

**Sonderdruck
aus**

SPECIMINA PHILOGIAE SLAVICAE

Herausgegeben von
Olexa Horbatsch, Gerd Freidhof und Peter Kosta

Supplementband 31

**STUDIA
PHRASEOLOGICA ET ALIA**

Festschrift für Josip Matešić

zum 65. Geburtstag

Herausgegeben von

Wolfgang Eismann

und

Jürgen Petermann

VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN

1992

"DELO" ALS SCHLÜSSELWORT IN A. SUCHOVO-KOBYLINS DRAMA *DELO* (1856–1869)

Rolf Fieguth

Freiburg/Schweiz

Gleich in der Vorrede zu *Delo* spielt der Autor den semantischen Reichtum des Titelwortes aus, von dem auch der dramatische Haupttext seinen Gebrauch machen wird:

Предлагаемая здесь публике пьеса *Дело* не есть [...] *Плод Досуга*, ниже, как ныне делается *Поделка литературного Ремесла*, а есть в полной действительности сущее из самой реальной жизни с кровью вырванное *дело*. [...] Об литературной [...] расценке этой Драмы я [...] и не думаю; а если какой-нибудь Добросовестный из цеха Критиков и приступил бы к ней [...], то едва ли такой официальный Ведомства Литературы и журнальных Дел может составить себе понятие о том равнодушии, с которым я посмотрю на его суд... [...] Пора, пора публике самой [...] искать суд тому, что на сцене хорошо и что дурно. [...] и ныне мое искреннее [...] желание состоит лишь в том, чтобы и это мое "*Дело*" в том же трибунале было заслушано и тем же судом судимо (147f.). (1)

Es muß gar nicht umständlich auseinandergesetzt werden, wie hier das Titelwort durch allerlei Homonymien (*delo* im Sinne von "Werk", "Tat", "Akte", "Gerichtssache", "Verfahren", "Angelegenheit", "Affäre"), Paronomasien (дело, делать, поделка (Machwerk), действительность), Synonymien (vgl. die semantische Nähe zwischen den Grundbedeutungen von *delo* und Drama) und durch die Verbindung mit Begriffen wie "Amt", "Tribunal", "Gericht" und "Urteil" mit erheblicher semantischer Virulenz aufgeladen wird.

Die vorliegende Studie wird untersuchen, wie das Wort "*delo*" im Haupttext des Dramas selbst semantisch ausgenutzt wird, welche kompositorische Funktion es als Schlüsselwort und verbales Leitmotiv im Bedeutungsaufbau von *Delo* ausübt, und wie es die Gestalt dieses Büh-

nenwerks als eines Dramas der realistischen Epoche mitbestimmt.

Zuvor soll aber die Stellung des Stücks innerhalb der zyklischen Komposition der *Trilogie* (1869) und innerhalb seines realistischen Epochenzusammenhangs kommentiert werden.

1. Einführung

A.V. Suchovo-Kobylicins dramatische *Trilogie* (*Kartiny prošedšago* 1869) gehört zu den glänzendsten Hervorbringungen des russischen dramatischen Schrifttums zwischen Nikolaj Gogol' und Anton Čechov. Die "heilige russische Literatur" hat freilich den Autor nicht so recht assimiliert. (2) Bekanntlich wurde gegen den reichen Adligen sieben Jahre lang (1850–1857) wegen des Verdachts ermittelt, seine Geliebte Louise Simon-Demanche ermordet zu haben. Schuldig oder unschuldig (3) – er mußte enorme Summen an Bestechungsgeldern aufwenden, ehe er schließlich von den Justizbehörden in Ruhe gelassen wurde. Die *Trilogie* ist offenbar die literarische Rache für seine persönlichen Leiden. Bei aller Bewunderung verstimmte das persönliche Motiv, das dem Autor die Feder geführt hat, lange Zeit so manchen Literaturliebhaber (Rassadin 1989, 210) – oder es rief Kommentatoren auf den Plan, die gerade auf dem allgemeinmenschlichen, religiös-existenziellen und tragischen Gehalt des Werks insistierten (Egeberg 1970; Fortune 1982).

1.1. Die *Trilogie* und das Problem ihrer zyklischen Gesamtkomposition

Die *Trilogie* hat, soweit dies bei einem Dramenzyklus überhaupt möglich ist, den Charakter eines zusammenhängenden literarischen Werks. (4)

Es werden drei Ausschnitte und Phasen ein und derselben "Geschichte" dargestellt: Der mißlungene Versuch eines Heiratsschwindels, verbunden mit einer raffinierten Betrugsaffäre (*SK*), der gelungene Versuch der Fahndungsbehörden, die Opfer des Heiratsschwindels, Tochter und Vater Muromskij, dem Verdacht der Komplizenschaft an der Betrugsaffäre auszusetzen und ihnen ihr gesamtes Vermögen abzulisten, angeblich um das Verfahren niederzuschlagen (*Delo*), und schließlich der mißlungene Versuch des Fahnders und betrogenen Betrügers Tarelkin, nach seinem fingierten Tod dem Vorgesetzten Varravin die Beute abzupressen, an der dieser ihn nicht beteiligt hatte (*ST*).

Die drei Stücke sind außer ihrem pragmatischen Zusammenhang auch durch vielfältige andere Mittel zyklischer Komposition miteinander verbunden. Dazu gehören zahlreiche direkte oder assoziative Vor- und Rückverweise, die Wiederholung und die Variation (5), der Einsatz unrealistisch-grotesker Episoden, und nicht zuletzt auch die Wiederkehr bestimmter Schlüsselwörter und verbaler Leitmotive in allen drei Stücken, darunter auch "delo". (6)

Vor allem aber sind sie durch eine eigentümliche Dialektik (7) aufeinander bezogen, die sich auch auf die Semantik der Titelformulierungen und der Gattungsbezeichnungen erstreckt. Jedes der drei Stücke negiert seinen Titel (8): Im ersten Stück *Svad'ba Krečinskogo* wird "Krečinskijs Hochzeit" vereitelt, im Schlußstück *Smert' Tarelkina* (Tarelkins Tod) stirbt Tarelkin lediglich einen fingierten, "todlosen" Tod, von dem er ganz gegen seinen Willen "wiederauferstehen" muß. Auch in *Delo* unterliegt das Titelwort "delo" vielfältiger semantischer Deformation und Negation: die "Akte" (delo) bzw. das "Verfahren" (delo) gerät aus allen Fugen juristischer Ordnung und wird nicht erledigt, "Sache" wird nicht "gemacht" (дело не делается) – dafür macht der Beamte Varravin ein "heißes Geschäft" (горячее дело), indem er Muromskij um Geld, Ehre und Leben bringt. In der nachfolgenden Analyse wird genauer zu zeigen sein, wie die Aktivierung des Bedeutungsfeldes von "delo" im Haupttext keine eindeutig positive semantische und kompositorische Bereicherung zur Folge hat, sondern auch Bedeutungsentleerung.

Die Negation der Titelformulierungen dehnt sich auch auf die Semantik der Gattungsbezeichnungen aus: die "Komödie" *SK* wird durch das Element an tragischer Dramatik negiert, das in ihr steckt und in dem Folgestück, dem "Drama" *Delo* zum Vorschein gebracht wird; dieses Drama wiederum wird negiert durch das Element an szenischer Groteske, das in ihm enthalten ist, und das im "Komödienscherz" *ST* schließlich freigesetzt wird. Die dialektische Pointe dabei ist die, daß die thetische "Komödie" und das antithetische "Drama" im "Komödienscherz" zu einer Synthese gebracht werden, die den Charakter einer drastischen, "präabsurdistischen" Negation der dramatischen Form überhaupt annimmt.

Die eigenwillige Dialektik der Gattungsformen in der zyklischen Komposition der *Trilogie* hängt nun direkt mit der pointiert antiprogressistischen "Geschichtsphilosophie" zusammen, die insbesondere in *Delo* von unterschiedlichen Personen in oft grotesker Weise formuliert bzw. an ihnen exemplifiziert wird.

Im Zentrum vieler sarkastischer oder zynischer Kommentare zu den Epochen des Bestechungs- bzw. des Beamtenwesens (9) steht Ivan Sidorovs Lehre von der Herrschaft des Antichrists in Gestalt des **Wirklichen** (действительный) Staatsrats (Varravin) und vom nahen Weltende, dessen Generalprobe jetzt gegeben werde (III,1, 173). Von dieser nicht zufällig in die Anfangsszene des 3. Aufzugs des fünftaktigen Dramas plazierten Äußerung leiten sich alle möglichen Formulierungen verschiedenster Personen über das Ende der Geschichte ab, etwa in Gestalt von Anspielungen auf die Apokalypse und auf das "Jüngste

Gericht" (u.a. Tarelkin in V,7) und Tarelkins abschließender Weltvernichtungsphantasie in V,12 (vgl. zu alledem ausführlicher Egeberg 1970). Es ist nur folgerichtig, wenn das Motiv von der katastrophalen Endphase der Geschichte sich auf der Ebene der zyklischen Gesamtkomposition der *Trilogie* in einer Dialektik der Gattungsformen reflektiert, die mit dem "präabsurdistischen" Schlußstück *ST* auf die Negation der Idee von der Möglichkeit der dramatischen Tat (*delo*) und damit der dramatischen Form überhaupt hinausläuft. Bei der Analyse des verbalen Leitmotivs "delo" im Mittelstück des Zyklus werden diese Verhältnisse entsprechend zu berücksichtigen sein.

1.2. Die *Trilogie* als Modellierung eines literarhistorischen Entwicklungsprozesses

Wenn nun der *Trilogie* die Konzeption einer negativen Dialektik der dramatischen Gattungsformen und der Geschichte zugrundeliegt, dann wird davon naturgemäß auch der Begriff von literarischer Gattungsgeschichte erfaßt, der in diesem Werk seine spezifische Gestalt gewinnt.

Die *Trilogie* ist nach ihrer Entstehungszeit (1852–1869) und nach vielen ihrer Eigenschaften ein Produkt der realistischen Epoche. Zugleich unterhält aber jedes der drei Stücke ein jeweils ganz eigenes Verhältnis zur realistischen Dramenpoetik.

Besonders gut läßt sich das an einem Vergleich zwischen dem ersten und dem letzten Stück ablesen. *SK* erfüllt das Muster der epochentypischen satirischen Komödie – trotz der offenkundigen Anleihen bei der Gogol'schen Dramenpoetik bzw. der Reminiszenzen an Lermontov (vgl. auch Rassadin 1989, 108 u. 215). Der "problemlose" satirische Realismus hat dieser pointen- und temporeichen Heiratsschwindler- und Spielerkomödie bereits im 19. Jahrhundert beträchtliche Popularität eingetragen. (10) Das dritte Stück, *ST*, ist in seiner ganzen grotesken und antidramatischen Anlage eine eindeutige Negation des genannten Musters und verfiel darum im 19. Jahrhundert weitgehender Rezeptionsverweigerung (vgl. Tunimanov 1987, 270 ff.; Rassadin 1989, 11–19, 239 f. und passim). Es ist erst im 20. Jahrhundert als früher Vorläufer des modernen Dramas wahrgenommen und zugleich *post festum* als Teil einer russischen "präabsurdistischen" Tradition identifiziert worden, die durch Nikolaj Gogol's *Ženit'ba*, "Koz'ma Prutkovs" *Fantazija* und Anton Čechovs *Svad'ba* vertreten ist und später von einem Daniil Charms fortgeschrieben wurde. (11)

Delo, Mittelstück und einziges "Drama" der *Trilogie*, kann weder als schlichte Affirmation noch als spektakuläre Negation des realistischen Modells gelten; sein Verhältnis hierzu ist offenkundig von komplexerer Natur und bedarf eigener Aufklärung. Wenn die Zeitgenossen

dem Werk erst einmal nicht viel abzugewinnen vermochten (Tunimanov 1987, 270 f.; Rassadin 1989, 197 f.), so wird dies auch auf die seinerzeit schwer faßbaren Abweichungen vom Gewohnten zurückzuführen sein. Die hier vorgelegte Untersuchung des leitmotivischen Wortes "delo" im Mittelstück der *Trilogie* dient u.a. auch einer Klärung des spezifischen Verhältnisses von *Delo* zum dominierenden Dramenmodell der Epoche.

Im Vergleich zur effektvollen und ereignisreichen Komödie *SK* wurde und wird *Delo* insgesamt als "undramatischer", und die Darstellung seines Personals als weniger "rund" empfunden. An die Stelle des fesselnden Spielers und Betrügers Krečinskij, der es auf das Vermögen der Muromskijs abgesehen hat, rückt hier die erpresserische Behörde, die das gleiche Ziel verfolgt und in der Gestalt abstoßender, grotesk und puppenhaft gezeichneter Beamtennaturen auf den Plan tritt. Lidočka Muromskaja war in *SK* bei aller komischen Naivität eine dramaturgisch wichtige, entwicklungsfähige Randfigur der realistischen Komödienhandlung. In *Delo* kehrt sie als statische sentimentale Duldergestalt wieder, deren Charakteristik zwar keinerlei groteske Züge enthält (12), die aber auf groteske Weise neben dem Drama steht, das sich um ihre Person abspielt. Ihr Liebhaber Nel'kin brachte in *SK* immerhin den Betrüger zur Strecke; hier offenbart er allenthalben seine Hilflosigkeit. Vater Muromskij, früher bei aller Naivität ein kraftvoller Charakter, ist jetzt ein gebrochener und resignierter Mensch, der seine Auseinandersetzungen mit dem Justizapparat bereits verloren hat, wenn das Drama nach sechsjähriger Unterbrechung seit dem Ende von *SK* anhebt. Er ist bedauernswürdiges Opfer, aber zu schwach und naiv für die Rolle des dramatischen Helden (vgl. Juzovskij 1934). In das, was sich zur Tragödie des kernfesten alten Hauptmanns und redlichen Gutsbesitzers im Räderwerk eines zynischen Behördenapparats ausbilden möchte (Fortune 1982, 65–93), mischt sich "störend" die abgeschmackte Beamtenintrige, der dumme Zufall, die alberne Groteske sowie nicht zuletzt Muromskijs hilflose Gedankenschwäche, die auch auf seine Ratgeber Nel'kin und Ivan Sidorov abfährt. (13)

Dem spannenden Handlungszusammenhang der vorangegangenen Komödie steht hier überdies eine lockere Folge von Episoden gegenüber, in denen die Parteien einander belauern, über Lösungsmöglichkeiten räsonieren, lange nicht zu Entscheidungen gelangen und schließlich falsche Schlüsse fassen. In *SK* dominierte das Prinzip der dramatischen Bewegung noch über das Wiederholungsprinzip, in *Delo* wird eine irritierende Balance zwischen beiden Prinzipien hergestellt, und zwar sowohl auf der Ebene der dargestellten Welt, als auch auf der sprachlichen Ebene z.B. in Gestalt der abundanten Wiederholungen des

Titelworts und seiner Ableitungen.

Für das einem realistischen Drama zuwiderlaufende Wiederholungsverfahren in *Delo* sei hier nur ein Beispiel angeführt:

Das "delo" (Untersuchungsverfahren) gegen Lidija Muromskaja und ihren Vater wird nicht weniger als sechsmal erzählt: In I,1 schildert Atueva es Nel'kin und uns Zuschauern, in II,1 orientieren die Beamten Šilo und Ibisov den Kollegen Čibisov über die Sache, in II,2 nehmen Varravin und Tarelkin es durch, in II,6 erzählt Muromskij es konfus dem Beamten Varravin, in III,9 erzählt er es noch konfuser dem Fürsten, und in III,12 erzählt Varravin es noch einmal in seiner verdrehten und verkürzten Version dem Fürsten, der zuvor Muromskij nicht zu folgen vermochte.

Daß hier der dramatischen Wucht des Fatums im klassischen Drama eine stark episierte Dramaturgie der albernen Fatalität gegenübergestellt ist, in der sich alles mehrfach im Kreise dreht, ehe es vorangeht — das wird durch zahlreiche satirische Sarkasmen, pointenreiche Wechselreden, eloquente Tiraden und Monologe mehr verdeckt als hervorgehoben, jedoch nicht ungeschehen gemacht.

Mit diesen Eigenschaften weicht *Delo* vom idealtypischen Muster des realistischen Dramas ab, wie es durch A. Ostrovskijs Drama *Groza* (1859) repräsentiert wird, und nähert sich in gewisser Weise dem satirischen Realismus M. Saltykov-Ščedrins. (14) Zugleich steht es damit aber auch in der Entwicklungsreihe der russischen Bühnenwerke, die im Sinne eines "erweiterten" Realismus auf die verschiedenste Weise an einer Dramaturgie der banalen Alltagsprozesse arbeiten: N. Gogol's *Revizor* (1836), I. Turgenevs *Mesjac v derevne* (1855), A. Ostrovskijs *Les* (1871) und A. Čechovs reife Stücke. Suchovo-Kobylin's *Delo* ist in diesem erweiterten Sinne ein realistisches Drama, überschreitet den konventionelleren Realismus der Komödie *SK* (1852–1869) und bereitet die "präabsurdistische" Negation von Realismus und dramatischer Form vor, die in *ST* (1857–1869) vorgenommen wird.

Die zyklische Gesamtkomposition der *Trilogie* modelliert also eine literarische Evolution, die vom konventionellen Realismus (*SK*) über einen hybriden, untergründig grotesken Realismus (*Delo*) zum offen grotesken Antirealismus (*ST*) führt.

Die Verwendung des verbalen Leitmotivs "delo" im Mittelstück der *Trilogie* soll im Zusammenhang des spezifischen, hybriden Realismus gesehen werden, der in *Delo* Gestalt gewinnt.

2. "Delo" in *Delo*

Die folgende Untersuchung des Vorkommens und der Funktionsweisen des Titel- und Leitworts "delo" fragt sowohl nach seinen semantischen Variierungen durch die Mittel der Paronomasie, der Aus-

nützung seiner Bedeutungsnuancen in zahlreichen idiomatischen Wendungen, sowie der Synonymie — als auch nach seinem Beitrag zur Komposition des Dramas. Um den kompositorischen Aspekt besonders hervorzuheben, wird im folgenden eine Analyse nach Akten und Szenen vorgenommen. Dabei wird es notwendig, die jeweiligen Kontexte nach-erzählend anzudeuten.

2.1. Erster Akt

Schauplatz ist die Petersburger Wohnung der Muromskijs. In I,1 erzählt Muromskijs Schwägerin Atueva dem Freund des Hauses und Anbeter der Muromskij-Tochter Nel'kin von dem Unglück, das die Familie in den Jahren seiner Abwesenheit getroffen hat. Naturgemäß spielt hier die Gerichtssache (delo) eine wichtige Rolle, und entsprechend häufig kommt das Wort in den Reden beider Figuren vor. Nur einmal wird hier von der allzu naheliegenden Möglichkeit Gebrauch gemacht, die juristische Bedeutung in komische Spannung zu einem Phraseologismus zu bringen:

А т у е в а (вздыхая). Ох, — нехорошо!

Н е л ь к и н. Да чтож такое?

А т у е в а. А вот это Дело.

Н е л ь к и н. Помилуйте, в чем дело? Какое может быть тут дело?

(I,1, 153)

Ansonsten werden auffälligere Methoden zur Aktivierung des Wortes verwendet. Die eine ist der recht häufige Einsatz des mit delo etymologisch und semantisch eng verbundenen Allerweltsverbums "[с]делать", vgl. "она дурного не сделала" (156); "Ну, делать нечего, приехали и мы из деревни" (157).

Die andere beruht auf einer progressiven Verlebendigung und schließlich grotesken Materialisierung des Begriffs. Atueva erzählt anschaulich und in vielen Einzelheiten von all den Umtrieben und Demütigungen, die das "Verfahren" der Familie eingetragen hat — und schließt mit einer noch ganz unauffälligen Bedeutungsverschiebung:

А т у е в а. [...] Потом в суд пошло, потом и дальше; уж что и как, я не знаю; **дело** накопилось вот, говорят, какое (показывает рукой). (I,1, 157)

Das abstrakte "Verfahren" materialisiert sich also zu einem papierenen Aktenberg, und das ganze wird noch einmal zu einem Menschen materialisiert — Tarelkin, der der Drahtzieher hinter der ganzen Verfahrens-Intrige ist und das Haus Muromskij halb als Amtsspitzel, halb als Bewerber um Lidočkas Hand frequentiert, wird von Nel'kin zur Figur aus Kanzleipapier und Pappmaché gemacht, zur personifizierten Akte:

Н е л ь к и н. Это тряпка, канцелярская, затасканная бумага. Сам он бумага, лоб у него картонный, мозг у него из папье-маше — какой это человек? [...] (I,1, 162)

Es muß betont werden, daß der Zusammenhang zwischen den materiellen Bedeutungen von "delo" (Akte) und Tarelkin als Mensch aus Papier und Karton nicht in die Augen springt, sondern im Verborgenen gehalten wird. Nel'kins Tarelkin-Charakteristik entfaltet ihre groteske Wirkung aus sich selbst, obwohl sie heimlich aus dem delo-Motiv abgeleitet ist.

Die nachfolgenden Auftritte I,2—4 setzen das Spiel mit dem Wort nicht fort; erst ab der Aktmitte wird es wieder aktiver, insbesondere in der zentralen Szene I,5 sowie in den den Akt abschließenden Szenen I,7—8.

I,5 bringt den ersten großen Auftritt von Muromskijs Gutsverwalter Ivan Sidorov, einem vielgeprüften und lebensklugen Altgläubigen. Seine Gesprächsbeiträge, und vor allem auch seine langen Erzählungen kreisen um das Thema "Gerichtssache" und "Bestechung"; hierbei häufen sich die semantischen Effekte um das Wort "delo" mit Hilfe der Paronomasie (дело, [с]делать) und der lexikalischen (правое дело) oder idiomatischen Bedeutungsvariierung (иное дело; дело сделать).

Auf Muromskijs wiederholte Fragen, was in seiner betrüblichen Lage "zu tun sei" (что делать?) vertritt Ivan Sidorov die Maxime, wonach der Herrgott dem Menschen eingibt, was er tun soll (что делать), und daß der Herrgott ansonsten "selbst tun wird" (сам делает), wie er, Ivan Sidorov, es schon "so manches Mal" (иное дело) erlebt hat.

Er stellt nun die ganz berechnete Frage, warum Muromskij überhaupt auf die Intrigen der Beamten reagiert, und "was sie ihm überhaupt anhaben können" (Чего они тебе сделают?). Muromskijs Antwort, daß es die Ehre der Tochter in den Augen der besseren Gesellschaft zu retten gelte, findet zwar nicht sein Verständnis, wohl aber seine tätige Unterstützung. Hier schildert er nun sein eigenes Erlebnis in einer Bestechungsaffäre.

Er hat vor langer Zeit bei Varravins Vorgänger Krek in einer "rechtmäßigen Sache" (правое дело) vorgesprochen — offenbar, um von seiner Altgläubigengemeinde die durch Krek selbst in Gang gesetzten Schikanen abzuwenden. Der hat ihm brutal beigebracht, wie Bestechungsgeld richtig zu zahlen ist, und als dies geschehen war, hat Krek "die Sache gerichtet" (дело сделал). Mit dieser Erfahrung wird Ivan Sidorov seinem Herrn nun beistehen — und zwar ungewollt zu dessen Schaden, wie sich später herausstellt.

Zu solchem Beistand erhält er mit dem grotesken Auftritt Tarel-

kins (I,6) sogleich Gelegenheit. Er durchschaut den bestechlichen Amtsspitzen und bedient ihn mit Geld (I,7). Tarelkin erkennt, daß er mit diesem Mann "die Sache richten" (с этим мы дело сделаем), d.h. zum großen Muromskijschen Bestechungsgeld kommen wird (I,7), während Ivan Sidorov meint, Tarelkin werde als Gegenleistung "die Sache in Ordnung bringen" (дело устроит; I,8), was mit dramatischer Ironie getränkt ist.

Das verbale Leitmotiv begleitet also in besonderer Weise Anfang, Zentrum und Schluß des ersten Akts.

2.2. Zweiter Akt

Schauplatz ist das Justizdepartement. Wie der erste, so setzt auch der zweite Akt mit einer starken Häufung der Wortverwendung ein. Das ist völlig realistisch motiviert, denn die Justizbeamten streiten sich über die Legalität des bisherigen Umgangs mit der Muromskij-Sache (II,1), bzw. erörtern die daraus zu gewinnenden Bestechungssummen (II,2). Hauptfunktion dieser Szenen ist die Satire auf die Behörde, wobei delo-Effekte zunächst noch keine spezifische Rolle spielen. (15)

Erst in II,3 wird die Satire auch auf den wortspielerischen Punkt gebracht. Tarelkin, der vor den Kollegen sein empörendes Desinteresse am Muromskijschen "delo" demonstriert hatte, lehnt Ibisovs Einladung zu gemeinsamem Bordellbesuch mit der hübschen Replik ab "Нелзя, душа — дело есть" (II,3, 189) — das "delo", das ihm hier zu tun gibt, ist das Bestechungsgeld, um das der im Amt vorsprechende Muromskij erleichtert werden soll. Sein Konterpart in der Behörde, Šilo, durchschaut das Spiel und äußert den Wunsch, lieber mit "Talgkerzen" (сальными свечами) zu handeln als mit "schmutzigen Affären" (сальными делами; II,3, 190).

II,6, die zentrale Szene des zweiten Akts, bringt eine spürbare Aktivierung der delo-Semantik. Muromskij wird zu Varravin vorgelassen, und die Herren besprechen die "Sache" ausführlich und unter sehr häufiger Verwendung des Wortes. Die Szene zeigt Varravin als Virtuosen der verdrehenden Rede, der sowohl mit seinem Besucher als auch mit Worten spielt wie die Katze mit der Maus.

Dieses Spiel setzt mit einer zynischen Entschuldigung für den Verzug in der Behandlung der Muromskijschen Gerichtssache bzw. Akte ein:

Со всех концов отечества нашего стекаются к нам просьбы, жалобы и как бы вопли угнетенных собратьев; дела труднейшие и запутаннейшие. Внимание наше, разбиваясь на тысячи сторон, совершенно исчезает, и мы имеем сходство с Титанами, которые, сражаясь с горами, сами под их тяжестью погибают. [...] (II,6, 194)

Varravins Selbststilisierung als Titan unter Aktenbergen knüpft an die Tendenz zur Materialisierung und Personifizierung des Leitworts an, die wir in I,1 beobachtet haben.

Mit einer verbalen Verdinglichung der Wortsemantik beantwortet Varravin in II,6 auch Muromskijs These von der "Einfachheit" bzw. "Nichtigkeit" der "Sache" (простое дело; пустое дело):

В а р р а в и н. [...] я затем коснулся этих фактов, чтобы показать вам эту обоюдую остроту и качательность вашего дела, по которой оно, если поведете туда, то и все оно пойдет туда ... а если поведется сюда, то и все ... пойдет сюда ... (II,6, 198)

— und er verschärft dieses Bild gleich durch die Allegorie vom "Schwert des Gesetzes", das Varravin fragt, wohin es schlagen soll.

Als es nach Varravins Wunsch endlich, wenngleich in verschlüsselter Form, zur Frage nach dem von Muromskij zu zahlenden Bestechungsgeld kommt und Muromskij Einwände anmeldet, betätigt sich Varravin sprachschöpferisch mit der Formulierung, früher hätten die Leute nicht diskutiert (не диспутовались), sondern manchmal "leicht gesprochen" (поговорят легонько), "sich offenherzig erklärt" (объяснятся нараспашку) und "die Sache bis zur Kahlheit in Ordnung gebracht" (да и устроят дело наголо; II,6,199). Die ungewöhnliche Aktivierung durch das Adverb "наголо" betrifft hier nicht das Wort selbst, sondern die phraseologische Wendung "устроить дело" als ganze.

Dieses zuletzt genannte Verfahren ist recht charakteristisch für Suchovo-Kobylicins bemerkenswerte allgemeine Zurückhaltung bei der wortspielerischen Ausbeutung von "delo" im dramatischen Haupttext. Überhaupt lassen hier Varravins sonstige Wortspielkaskaden (16) die Bewegungen unseres Leitworts förmlich untergehen.

Von den letzten beiden Szenen des Akts (II,7,8) ist zu semantischen Bewegungen im Bereich von "delo" gar nichts mehr zu vermuten, obwohl das Thema der Muromskij-Sache auch in ihnen zentral ist. Allerdings kommt es zu einer drastischen Aktivierung der "Sache" selbst: Tarelkin schlägt vor, die Muromskij-"Akte" nach der "neuen Formel" "не невероятно" zu verschärfen, um ihn zum Zahlen geneigter zu machen: es sei "nicht unwahrscheinlich", daß Lidija Muromskaja intime Beziehungen zu Krečinskij hatte und daraus ein Kind hervorgegangen ist.

Trotzdem ist festzuhalten, daß die semantische Aktivität des Schlüsselworts im Vergleich zum ersten Akt spürbar zurückgenommen wird, vor allem eben am Aktschluß.

2.3. Dritter Akt

Es wurde bereits angedeutet, daß der dritte Akt, in einem konventionellen fünftaktigen Drama auch des Realismus gewöhnlich besonders "dramatisch", in *Delo* einer eigentümlichen Deformierung unterzogen wird — hauptsächlich durch eine starke Dosis alberner Groteske. Hinzu kommt, daß er regelwidrig durch einen Dekorationswechsel in zwei Teile zerschnitten wird (III,1–5; III,6–14). Zu dieser allgemeinen dramaturgischen Deformation trägt der spezifische Einsatz unseres Leitworts nicht wenig bei.

Im Unterschied zum Anfang des ersten und zweiten Akts bleibt es am Beginn des dritten (III,1–4) sehr weitgehend im Hintergrund. Die "Pause", die hier eingelegt wird, setzt die Zurückhaltung am Schluß von Akt II fort.

Der erste Akteil zeigt die Vorbereitungen, die im Hause Muromskij getroffen werden, ehe der alte Herr sich auf den Weg zum Fürsten begibt, wo er Gehör zu finden hofft. Dieser Teil beginnt in sentimentalem Ton mit einer Charakteristik von Lidijas Seelenzuständen und endet im Stil der grotesken Posse. Muromskij hat den Kurier nicht richtig geschmiert, ist zum Fürsten nicht vorgelassen worden und kehrt deshalb erst einmal unverrichteter Dinge wieder heim (III,5).

Die Possenhaftigkeit dieser letzten Szene des ersten Aktteils wird nun durch allerlei delo-Wortspiele unterstrichen. Tarelkin hält Muromskij vor, er sei doch nach Petersburg gekommen, um "Sache zu machen" (дело сделать); auf Muromskijs Klage, er fühle sich dem Grabe nahe, versichert Tarelkin ihm, "до вашей смерти опять никому дела нет", und was die Höhe von Schmiergeldern betreffe, so ersehe doch jeder aus seiner eigenen "Sache" (delo), wieviel zu geben sei — was Ivan Sidorov "хитро сделано" findet. Dergestalt belehrt findet Muromskij, da sei einmal "nichts zu machen" (делать нечего), und er müsse nun eben doch zum Fürsten vordringen.

Im zweiten Akteil, der im Justizdepartement spielt, werden in den ersten drei Szenen (III,6–8) erst einmal die betrüblichen Auswirkungen der Blähungen des Fürsten auf den morgendlichen Gang der Amtsgeschäfte gezeigt, ehe es zu der tragikomischen Begegnung zwischen dem gereizten Fürsten und dem konfusen Muromskij kommt (III,9). In III, 6–8 ist die Gerichtssache in besonderer Weise zentrales Thema der Gespräche, und dementsprechend wird das Wort "delo" häufig gebraucht, aber ohne nennenswerte wortspielerische Nuancen; Komik, Groteske und Satire um das Thema "delo" werden hier auf anderem Wege erzeugt. Dies gilt *mutatis mutandis* auch für die direkt folgenden Auftritte III,10–12.

Direktere delo-Effekte sind dafür den beiden Schlußszenen des Akts vorbehalten (III,13,14).

In III,13 zeigen sich die beamteten Gauner Varravin und Tarelkin bestürzt, daß der Fürst durch seine Anordnung strengster Neuuntersuchung der Muromskij-Sache ihnen die Tour zu verderben droht — sie haben ja das "Verfahren" nun nicht mehr in der Hand, können es nicht mehr niederschlagen und jetzt auch kein Bestechungsgeld mehr verlangen. Varravin kommt aber die Idee zu einem Bluff, die er Tarelkin vorenthält. Beim Neubericht für den Fürsten wird er kompromittierende Vermutungen über Lidočka in die "Akte" eintragen, dies den Muromskijs hinterbringen lassen und den alten Herrn allein dadurch zum Zahlen verleiten. Allerdings fürchtet er nun dessen heftige Reaktionen:

Азартный человек — опасен. Если взять, а дела ему не сделать — он, пожалуй, скандал сделает. В нем совсем нет той скромности как вот прочие просители. Ведь придет теперь проситель, точно овца господня; что ты хочешь, то с ним и делай. А он так нет. [...] (III,13, 232)

Das hier stattfindende Spiel der Paronomasien mit "дело" und "[с]делать" hebt sich freilich unter den sonstigen satirischen Akzenten der Szene nicht einmal besonders hervor.

Der Akt schließt mit einer grotesken Szene (III,14), wo das Leitwort selbst zwar gar nicht vorkommt, dafür aber eine Materialisierung seiner Bedeutung "Akte, Papier" (бумага) eintritt: Varravin wird von seinen Beamten mit "allerdringlichsten", fürstlicher Unterschrift harrenden Akten und Aktenstapeln buchstäblich überhäuft — ein Titan, der unter Aktenbergen zu enden droht:

В а р р а в и н. Ай!! ... (Исчезает под бумагами и кричит глухим голосом) Стойте!! ... Вы моей смерти хотите! ... (III,14, 235)

Diese Schlußszene von Akt III knüpft unmittelbar an das Titanenmotiv in der Zentralszene von Akt II an (II,6), wo das Leitwort besonders aktiv in Erscheinung getreten war. Insgesamt unterscheidet sich aber der kompositorische Einsatz von "delo" im dritten Aufzug deutlich genug von dem im zweiten. Der antiklimaktischen Verwendung in Akt II antwortet eine doppelte Klimax in den zwei Hälften von Akt III. Die gegenläufigen Bewegungen des Kompositionselements "delo" und seine klare Verbindung mit dem Farcen- und Possenmoment innerhalb des Dramas laufen insgesamt auf eine Negierung der Begriffe "delo" (Sache) und "делать" (machen) hinaus — die Bewegungen sind Scheinbewegungen; "Akten" werden nicht erledigt, dienen allerdings — einstweilen noch pantomimisch und verbal — als Mordinstrument.

2.4. Vierter Akt

Blickt man auf die bisherigen Muster des kompositorischen Einsatzes von "delo" zurück (Akzentuierung von Anfang, Mitte und Ende in Akt I; Akzentuierung von Anfang und Mitte in Akt II; Akzentuierung von Mitte und Ende in Akt III), so erscheinen die Möglichkeiten erst einmal als erschöpft. Es verwundert darum nicht, daß der gesamte vierte Akt, der wieder in Muromskijs Wohnung spielt, durch eine auffallende Zurücknahme der Verwendung von "delo" gekennzeichnet ist. Zwar steht hier das Thema "delo" ebenso im Zentrum wie in den anderen Akten, doch kommt das Wort selbst überhaupt nur ein einziges Mal in ganz unauffälliger Weise vor (IV,2,239). Dieses Kunststück ist nur deshalb möglich, weil der vierte Aufzug der kürzeste ist. (17) Er zeigt im wesentlichen, wie Muromskij und seine Freunde sich fälschlich die Notwendigkeit einreden, zu Lidočkas Schonung auf den Handel mit Varravin einzugehen, und wie außer dem mittellosen Nel'kin alle zusammenhelfen, um die mörderische Bestechungssumme zusammenzubringen. Die Aussparung des Wortes "delo" wird in IV,1 in besonderer Weise durch den Einsatz von Paronomasien mit "[с]делать" und "сделка" (Abmachung, "Kuhhandel") hervorgehoben. Die Szene beginnt mit Atuevas Kritik an Muromskijs Streit mit dem Fürsten:

Л и д о ч к а. [...] Неправда, отец хорошо сделал.

М у р о м с к и й. Да что, мой друг, я сделал; я и сам не знаю, как это сделалось.

Л и д о ч к а. Поверьте, папенька, — все, что лучшего делается, — сам не знаешь, как делается. [...] Я давно говорю: бросьте сделки, оставьте подсылы, перестаньте честной головою бесчестному туловищу кланяться. Лучше будет! ...

Dies ist einer von wenigen Versuchen Lidočkas, wenigstens mit ihrem Rat in die Handlung einzugreifen — fatalerweise hört niemand auf sie. Die fast völlige Zurücknahme des delo-Motivs ist hier markiert: gerade in Lidočkas Mund wirkt die Verwendung der mit "delo" wurzelgleichen Wörter "[с]делать, сделка" erstaunlich prägnant. Überdies koinzidiert die Abwesenheit des Wortes mit der Tatsache, daß in diesem Akt Lidočkas Umgebung gegen ihren Rat die falsche Entscheidung und die falschen Maßnahmen trifft. Indem sie auf den "Handel" (сделка) eingehen, tragen sie dazu bei, daß aus der Verquickung zwischen "Gerichtssache" (delo) und "Bestechungsaffäre" (delo) das "heiße Geschäft" (горячее дело) werden kann, das Varravin ohne jede Gegenleistung mit ihnen machen wird.

2.5. Fünfter Akt

Schauplatz ist wieder das Justizdepartement. Nach der markierten Quasi-Abwesenheit von "delo" im vierten Aufzug setzt der fünfte Akt

das Wort kompositorisch etwa analog zum ersten Akt ein. Freilich ist im Schlußakt das pure Vorkommen von "delo" im Vergleich zu den Akten I–III deutlich reduziert. Die nennenswerten Wortspiele, die damit unternommen werden, begleiten Anfang, Mitte und Ende des Aufzugs.

Der Akt beginnt mit einem delo–Wortspiel: In V,1 freut Tarelkin sich auf die bevorstehende Geldübergabe, sieht ein "heißes Geschäft" (дело горячее), nämlich Muromskijs 30.000 Rubel, und rühmt sich, daß er und nicht Varravin die "Sache gemacht" hat (дело–то сделал я, не он). Hier wird nach langer Zeit "delo" einmal ohne Nebensinn auf die Bestechungsangelegenheit bezogen. (18)

Als Muromskij kommt (V,2), um Varravin das Geld zu bringen, empfängt Tarelkin ihn mit der Miene des Vielbeschäftigten, der ihn vor "lauter Arbeiten" erst gar nicht bemerkt (а я за делами вас и не заметил); auch Varravin sei mit einem "ganzen Berg von Akten" befaßt (Ведь у него дел–то гора целая).

In den nachfolgenden Szenen V,3–6 kommt das Wort entweder gar nicht vor oder entfaltet keine nennenswerte eigene semantische Aktivität. In der Hauptsache geht es darum, daß der ahnungslose Tarelkin Muromskij versichert, mit der Bezahlung werde die "Sache" nun endgültig in Ordnung gebracht, während Varravin nur mit zynischem Doppelsinn verspricht, "я рассмотрю ваше дело с полным вниманием [...], с полным вниманием" (V,4, 251).

Erst in der zentralen Szene V,7 finden sich zwei, allerdings gewichtige, delo–Einsätze. Varravin läßt Muromskij zurückrufen und bezieht ihn vor Amtszeugen des Bestechungsversuchs. Mit pathetischer Geste wirft er ihm sein Geldpaket vor die Füße (von dem Geld hat er allerdings den größten Teil inzwischen an sich genommen) und weist ihm die Tür mit den Worten "И убирайтесь вон с вашим пасквильным делом" (V,7, 254).

Hier mischt sich im Bereich unseres Leitworts zum ersten Mal auktoriale Ironie massiv in die dargestellte Figurenintention ein und stiftet dabei zugleich eine Reflexion des Stücks auf sich selbst. (19) Varravin will in seinem gespielten Zorn nur seine Verachtung für die Lächerlichkeit von Muromskijs Sache zum Ausdruck bringen und verwendet den Ausdruck "пасквильное дело" im uneigentlichen Sinn. Kraft des Gesamtzusammenhangs interveniert hier nun auktoriale Ironie, welche die dargestellte uneigentliche Bedeutung in eine auktoriale eigentliche transformiert: die ganze "Sache" ist in der Tat ein Pasquill wert, sie erheischt geradezu eine Schmähschrift gegen die Varravins, Tarelkins und ihre Behörde – und das ganze Stück *Delo* ist selbst eben dieses dramatische Pasquill.

Wie Varravin es befürchtet hatte, macht der betrogene Muromskij jetzt einen Skandal. Er klagt vor den versammelten Amtspersonen Varravin und sich selbst lauthals des gemeinschaftlichen Verbrechens an:

Мы клятвопреступники ... куйте нас! Слово и дело!! ... куйте нас вместе [...] ... к государю! ... (V,7, 256)

Dieser große Ausbruch des alten Soldaten und Edelmannes bringt das Moment an Pathos und Würde ein, das in so schneidenden Kontrast zu den Possen–Elementen gerät. Besonders wichtigen Anteil daran hat die Formel "Слово и дело". Es ist die alte russische Anklage– und Verhaftungsformel bei Staatsverbrechen. (20) Mit dieser Formel wird implizit auf das oben kommentierte "пасквильное дело" geantwortet und suggeriert, daß das Stück *Delo* nicht einfach ein "Pasquill" ist, sondern auch eine pathetische Anklageerhebung – der Dramentitel *Delo* kann dabei als Teil der Anklageformel "Слово и дело" verstanden werden.

Dem dramatischen Aufschwung folgen mit dem Auftritt der "wichtigen Person" (Anspielung auf den Justizminister oder den Kaiser selbst) zwei Possenszenen (V,8,9), die freilich Varravin in ernste Befürchtungen um sein weiteres Schicksal versetzen (V,9). Unser Wortmotiv kommt hier nur am Rande vor. Die "glückliche" Wende der "Sache" tritt in V,10 ein, als Tarelkin Varravin den Tod Muromskijs melden kann und seinen Teil der Beute fordert, da er schließlich alles "gemacht" habe. Mit zynisch–frommen Sprüchen und aggressiven Drohungen kann Varravin ihn abschütteln.

Tarelkin quittiert Varravins Unverfrorenheiten in V,11 noch mit einem zornig anerkennenden "Дело! Люблю!!" (etwa: "So ist's recht! Das liebe ich!!"), ehe er zu seinem Schlußmonolog ansetzt. Das Finale des Akts und des Stücks gerät zu einem schneidend komischen monologischen Protestschrei des betrogenen Betrügers Tarelkin gegen die Weltordnung, in der "keine Gerechtigkeit und kein Mitleid" ist, wo der "Starke den Schwachen zertritt, der Satte dem Hungrigen das Essen wegißt und der Reiche den Armen bestiehlt". Es kann nicht ausbleiben, daß dem Schlüsselwort hier noch einmal eine letzte neue semantische Wendung gegeben wird:

Проклята будь ты, судьба, в делах твоих (V,11, 266)

Diese blasphemisch–metaphysische Variation der Bedeutung des Titels antwortet auf Varravins zynisch–tieffromme Sprüche in V,10. Die das Stück abschließende Verfluchung der Welt, des Schicksals und seiner "Werke" ist dem trivial–diabolischen Vernichter der Muromskijs in den Mund gelegt; auf irritierende, ja skandalöse Weise schwingt darin aber auch die Stimme eines dramatischen Autors mit,

für den der Zorn die Quelle sublimer dramatischer Inspiration geworden ist.

3. Ein Allerweltswort als verbales Leitmotiv und der hybride Realismus des Dramas *Delo*. Resümee

Wenn eingangs aus dem Vorwort zu *Delo* Passagen zitiert wurden, die die semantische Aktivierung des Titelworts im eigentlichen Drama ankündigen, so steht ihre überdeutliche Signalwirkung außer Frage. Andererseits kann das Vorwort nicht ohne weiteres als bloße Ouvertüre zu den Spielen verstanden werden, die der Damentext selbst mit dem Wort "delo" treibt.

Der Groteskstil der Vorrede weicht spürbar vom generellen Stil des Haupttexts von *Delo* ab, der selbst durchaus noch im Rahmen der realistischen Satire bleibt. Dieser Stilunterschied hat vielleicht Entstehungsgeschichtliche Ursachen (21), trägt aber das Seine dazu bei, dem Gesamttext einen komplexen Hybridcharakter zu verleihen.

Festzuhalten bleibt, daß der Einsatz des verbalen Leitmotivs im Text von *Delo* sich im Ganzen realismusgerechter und weniger auffällig und grotesk gestaltet als in der Vorrede. Zu seiner relativen Unauffälligkeit im Text des Dramas wirken unterschiedliche Faktoren zusammen.

Zum einen gehört die vielfache Wiederkehr des Wortes und seiner Ableitungen zu der oben bereits charakterisierten Poetik der Wiederholungen, die dieses Drama besonders prägt. Unter den dazu eingesetzten Mitteln hebt sich beispielsweise die sechsfach wiederholte Erzählung der "Gerichts- und Bestechungssache" (*delo*) weit eindrücklicher ab als die bloße Wiederholung des Wortes selbst. Das "delo", das über Tochter und Vater Muromskij schwebt, ist ja überhaupt explizit oder implizit zentrales Thema aller Figurenreden. Das schafft eine Motivierung für die Rekurrenz des Wortes, die zunächst einmal im Einklang mit der realistischen Poetik steht.

Zum anderen ist das in seiner Eigensemantik sehr unprägnante Allerweltswort Bestandteil zahlreicher völlig gängiger russischer idiomatischer Wendungen unterschiedlichen Stilniveaus. Ihr häufiger Einsatz unter vielen anderen stilistischen Charakterisierungsmitteln lenkt die Aufmerksamkeit oft nicht so sehr auf die Ausdrucksebene selbst, als vielmehr auf die Unterschiede in Charakter, Bildungsniveau, sozialer Stellung und sogar Konfessionszugehörigkeit (Ivan Sidorovs Altgläubigenstil) zwischen den Figuren, die sie verwenden.

Dazu kommt, daß das weitläufige semantische Potential von "delo" den dargestellten Sprechern durchaus bewußt ist. Zahlreiche Wortspiele entfalten ihre Wirkung nicht über die Köpfe der Personen hinweg, sondern werden von diesen wissentlich eingesetzt und von ihren Ge-

sprächspartnern auch entsprechend verstanden. Die auktoriale Intention fließt zwar in sie ein, hebt sich aber von der dargestellten Figurenintention nur in wenigen Ausnahmefällen einschneidend ab. Aber selbst diese vereinzelt Fälle sind meist so gestaltet, daß die Norm realistischer Illusionsbildung durchaus eingehalten bleibt. Eindeutig antirealistisch ist nur der pantomimische Mordanschlag der Beamten auf Varravin mit Hilfe von Aktenbergen in III,14 – aber der Bezug dieser Szene zum Leitwort "delo" wird gerade dort realistisch verschleiert.

Nicht immer, aber doch zumeist tragen sich die semantischen Bewegungen des Schlüssel- und Leitworts also hinter der Kulisse realistischer Motiviertheit zu, und erst der Blick hinter diese Kulisse macht ihre größeren Zusammenhänge sichtbar. Zwischen dem Titelwort, seinen juristischen Bedeutungen ("Gerichtssache", "Verfahren", "Akte"), seinen kriminellen Bedeutungen ("Affäre"; "Geschäft") und seinen zahlreichen weiteren Bedeutungsverschiebungen innerhalb idiomatischer Wendungen werden Spannungen erzeugt, die zunächst vor allem als situationsgebundene komische, groteske und satirische Effekte erlebt werden. Das Wort wirkt jedoch weit über lokal begrenzte Situationskomik hinaus und erweist sich in seiner Rekurrenz und vielfältigen Bedeutungsabwandlung als eine gewichtige Komponente des Bedeutungsaufbaus, die mancherlei Analogien zu einer *dramatis persona* aufweist. Gleich einer "handelnden Figur" tritt es an zentralen Stellen besonders in Erscheinung, dagegen gibt es nicht wenige Szenen, wo es überhaupt nicht "auftritt". (22) Die unterschiedlichen Kompositionsmuster und -bewegungen, die sich in den einzelnen Akten daraus ergeben, wurden oben besonders herausgearbeitet.

Alles in allem laufen die semantischen Bewegungen, die das Wort im Damentext durchmacht, auf die geplante Erzeugung einer Scheindynamik hinaus. Das Wort ist in seiner Eigenbedeutung ausnehmend amorph. Als Gegenstand semantischen Streits zwischen handelnden Personen will es sich nicht recht eignen. (23) Die Ausnützung seiner Bedeutungsmöglichkeiten resultiert hier nicht in intensivierter Sinnfülle und echter sprachlicher Dramatik, sondern sie nimmt den Charakter einer progressiven semantischen und phraseologischen Ausplünderung an, verausgabt sich in Wortspielen und hilft den albernen Possencharakter so mancher Szene unterstreichen.

Generell ist der semantische und kompositorische Einsatz von "delo" an den Kreuzungsstellen der heterogenen Stilzüge und Verfahrensweisen des Dramas angesiedelt. Das Leitwort trägt die realistische Komponente mit, steuert aber auch das Seine zur Unterminierung des Dramatischen und Tragischen an *Delo* bei und sekundiert – oft im Verborgenen – den grotesken Elementen, die die realistische Struktur

des Stücks aushöhlen. In *Delo* ausgezehrt und an den Rand der Erschöpfung getrieben, wird der dramatische Realismus des Mittelstücks der *Trilogie* in *Tarelkins Tod* in sein Gegenteil umschlagen.

Anmerkungen

- (1) Alle Zitate folgen der Ausgabe Suchovo-Kobylin 1966. Unterstreichungen entsprechen dem Kursiv des Originals, **fette** Hervorhebungen stammen vom Verf. Die Titel der Stücke werden wie folgt abgekürzt: *SK* = *Svad'ba Krečinskogo*, *ST* = *Smert' Tarelkina*. Die genauen Entstehungsdaten und vor allem die zahlreichen verschiedenen Versionen der drei Stücke der *Trilogie* sind wegen des Fehlens einer kritischen Ausgabe ein Problem für sich. *SK* entstand 1852–1854, wurde 1855 vor der Premiere verboten, 1856 uraufgeführt (Rudnickij 1966) und 1869 publiziert, alles wohl in verschiedenen Versionen. *Delo* entstand zwischen August 1856 und September 1857 (Rudnickij 1966), wurde 1861 (Medvedeva 1974, 819) und 1869 gedruckt und 1882 uraufgeführt, alles wiederum in mehreren Versionen. *ST* entstand zwischen 1857 und 1869 (Rudnickij 1966, 376).
- (2) In dieser Hinsicht waren Dostoevskij, Saltykov-Sčedrin und Čechov souveräner als die gleichzeitigen Kritiker und als die Vertreter und Epigonen des "Silbernen Zeitalters": A. Blok 1971 ("O Drame", 1907, 152 f.) hält Suchovo-Kobylin für einen "geringeren Autor" als Ostrovskij, obwohl letzterer "weniger frappante Stücke" geschrieben habe. A. Stender-Petersen 1957, Bd. 2, ignoriert den Dramatiker offenbar ganz bewußt. Zur Rezeption Suchovo-Kobylin vgl. auch V.A. Tunimanov 1987, 268–308 sowie Rassadin 1989.
- (3) Zu den sowjetischen Meinungen über die Frage nach Suchovo-Kobylin Schuld oder Unschuld s. Egeberg 1970, 45; vgl. Grossman 1928, K. Rudnickij 1957, Klejner 1969 und Tunimanov 1987.
- (4) In einer anonymen Rezension der Petersburger Zeitschrift "Teatr i iskusstvo", 1900, wird der zyklische Zusammenhang der drei Stücke bestritten, da es an "Einheit der Stimmung" und "fließender Entwicklung des künstlerischen Tempos" fehle, vgl. Rassadin 1989, 216 f. Die Dialektik harter Kontraste wurde zu jener Zeit offenkundig nicht als zyklusbildend empfunden. Zum "dialektischen" Zusammenhang der *Trilogie* vgl. Fieguth [1986] und Tunimanov 1987, 298.
- (5) Das Wiederholungsverfahren wird häufig in der Form der (mehrfachen) szenischen Nacherzählung einer zuvor gezeigten Bühnenepisode, nicht selten aber auch in der parodistisch-grotesken Wiederkehr einer bereits einmal gezeigten dramatischen Situation eingesetzt. So ruft Ivan Sidorov

- in *Delo* I,7 Tarelkin zurück, um ihm ein angeblich vergessenes Kuvert einzuhändigen, das indessen eine Bestechungssumme enthält. Diese Szene wird in V,6–7 sarkastisch parodiert, wenn Varravin Muromskij zurückruft, um ihm sein Kuvert mit Bestechungsgeld wiederzugeben — das Varravin allerdings zuvor weitgehend geleert hat. Die Empörungsversuche des Gutsbesitzers Muromskij in *Delo* II,6, III,9 und V,7 wiederholen sich parodistisch in *ST* III,6, wo der Gutsbesitzer Čvankin sich gegen Polizeiwillkür empört und schnell zur Ruhe gebracht wird.
- (6) Eine genauere Analyse der verbalen Leitmotivketten, die den gesamten Zyklus durchziehen, wäre allerdings Aufgabe einer eigenen Untersuchung.
- (7) Suchovo-Kobylin arbeitete 1852–1854 an seiner Übersetzung von Hegels *Philosophie der Geschichte*; in dieselbe Periode fällt die Arbeit am ersten Stück der *Trilogie*; vgl. Rudnickij 1966, 357 und Rassadin 1989, 119 und 122.
- (8) Vgl. dazu Rassadin 1989, 109 f.; s. auch R. Fieguth [1986].
- (9) Krečinskij unterscheidet in seinem Brief an Muromskij die "idyllische" oder "arkadische", die "industrielle" und schließlich die "kriminelle" oder "fallenstellerische" Epoche des Bestechungswesens (I,1, 154 f.); Varravin räsoniert über den historischen Verfall des Beamtentypus (II,5) sowie über den "Fortschritt in der menschlichen Weichherzigkeit" bei der Berechnung von Bestechungssummen (II,6); Ivan Sidorov parallelisiert den Tatarensturm, die Franzoseninvasion und die Beamtenexpansion in Rußland (III,1).
- (10) Rudnickij 1966, 357 ff.; Giljarovskij 1989, 360–371 ("Učenik Raspljuva") gibt eine anschauliche Schilderung der Popularität des Stücks in Glücksspielerkreisen.
- (11) Rudnickij 1966, 380 ff. kommentiert avantgardistische Inszenierungen. Die deutsche Erstaufführung 1964 ("Tarelkins Tod", Schaubühne am Halleschen Ufer, Berlin, Inszenierung K. Swinarski) stellte das Stück in den Zusammenhang des französischen und polnischen "absurden" Nachkriegstheaters. Zum Zusammenhang mit Formen des "unanständigen" Volkstheaters vgl. Tunimanov, 299 ff.
- (12) Es spricht manches dafür, daß Suchovo-Kobylin mit der heiligenbildhaften und dramatisch nahezu funktionslosen Zeichnung der Lidočka in *Delo* seiner ermordeten "frommen und guten" Geliebten Louise insgeheim ein literarisches Denkmal setzen wollte; entsprechend hat er Muromskij mit einigen autobiographischen Einzelheiten ausgestattet. "Porträtechtheit" war in beiden Fällen allerdings sicherlich nicht angestrebt.
- (13) Als Beleg für die allgemeine Unterminierung des Dramatischen in *Delo* sei hier lediglich an zwei zentrale Szenen des fünftaktigen Stücks erinnert. III,9 markiert dramentechnisch die "Peripetie". Hier kommt es zur

Begegnung zwischen dem Fürsten und dem adligen Hauptmann a.D. und Gutsbesitzer Muromskij, der Gerechtigkeit sucht. Der Fürst hat Blähungen und reibt sich die ganze Szene den Magen, um sich Befreiung zu verschaffen; entsprechend unwirsch reagiert er auf die verworrenen Reden des Bittstellers, der schließlich in Rage gerät und damit die Wut des Fürsten hervorruft — mit dem Ergebnis, daß der erlauchte Herr sich seines Bittstellers und seines Verdauungsproblems zugleich entledigt. Solches verdirbt die Tragödienansätze, die sich in *Delo* abzeichnen. Entsprechend degradiert wird die "Katastrophe" in V,7. Viel zu spät rafft Muromskij sich zu pathetischer Empörung gegen seine Peiniger auf und wirft ihnen den Rest seines gestohlenen Vermögens ins Gesicht. Während er einen Herzanfall erleidet, der wenig später zu seinem Tod führen wird, streiten die gierigen Beamten handgreiflich um die Banknoten. Das Ende des dramatischen Helden vollzieht sich also denkbar unwürdig. Zu allem Überfluß konkurriert Muromskijs Tragödie mit der albernen "Tragödie" Tarelkins, des betrogenen Betrügers, der sich von der Beute die Rettung aus höchster Schuldennot erhofft hatte und nun erleben muß, daß sein Chef ihn mit zynisch—frommen Sprüchen um seinen Anteil prellt.

- (14) *Smert' Pazuchina*, 1857; vgl. auch die nachgelassene Version *Carstvo smerti* in: Saltykov—Ščedrin 1966, t. 4, 415—501.
- (15) Zu einem ebenso verdeckten wie sarkastischen Paronomasie—Effekt zwischen "de—lo" und dem wurzelgleichen "raz—de—t" (ausziehen) kommt es allerdings in II,2. Tarelkin berichtet Varravin vom doppelten Bestechungsgewinn, den andere Beamte bisher aus der Mutmaßung über Lidočkas verlorene Unschuld gezogen haben. Muromskij mußte zum zweitenmal zahlen, damit diese Vermutung nicht in die Akte (delo) kam, und dafür haben die Beamten ihn "ausgezogen" und um sein halbes Vermögen gebracht (Ну и раздели! На полсостояния хватило. — II,2, 187).
- (16) Varravins zynische Wortspiele beziehen sich u.a. auf die in nächtliche Finsternis gehüllte "Wahrheit", das "Gesetz" und seine Personifizierung, die "Justizia" (russ. "Фемида", "Themis"), die "mit dem Schwerte straft und mit der Waage Handel treibt", sowie den in Prozentsätzen zu messenden "Fortschritt in menschlicher Weichherzigkeit". Ein ganzes Kolleg hält er seinem Besucher über das Possessivpronomen "mein" (*scil.* — Fehler), das Lidijsa beim angeblichen Geständnis ihrer Mitbeteiligung an Krečinskijs Betrugsmanöver in *SK* geäußert haben soll, aber nicht hat.
- (17) Mit ganzen vier Szenen ist er noch kürzer als jede der beiden Hälften von Akt III.
- (18) Die Szene verweist zurück auf II,3, wo Tarelkin "noch zu tun" hatte (дело есть), was Šilo als "schmutzige Affären" (сальные дела) ansprach. Auch in II,3 erwarten Tarelkin und Varravin Muromskijs

Besuch.

- (19) Außerhalb der delo—Einsätze ist eine Reflexion des Stücks auf sich selbst gegeben, wenn Ivan Sidorov sagt, das Weltende sei nahe, und heute finde erst nur die Generalprobe statt (I,5). Ein indirekter Autothematisierungseffekt geht auch von den Anspielungen auf zwei Opern in II,1 aus: Donizettis *Liebestrank* und Meyerbeers *Hugenotten*.
- (20) Zu der Formel "Слово и дело" s. Dal' 1982, t. 4, 222 und Pavlovski (Pawlowsky) 1960, Teil II, 1494.
- (21) Die Vorrede ist auf 1862 datiert und mit einem Postscriptum von 1868 versehen, also später entstanden als *Delo* (Uraufführung 1856). Es darf vermutet werden, daß sie bereits im Bann des antirealistischen Groteskstils steht, in dem das um 1862 wohl schon im wesentlichen fertige *ST* gehalten ist. Wahrscheinlich gilt dies auch für das groteske Personenverzeichnis von *Delo*.
- (22) Mit J. Sławiński 1975 gesprochen: Als Leitmotivkette bildet "delo" eine eigene "große semantische Figur", ähnlich wie dargestellte Personen. Die Analogie zwischen dem Wort "delo" und einer dramatischen Figur wird indirekt auch durch den Zusammenhang zwischen den Titelformulierungen der drei Stücke suggeriert. Die Titel des Anfangs— und des Schlusstücks nennen den Namen der jeweiligen Zentralfigur Krečinskij bzw. Tarelkin. Im Mittelstück wird das semantisch unprägnante Wort "delo" an die Stelle des Namens der Zentralfigur gesetzt und übernimmt dadurch gleichsam deren Funktion.
- (23) Zur Rolle der dramatischen Einzelwortbedeutung als Streitobjekt zwischen den Figuren vgl. Schmid 1973 sowie, davon abweichend, Fieguth 1990.

Bibliographie

- Blok, A.: *Sobranie sočinenij v 6—i tomach*, t. 5. Moskva 1971.
- Dal', V.: *Tolkovyj slovar' živogo velikoruskogo jazyka*. Moskva 1982 [Reprint der 2. Aufl. 1882].
- Egeberg, E.: Wenn der Antichrist die Welt regiert. Zur Deutung des Dramas *Delo* ... In: Scando—Slavica, t. 16, 1970, 45—55.
- Fieguth, R.: A.V. Suchovo—Kobylin, *Tarelkins Tod*. Komödien—Scherz in drei Akten (1869). In: H. Schmid/J. Striedter (Hg.), *Dramatische und theatralesche Kommunikation. Text — Konkretisation — Situation. Materialien des Berliner Kolloquiums 24.—27. April 1985*, [1986 — noch immer im Druck].
- Fieguth, R.: *Semantika i pragmatika dramatičeskogo vyskazyvanija*. Na primerach iz komedii *Svad'ba Krčinskogo* A. Suchovo—Kobyлина. In: *Revue des études slaves*, 1990, LXII/1—2, 109—116.

- Fortune, R.: Alexander Sukhovo—Kobylin. Boston/Mass. 1982 (Twas 668).
- Giljarovskij, V.A.: Moskva gazetnaja. Druž'ja i vstreči. Minsk 1989.
- Grossman, L.: Prestuplenie Suchovo—Kobylina. Leningrad 1928.
- Ingarden, R.: Das literarische Kunstwerk. Tübingen 1960, 2. Aufl.
- Juzovskij, Ju.: Voprosy socialističeskoj dramaturgii. Moskva 1934.
- Klejner, I.M.: Dramaturgija Suchovo—Kobylina. Moskva 1961.
- Klejner, I.M.: Sud'ba Suchovo—Kobylina. Moskva 1969.
- Medvedeva, I. (Hg.): A. Griboedov, *Gorė ot uma*; A. Suchovo—Kobylin, *P'esy*; A. Ostrovskij, *P'esy*. Moskva 1974 (Biblioteka mirovoj literatury. Vtorja serija).
- Pavlovski, I.: Russisch—deutsches Wörterbuch. Leipzig 1960 [Reprint der 3. Aufl. 1911].
- Rassadin, S.: Genij i zlodejstvo, ili dela Suchovo—Kobylina. Moskva 1989.
- Rudnickij, K.: A.V. Suchovo—Kobylin. Očerki žizni i tvorčestva. Moskva 1957.
- Rudnickij, K. in: Suchovo—Kobylin 1966.
- Saltykov—Ščedrin, M.E.: Sobranie sočinenij v 20—i tomach, t. 1. Moskva 1966.
- Schmid, H.: Strukturalistische Dramentheorie. Semantische Analyse von Čechovs "Ivanov" und "Der Kirschgarten". Kronberg/Ts. 1973 (Skripten Literaturwissenschaft 3).
- Ślawiński, J.: Die Semantik der narrativen Äußerung. In: ders., Literatur als System und Prozeß. München 1975, 81—109 (sammlung dialog 75).
- Stender—Petersen, A.: Geschichte der russischen Literatur, Bd. 2. München 1957.
- Suchovo—Kobylin, A.V.: Kartiny prošedšago. Pisal s natury ... Moskva 1869.
- Suchovo—Kobylin, A.V.: Trilogija. Svad'ba Krečinskogo. Delo. Smert' Tarelkina. Moskva 1966 (hg. und kommentiert von K. Rudnickij).
- Tunimanov, V.A.: Dramatičeskaja trilogija A.V. Suchovo—Kobylina. In: Istorija russkoj dramaturgii. Vtoraja polovina XIX — načalo XX veka do 1917. Leningrad 1987, 268—308.