche Element des Nebentextes ist, bei welchem die ästhetische Neutralitäts-Norm nicht gilt. Im Gegenteil ist eine gewisse Opulenz der Titelformulierung gang und gäbe, auch in der realistischen Dramatik. Das Titelwort unseres Stücks *Die Schatten* ist dem gegenüber nicht allzu auffällig.

Eine Verletzung der ästhetischen Grenze zwischen Neben- und Haupttext findet gleichwohl dann statt, wenn der Titel in den Reden der Figuren 'bedeutungsvoll' verwendet wird. Diese Art der Normverletzung ist häufig und gehört zu den interessantesten Verfahren im Bedeutungsaufbau eines Dramas. In derartigen Fällen ist die Intervention der Stimme des dramatischen Autors in die Rede der Figur offenkundig. In Saltykov-Ščedrins Stück tritt dieser Fall nur ein einziges Mal ein<sup>8</sup>, dort allerdings recht prägnant. Nach dem Besuch des bereits erwähnten Narukavnikov raisoniert Klaverov:

*On prosto dvojniki naš, on prosto takaja že ten' čelovečeskaja, kak vse eti Nabojkiny, Bobyrevy... (I,9)*

'Der ist direkt ein Doppelgänger von uns, der ist direkt genau so ein menschlicher Schatten wie alle diese Nabojkins, Bobyrevs...'

Durch die besagte auktoriale Intervention wird hier in der Äußerung der Figur des Klaverov zum Ausdruck gebracht, daß zumindest der engere Kreis Klaverovs keine selbstbestimmten, voll ausgeprägten Menschen sind, sondern eben "Schatten". Bemerkenswert ist dabei, daß Klaverov sich in dieses Verdikt letztlich selbst einbezieht, indem er Narukavnikov als einen "Doppelgänger von uns" apostrophiert. In einem späteren Abschnitt wird zu zeigen sein, wie sich die Schatten-Metapher in das Geflecht verbaler Leitmotive einfügt und wie sie nicht nur eine Kategorie dramatischer Personen, sondern die dramatische Gattungsnatur des gesamten Stücks zu betreffen scheint.

### 2.3. Interferenzen zwischen den Figurenreden und der Stimme des dramatischen Autors

#### 2.3.1. Monolog und Dialog

Was nun die Verhältnisse im Haupttext selbst betrifft, so liegt es nahe, Anhaltspunkte für Interferenzen zwischen auktorialer Stimme und Figurenäußerung überall da zu suchen, wo das Moment der Interferenz zwischen den Figurenreden geschwächt ist - mit anderen Worten, in allen Formen des monologischen Sprechens wie Monolog, Tirade, Beiseitesprechen, Ansprachen an das Publikum etc. Traditionellerweise wird dem Rezipienten in solchen dargestellten Redesituationen die subjektiv-ehrliche Sicht der Sprecher in bezug auf dramatische Sachverhalte mitgeteilt, und die Nähe dieser Sicht zu der des Autors kann oft unterstellt werden. In der Regel verstellen sich die Schurken im Drama in ihren Dialogen und sagen ihre Wahrheit in Monologen, und die daraus entstehende semantische Spannung erlebt der Rezipient bei der Wahrnehmung ihrer dialogischen Reden als Interferenz mit der Stimme des dramatischen Autors. Es kann aber, vor allem in Komödien oder szenischen Satiren, auch Fälle geben, wo die Intervention der Stimme des dramatischen Autors die Figur geradezu zwingt, gegen ihre eigenen Interessen ihre eigene Schlechtigkeit zu kommentieren, und zwar durchaus nicht nur in monologischen Reden, sondern mitten in den heikelsten Dialogsituationen. Von Karl Gutzkov ist die drastische Formulierung überliefert, daß sich in solchen Fällen der Autor "wie aus den Kulissen heraus sprechender, seine Akteure mitunter ohrfeigender Puppenspieler gebärdet."<sup>9</sup>

In den *Schatten* ist weder das Schema 'wahre Monolog-Äußerung vs. verfälschte Dialog-Äußerung' noch dasjenige der vom Autor 'überwältigten' Figurenäußerung prominent und pur verwirklicht. Zum einen ist hier die Opposition zwischen 'dialogischer Verstellung' und 'monologischer Ehrlichkeit' in den Reden der zentralen Figuren entscheidend dadurch relativiert, daß sie in ihren Dialogen gerne zynische Offenheit kultivieren. Die bewußte zynische, bei Klaverov nicht selten auch larmoyant-selbstkritische Offenheit liefert eine dargestellte psychologische und charakterologische Motivation und Verschleierung für das Verfahren der offenen 'Überwältigung' einer Figur durch ihren Autor. Zum anderen sind

die Monologe der zentralen Figuren dieses Stücks häufig kaum weniger durch die Interferenz mit den Stimmen *abwesender* dargestellter Figuren charakterisiert als ihre dialogischen Reden durch die Interferenz mit den Stimmen der Gesprächspartner.

Beispiele für diskrete und doch wirkungsvolle Intervention der Stimme des dramatischen Autors sollen hier an Äußerungen Nabojkins und Klaverovs dargelegt werden. In I,2 führt Nabojkin, der Theoretiker des 'neuen' bürokratischen Systems unter den früheren jungen Liberalen, den in der Provinz etwas zurückgebliebenen Bobyrev in die neuen Verhältnisse in der Hauptstadt ein:

*Ty ispolnitel' - i ničego bol'se; tvoi sposobnosti, tvoe umen'e, konečno, dragocenny, no oni dragocenny tol'ko v tom smysle, čto čelovek umnyj i sposobnyj vsjakuju štuku sumeet obdelat' lovčee, neželi čelovek glupyj i neumelyj. Klaverov èto ponjal, i potomu on tak vysoko stoit, a budet stojat' ešče vyše. On nikomu ne protivorečit i ni s kem ne sporit, potomu čto znaet, čto, v suščnosti, vsjakij iz prikosnovennyh želaet togo že samogo, čego i on želaet; s drugoj storony, nikto za nim ne podsmatrivaet i ne daet emu instrukcij, potomu čto vsjakij očen' chorošo znaet, čto Klaverov želaet imenno togo že samogo, čego i on želaet, no želaet, esli možno tak vyrazit'sja, s bol'sim talantom i dostigaet celi s bol'seju osmotritel'nost'ju. Vot, ljubeznyj drug, žiznennoe napravlenie našego vremeni. (I,2)*

'Du bist ein ausführendes Organ und weiter nichts; deine Fähigkeiten, dein Können sind natürlich wertvoll, aber sie sind wertvoll nur in diesem Sinne, daß ein Könner und fähiger Mensch jegliches Stück geschickter hinkriegen kann als ein dummer und unfähiger Mensch. Klaverov hat das begriffen, deswegen steht er so weit oben und wird noch höher steigen. Er widerspricht niemandem und streitet mit niemandem, weil er weiß, daß im Grunde jeder Betroffene dasselbe wünscht wie er selbst; andererseits beaufsichtigt ihn niemand und gibt ihm Instruktionen, weil jedermann auch sehr wohl weiß, daß Klaverov gerade das Nämliche wünscht, wie er selbst, daß aber Klaverov, wenn man sich so ausdrücken darf, es mit größerem Talente wünscht und das Ziel mit größerer Umsicht erreicht. Dies, lieber Freund, ist die Lebensrichtung unserer Zeit.'

Diese zu einem regelrechten Vortrag ausartende Belehrung ist die Äußerung einer Figur, die von mehreren anderen Personen als die widerwärtigste und unsympathischste des ganzen Stücks angesehen wird; durch einige auktoriale Interventionen wird gerade sie zu einer Äußerung ganz im Sinne des Autors umfunktionierte. Da ist zunächst die Situation, in der die Äußerung formuliert wird: Die Be-

lehrung gilt Bobyrev, der noch in Restbeständen des (drei Jahre) alten oppositionellen Idealismus verhaftet ist; seine skeptische Lernstutzigkeit fungiert wie ein Resonanzboden, welcher Nabojkins Äußerung von vornherein den satirischen Ton verleiht; in der Szene werden noch weitere Mittel zu diesem Zweck aufgewendet (Svistikovs Zwischenbemerkungen), die hier übergangen werden müssen. Ferner ist die Intervention der auktorialen Stimme in Nabojkins Äußerung an einem Stilbruch in seinen hochtönenden, wohlgeformten Sätzen zu erkennen:

*čto čelovek umnyj i sposobnyj vsjakuju štuku sumeet obdelat' lovčee, neželi čelovek glupyj i neumelyj.*

'daß ein Könner und fähiger Mensch jegliches Stück geschickter hinkriegen kann als ein dummer und unfähiger Mensch'

Bezeichnend ist hier einerseits der 'unmögliche' Kolloquialismus "lovčee" (statt "lovče"), andererseits aber vor allem der den Gauner verratende Ausdruck "vsajkuju štuku obdelat'" ('jedes Stück hinkriegen'). Die auktoriale Intervention nötigt hier die Figur gewissermaßen, sich selbst satirisch preiszugeben. Zumindest dieses Signal macht für den Rezipienten die gesamte Stelle als auktoriale Satire im Munde einer der satirisch verlachten Personen deutlich erkennbar.

Als auktoriale Satire ist die zitierte Passage aber vor allem auch eine auktoriale Charakteristik der Hauptfigur Klaverovs als eines Genies der Anpassung und nicht nur seine Einschätzung durch eine beliebige andere dramatische Person. In dieser Eigenschaft wird sie verstärkt durch zahlreiche, über das ganze Stück verstreute, gleichgerichtete Einschätzungen Klaverovs, vor allem auch durch die Befürchtungen, die Klaverov selbst hegt, er könnte tatsächlich so geworden sein oder werden, wie diese Charakteristik besagt. Die Stimme des dramatischen Autors interveniert nun in zahlreichen Äußerungen Klaverovs in der Form, daß dieser sich, ohne allzu feste Überzeugung, beständig gegen diese Einschätzung zur Wehr zu setzen scheint. Einen derartigen Versuch unternimmt Klaverov einige Szenen später in einem Dialog mit Nabojkin. Das Gespräch geht von der Einschätzung des radikaleren Oppositionellen und früheren Gefährten Šalimov aus; Klaverov fürchtet, daß Šalimov und sein Kreis über kurz oder lang auf Kosten der Klaverovs ebenso in Machtpositionen gelangen könnte, wie ihm selbst und den Seinen

dies seit drei Jahren gelungen ist.

*KLAVEROV* My sami, ljudi mladoga pokolenija, ljudi, ne otšatnuvšiesja ot starikov, služim lučšim dokazitel'stvom tomu, kak trudno ugadat', gde sila. Goda tri tomu nazad kto mog by skazat', čto my budem imet' ves, budem zanimat' vidnye mesta v administracii?/ *NABOJKIN* No ved' čto imenno potomu tak i sdelalos', čto my ne otšatnulis'./ *KLAVEROV* Ė, ljubeznyj! da razve my ne liberal'ničali, razve my ne imenem otricanija vorvalis' v svjatišče starčestva? I, glavnoe, sprašivaju ja tebja, razve ne byli my iskrenni i v liberalizme i v otricanii? (I,4)

'*KLAVEROV* Wir selbst, Angehörige der jungen Generation, die wir die Greise nicht links liegen ließen, wir sind der beste Beweis dafür, wie schwer es ist zu erraten, wo die Macht ist. Wer hätte vor drei Jahren sagen können, daß wir einst Einfluß haben und bedeutende Stellen in der Verwaltung einnehmen würden?/ *NABOJKIN* Aber dies ist doch gerade deshalb geschehen, weil wir (niemanden) links liegen gelassen haben./ *KLAVEROV* Ei, mein Bester! Haben wir uns etwa nicht liberal gebärdet, sind wir etwa nicht im Namen der Verneinung in das Allerheiligste des Greisentums eingedrungen? Und vor allem, frage ich dich, waren wir etwa nicht aufrichtig in unserem Liberalismus und in unserer Verneinung?'

Die latente Selbstironie von Klaveros Einlassungen wird durch die Interferenz mit der Stimme des dramatischen Autors zur unfreiwilligen Selbstentlarvung intensiviert. Dies läßt sich bis in die einzelnen stilistischen Mittel verfolgen. Die Oppositionen zwischen "aufrichtig in unserem Liberalismus" vs. "sich liberal gebärden (*liberal'ničat'*)", zwischen "waren wir etwa nicht aufrichtig" als rhetorische Frage vs. echte Frage, zwischen dem expliziten tempus praeteritum in "*waren* wir etwa nicht aufrichtig" und dem impliziten Präsens "*wir* sind nicht mehr aufrichtig" werden durch die auktoriale Intervention auf eine Weise verstärkt, daß die Figur über das Maß hinaus bloßgestellt wird, das in ihrer dargestellten eigenen Absicht liegt.

### 2.3.2. Verbale Leitmotive und dramatische Schlüsselbegriffe

Interventionen der Stimme des dramatischen Autors in die Figurenrede sind weiterhin feststellbar im Bereich der dramatischen Schlüsselwörter und der verbalen Leitmotive, die in den Reden der Figuren vorkommen. Jede kunstgerechte Analyse der Stilistik eines Dramas wird nach Schlüsselwörtern oder -begriffen suchen, die in

den Dialogen der Figuren auf prägnante Weise kontrovers werden. An ihnen läßt sich u.U. die doppelte Interferenz zwischen den streitenden Dialogpartnern und zusätzlich der Stimme des dramatischen Autors gut studieren: Die streitenden Figuren haben durchaus ein Bewußtsein von der Semantik der Begriffe, um die sie streiten; zugleich mischt sich das semantische Bewußtsein des Autors in den Streit ein und verleiht den Begriffen sowie dem Streit um sie eine Bedeutung, deren Tragweite den streitenden Personen nicht bewußt sein muß. In diesen Bereich schlägt auch das Phänomen der sog. dramatischen Ironie, jener altbekannte Fall von Manifestation der hier sog. Stimme des dramatischen Autors.

Die strittigen dramatischen Schlüsselwörter bilden häufig einen über den ganzen Text ausgespannten Begriffszusammenhang, der als solcher ausschließlich dem semantischen Bewußtsein des Autors zukommt und das Sprachbewußtsein der einzelnen Figur übersteigt. Insofern sind die dramatischen Schlüsselwörter nicht selten auch Teil eines Systems verbaler Leitmotive. Die verbalen Leitmotive unterscheiden sich von den dramatischen Schlüsselwörtern nur dadurch, daß sie zwischen den handelnden Figuren nicht notwendigerweise strittig werden müssen und daß sie mit einer gewissen Regelmäßigkeit über den Haupttext verteilt sein sollten; anders als bei den dramatischen Schlüsselwörtern brauchen die Figuren von den verbalen Leitmotiven gleichsam gar nichts zu wissen: Sie verwenden sie aus der Situation heraus, und ihre Eigenschaft als Leitmotive ist ausschließlich Sache des auktorialen Sprach- und Bedeutungsbewußtseins.

In Saltykov-Ščedrins *Schatten* sind beide Kategorien - Leitmotive wie Schlüsselwörter - nachweisbar, doch drängen sie sich dem Leser nicht auf; in diesem Betracht ist das Werk zurückhaltender als andere Dramen der realistischen Epoche, z.B. Ostrovskijs *Groza* oder Suchovo-Kobylyns *Delo*.<sup>10</sup> Aus Gründen, von denen noch zu sprechen sein wird, beginnen wir mit einer Musterung der Frage der verbalen Leitmotive in den *Schatten*.

Kennzeichnend für die erwähnte Zurückhaltung ist es, daß die Titel-Metapher *Schatten* (vgl. oben 2.2.2.) nicht konsequent zur Charakteristik der Nabojkins, Bobyrevs, Narukavnikovs und Klavetrovs verwendet und aus dem Wort keine verbale Leitmotivkette mit semantischen Verselbständigungstendenzen gemacht wird. Statt der

Schatten-Metapher werden unmetaphorische Schimpfwörter wie "merzavec", "truten", "prochodimec", "drjan" und "podlec" verwendet (vgl. deutsche Schimpfwörter wie Schuft, Schmarotzer, Gauner, mieser Kerl und Lump). Dies freilich so, daß ihre Verwendung ganz überwiegend durch die jeweilige Situation motiviert ist und der Eindruck eines eigenen leitmotivischen Wortfeldes sich nicht auf den ersten Blick einstellt. An das Feld dieser Schimpfwörter wird übrigens ironisch das Wort "blagorazumnyj" ('vernünftig', 'einsichtig', 'besonnen') angeschlossen, das an einer Stelle zu einem Euphemismus für "podlec" ('Schuft') umfunktioniert wird:

*KNJAZ' TARAKANOV È, mon cher! Skažite mne prežde, što npravstvenno? Koli razobrat'sja chorošen'ko ètu skučnuju materiju, to, pravo, okažetsja... Soznajtes', ljubeznyj drug, što v nastojaščee vremja vse my, skol'ko nas ni est'... nemnožko ... ne to čtoby podlecyc (upasi Bože!) ... a tak ... blagorazumnyje ljudi! Ved' vy filosof, Klaverov? (I,6)*

'FÜRST TARAKANOV Aber, aber, mon cher! Sagen Sie mir erst einmal, was moralisch ist? Wenn wir dieses langweilige Thema so richtig ergründen wollen, dann stellt sich allerdings heraus ... Geben Sie zu, lieber Freund, in der heutigen Zeit sind wir alle, wie wir da sind ... ein bißchen ... nun, nicht eben ... Lumpen (Gott behüte!) ... sondern sozusagen ... vernünftige Menschen! Sie sind doch ein Philosoph, Klaverov?'

In dieser euphemistischen Bedeutung wird "blagorazumnyj" dann mehrfach im Stück verwendet. In einer gewissen begrifflichen Verbindung sowohl mit der Schatten-Metapher als auch mit dem erwähnten Feld von Schimpfwörtern steht das Wortfeld "rab" ('Knecht'), "lakej" ('Diener'), "gnet" ('Unterdrückung') und dgl., das vor allem in Klaverovs selbstkritischen Reden eine markante Rolle spielt:

*(...) no ved' ne mogu že ja skryt' ot sebja, čto ja lakej (I,9)*

'Aber ich kann mir doch jedenfalls nicht verhehlen, daß ich ein Lakai bin.'

Knecht und Diener ist einer, der keinen eigenen Willen mehr haben kann - ganz wie ein Schatten.

Diesem Wortfeld zugeordnet sind noch zwei weitere: "sila" ('Macht, Kraft') und "sistema/princip" ('System/Prinzip'). Sowohl die Macht oder (politische) Kraft als auch das System und sein (inhaltsloses) Prinzip suchen sich die entsprechenden "Knechte"

bzw. "Lakaien" in Gestalt der handelnden Personen. Das Wortfeld "sila" ('Macht, Kraft') ist reich vertreten; hier kommt es auch zu Ansätzen einer semantischen Eigenbewegung, wie sie für verbale Leitmotivketten bei Gogol', Ostrovskij, Suchovo-Kobylin und anderen charakteristisch sein kann. Hier nur einige Beispiele, von denen eines bereits unter 2.3.1. zitiert wurde - Klaverov weiß nicht, wo die Macht bzw. Kraft ist (I,4). Wenig später bezeichnet er die korrupte Geliebte seines hochkonservativen Chefs und den Oppositionsführer als "puissances du jour" (I,4). Eine interessante Variante ist Klaverovs monologische Bemerkung nach einer für ihn unangenehmen Begegnung mit dem Oppositionellen Salimov:

*Čto ž, my i promolčim, my sumeem i snešti. My sdelaem éto (...) potomu, čto žizn' eščé ovladaet nami i my na-deemsja so vremenem sami ovladet' eju. (II,4)*

'Je, nun, da schweigen wir eben eine Zeitlang, wir werden es aushalten können. Wir werden dies tun (...), weil das Leben jetzt noch über uns verfügt und wir darauf hoffen, es mit der Zeit in unsere Gewalt zu bekommen.'

Abgesehen von der häufig im Text wiederholten Frage, wer denn eigentlich Macht und Kraft hat und wer nicht, stellen sich, wie gesagt, auch semantische Eigenbewegungen im Wortfeld "sila" ein - so, wenn es in der Form "v silu" ('kraft') als Präpositionalausdruck fungiert oder wenn in den Akten III und IV der Begriff auf der moralischen Ebene diskutiert wird. Hiervon wird gleich noch einmal zu sprechen sein.

Das Wortfeld "System/Prinzip", das ebenfalls recht häufig im Text aktualisiert wird, kann hier nur in den allerallgemeinsten Zügen charakterisiert werden. Es zeigt die Entpersönlichung des bürokratischen Dienstes an (I,2 und passim).

In einen Zusammenhang mit diesen miteinander unaufdringlich verbundenen Wortfeldern gehört wohl auch die gesamte Schicht tagessaktueller Termini, die hier in den dramatischen Haupttext eingelassen sind: Revolution (im Salon!), Emanzipation ("*émansipacija*") der Bauern und Frauen, Liberale, Bürokraten, alte und junge Generation, öffentliche Meinung, Brandstifter ("*zažigateli*") - und vieles andere mehr. Diese Schicht publizistischer Wortprägungen schafft das stilistische Epochenkolorit, das eine zeitkritische dramatische Satire natürlicherweise annehmen muß. Daß die Personen aber in so hohem Maße mit gängigen 'fremden' Begriffen arbeiten,

wie sie sich überhaupt gerne der geliehenen, zitierten Rede bedienen, akzentuiert den 'Schatten-Charakter' des Sprechens dieser "menschlichen Schatten".

Befragen wir nun die angeführten verbalen Leitmotive bzw. leitmotivischen Wortfelder darauf, inwieweit sie auch in einem spezifisch dramatischen Sinne funktionalisiert werden, als *kontroverse dramatische Schlüsselbegriffe*. Nicht in diesem Sinne ausgenutzt wird die Schatten-Metapher des Titels. Dagegen ist es interessant zu sehen, *wie es vermieden wird*, das Feld der Schimpfwörter "merzavec", "podlec" ('Schuft', 'Lump') etc. zum dialogischen Streitobjekt zu machen. Wenn der junge konservative Fürst Tarakanov (I,6) und der Oppositionelle Šalimov (II,4) Klaverov zu verstehen geben, er sei ein Lump, so verarbeitet Klaverov dies in bitteren, selbstironischen Monologen (I,7; II,4); ein dialogischer Streitfall um diese Beleidigung wird vermieden. In II,2ff. wird die Vermeidung des Streifalles um diese Beleidigung bis zur "Bloßlegung des Verfahrens" vorangetrieben. In einem Gespräch mit Svistikov sagt Bobyrev, daß er Klaverov für einen Schuft hält und daß er ihm das heute selber sagen werde (III,2). Klaverovs Hofnarr Svistikov erhebt Einwände dagegen - diese betreffen aber keineswegs die Richtigkeit des Bobyrevschen Urteils, Klaverov sei ein Schuft ("merzavec") bzw. Lump ("podlec"), sondern nur die pragmatische Unzweckmäßigkeit, solche Gespräche zu führen und den Chef zu verärgern. Bobyrev, der inzwischen über die Verführung seiner Frau durch Klaverov und die damit zusammenhängenden karrieristischen Intrigen im Bild ist, macht in betrunkenem Zustand seine Drohung wahr und sagt zu Klaverov:

*Ja napil'sja p'jan dlja togo, čto mne neobchodimo skazat' tebe pri vsech, čto ty podlec, Klaverov. (III,7)*

'Ich habe mich betrunken, weil ich dir vor allen sagen muß, daß du ein Lump bist, Klaverov.'

Auch hier reagiert aber nicht Klaverov auf die Beleidigung, sondern Sof'ja antwortet ihrem Mann mit recht drastischen Retourkutschen. Der gesamte vierte Akt dient dem Zweck, Klaverovs Beleidigung durch Bobyrev als dramatischen Streit- und Duellfall ohne Aufsehen aus der Welt zu schaffen. In IV,1 stimmt Klaverov in einem Monolog seinem Beleidiger denn auch gleichsam zu:

*Esli povedu sebja blagorozumno [euphemistisch für*

"podlecom", "podlo"] - menja nazovut trusom (...) I ne to postavjat mne v vinu, čto ja rozvratil žensčinu, čto sdelał iz nee orudie, a to, čto ja ne sumel tak ustroit' delo, čtob vse bylo šito i kryto! Podlost' pozvotel'na (...) kak neobchodimaja priprava žizni, no neumenie, no glupost' - (...) vot, gde pozor! (IV,1)

'Wenn ich mich vernünftig [euphemistisch für "wie ein Lump"] verhalte, wird man mich einen Feigling schelten. (...) Und man wird mir gar nicht vorhalten, daß ich eine Frau verderbt und verführt und sie als Werkzeug benützt habe, sondern die Tatsache, daß ich das Ding nicht so einrichten konnte, daß alles hübsch verborgen blieb! Lumperei ist zulässig (...) als unvermeidliche Würze des Lebens, aber Unfähigkeit, aber Dummheit - (...) - das ist die Schande!'

Anders als das Wortfeld "Schuft, Lump etc." wird der Begriff "sila" ('Macht, Kraft') semantisch kontrovers, wenn auch nicht im unmittelbaren Dialog. Bobyrev, von seinem Petersburger Leben bereits sehr enttäuscht, fragt sich

*Neuželi ja ne dovol'no silen dlja étoj žizni? neuželi sila poznaetsja tol'ko v ravnodušii, izmerjaetsja tol'ko krepost'ju lba? (III,1)*

'Bin ich denn wirklich nicht stark genug für dieses Leben? Erkennt man denn die Kraft wirklich nur an der Gleichgültigkeit, mißt man sie nur an der Stärke der Dreistigkeit?'

Wie in Beantwortung dieser monologischen Anklage Bobyrevs äußert Klaverov in einem späteren Monolog

*Sila ne v mnimoblagorodnych postupkach, sila vo vlasti, sila v tom, čtob uderžat' za soboj svoe položenie! (IV,1)*

'Die Kraft liegt nicht in pseudoedlen Handlungen, die Kraft liegt in der Macht. Kraft ist, die eigene Position zu halten!'

Ebenso nicht zu einer dramatischen Kontroverse, wohl aber zu einem komödienhaften Wortgeplänkel kommt es zwischen Klaverov und seiner neuen Geliebten Sof'ja um die Begriffe "System, Prinzip". In II,3 beklagt sich Klaverov bei Sof'ja darüber, daß hinter Nabojkins theoretischen Phrasen 'kein System, keine Überzeugung, nicht einmal eine wohldurchdachte Lumperei' ("*ni sistemy, ni ubeždenija, ni daže chorošo obdumannoju podlosti*") stecken und daß "wir keine beherzten Menschen finden können, welche die Prinzipien unterstützen würden, die wir unterstützen".

*SOF'JA ALEKSANDROVNA Kakie že éto principy, Pierre?*

(...)/ KLAVEROV (...) Principy, chère ... (V storonu) Čert voz'mi, odnako ž! principy! (Vsluch) Principy, éto takaja vešč', ob kotoroj ne govoritsja meždu vlyublennymi. Vy znaete li, Sof'ja Aleksandrovna, čto vaša loža segodnja budet rjodom s knjažeskoj?/ SOF'JA ALEKSANDROVNA Éto princip, Pierre?/ KLAVEROV Da, éto princip, i nazyvaetsja on principom neobchodimosti. (II,3)

'SOFJA ALEKSANDROVNA Was sind dies denn für Prinzipien, Pierre?/ KLAVEROV (...) Prinzipien, chère ... (Beiseite) Hol's doch der Teufel! Prinzipien! (Laut) Prinzipien, das ist eine Sache, über die man unter Verliebten nicht spricht. Wissen Sie, Sof'ja Aleksandrovna, daß Ihre Loge heute abend direkt neben der Loge des Fürsten sein wird?/ SOF'JA ALEKSANDROVNA Ist das ein Prinzip, Pierre?/ KLAVEROV Ja, das ist ein Prinzip und heißt Prinzip der Notwendigkeit.'

Die dramatisch-komische Wirkung dieses Geplänkels beruht hier auf dem Spannungsverhältnis zwischen zwei Figurenintentionen einerseits und der Intervention der auktorialen Stimme andererseits. Sof'ja mag nicht recht ins Theater, vor allem nicht neben den widerwärtigen alten Fürsten, und sie drückt ihren Widerwillen dadurch aus, daß sie den dozierenden Tonfall ihres Geliebten durch die spöttischen Fragen nach dem "Prinzip" verulkt. Klaverov betreibt hier zwar eine "wohldurchdachte Lumperei", aber seine Phrase von den "Prinzipien, die wir unterstützen" ist hier vielleicht nicht als blanker Zynismus intendiert. Diesen unterschiedlichen Figurenintentionen steht die sprachlich sich auswirkende Autorintention gegenüber: Sie führt uns vor, wie das Wort "Prinzip" in seiner Semantik zu etwas wie "prinzipienlose Lumperei" herunterkommt.

Als Fazit dieser Beobachtungen kann festgehalten werden: In den *Schatten* ist das Prinzip der rigoros durchgeführten verbalen Leitmotivketten eher unterdrückt, wenngleich einige leitmotivische Begriffsfelder mit einem gewissen Zusammenhang untereinander sich nachweisen lassen. Der Übergang zwischen diesen Begriffsfeldern und den für Zeitkolorit sorgenden publizistischen Termini in den Reden der Figuren bleibt fließend. Nur für einige wenige der verbalen Leitmotive wird die Funktion des kontroversen dialogischen Schlüsselbegriffs relevant, wobei mit dem Mittel des Minus-Verfahrens, d.h. der Vermeidung einer Dramatisierung ("Schuft, Lump"), der Ersetzung dramatischer Kontroverse durch komödiantisches Geplänkel ("System/Prinzip") bzw. der Ersetzung des kontro-

versen Dialogs durch die semantische Beziehung von Monologen aufeinander ("Kraft, Macht") gearbeitet wird.

### 2.3.3. Stilkomposition als sprachlich vermittelte Intervention des Autorkontexts in die Figurenkonstellation

In einem szenischen Werk der realistischen Epoche kann als ästhetische Norm angenommen werden, daß jede Figur stilistisch in ihren sozialen Bezügen und ihrer individuellen Mentalität charakterisiert ist. Notwendige ästhetische Gegenkräfte gegen diese Norm können wie folgt expliziert werden. Der Aufbau der dramatischen Intrige bringt die Notwendigkeit mit sich, die Figurenkonstellation zunächst nach dem Prinzip der streitenden Parteien zu organisieren - ein Prinzip, das kein primär sprachliches ist. Die 'Parteien-Struktur' des dramatischen Personals kann durch Figuren 'zwischen den Parteien' differenziert werden. Diese Organisationsprinzipien der Figurenkonstellation sind von der denotierten dramatischen Fabel oder Intrige abhängig. Modifikationen dieser Organisationsform im Sinne einer Ausgestaltung des dramatischen Sujets (im Sinne B. Tomaševskijs) sind in der Regel zu erwarten -, sie geschehen durch die allgemeinen ästhetischen Prinzipien des Kontrasts bzw. des Parallelismus zwischen den Figuren. Kontraste und Parallelen zwischen Figuren werden nicht zuletzt durch stilistische Mittel - im Versdrama auch durch metrische Verfahren - hergestellt. In diesem Bereich kann die sprachlich vermittelte Intervention des Autorkontexts besonders spürbar werden - vor allem dann, wenn die Kontraste und Parallelen zwischen Figuren nicht mit der 'Parteien-Struktur' des dramatischen Personals übereinstimmen. Die Stilkomposition des Haupttexts kann somit hie und da die Konflikte zwischen den Parteien reinterpreten oder sogar dementieren.

Entsprechende Verhältnisse sind auch in Saltykov-Ščedrins *Schatten* anzutreffen. Zwar sind die Minimalbedingungen für eine stilistische Individualisierung der einzelnen Figuren gegeben, doch muß für einen großen Teil des dramatischen Personals ein starker Zug zu stilistischen Gemeinsamkeiten festgestellt werden. Ausnahmen sind die Nebenfigur Narukavnikov mit seiner 'empörend' unverblühten Ausdrucksweise sowie Klaverovs Hofnarr Svistikov, ein älterer Beamter noch aus nikolaistischen Zeiten, der sich einer

recht volkstümlichen, zuweilen an Gogol'sche Gestalten gemahnenden russischen Ausdrucksweise befließigt.

Die stilistischen Gemeinsamkeiten zwischen den übrigen lassen sich angeben als 1. ein hervorstechender Hang zur *fremden Rede* (französische Phrasen; literarische oder publizistische Zitate), 2. in direktem Anschluß daran zu *witzelnder Paradoxie*, 3. zu *sentiöser, anspielungsreicher* Ausdrucksweise und 4. (im Falle der männlichen Figuren Klaverov, Nabojkin, Šalimov und teilweise Bobyrev) zu einem *dozierend-monologischen* Tonfall mit langen, buchsprachlichen Sätzen und "theoretischen" Termini.

Das Bemerkenswerte an den *Schatten* ist es nun, daß mehrere Figuren diesen Hang zur fremden, uneigentlichen Rede an den anderen erkennen und kritisieren - Klaverov manchmal sogar bei sich selbst. Bobyrev wird in I,2 mit dem Žukovskij-Zitat "*Otkuda ty, ěfira žitel'*" ('Woher kommst du, Bewohner des Äthers?') zuerst von Nabojkin, dann, in der nächsten Szene, auch von Klaverov begrüßt. Damit ist eine Gemeinsamkeit zwischen beiden signalisiert, gegen die Klaverov sich mehrfach stilkritisch auflehnt - z.B. wenn er über Nabojkin sagt:

*On takže, kak i vse ěti trutni-prochodimcy, ves' sšit iz čužich loskut'ev, ves' nabit čužimi slovami, ves' propach čužimi zapachami.* (II,3)

'Er ist, wie alle diese Schmarotzer und Gauner, ganz aus fremden Flickern zusammengenäht, ganz mit fremden Wörtern vollgestopft, ganz von fremden Gerüchen durchtränkt.'

Nabojkin erhält seinerseits in IV,4 Gelegenheit, den wenig abwechslungsreichen Ausdruck seines Patrons zu kommentieren. Stilkritisch äußert sich auch Sof'ja Aleksandrovna, und zwar sowohl über ihren Mann, der "*konečno, s čužich slov*" ('natürlich mit fremden Wörtern') rede, als auch über Klaverov (IV,5). Doch ist sie selbst der 'fremden Rede' ganz verfallen, wenn sie z.B. über einen im Hause erwarteten Schriftsteller sagt

*Tam kakogo-to iz "Severnoj počty"!* Il fait des feuilleteons, de la politique ... que sais-je? Klaverov *govorit, čto ěto čelovek očen' blagonamerennyj.* (II,3)

'Irgendwer von der "*Nordpost*" [...] Klaverov sagt, ein sehr gut gesinnter Mensch.'

Der Oppositionelle Šalimov äußert in seinem Brief an Bobyrev (III,1) zwar keine explizite Stilkritik, doch wenn er schreibt

*Už ja ne govorju o Nabojkine, (...), no ved' i Klaverov ves' sšit živymi nitkami. (III,1)*

'Von Nabojkin will ich gar nichts sagen, (...), aber auch Klaverov ist doch mit heißer Nadel genäht.'

so knüpft dies direkt an Klaverovs Bemerkung über Nabojkin an, der "ganz aus fremden Flickern zusammengenäht" sei.

Šalimov beginnt seinen Brief mit einem Satz, der nicht in seinem Sinn, wohl aber in seiner Syntax und in seinem dogmatischen Ton an die endlosen 'theoretischen' Monologe Klaverovs und Nabojkins erinnert:

*Pišu k tebe, ljubeznyj Bobyrev, ne ot edinstvennogo lica, no ot lica tech nemnogich tovariščej, kotorych ubeždenija ostalis' ešče ne zaražennymi vseobščim rastleniem, gospodstvujuščim v izvestnyh rjadach sovremennogo obščestva. (III, 1)*

'Ich schreibe Dir, lieber Bobyrev, nicht in meinem einzelnen Namen, sondern im Namen jener wenigen Genossen, deren Überzeugungen noch nicht von dem allgemeinen Verfall angesteckt worden sind, welcher in bestimmten Reihen der gegenwärtigen Gesellschaft herrscht.'

Hier kann Bobyrevs Kommentar nicht verwundern, daß Šalimov sich "seltsam ausdrückt" (ibidem). Es liegt nahe, daß in Šalimovs Briefstil der Stil der zeitgenössischen "Nihilisten" aufgegriffen wird, namentlich derjenige Černysevskijs. Und dennoch kann sein mit witzigen Paradoxien operierender Stil demjenigen der Nabojkins und Klaverovs zum Verwechseln ähnlich werden, - z.B. wenn er Klaverovs früheres Verhalten schildert:

*Poprišče svoe Klaverov načal tem, čto pristal k našemu malen'komu obščestvu; priznat'sja, my nikogda ne byli osobenno raspoloženy prinjat' ego, potomu čto ešče v škole v nem brosalas' v glaza kakaja-to neprijatnaja jurkost', kakoje-to molodečeskoje želanie blesnut' izvorotilost'ju sovesti. (III,1)*

'Klaverov begann seine Laufbahn damit, daß er sich in unsere kleine Gesellschaft drängte; zugegebenermaßen waren wir nie sonderlich geneigt, ihn aufzunehmen, weil schon in der Schule eine unangenehme Behändigkeit, ein verwegenes Brillieren-Wollen mit der Wendigkeit seines Gewissens aufgefallen war.'

Die stilkritischen Voten, die zitiert wurden, sind auffallend gleichlautend: Fast alle wichtigeren Figuren werfen einander eine "sonderbare", unnatürliche, "fremde" Ausdrucksweise vor. In diesem

Gleichklang wird eine massive Intervention der Stimme des dramatischen Autors spürbar. Sie signalisiert, daß die Ausdrucksweisen der Personen uneigentliche, fremde Rede und damit austauschbar sind. Die "Parteien-Struktur" im dramatischen Personal des Stücks wird zwar nicht aufgehoben, wohl aber in ihrer Substanz in Zweifel gezogen. So wie die Ausdrucksweisen, so scheinen auch die Figuren austauschbar zu sein: Die jungen Liberalen im Apparat ersetzen die alten Konservativen dortselbst, indem sie sich den jungen Konservativen (Tarakanov jr.) völlig angleichen; und die jungen Liberalen sind austauschbar gegen die etwas entschiedener oppositionellen Salimovs, die bereits Macht ausüben und auf die Stunde ihres Einzugs in den administrativen Apparat zu warten scheinen. Die *Schatten-Natur* aller dieser Personen bestätigt sich folglich durch die geschilderten Gegebenheiten der Stilkomposition.

#### 2.3.4. "Meta-dramatische" Äußerungen im Haupttext

Im Unterschied zum klassizistischen Drama des 17. und 18. Jahrhunderts kann für das 19. Jahrhundert, insbesondere im Bereich der russischen dramatischen Literatur, eine bedeutende Herabsetzung des Verbindlichkeitsgrads von Gattungsnormen angenommen werden. Die individuelle Gattungsstruktur eines dramatischen Werks des Realismus ist dem Rezipienten nicht mehr eindeutig durch Gattungsbezeichnungen im Untertitel vorgegeben, sondern sie ist ihm als Rezeptionsleistung aufgegeben. Es verhält sich damit ähnlich wie mit der sog. Autorintention. Unter diesen Bedingungen nehmen, zusätzlich zum Titel und Untertitel (Tragödie, Komödie, hier: "dramatische Satire"), gattungsbezogene Bemerkungen im Haupttext eine besondere rezeptionslenkende Funktion an. Derartige Bemerkungen sind in dramatischen Texten des 19. Jahrhunderts nicht selten: Die Figuren haben zwar kein Bewußtsein davon, daß sie Geschöpfe dieses konkreten dramatischen Autors sind, doch vergleichen sie ihre dargestellten Situationen nicht selten mit szenischen Situationen. Derartige von Personen geäußerte Vergleiche können ganz auf die betreffende Situation zugespitzt sein; sie können darüber hinaus aber auch die Intervention der Stimme des dramatischen Autors erkennen lassen und damit eine das ganze Werk betreffende Intention zum Ausdruck bringen. Die Entscheidung hierüber ist gewöhnlich in das interpretatorische Ermessen des Rezipienten gestellt.

Wenn in der ersten Szene der *Schatten* der alte Svistikov satirisch und ironisch die Situation des Bittstellers bei Klaverov schildert und zu dem in Petersburg noch unerfahrenen Bobyrev sagt:

*Pokudova čelovek nachoditsja tam (ukazyvaet na vchodnuju dver'), on ne Ivan, ne Sergej, ne Petrikov, ne Svistikov - on prositel'. Prositel' pervyj, prositel' vtoroj - vse ravno kak na teatre poseljane: poseljanin pervyj, poseljanin vtoroj i tak dalee. (I,1)*

'Sowie der Mensch dorthin gerät (zeigt auf die Eingangstür), ist er nicht Ivan, nicht Sergej, nicht Petrikov, nicht Svistikov - er ist Bittsteller. Erster Bittsteller, zweiter Bittsteller - ganz wie auf der Bühne die Landleute: erster Landmann, zweiter Landmann und so weiter.'

- so spielt er auf ein dramatisch substanzloses Genre wie das idyllische Singspiel mit sehr schematisch dargestellten Figuren an. Mann kann hier eine Verbindung zum Titel *Die Schatten* herstellen, wo eine ganz ähnliche charakterologische Substanzlosigkeit signalisiert zu sein scheint.

In I,5 erzählt Tarakanov jr. ironisch von erotischen Vorgängen im Hause seines Onkels, Klaverovs Chefs, und bezeichnet sie als "lebende Bilder" ("*živye kartiny*"; vgl. frz. *tableaux vivants*). "Lebende Bilder" spielten in der europäischen und auch russischen Salon- und Geselligkeitskultur der Zeit keine geringe Rolle: In ihnen wurden historische, besonders gern aber mythologische Szenen pantomimisch dargestellt. Die dramatische Substanzlosigkeit dieser Aufführungsnorm liegt auf der Hand; ein diskreter Bezug zur Gattungsstruktur der *Schatten* läßt sich nicht völlig ausschließen. Bestätigt wird diese Vermutung durch eine die Idee des "lebenden Bildes" aufgreifende Bemerkung Klaverovs:

*Intriga, intriga i intriga - vot vlastelin našego vremeni! Ulybaeš'sja nalevo kakomu-nibud' olimpijcu, kotoryj tak, kažetsja, i zastyl v svoej olimpijskoj nepromokaemosti, a napravno žmes' ruku sorvancu malčiske, kotoryj tak i smotrit, kak by proglotit' tebja! (I,7)*

'Intrige, Intrige und Intrige - das ist der Herrscher unserer Zeit! Nach links lächelst du irgendeinem Olympier zu, der in seiner olympischen Undurchdringlichkeit zu erstarren scheint, und nach rechts drückst du einem Galgenstrik von Buben die Hand, der unentwegt zusieht, wie er dich fressen kann.'

Ebenfalls Klaverov charakterisiert, nicht ohne eine Note von Selbstmitleid, sein Leben mit den Worten

*Éto kakoj-to prokljatyj vodevil', k kotoromu strannym obrazom primešalas' otvratitel'naja tragedija.* ( IV,3)

'Das ist ein verfluchtes Vaudeville, dem sich auf sonderbare Weise eine widerwärtige Tragödie beigemischt hat.'

Gewiß entspricht es Klaverovs eigener Sicht seiner Rolle in den dramatisch dargestellten Vorgängen, wenn er darin eine Mischung aus Vaudeville und widerlicher Tragödie - aber immerhin Tragödie! - erblickt. Nicht wenige seiner übermäßig vielen Monologe lesen sich wie Parodien auf tragische Entscheidungsmonologe der dramatischen Weltliteratur. Das Recht auf diese Sicht des eigenen Lebens wird ihm gleichsam bestritten, wenn Tarakanov jr. angesichts von Klaverovs und Nabojkins chargierten Versuchen, aus der von Bobyrev verursachten Bredouille herauszukommen, beiseite sagt:

Mais, quelle comédie de chenapans! (IV,4)

'Welch eine Komödie von Strauchdieben !'

- doch da Tarakanov jr. vielleicht der allergrößte "chenapan" ist, bleibt dem Rezipienten ein Ermessensspielraum für die Gestaltung des Mischungsverhältnisses zwischen den verschiedenen genannten szenischen Formen, insbesondere dem "verfluchten Vaudeville", dem Gran "widerwärtige Tragödie" und der "Gauenerkomödie".

Doch wie immer das Ergebnis der individuellen Konkretisation (z.B. die Tendenz der Aufführung des Stücks) in diesem Betracht aussehen mag - ein Moment der Wesenlosigkeit und "Schattenhaftigkeit" auch im Bereich der individuellen Gattungsstruktur drängt sich für dieses Stück auf.

### 3. Schlußbemerkungen

Mit der Einführung des sehr engen Begriffs "Stimme des dramatischen Autors" wird nicht mehr und nicht weniger angestrebt als eine methodologisch kohärente, rezeptionsästhetische Perspektive der Untersuchung der sprachlichen Semantik und sprachlichen Stilistik im Drama. Der hier vorgelegte Versuch, die Leistungsfähigkeit des Begriffs einmal auszuprobieren, arbeitet mit folgenden Untersuchungsschritten: 1. Nebentext und Haupttext (sprechende Namen; Titel; angezeigt wäre hier eventuell eine Untersuchung der *Tonfälle*,

welche der Nebentext für den Haupttext vorschreibt); 2. Interferenzen zwischen Figurenreden und der Stimme des dramatischen Autors (Monolog und Dialog, dramatische Schlüsselbegriffe und verbale Leitmotive; Stilkomposition als sprachlich vermittelte Intervention des Autorkontexts). Für eine - sehr angezeigte - entsprechende Untersuchung von Versdramen wäre die Abfolge der Untersuchungsschritte zu modifizieren.

Die Interpretation von Saltykov-Ščedrins *Die Schatten* hält die Mitte zwischen der Illustrierung eines bestimmten methodischen Vorgehens und einer Interpretation, die diesem Stück gerecht werden will. Eine erschöpfende Analyse des Stücks war hier nicht angezeigt; bei aller Einstellung auf Methodologisches wurde eine von anderen unterscheidbare Interpretation der *Schatten* durchaus angestrebt, auch wenn die Reduktion der Fragestellung der Interpretation Beschränkungen auferlegte.

Als gattungsgeschichtliches Postscriptum sei die Bemerkung angefügt, daß die Satire *Die Schatten* neben den vielen anderen literarischen Bezügen auch als parodistische Anknüpfung an die berühmte Komödie A.S. Griboedovs *Verstand schafft Leiden* (1824/25) und an A.N. Ostrovskijs Komödie *Eine einträgliche Stellung* (1856) gelesen werden kann: Griboedovs Čackij verweigert sich noch der Gesellschaft und verzichtet auf die Geliebte; Ostrovskijs Žadov dient als Beamter, heiratet und findet mit Glück aus seinen moralischen Bedrängnissen heraus; Bobyrev dient und heiratet wie Žadov, läßt sich aber ohne allzu großen Widerstand vom System moralisch verschlingen: In Bobyrev sind die Čackijs und die Žadovs zu 'Schatten ihrer selbst' degradiert.

#### Anmerkungen

- 1 Außer M. BACHTIN sind hier noch andere Inspirationsquellen zu erwähnen, allen voran H. SCHMID, 1973, und andere Arbeiten derselben Autorin; ferner R. INGARDEN, 1960. Die sehr ideenreiche Arbeit von M. PFISTER, 1977, hat für diesen Beitrag insofern eine Rolle gespielt, als sie ex negatione die Insistenz auf der Möglichkeit einer 'rein literarischen' Sicht des Dramas verstärken half. Nicht zuletzt schließt der Beitrag an eigene frühere Arbeiten über Rezeptionslenkung und dargestellte Kommunikation im Drama ein.
- 2 Man könnte sagen: Den fiktionalen Dialogen des Haupttextes stehen die nichtfiktionalen Anweisungen zur Fiktionserzeugung, welche den Nebentext ausmachen, gegenüber.

- 3 Tatsächlich spielen neben sprachlichen dargestellte nicht-sprachliche Bedeutungen auch in den erzählenden Gattungen keine geringe Rolle, doch sind die nichtsprachlichen Bedeutungen hier in der Rede des *fiktionalen* Erzählers verankert. Im Drama erscheint die Opposition zwischen sprachlichen und nichtsprachlichen Bedeutungen verschärft, insofern die nichtsprachlichen Bedeutungen nicht so sehr durch die Denotate des Haupttextes als vielmehr durch die Denotate des vom Haupttext abgegrenzten Nebentextes bestimmt werden; die Denotate des Nebentextes sind dem Haupttext als "außersprachliche Bedeutungen" vorgegeben. Hinzu kommt, daß das Drama auch bei der Lektüre als ein Werk zu rezipieren ist, das letztlich zur Aufführung vermittelt materielle Requisiten und lebendiger Personen bestimmt ist.
- 4 Es ist natürlich oft der Fall, daß der Stil der Regieanweisungen eigene ästhetische Ambitionen an den Tag legt; bei Stanisław Wyspiański stehen sie manchmal ebenso in Versen wie der Haupttext. In derartigen Fällen *kann* die stilistische Gestaltung des Nebentextes auf den Haupttext "überschlagen", doch muß dies nicht a priori so sein.
- 5 H. SCHMID, op.cit.
- 6 Die dramatische Satire *Teni* von M.E. Saltykov-Ščedrin (1826-1889) wurde erst 1914 uraufgeführt. Zitiert wird sie im folgenden nach der Ausgabe M.E. SALTYKOV-ŠČEDRIN, 1966, S. 334-411. Die ausführlichste Darstellung gibt D. ZOLOTNICKIJ, 1911, Glava 5, *Teni*, S. 147-184; ferner V. VLAŠÍNOVÁ, 1974, S. 108 (für diesen Hinweis sei Frau V. Ambros, Berlin, herzlich gedankt) und ebenda, 1975, S. 35-46. Das Verhältnis der einzelnen Beobachtungen an den *Teni* zu Zolotnickij und Vlašínová wird hier und im folgenden nicht eigens vermerkt und dementsprechend auch auf eine Diskussion mit ihnen verzichtet. An beiden Autoren hervorzuheben ist ihre Einbeziehung der gesamten Dramatik Saltykov-Ščedrins, darunter der Hinweis auf den Einakter *Vygodnaja ženit'ba. Dramatičeskie sceny* (1856; vgl. M.E. SALTYKOV-ŠČEDRIN, 1966, t.2, S. 195-208), der wesentliche Motive der *Teni* vorwegnimmt. Erwähnenswert ist ferner der Hinweis darauf, daß Zeitgenossen Saltykovs in gewisser Weise Vorbilder für Figuren der *Teni* gewesen sind - Fürst Tarakanov sen. verweist auf den kaiserlichen Hofminister Graf Adlerberg, Klara Fedorovna auf dessen Maitresse Vil'gel'mina (Wilhelmine) Ivanovna Burkova; Klaverov auf den Baron Kister und Šalimov auf den bei der Regierung mißliebigen liberalen Beamten A.M. Unkovskij. Zolotnickij, S. 173, warnt mit Recht davor, diese Verweisungen zu wörtlich zu nehmen. Zolotnickij und Vlašínová verweisen auch auf den gattungsgeschichtlichen Kontext der *Teni* sowie auf Aspekte ihrer Aufführungsgeschichte, die nach der Uraufführung 1914 bezeichnenderweise 1952, im Jahr der ersten Krisenerscheinungen der *zdanovščina*, einen neuen Anfang nahm.
- 7 Im WS 1981/82 waren die *Teni* und insbesondere die "sprechenden Namen" Gegenstand eines internen Kolloquiums am Slavischen Seminar in Berlin (West) in einer Diskussionsrunde, welcher eine Vorfassung dieses Beitrags vorlag. Dieser Runde, namentlich K.-D. Seemann, A. Guski, W.-H. Schmidt und V. Ambros, ist für einige Anregungen zu danken.
- 8 In I,4 deklamiert Nabojkin eine Zeile aus Deržavins Ode "Na vzjatje Varšavy" (1794) -, sie lautet "Ten' ot čela, s posvista pyl'". Das Vorkommen des Lexems "ten'" in dieser Zeile kann ich mit dem Titelwort einstweilen in keine Verbindung bringen.

- 9 Das Gutzkov-Zitat ließ sich nicht genauer klären. Es entstammt dem Gutzkov Artikel in Meyers Konversationslexikon, Leipzig 1887 4. Aufl., Band 7, S. 954. Als andere Arten der Intervention der auktorialen Stimme sind hier nachzutragen: Mehrere Sprecher sprechen eine Replik gemeinsam (Prinzip des Duetts oder sogar Terzetts), oder aber mehrere Sprecher sprechen der Reihe nach die sukzessiven Teile eines Satzgefüges. Beide Verfahren sind in Komödie und Schwänken gang und gäbe; das erstgenannte kommt auch in II,1 von *Teni* vor (Aprjanin und Karmazincev).
- 10 In beiden Stücken werden die Titelwörter "groza" ('Gewitter; Furcht und Schrecken') bzw. "delo" ('Prozeß; Fall; Akt' - ferner viele phraseologische Verbindungen) auffallend kunstreich als verbale Leitmotivketten durch den gesamten Text gelegt.
- 11 Bobyrevs monologisches Raisonnement ist eine späte Replik auf Nabojkins "Theorie des Lebens", wonach ein starker ("sil'nyj") Mensch die Provinzbeamten in Schach zu halten hat - wo nicht, ist er selbst schuld, weil nicht stark genug - vgl. I,2, S. 338ff.

#### Literaturverzeichnis

- BACHTIN, M., 1979, *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt am Main.
- INGARDEN, R., 1960, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen.
- PFISTER, M., 1977, *Das Drama*, München.
- SALTYKOV-ŠCEDRIN, 1966, *Sobranie sočinenij*, Bd.2; 4, Moskva.
- SCHMID, H., 1973, *Strukturalistische Dramentheorie*, Kronberg.
- VLASÍNOVÁ, V., 1974, "Ščedrinovy dramatické satiry", in: *Československá rusistika*, Praha.
- , 1975, *Satira okřídlená fantazií*, Praha.
- ZOLOTNICKIJ, D., 1911, *Ščedrin - dramaturg*, Leningrad.