Sonderdruck

Dramatische und theatralische Kommunikation

Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas
und Theaters im 20. Jahrhundert

herausgegeben von
Herta Schmid und Jurij Striedter

1992

gnV Gunter Narr Verlag Tübingen

- 10 Ibid., II, p. 96.
 11 Ibid., II, p. 107.
 12 Ibid., II, p. 32.
 13 "Where is there, nobody says, nobody is there. Somebody is there and nobody says that somebody is not there. Somebody, somebody is there, somebody, somebody, somebody, somebody says there is here, where is it, where is it, where, here is here, here, is there somebody, somebody says where is where." (DF, p. 98)
 14 I.e. the autism of the artist – "Let me Alone" – aria, DF, p. 93.
 15 Ibid., p. 114.
 16 Ibid., p. 113.
 17 Ibid., p. 111.
 18 Stein, 1973, the GH of A, p. 107.
 19 Stein: "'sentences' are not emotional but paragraphs are", in: Stein, 1971, LIA, p. 223.
 20 Kandinsky, 1912.
 21 Heiner Müller, 1985, BB, p. 14.

Bibliography

- Kandinsky, Wassili, 1912, *Über das Geistige in der Kunst*.
 Müller, Heiner, 1985, *Bildbeschreibung*, in: Müller, 1985, *Shakespeare Factory 1*, Berlin.
 Stein, Gertrude, 1975, *Dr. Faustus Lights the Lights*, in: Stein, *Last Operas and Plays*, New York.
 –, 1971, *Lectures in America*, in: Stein, 1971, *Writings and Lectures 1909–1945*, ed. P. Meyroviz, Baltimore.
 –, 1973, *The Geographical History of America, or the Relation of Human Nature to the Human Mind*, New York.
 Witkiewicz, Stanisław Ignacy, 1980, *Belzebub Sonata*. Plays, Essays, Documents, ed. and trans. by D. Gerould and J. Kosicka, New York.
 –, 1968, *The Madman and the Nun and Other Plays*, Seattle and Washington.

Aleksandr Vasil'evič Suchovo-Kobylin:
Smert' Tarelkina. Komedija-šutka v trech dejstvijach (1869)
Tarelkins Tod. Komödien-Scherz in drei Akten (1869)

Rolf Fieguth

1. Einführung

1.1. Zur Textüberlieferung¹

Tarelkins Tod entstand über einen längeren Zeitraum, zwischen 1857 und 1869, zunächst als Nebenprodukt des Dramas *Delo*. 1869 wurde das Stück in einer Buchausgabe unter dem Titel *Bilder der Vergangenheit. Nach der Natur gemalt von A. Suchovo-Kobylin* zum ersten Mal veröffentlicht, als drittes Glied einer dramatischen Trilogie (dieser Begriff fehlt in der Buchausgabe), deren erste beiden Stücke *Krečinskijs Hochzeit* und *Delo* ('Sache', 'Werk', 'Fall', 'Prozeß', 'Akte') sind. Während der Arbeit an *Tarelkins Tod* erwog der Autor andere Titel: "Chlestakov oder die Schulden" (*Chlestakov ili dolgi*), "Tarelkins Streiche" (*Prodelki Tarelkina*), "Der große Tag" (*Velikij den*), "Die Raspljuevsche Mechanik" (*Raspljuevskaia mehanika*). Textvarianten vor 1869 sind nicht gedruckt. Um das Stück durch die Theaterzensur zu bringen, arbeitete es Suchovo-Kobylin ab 1889 mehrfach um – zunächst unter dem Titel "Raspljuevs fröhliche Tage" (*Raspljuevskie veselye dni*; 1892). 1896 entstand unter diesem Titel eine weitere Fassung. Sie lag der Uraufführung am 15.9.1900 (alten Stils?) im Petersburger "Kleinen" oder "Literarisch-künstlerischen" Theater A.S. Suvorins zugrunde.

Es gibt eine Rotaprint-Ausgabe u.d.T. *Raspljuevskie veselye dni*, i.W. (RVD), ("Die fröhlichen Raspljuevskijschen Tage", RVD) aus dem Jahre 1922, deren Verhältnis zur Textversion der Uraufführungsversion sich ohne Archivstudien nicht bestimmen läßt.² Es muß bedauert werden, daß eine kritische, alle Varianten registrierende Ausgabe sowohl von *Tarelkins Tod* als auch der übrigen Stücke der Trilogie bisher nicht vorliegt. *Smert' Tarelkina* ist auch ins Deutsche übersetzt und gespielt worden.³

1.2. Vorworte, Akte und Szenen. Zwei Fassungen

Tarelkins Tod, russisch *Smert' Tarelkina* (ST), führt in der Ausgabe von 1869 die Gattungsbezeichnung "Komödien-Scherz in drei Akten" (Komedija-šutka v 3-ch dejstvijach). Es ist dem mir nicht weiter bekannten "Künstler", Jugendfreund und vielleicht Verwandten mütterlicherseits Nikolaj Dmitrievič Šepelev gewidmet. Der Widmung folgt ein Dankes- und Widmungsbrief des Autors an Šepelev; darauf ein Vorwort an den Leser und schließlich das Verzeichnis der handelnden Personen. Der I. Akt spielt in Tarelkins Zimmer und stellt eine Handlung von wenigen Stunden dar.

Er umfaßt 17 Szenen, in denen Tarelkin ausnahmslos anwesend ist. In 6 davon ist er allein auf der Bühne und hält lange oder kurze Monologe. Der II. Akt, dessen Handlung zeitlich mit einer Unterbrechung von kurzer Dauer (ca. 3 Stunden) an den I. Akt anschließt, umfaßt 12 Szenen. Von II,1–7 ist der Schauplatz wiederum Tarelkins Zimmer, und wieder ist Tarelkin in allen diesen Szenen anwesend. Auch hier dauert die Handlung wenige Stunden. Mit II,8 tritt ein Wechsel des Spielorts ein. Schauplatz ist nun der Saal eines Privathauses, das der Polizei als geheimer Haft- und Verhörort dient. Tarelkin ist von der Polizei hierher verbracht worden. In den Szenen II,9–12, die zeitlich wieder mit sehr kurzer Unterbrechung an die bisherige Handlung anschließen und die eine Dauer von ca. 2 Stunden darstellen, spielt sich der stellvertretende Revierpolizist Raspljuev in den Vordergrund, der zuvor bereits in I,14–16 und in II,2–7 in dramaturgisch wichtiger Funktion aufgetreten war. Zwischen dem Ende des II. und dem Beginn des III. Akts ist eine Zeit von weniger als 48 Stunden vergangen: "Schon den zweiten Tag geben wir ihm [Tarelkin] nichts zu trinken" (III,2). Der III. Akt spielt an demselben Schauplatz wie II,8–12; seine Handlung umfaßt 12 Szenen und dauert mehrere Stunden, vielleicht einen knappen Tag. In III,1–11 ist Raspljuev permanent auf der Bühne anwesend, davon in einer Szene (III,1) allein. Erst in III,11 und 12 tritt Tarelkin wieder auf. Allerdings wird in fast allen Szenen, in denen er abwesend ist, direkt von ihm und seinem Fall gesprochen. Er ist unbestritten die Hauptfigur des Stücks. Obwohl Raspljuev der Statistik der Auftritte und dem Umfang seines Rollentexts nach die zweitwichtigste Figur sein müßte, wird seine Bedeutung für den Gang der Handlung durch den "General" (Wirklichen Staatsrat) Varravin in den Schatten gestellt. Varravin ist der frühere Behördenchef des ehemaligen Kollegienrats Tarelkin und dessen jetziger Widersacher, der schließlich die Oberhand über ihn gewinnt.

Dem Stück folgen "Anmerkungen" für die Aufführung des Stücks sowie ein kurzes "Nachwort", das sich sowohl speziell auf ST als auch auf die gesamten *Bilder der Vergangenheit* bezieht:

"Esi by, za vsem ètim, mne predložèn byl vopros: gde že èto ja takie *Kartiny* videl? ... to ja dolžen skazat', položa ruku na serdce:

Nigde!! ... i – vezde...

Wer die Natur mit Vernunft ansieht, den sieht sie auch vernünftig an.

Kak auknetsja, tak i otkliknetsja." (ST 1869:515; ST 1966:349)

('Wenn mir nach alledem die Frage vorlegt würde: Wo ich denn wohl solche *Bilder* gesehen habe?... dann müßte ich, Hand aufs Herz, sagen:

Nirgends!... und – überall...

Wer die Natur mit Vernunft ansieht, den sieht sie auch vernünftig an.

Wie man in den Wald hineinruft, so schallt es heraus.')

Die spätere Version, *Die fröhlichen Raspljuevskijschen Tage* (RVD 1922), unterscheidet sich nicht unwesentlich von *Tarelkins Tod* (ST 1869). Die Gattungsbezeichnung lautet hier: "Komödie in vier Akten". Die Ausgabe

enthält außer dem Text und den Regieanweisungen nur ein "Inhaltsverzeichnis" und ein Personenverzeichnis. In dem "Inhaltsverzeichnis" erhalten die vier Akte eigene Titel, die sich jeweils auf die Person Raspljuevs beziehen: I "Antritt des Dienstes" (Vstuplenie v dolžnost'), II "Der Imbiß" (Zakuska), III "Träume" (Mečty), IV "Wie auf der Welt alles wechselhaft/verkehrt ist" (Kak na svete vse prevratno). An den Akteingängen werden diese Titel jedoch nicht wiederholt. Dem "Inhaltsverzeichnis" folgt das Verzeichnis der handelnden Personen, das im wesentlichen, namentlich in der Reihenfolge, *ST* (1869) entspricht. Der I. Akt spielt in Tarelkins Zimmer, umfaßt 13 Szenen und entspricht in seinem Handlungsverlauf annähernd *ST* (1869), I,1–17. In *RVD* (1922) ist Tarelkin in I,1–13 ebenfalls ständig anwesend, jedoch nur dreimal allein. Die Kürzung seiner Monologtexte gegenüber *ST* (1869) schwächt zwar manche Pointen, strafft aber zweifellos das dramaturgische Profil des Akts. Raspljuev tritt in I,12 und 13 in Erscheinung. Der II. Akt spielt wieder in Tarelkins Zimmer und umfaßt 7 Szenen. Er entspricht annähernd dem Handlungsverlauf von *ST* (1869), II,1–7. Leicht verstärkt ist hier die Rolle Raspljuevs – infolge von Kürzungen an Tarelkins Text, einer Intensivierung von Raspljuevs Vulgarismen und namentlich auch durch den neu eingeführten Flirt mit Brandachlystova (II,3), die eigentlich gekommen ist, um Ansprüche an Kopylov zu stellen.

In beiden Fassungen leitet Raspljuev in II,6 die Entlarvung des falschen Kopylov ein, die Varravin in II,7 schließlich begreift und sich zunutze macht. Da diese beiden Szenen in *RVD* (1922) aber den Schluß des II. Akts bilden, erhält Raspljuevs Entdeckung einen etwas höheren dramaturgischen Stellenwert als in *ST* (1869). Ferner wird durch den neuen Aktschluß die Unstimmigkeit in *ST* (1869) beseitigt, die einen Dekorationswechsel mitten in einem Akt erforderte.

Der III. Akt spielt in dem geheimen Privathaus der Polizei und umfaßt 5 Szenen; ihr Handlungsverlauf entspricht in etwa dem von *ST* (1869), II, 8–12. Der IV. Akt spielt an demselben Schauplatz wie Akt III und umfaßt 13 Szenen. Mit einer geringfügigen Umstellung der Szenenfolge entspricht er dem Handlungsgang von *ST* (1869), III,1–12. In *RVD* wird Tarelkins Qual durch den Wasserentzug nicht so ausführlich zur Geltung gebracht wie in *ST*; auch ist in der letzten Szene seine satirische Schlußansprache an das Publikum gestrichen. Dennoch wird durch all diese Maßnahmen nicht Raspljuev anstelle Tarelkins zur Hauptfigur des Stücks.

Zusammenfassend kann man von der Version *RVD* (1922) sagen: Abgesehen von den Konzessionen an die kaiserliche und wohl auch leninistische⁴ Zensur ist sie etwas mehr als *ST* als ein für sich selbst stehendes Theaterstück konzipiert, in dem das individuelle 'Schicksal' Tarelkins, das 'Gericht' über einen Justizbeamten, schlüssiger in die Darstellung einer wildgewordenen Justiz- und Polizeimaschinerie eingeordnet ist als in *ST*. Nicht zum Schaden für die Bühnenwirksamkeit ist vieles an den anti-dra-

matischen sprachlichen und kompositorischen Eigenschaften von *ST* (1869) reduziert oder getilgt worden, so daß der dramatische Gattungstypus von *ST* hier eine deutliche Veränderung erfährt. Gleichwohl ist die satirische Schlagkraft des Werks auch in dieser Fassung durchaus bewahrt geblieben. Im folgenden wird auf die Besonderheiten von *RVD* (1922) nur noch gelegentlich Bezug genommen.

1.3. Zum Verfahren der Interpretation

Mein Beitrag setzt einen Leser voraus, der nicht nur *ST*, sondern die ganze Trilogie gelesen hat.

Die einzelnen Untersuchungsschritte können von einem kurzen Vergleich von *ST* mit dem Typus des – im allgemeinsten Sinne – realistischen Dramas abgeleitet werden, von dem *ST* am deutlichsten abweicht. Innerhalb der Trilogie kommt dem realistischen Dramentypus die "Komödie" *Krečinskij's Hochzeit* (Svad'ba Krečinskogo, *SK*) am nächsten. Auf dieses erste Stück der Trilogie ist *ST* als letztes Stück in besonderer Weise bezogen. Der Bezug wird durch die Gattungsbezeichnungen "Komödie" (*SK*) und "Komödien-Scherz" (*ST*) profiliert. Vom realistischen Drama kann gesagt werden, daß in seinem Aufbau die Bedeutungsposition des Urheber-Subjekts ('Autors') in der Regel möglichst verschleiert ist, insbesondere was den Einsatz der künstlerischen Verfahren betrifft. Die sprachliche Schicht funktioniert überwiegend instrumental, als 'natürliche' Rede von Personen unterschiedlicher sozialer Herkunft – im Gegensatz zu 'unnatürlichen' dramatischen Redeformen wie Monolog, Beiseitesprechen und Ansprachen an das Publikum. Sie lenkt also die Aufmerksamkeit nicht auf sich selbst. Die dramatischen Situationen heben ihren mimetischen (natürlichen, wahrscheinlichen) Charakter hervor, nicht dagegen ihre Eigenschaft als Teil einer 'strengen' dramatischen Komposition und nicht ihre Herkunft aus theatralischen Konventionen. Die oft mehrsträngige Handlung vermeidet den Eindruck rigoroser Konstruktion ebenso wie eine zu weitgehende Verselbständigung einzelner Szenen. Die Personen oder wenigstens die Haupt-Protagonisten sollen unschematische 'runde' Individuen sein, deren Charaktere unter dem Druck der dramatischen Situation eine Entwicklung oder doch wenigstens eine progressive Profilierung erfahren. Andererseits sollen sie diese Situation auch zu beeinflussen und mitzugestalten vermögen. Allzu auffällige Symmetrie- und Kontrastbeziehungen zwischen den Personen des Stücks werden vermieden, und der mimetische Wirklichkeitsbezug der Personen steht vor ihrer Herkunft aus einem Typen-Arsenal der dramenliterarischen Tradition.

Es versteht sich, daß diese Charakteristik der allgemeinen Tendenzen des realistischen Dramen-Typus eine "ästhetische Norm" (J. Mukařovský) beschreibt, die in der konkreten Realisierung bestimmte Normverletzungen nicht nur zuläßt, sondern – in jeweils unterschiedlichem Ausmaß – sogar erfordert. Unterschiedliche Verhältnisse ergeben sich hier in realistischen

dramatischen Einzelgattungen wie der realistischen Tragödie (M.E. Saltykov-Ščedrins *Carstvo smerti*; L.N. Tolstojs *Vlast' t'my*), dem realistischen Drama (A.N. Ostrovskijs *Groza*; A.V. Suchovo-Kobylińs *Delo*) und insbesondere in der realistischen Komödie (A.N. Ostrovskijs *Na vsjakogo mudreca – dovol' no prostoty*; A.V. Suchovo-Kobylińs *Svad'ba Krečinskogo*). Diese Frage würde eine systematische Darstellung verdienen, die hier nicht geleistet werden kann.

In dem "Komödien-Scherz" *ST* ist nun alles das gegeben und sogar konstitutiv, was durch den realistischen Dramen-Typus negiert wird. Besonderes Interesse verdient dabei der Umstand, daß der unbestreitbar anti-realistische Charakter von *ST* sowohl als Dramen-Typus wie auch als Einzelgattung offenbar aus einer direkten Negation der Norm des realistischen Dramen-Typus hervorzugehen scheint: Sollte der Anti-Realismus als Möglichkeit in der Poetik des Realismus bereits dialektisch enthalten gewesen sein?

Die Gattungsspezifika von *ST* sollen im folgenden anhand einer Kommentierung 1. der Figuren, 2. der dramatischen Situationen, 3. der sprachlichen Schicht in ihrem spezifischen Zusammenhang mit Tarelkins 'Drama' und 4. in einem Kapitel über die Gattungsstruktur von *ST* herausgearbeitet werden.

2. Interpretation von *ST*

2.1. Die Figuren

Die zentralste Kategorie des realistischen Dramas, die optimal individualisierte, autonom handelnde Figur, ist hier deformiert und reduziert. Es treten erfindungsreich gestaltete Karikaturen auf den Plan, jede in ihrer Art zwar unverwechselbar, aber alle als dramatische Charaktere reduziert.

2.1.1. Die sprechenden Namen

Zur karikaturalen Typisierung der einzelnen Figuren trägt u.a. die Wahl ihrer meistens sprechenden Namen bei. Vergleichsweise verdeckt erscheint der Bezug des Namens von "General" Varravin auf Christi Mitgefängenen Barabbas (russ. Varavva), den das Volk lieber freigelassen sehen möchte als den Messias (Matth. 27,16–20)⁵; in seinen Verkleidungsszenen tritt er unter dem Namen Polutatarinov ('Halbtatar') auf. Der Name des Titelhelden ist von dem Wort *tarelka* ('Teller') gebildet, das auf unbefriedigten Hunger nach dem großen Bestechungsgeld deutet. Sein falscher Name Kopylov enthält durch die Verbindung zu *kopyl* oder *kopylo* ('Leisten, Schlitten, Meißel') eine materiell-vergegenständlichende Konnotation wie Tarelkin. Der Name Raspljuev klingt an die Verben *rasplevat'* ('unaufhörlich, nach allen Seiten, ausspucken; ausschimpfen'), *raspljuhat'* ('verplätschern, ausplaudern') und *raspljusnut'* ('plattwalzen') an. Der Name

seines Chefs Och entspricht der Interjektion, die im Russischen eine heftige Gemütsbewegung (Erstaunen, Gequältheit u. dgl.) ausdrückt und nicht das mild-resignative Bedauern, das sich mit seinem deutschen Homophon verbindet. Damit korrespondiert der Laut- und Buchstabenname Omega eines der Beamten. Bei den Beamten-Namen Čibisov und Ibisov drängt sich die lautliche Reimwirkung und der Anklang an Vogelnamen (čibis: 'Kiebitz'; ibis: 'ägyptischer Storch') auf. Ein Vogelname (*popugajčik*: 'Zwergpapagei') liegt auch dem Namen des Kaufmanns *Popugajčikov* zugrunde. Ganz auf seine kurze Rolle eines zunächst stolzen Gutsbesitzers zugeschnitten ist der Name des Zeugen Čvankin (*čvanit'sja*: 'groß tun'; *čvanka*: 'eingebildetes Frauenzimmer'). Der Gefängnisdoktor heißt Unmöglichkeit. Kopylovs Lebensgefährtin Brandachlystova heißt nach dem Wort *brandachlyst* ('Brantweinfusel, unnützer Mensch'). Sie scheint die 'unnütze' Materialisierung einer Tarelkinschen Wunschvorstellung von einer enorm dicken Frau zu sein (*Delo* V,11). Der Name des Zeugen Pachomov klingt an *pachat'* ('pflügen') und an *pachnut'* ('riechen') an und läßt sofort seinen geringen sozialen Rang erkennen. Die beiden Polizei-Musketiere tragen wieder reimende Namen – Šatala ('Müßiggänger') und Kačala ('Trunkenbold').

Die Poetik dieser Namensgebung weist direkt auf Gogol's episches und mehr noch dramatisches Personal zurück. Dieser Befund wird durch den liebevollen Gogol'-Hinweis im Widmungsbrief des Autors bekräftigt.⁶ Überdies wissen wir, daß Tarelkin ursprünglich den Namen Chlestakov tragen sollte, wie der Held von Gogol's Komödie *Der Revisor*.⁷ Allerdings verbindet den raffinierten Tarelkin nicht allzu viel mit Gogol's dummdreister Figur. Direkt aus dem Personal des *Revisor* übernommen scheint der gewissenlose Gefängnisarzt Krest'jan Krest'janovič Unmöglichkeit, der bei Gogol' Christian Ivanovič Gibner (Hübner) heißt. Der Name "Brandachlystova" kommt gesprächsweise in Gogol's *Heirat* (I,10) vor. Wichtiger als derartige spezielle Übereinstimmungen ist der generelle Rückbezug auf Gogol's Figuren-Arsenal, der den Eindruck der karikaturalen Künstlichkeit der Personen in *ST* bekräftigt und intensiviert.

2.1.2. Die Figuren-Konstellation

Weiter reduziert wird die Individualität der Figuren durch ihren Einbau in eine phantasievoll durchschematisierte Figuren-Konstellation, die z.T. bereits durch die semantischen und lautlichen Beziehungen zwischen den Namen angezeigt ist. Zusätzlich dazu deutet manches an der Reihenfolge der Figuren im Personenverzeichnis ein Grundprinzip der Figuren-Konstellation in diesem Stück an: Die hierarchische und soziale Rangordnung scheint darin nämlich eine stärkere Rolle zu spielen als der Gesichtspunkt der dramaturgischen Wichtigkeit einer Figur. Z.B. ist Raspljuev hier erst an vierter Stelle, nach seinem Chef Och, aufgeführt. Das Prinzip der Rang- und Hackordnung wird im Stück selbst durch die Motive: "Krücke",

“Stock/Besenstiel” bzw. “Faustschlag” versinnbildlicht. Varravin-Polutarinov ‘verdeutlicht’ dem stellv. Revierpolizisten Raspljuev seine Argumente durch einen Schlag mit seiner Krücke (II,7). Polizeioffizier Och dämpft den Eifer Raspljuevs mit einem Besenstiel (II,9). Raspljuev wiederum baut in III,8 seine nachmalig berühmt gewordene “Raspljuevsche Mechanik” auf: Ein niedriger Polizei-Musketier hat auf Raspljuevs Befehl einen anderen zu schlagen, dieser wiederum den befragten Zeugen (bezeichnenderweise handelt es sich hier um den Hausmeister Pachomov), der am alleruntersten Ende der sozialen Stufenleiter steht. Daß aber ansonsten die sozialen Rangunterschiede von Zeugen vor der Allgewalt der Polizei schwinden, selbst vor einer polizeilichen Null wie Raspljuev, ist die Kehrseite des hierarchischen Prinzips: Vgl. den Auftritt des stolzen Gutsbesitzers Čvankin, der sehr schnell zur Raison gebracht wird (III,6 und 9).

Ein weiteres Prinzip der schematisierten Figuren-Konstellation ist das des Parallelismus, wie es bereits durch die Reime zwischen einzelnen Namen vorgegeben ist. Parallelismen liegen aber auch auf höheren Bedeutungsebenen vor. Die erwähnte Raspljuevsche Prügelmekhanik schlägt auf ihren Urheber zurück. Parallel dazu war es bereits Och von seiten Raspljuevs geschehen (II,9). Beides schafft eine Parallele zu Tarelkin, der sowohl in *Delo* als auch in *ST* einer Maschinerie zum Opfer fällt, die er selbst erfindungsreich bedient hat. Tarelkin-Kopylov und Raspljuev sind weiter miteinander parallelisiert aufgrund ihrer empirischen Einsicht in das “wölfische Herz” der Menschen (I,16) sowie durch das Motiv ihres “wölfischen” Hungers (passim). Zu den auffälligsten Parallelismen gehört schließlich, daß im I. Akt nacheinander sowohl Tarelkin als auch Varravin unter falscher Identität auftreten.

2.1.3. Die Wandlungsfähigkeit der Figuren

Die vergleichsweise feste Einbindung der Figuren in die Figuren-Konstellation schwächt das, was man ihren charakterologischen Kern nennen könnte. Diese Schwächung wird besonders durch das Verhältnis der Figur zu ihrer Lebensrolle und ihrer jeweiligen dramatischen Situation zuwegegebracht. Sie lassen sich alle beliebig ‘umfunktionieren’. Raspljuev, der frühere kriminelle Berufs-Falschspieler und Komplize des Schwindlers Krečinskij, wechselt mühelos in die Rolle des begeisterten Polizisten; das Opfer des “wölfischen Menschenherzens”, als das er sich fühlt, nimmt mühelos die Rolle des Täters und Folterers an. Entsprechend mühelos schlüpft er in II,6 aus seiner Rolle als Tarelkin-Kopylovs Leidensgefährte und Gast in die seines Quälers und Verfolgers. Brandachlystova, Kopylovs frühere Lebensgefährtin (wenn es wahr ist!), wäre bedenkenlos bereit, Tarelkin, den falschen Kopylov, als den richtigen zu akzeptieren, wenn dieser nur wollte. Besonders bezeichnend für diese Eigenschaft des dramatischen Personals ist natürlich der Identitätswechsel sowohl Varravins

als auch Tarelkins. Im Falle Tarelkins schwebte dem Autor dabei die szenische Verwandlungskunst des französischen Komikers Pierre Levasor (1808–1870) vor. Von ihm sagt er in seinen “Anmerkungen” für die Auf-führung von *ST*:

“Bekanntlich hat er das Spiel seiner Gesichtsmuskeln zu solcher Beweglichkeit gebracht, daß er willkürlich sogar die Form seiner Nase verändert und mit Hilfe von Perücke, Kinn- und Schnurrbart fast momentan die Formen der aller-verschiedensten Typen annimmt.”⁸

2.1.4. Die Sprache spricht aus den Figuren

Ein weiteres Verfahren zur Deformation und Reduktion der Figuren beruht auf recht einschneidenden Akzentverschiebungen unter den Funktionen der dramatischen Sprache gegenüber dem realistischen Dramentypus. Entscheidend aufgewertet sind die Manifestationsqualitäten der Figuren-Äußerungen. Durch die Art ihres Sprechens geben sie sich – freiwillig und mehr noch unfreiwillig – dem Publikum preis. Entsprechende Redeformen wie Monolog, Erzählung, Beiseitesprechen und direkte Anreden an das Publikum sind in *ST* reichlich vertreten. Mit der Aufwertung der Manifestationsqualitäten verbunden ist eine prägnante, karikaturale Züge annehmende Profilierung der Soziolekte im Munde der Figuren – angefangen von dem an Zitaten, vor allem aus der Philosophie und der aktuellen Publizistik, reichen zynischen Bürokraten-Jargon Varravins und dessen höhnisch virtuoser Nachäffnung durch Tarelkin über einige Zwischenstufen hinunter zum halbgebildeten Jargon Raspljuevs und den Dialektanklängen bei den Polizei-Musketieren und den Zeugen Brandachlystova und Pachomov. Man kann sagen, in diesem Stück ‘spricht es’ mindestens so sehr ‘aus den Figuren’, wie die Figuren selbst sprechen.

Proportional zur Stärkung der Manifestationsqualitäten erfolgt eine Ver-selbständigung der sprachlichen Semantik von ihrer dargestellten kom-munikativen Funktion. Bloßgelegt ist dieses Verfahren in I,10, wo Varravin den “toten” Tarelkin schmäht und Tarelkin, hinter einem Paravent ver-steckt, ihm zwar Kontra gibt, aber a parte, so daß nur das Publikum es vernimmt. In seinen mehrdeutigen Reden über den “toten” Tarelkin (“Tote sterben nicht”) führt “Kopylov” seinen Gast Raspljuev durch einen schein-baren Diskurs über die Unsterblichkeit der Seele in die Irre. Die volle Mehrdeutigkeit dieser Reden ist neuerlich nur dem Sprecher und dem Publikum zugänglich. In den Dialogen zwischen Och und Raspljuev (II,8 bis 10) kommt es zwar mühsam und unter Prügeln zu einer Verständigung, jedoch über einen chimärischen Sachverhalt: Aus ihnen sprechen lediglich die Einflüsterungen Varravins. Die Verhöre in III,5–11 dienen den Beamten vollends nicht zur Verständigung über den Sinn der Zeugenaussagen, sondern zur gewaltsamen Anpassung einiger Zeugenformulierungen an ihre vorgefaßte Version des Falls Tarelkin: Brandachlystova und Pachomov bezeugen “übereinstimmend”, der Verdächtige “v stenu oboračivalsja”,

habe sich "zur Wand gewendet", nämlich beim Schlafen (III,5) bzw. auf der Treppe (III,8). Die Beamten 'schließen' daraus, der "Vampir" Tarelkin habe sich gelegentlich nicht nur in Tiere, sondern auch "in eine Wand verwandelt" (III,8).

Es liegt auf der Hand, daß aus der Intensivierung der Manifestationsqualitäten und der Emanzipation der Semantik von der dargestellten kommunikativen Funktion die Bedeutungsposition des Urheber-Subjekts gestärkt hervorgeht. Seine satirischen Intentionen drängen sich nahezu über den gesamten Replikentext hin auf. Infolgedessen kommt es unter dem typisierten Personal des Stücks auch nicht zur Herausbildung eigener Funktionsfiguren wie z.B. Sprachrohr des Autors, Raisonleur oder "idealisiertes Rezipient"⁹, wie dies noch in *SK* (Nel'kin) und in *D* (Nel'kin; Ivan Sidorov) der Fall war. In *ST* bedienen mindestens alle Vordergrundsfiguren (Varravin, Tarelkin, Och, Raspljuev) die entsprechenden Funktionen gleichsam in Permanenz – aus ihnen spricht ständig die satirische Absicht des Autors.

2.2. Die dramatischen Situationen

2.2.1. Die einzelne dramatische Situation

Ähnlich 'zwanghafte' Prinzipien wie im Bereich der Figuren sind beim Aufbau und der Verkettung der dramatischen Situationen zu beobachten. Die einzelne Szene in *ST* ersetzt das Prinzip der Situationsänderung unter dem Druck des dramatischen Konflikts oft durch ein assoziativ motiviertes paradoxes Umkippen, oder aber sie manifestiert eine nicht weniger paradoxe Beharrungskraft gegenüber gravierenden Veränderungen. Für den letzteren Fall bezeichnend ist die Situation in I,2, als die Köchin Mavruša (die einzige ohne sprechenden Namen!) ihren Herrn erstmals nach seiner Verwandlung in "Kopylov" erblickt. In *ST* (1869) reagiert sie überhaupt nicht auf den ungewohnten Anblick. Erst in *RVD* (1922) ist sie in der gleichen Szene von Angst und Schrecken über den "Vampir" erfüllt, den sie da zu sehen meint. Von der Nicht-Reaktion Varravins auf Tarelkin, der ihm laut und vernehmlich kontert (I,10), war bereits die Rede. Paradox ist der Umstand, daß Varravin in I,15 seinen ehemaligen Mitarbeiter nicht wenigstens an der Stimme erkennt, als dieser sich selbst die Leichenrede hält – und auch nicht, als sie beide (jeder verkleidet) in einen Streit über den "verstorbenen" Tarelkin geraten (I,6) – übrigens erkennt hier auch Tarelkin Varravin nicht. Ebenso resistent bleibt die dramatische Situation gegen die Zeugenaussagen in II,5–11.

Beispiele für das paradoxe Umkippen einer Situation enthalten folgende Szenen: In I,7 schlägt die Situation der Begegnung der Beamten mit der Leiche ihres Kollegen in verbale Begeisterung für die Idee einer Geldsammlung ("obščina est' skladčina" – s.v.w. 'Gemeinschaftssinn heißt Geldsammlung') und tatsächliche Fluchtbewegung zur Tür um und geht

anschließend in die Situation einer von Varravin befohlenen gegenseitigen Bestehlung über. Der überzählige Omega packt sich dabei begeistert selbst am Kragen und bestiehlt sich selbst. Die gegenseitige Bestehlung wiederum wird in eine gerührte gegenseitige Umarmung transformiert. In II,2 ff. verwandelt sich die Einladung "Kopylovs" an Raspljuev in ein Verhör – doch ist auch diese Situation okkasionell und labil, denn Verhörer und Verhörter schütteln einander in einer für "Kopylov" günstigen Wendung des Verhörs äußerst herzlich die Hände. Besonders bemerkenswert sind die jähen Wandlungen am Ende des letzten Akts: Raspljuev und Och, hochbegierig auf obrigkeitliche Belohnungen für die Aufklärung des Falls, haben ihr Ziel, das wahrheitsgemäße Geständnis Tarelkins, in Tat und Wahrheit erreicht (III,10), allerdings ohne dies zu registrieren. Ochs und Raspljuevs Motivation ist dann aber wie weggeblasen, als Varravin in III,12 Tarelkin laufen läßt. In dieser Szene ist überdies der soeben noch dem Dursttod nahe gewesene Tarelkin plötzlich wieder quicklebendig, und in seinem Schlußmonolog permutiert die Situation der geheimen Verständigung zwischen den Widersachern zur öffentlichen Ansprache Kopylovs an das Publikum unter Einbeziehung Varravins.

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß die Spannung zwischen paradoxer Resistenz der dramatischen Situation und ihrer Neigung zur ebenso paradoxen Transformation ein Grundprinzip der dramatischen Handlung in *ST* bildet. Ihr karikatürer Charakter wird aber zusätzlich gesteigert durch bestimmte Verfahren der kompositorischen Verknüpfung der Szenen und Situationen.

2.2.2. Die kompositorische Verknüpfung der Situationen

In diesem Bereich spielen markiert künstliche Kompositionsprinzipien wie Parallelismus, Symmetrie, Steigerung und Serienbildung die wichtigste Rolle. In umgekehrter Reihenfolge der Wichtigkeit seien hier exemplarisch erwähnt: der Parallelismus zwischen der von Varravin inszenierten Enteisungsmechanik in I,7 und der Raspljuevschen Prügelmechanik in III,8. Ferner Parallelismus und Steigerung in den Szenen I,10 und II,6: In I,10 beschimpft der nicht verkleidete Varravin den "toten" Tarelkin: Dieser antwortet aus seinem Versteck heraus, für Varravin unhörbar. In II,6 beschimpft der verkleidete Varravin vor dem durch Rückkehr zu seinem natürlichen Erscheinungsbild (ohne Perücke und zahnlos) unkenntlichen Tarelkin ebenfalls den "toten" Tarelkin, und "Kopylov" verteidigt ihn hitzig. Weiter der Parallelismus der Serien-Szenen im I. Akt mit den Besuchen an Tarelkins "Leiche" (7,10,11,13,14,15), im II. Akt mit den Besuchern, die Ansprüche an Tarelkin bzw. Kopylov zu stellen haben (3,4,6,7), und im III. Akt mit den Vernehmungen der Zeugen (5–10). Die Serien II,3 ff. und III,5 ff. sind spezifisch dadurch miteinander verbunden, daß sie beide von Brandachlystova eröffnet werden. Und schließlich die Symmetrie der Szenen mit Tarelkins Perücke und Kunstzähnen: In I,1 legt er

sie ab, in II,6 werden sie ihm zwangsweise wieder angelegt, in III,12 legt er sie endgültig (?) ab. Nicht unwesentlich ist endlich die Symmetrie zwischen Tarelkins Leichenrede auf Tarelkin, den "Heerführer des Fortschritts", (I,15) und "Kopylovs" Anpreisung Kopylovs, der "Ihnen den Fortschritt einführen" wird (III,12).

Zu den wesentlichsten und für Suchovo-Kobylyns dramatischen Stil überhaupt sehr charakteristischen Verfahren gehört aber die Verdoppelung oder sogar Vervielfachung einer dramatischen Situation durch verbale Vorankündigung oder, noch häufiger, Nacherzählung. Hierin, aber nicht nur hierin, drückt sich die abnorme Abhängigkeit der dramatischen Vorgänge von der sprachlichen Schicht aus. Die verbale Verdoppelung schmälert die dramatische Qualität des Ablaufs nicht. Die schlagend komischen entsprechenden Reden werden von grotesken Gestikulationen begleitet und tauchen die geschehene Situation selbst in ein groteskes und parodistisches Licht. Das Verfahren der verbalen Vorankündigung wird gleich in I,1–3 verwendet, wo Tarelkin in zwei langen Monologen (I,1 und 3) dem Publikum seine Intrige und sein Vorhaben ausführlich erläutert. Anschließend wird dann gezeigt, wie die Sache anfänglich tatsächlich nach Plan verläuft.

In II,6 und 7 wird Tarelkin aber von Raspljuev und Varravin als Vampir 'entlarvt' und nach Varravins Instruktionen verhaftet. Dieser Vorgang wird nun vier Szenen lang verbal kommentiert (II, 7–11), wobei Raspljuev ihn volle dreimal erzählt (II,8,10 und 11), jedesmal mit neuen grotesken Ausschmückungen. Am grotesksten gestaltet sich dabei die Situation der dritten Erzählung, wo Raspljuev Varravin die Geschichte erzählt, die dieser ihm selbst – als Polutatarinov – suggeriert hatte. An diese drei Erzählungen schließt sich eine vierte an, in der Raspljuev sein neuerliches Verhör Tarelkins erzählt (III,2). Diese stellt den Vorgang deshalb in ein neues Licht, weil Tarelkin hier ausgesagt hat, es gebe eine ganze "Partei" von Vampiren, auch Varravin gehöre dazu.¹⁰

2.3. Zur sprachlichen Schicht – am Beispiel von Tarelkins Drama

Es wurde bereits angedeutet, daß die generelle Leistung der sprachlichen Schicht als Mittel der Konstituierung der dargestellten Welt in diesem Stück zum bloßgelegten Verfahren wird. Die hohe Bedeutung des verbalen Texts wird vom Autor selbst in seinen "Anmerkungen" für eine Aufführung hervorgehoben – er nennt die Worte des Stücks das "Wesen der Sache selbst" ("*slova, t.e. samaja sut' dela*").¹¹

In ihrem vollen Ausmaß kommt die hervorgehobene Bedeutung der sprachlichen Schicht in *ST* bei einer näheren Betrachtung der Hauptfigur und ihrer Schicksale zur Geltung. Tarelkins 'Drama' nimmt seinen Ausgang von seiner bisherigen Existenz unter dem wahren Namen Tarelkin, der sich auf ein falsches Erscheinungsbild (Perücke, künstliche Zähne) bezieht und assoziativ (tarelka – 'Teller') seine faktische bisherige soziale

Rolle als hungrig-raffgieriger Justizbeamter anspricht. Es gerät in Bewegung durch seinen vorgeblichen Tod, das heißt den Austausch seines eigenen gegen einen fremden Namen ("Kopylov"), durch die Reduktion seines Erscheinungsbildes auf seine natürliche Körperlichkeit sowie durch die Reduktion seiner bisherigen Rolle als Justizbeamter auf ihre Quintessenz – die des Erpressers. Der Tod ist ein Nicht-Tod. Die Bedeutungseinheit Nicht-Tod ("*bessmertnaja smert'*" – 'todloser Tod')¹² generiert die Bedeutung des nicht-toten, blutsaugenden Vampirs – eine Bedeutung, die seiner Person in ihrem (falschen) Tarelkinschen Erscheinungsbild als Identität aufoktroiert wird und die er sich eine Zeitlang als solche zu eigen macht. Die Bedeutung "blutsaugender Vampir" konnotiert seine bisherige soziale Rolle ebenso wie seinen Racheplan gegen Varravin. Er verläßt am Schluß die Bühne mit amtlich beglaubigtem falschem Namen ("Kopylov"), der auf sein natürliches Erscheinungsbild bezogen wird. Seine künftige soziale Rolle ist versatil und oszillierend vielfältig wie der 'fortschrittliche' Geist der Zeit.

Was sich hier, auf die Ebene einer dargestellten Handlung projiziert, zuträgt, ist ein Konflikt im Bereich der sprachlichen Semantik. Die vermeintlich geregelten semantischen Beziehungen zwischen dem Namen (signifiant), der Bedeutung (signifié) und gemeintem außersprachlichem Gegenstand oder Sachverhalt erscheinen in *ST* als regellos und beliebig manipulierbar. Die Kategorie einer verbindlichen Grundbedeutung von Wörtern und sprachlichen Bedeutungseinheiten ist in diesem Stück außer Kraft gesetzt, wie die Bedeutung der Gesetze im satirisch verhöhnten kaiserlich russischen Justizapparat. Die sprachlichen Bedeutungseinheiten führen eine, mit der Metaphorik von *ST* gesprochen, übernatürlich wandlungsfähige, vampirhafte Existenz, es sind vielfach "slova-oborotni"- "Wort-Werwölfe".

2.3.1. Das verbale Leitmotiv "Tod"

Im folgenden soll die soeben skizzierte semantische Entwicklung exemplarisch, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, belegt werden. Das Titelwort "*smert'*" ('Tod') und sein weiteres lexikalisches und semantisches Umfeld wird über die Repliken Tarelkins hin in allen erdenklichen und undenkbarsten Bedeutungen und Kontexten gebraucht und in seinen Bedeutungen um und um gewendet. Seinen Auftakt nimmt dieses Spiel im Anfangsmonolog unseres Helden (I,1), dessen Pointen hier nicht durch eine erschöpfende Analyse verdorben werden sollen. Ich will nur andeuten, wie aus der Metapher "*načal'stvo vognalo v grob*" ('meine Vorgesetzten haben mich ins Grab getrieben') die Entscheidung "*umru*" ('ich will sterben') entwickelt – und der "Tod" durch eine periphrastische Definition neuerlich metaphorisiert wird:

"Čto takoe smert'? Konec stradanijam, nu i moim stradanijam konec: ... Čto takoe smert'? Konec sčetov! I ja končil svoi sčeta, sol' diroval dolgi [...]"¹³ ('Was

ist der Tod? Das Ende aller Leiden, und so setze ich eben meinen Leiden ein Ende! ...Was ist der Tod? Das Ende aller Rechnungen! Auch ich habe meine Rechnungen abgeschlossen, meine Schulden saldiert [...]'

In Anknüpfung daran fragt er seine Köchin, ob sie verstehe, "kakuju bessmertnuju štuku ja igraju"¹⁴ ('was für einen unsterblichen/todlosen Streich ich spiele').

Gleich darauf deklariert er, daß sein "bessmertnaja smert"¹⁵ ('todloser Tod') ihn keinen Kupferheller kosten soll. Seine Köchin instruiert er bezüglich ihres Verhaltens gegenüber Varravin, der gleich kommen muß:

"kljanis' emu nasmert', čto-de, okrome ètich bumag, nikakich ne bylo"¹⁶
(schwöre ihm auf den Tod, außer diesen Papieren wären keine dagewesen')

In genauer Entsprechung zu Tarelkins Absicht "umru sebe v slast' i v udovol'stvie"¹⁷ ('ich werde sterben mir zur Lust und Freude'), erklärt Varravin zu Tarelkins vermeintlichem Tod:

"Umer! Nesommenno umer, ibo i protuch!... Net vesti, kotoraja prinesla by mne takoe udovol'stvie, skažu takuju sladost'..."¹⁸
(Er ist gestorben. Er ist zweifellos gestorben, denn er ist verfault und verstunken!... Es gibt keine Nachricht, die mir eine solche Freude, nein, solche Wonne bereiten könnte ...').

Dabei holt er auch gleich die Tatsache des vermeintlichen Leichengestanks (der von den faulen, stinkenden Fischen herrührt) in die Sphäre sprachlicher Semantik zurück:

"...Umer!...Samaja gnilaja duša otlelela iz samogo protuchlogo tela."¹⁹
(...Er ist gestorben... Die verrotteteste Seele ist aus dem verfaultesten und verstunkensten Körper geflogen.').

Einen ironisch-metaphysischen Kommentar zu seinem "Tod" formuliert Tarelkin in seiner Leichenrede auf sich selbst:

"Nemaja bezdna mogily razverzla pred nami černuju past' svoju, i v nej isčez Tarelkin!... On isčez, izvel'sja, uletučilsja – ego net. I čto pered nami? Pustoj grob i tol'ko...Velikaja zagadka, nepostižimoe sobytie.[...] Itak, počtim ètot pustoj, no mnogoznamenatel'nyj grob teploju slezoju[...]"²⁰

(Der stumme Abgrund des Grabes hat vor uns seinen schwarzen Rachen aufgetan, und in ihm ist Tarelkin verschwunden!...Er ist verschwunden, aufgerieben, verflüchtigt – er ist nicht mehr. Und was ist vor uns? Ein leerer Sarg und nichts weiter... Ein großes Geheimnis, ein unerforschliches Ereignis. [...] Drum ehren wir denn diesen leeren, doch vielbedeutenden Sarg mit einer warmen Träne [...].')

Dieses Motiv wird in den Dialogen mit Raspljuev breit ausgeführt.

Raspljuev (nadevši treugolku). Imenno – vy spravedlivo, gosudar' moj, zametili: duša bessmertna.

Tarelkin (v duče; beret ego za ruki). A, ne pravda li? Bessmertna, to est', mertvye ne umirajut.

Raspljuev. Tak, tak! – ne umirajut!! (Podumavši) To est', kak že, odnako, ne umirajut?!?

Tarelkin (tverdo). Živut...no, znaete, tam (ukazyvaja) – daleko!! ..."²¹

(R. (setzt den Dreispitz auf). Eben – Sie haben sehr richtig bemerkt, mein Herr: Die Seele ist unsterblich.

Tarelkin (froh gestimmt, faßt ihn bei den Händen). Ja, nicht wahr? Sie ist unsterblich, das heißt, die Toten sterben nicht.

R. Jawohl, jawohl! – sie sterben nicht!! (Denkt nach) Das heißt, wieso sterben sie eigentlich nicht??

T. (hart). Sie leben ... aber, wissen Sie, dort (er zeigt, wo) – weit weg!...')

Das Thema wird in der großen Freß- und Saufszene mit dem unersättlichen Staatsdiener Raspljuev und mit Tarelkin wieder aufgegriffen und variiert. Die Seele ist unsterblich, so die Herren einvernehmlich – doch der ver-fressene Raspljuev sinniert:

"I znaete, čto s ee [duši] storony objazatel'no: ni ona est, ni ona p'et (žuet). [...] Nu, esli by taper' duša kušat' poprosila, tak čto by èto bylo... Ložis' da umiraj."²²

(Und wissen Sie, was bei ihr [Seele] feststeht: Essen tut sie nicht, und trinken tut sie nicht (kaut) [...] Na, wär ja man auch noch schöner, wenn jetzt' auch noch die Seele zu essen und zu trinken haben wollte ... Da könnt mer sich ja gleich hinlegen und sterben.')

2.3.2. Das verbale Leitmotiv "Vampir"

Die bereits zitierten Motive des "todlosen Todes" ("bessmertnaja smert") und der Seele, die etwa gar noch essen und trinken möchte, sind bereits Präludien zum Motiv des blutsaugenden Vampirs. Weitere vorankündigende Motive sind nachzutragen. Unmittelbar dramatisch wirksam gemacht wird das Vampir-Motiv jedoch nicht allein durch eine konsequent alogische Fortentwicklung der verbalen Leitmotiv-Kette "Tod", sondern primär infolge der Szene der Entlarvung des falschen Kopylov. Der Ablauf dieser Szene ist selbst eines der stärksten Argumente für die Abhängigkeit der hier dargestellten Welt von der sprachlichen Schicht. Denn nicht Varravin, der Tarelkin kennt, erkennt ihn in "Kopylov" wieder – vielmehr identifiziert ihn Raspljuev aufgrund von Varravin-Polutatarinovs polemischer *verbaler* Beschreibung des "verstorbenen" Tarelkin. Polutatarinov hat Tarelkins Andenken auf das schwerste verunglimpft.

"Tarelkin. Vy, nakonec, moe npravstvennoe čuvstvo oskorbljaete.

Varravin. [...] Npravstvennoe čuvstvo, – net – vot on rakalija – tak vse čuvstva oskorbljal.

Tarelkin. Kakie že čuvstva oskorbljal pokojnik?

Varravin. Vse, govorju vam, vse! Zrenie, ibo roža ego byla otrvatitel'na. Sluch, ibo golos ego drebezžal, kak chudaja balalajka. Osjazanie, ibo kožu ego po samye okonečnosti ruk pokryval oslizlyj, zlokačestvennyj pot! Obonjanie, ibo ot nego vonjalo dochlym maslom."²³

(T. Sie beleidigen jetzt meinen moralischen Sinn.

V. [...] Moralischer Sinn, – nein – dieser Schuft da – hat überhaupt alle Sinne beleidigt.

T. Welche Sinne hat der Verewigte denn beleidigt?

V. Alle, sage ich Ihnen, alle! Das Auge, denn seine Fresse war widerwärtig. Das Ohr, denn seine Stimme wimmerte wie eine schlechte Balalaika. Den Tastsinn,

denn seine Haut war bis zu den äußersten Extremitäten der Hände von einem glitschigen, üblen Schweiß bedeckt! Die Nase, denn er stank nach ranzigem Fett.)

All diese Angaben prüft Raspljuev nun sehend, hörend, tastend und schnuppernd an "Kopylov" nach und resumiert seine Identifizierung mit dem Satz "Vy ego kak by Rafaelevoj kist'ju opisali"²⁴ ('Sie haben ihn geradezu mit Raffaelschem Pinsel beschrieben').

Völlige Gewißheit hat Varravin über die Identität Tarelkins erst in II,7, doch transformiert er dann sogleich den Sachverhalt in die Sphäre der sprachlichen Semantik zurück, indem er Tarelkin vor Raspljuev als Vampir darstellt, eine Vereinigung aus Tarelkin und Kopylov, die gemeinsam in dieser Gestalt dem Grabe entstiegen seien. Damit schließt er 'unbewußt' nicht nur an die bereits zitierten verbalen Leitmotive an, sondern auch an frühere Äußerungen Tarelkins, die es jetzt nachzutragen gilt. In I,3 sagt Tarelkin in bezug auf seinen Plan, Varravin vermittelt gestohlener Korrespondenz zu erpressen:

"Eto ty, razbojnik, vognal menja živogo v grob. Net tebe poščady. My b'emsja po smert'. Cenoju krovj – sobstvennoj tvoej krovj, vykupiš' ty eti pis'ma. Ili net! Cenoju tvoich deneg, vorovannyh deneg – kotorye dorozhe tebe detej, ženy, samogo sebja. Den'gi eti ja tichon'ko, usladitel'no, rubl' za rublem, kuš za kušem potjanu iz tebjja s strašnymi boljami. [...] Vot oni, eti pis'ma. Eto moja plot' i krov'."²⁵

('Du, du Räuber, du hast mich lebendig ins Grab gebracht. Keine Gnade sollst du finden. Wir werden uns auf den Tod schlagen. Um den Preis des Blutes, deines eigenen Blutes, wirst du dir diese Briefe erkaufen. Oder nein! Um den Preis deines Geldes, gestohlenen Geldes, das dir teurer ist als deine Kinder, deine Frau und du selbst. Dieses Geld werde ich ganz leise und lustvoll, Rubel um Rubel, Summe um Summe unter schrecklichen Schmerzen aus dir herausziehen. [...] Da sind sie, diese Briefe [...] Sie sind mein Fleisch und Blut.')

2.3.2.1. "Vampir" und die Tiermetaphorik

An das verbale Leitmotiv "Vampir" ketten sich nun die zentralen und sinnstiftenden anderen verbalen Leitmotivlinien des Stücks an und finden in ihm ihren Fluchtpunkt. Dies umso mehr, als im Lauf des Stücks der Anwendungsbereich des Vampir-Motivs weit über die Person Tarelkins hinaus erweitert wird. Anknüpfend an die Variante "oboroten'" ('Werwolf') wird hier die gesamte, in *ST* reich vertretene Tiermetaphorik in einen motivischen Zusammenhang gebracht. Alle Beamten sind "Wölfe, Krokodile, Schlangen, Bluteigel" und dgl., und damit 'in Menschen verwandelte Tiere'. Einen der Höhepunkte dieser semantischen Bewegung bildet die Szene III,2. Raspljuev hat soeben von seinem Magen gesagt:

"ne to, čto volk, a volkan, to est' tri volka"²⁶
(er ist nicht etwa ein Wolf, sondern ein Gewölfe/Vulkan, das heißt drei Wölfe')

Danach berichtet er von seinem Verhör Tarelkins. Tarelkin hat ausgesagt, er gehöre zu einer ganzen "Partei" von Werwölfen, auch der "General" Varravin gehöre dazu.

"Byl, govorit, zmeeju. Žalo pri sebe imeet i jad žestočajšej sily."²⁷
(Er war eine Schlange, sagt er. Hat einen Stachel an sich und Gift von der schlimmsten Kraft.')

Dies bewegt ihn zu der Traumvorstellung des totalen Untersuchungsbeamten: Alle sind verdächtig, alle müssen untersucht werden.

"Ja-a-a taper' takogo mnenija, čto vse naše otečestvo èto celaja stada volkov, zmej i zajcev, kotoroye vdrug obratilis' v ljudej, i ja vsjakogo podozrevaju.

[...]
učinit' proverku vsech lic: kto oni takovy? Otkuda? Ne oboračivalis' li? Net li pri nich žal ili jadov. Net li takich, kotorye život, a sobstvenno uže umerli, ili takich, kotorye umerli, a meždu tem v protivnost' zakonu život."²⁸

('Ich-hi-hi bin jetzt der Meinung, unser ganzes Vaterland ist ein einziges Rudel Wölfe, Schlangen und Hasen, die sich plötzlich in Menschen verwandelt haben, und ich verdächtige jeden.

[...]
eine Kontrolle aller Menschen machen: wer sie sind? Woher? Ob sie sich nicht schon mal verwandelt haben? Ob sie keine Stachel oder Gift bei sich führen. Ob es keine solchen gibt, die leben, aber eigentlich schon gestorben sind, oder welche, die gestorben sind, aber dem Gesetz zuwider leben.')

2.3.2.2. Der Vampir-Rüssel und die Prügelwerkzeuge

Ferner knüpft sich an das Vampir-Motiv – vermittelt des Teilelements des vampirischen Saugrüssels ("chobot") – das Motiv des Prügelstocks. In II,7 verdeutlichte Varravin Raspljuev die Wirkungsweise von Tarelkins Vampir-Saugrüssel durch einen Schlag, den er ihm mit seiner Krücke auf den Kopf versetzte. In II,10 imitiert Raspljuev diese Belehrung über Tarelkins Rüssel gegenüber Och mit Hilfe des Besenstiels, mit dem dieser ihn zuvor malträtirt hatte.

2.3.2.3. "Vampir" und "Blutsauger"

Von besonderem Gewicht sowohl für den immanenten Bedeutungsaufbau von *ST* als auch für seinen Rückbezug auf *Delo* und zugleich für seine satirische Stoßrichtung ist das mit "Vampir" assoziierte Motiv des "Blutsaugens". Von Tarelkins Absicht, Varravin das Blut, das heißt sein Geld, auszusaugen (I,3), war bereits die Rede, ebenfalls vom "Saugrüssel" des Vampirs (II,7). Ochs Rätselraten über den von Raspljuev berichteten Fall (II,9) wird von diesem 'rationalisiert':

"Och. Tak èto ego imuščestvo dosmatrival sam general Varravin? Raspljuev. I ego – i ne ego. Potomu čto vujdalak teper' na dve poloviny razbilsja – odna vychodit Tarelkin, a drugaja Kopylov. Och. Čto-o-o? Otkuda ty ètoj beliberdy nabralsja? Raspljuev. Po učinennomu doznaniju. Svidetel'skoe pokazanie imeju, čto činovniki eti ne pomerli nikogda, a samym žestočajšim obrazom zasosany na smert'."²⁹

('O. Seine Habe ist also vom General Varravin selbst durchsucht worden? R. Seine und nicht seine. Weil dieser Vampir ist jetzt in zwei Hälften gespalten – und die eine ist denn Tarelkin, und die andere Kopylov. O. Wie bitte?! Wo hast

du denn den Unsinn aufgeschnappt? R. Meine Nachforschung. Ich habe eine Zeugenaussage, daß diese Beamten nicht gestorben sind, niemals, sondern auf die schlimmste Weise totgesaugt wurden.)

Der Höhepunkt dieser semantischen Bewegung ist Tarelkins Geständnis in III,11, das zugleich das Geständnis seiner Schuld und Mitwirkung an Unglück und Tod Muromskijs, der Hauptfigur des Dramas *Delo*, ist:

„Raspljuev. Ty vujdalak, upyr’?
Tarelkin. Da, da ... och...
Raspljuev. Kto tvoi soobščniki?
Tarelkin. Ves’ Peterburg i vsja Moskva.
Raspljuev. (Ochu). Vot ono!...(Vsluch). Pokazyvaj poimjanno – kto i kto?
Tarelkin. Malo li ich!...
Raspljuev. [...] Nu glavnych začínščikov pokazyvaj!
Tarelkin. Maksim Varravin, ékzekutor Živec, častnyj pristav Och, kvartal’nyj nadziratel’ Raspljuev.
[...]
Raspljuev. Govori, čto vy delali?
Tarelkin. Och ... ljudej morili ... Vot vy teper’ menja morite ... och ...
Raspljuev. [...] Kogo vy umorili?
Tarelkin. Muromskogo umorili.
Raspljuev. Čto že, krov’ vysosali?
Tarelkin. Da, vsju krov’ vysosali.“³⁰

(R. Bist du ein Vampir?
T. Ja, ja...aach..
R. Wer sind deine Spießgesellen?
T. Ganz Petersburg und ganz Moskau.
R. (Zu Och). Da hast du’s! .. (Laut). Bezeuge namentlich – wer und wer?
T. Viele sind es!...
R. [...] Na dann bezeuge die Hauptanstifter!
T. Maksim Varravin, Ordnungsbeamter Živec, Polizei-offizier Och, Revierpolizist Raspljuev.
[...]
R. Sage, was ihr getan habt?
T. Aach... Menschen totgequält ... So wie ihr mich jetzt ... aach.
R. [...] Wen habt ihr totgequält?
T. Muromskij haben wir totgequält.
R. Das Blut habt ihr ihm ausgesaugt, oder wie?
T. Ja, das ganze Blut haben wir ihm ausgesaugt...)

Ein burleskes Nachspiel hat diese Szene, wenn Varravin Tarelkin in III,12 etwas Geld auf die Reise mitgibt und dies mit den Worten kommentiert:

“(S otčajaniem suet ruku v karman). Na tebe, na! ...čert, d’javol, vurdalak proklatyj!... (Daet emu den’gi). Ty moju krov’ vysosal!!³¹

“(Steckt voll Verzweiflung die Hand in die Tasche). Da hast du, da! ... Daus, Teufel, Vampir verfluchter! ... (Gibt ihm Geld). Du hast mir das Blut ausgesaugt!”)

2.4. Zum Gattungscharakter von *ST*

2.4.1. Grotteske, satirische Elemente. Bezug zu Gogol’

Aus der bisherigen Kommentierung des Stücks kann zunächst ein hervorstechend grotesker Charakter von *ST* abgeleitet werden. Dieser konstituiert sich aufgrund der Deformation und Reduktion von Figuren und dramatischen Situationen vermittelt hervorstechend künstlicher, konventionalisierter konstruktiver und kompositorischer Verfahren – und insbesondere durch die hervorgekehrte Abhängigkeit der dargestellten Welt von einer hypertrophen sprachlichen Schicht. Weiter unterstrichen wird er durch das Element der chargierten Mimik und Gestikulation. Stark aktualisiert ist ferner das satirische Element des Stücks, das wohl als schärfste Attacke auf den zaristischen russischen Polizeistaat in der dramatischen Literatur des vorigen Jahrhunderts gewertet werden kann. Es ist auch heute bei der sowjetischen Theaterzensur nicht sonderlich beliebt. Besondere Beachtung verdient schließlich der zugleich parodistische und innovatorische Charakter von *ST*. Dieser läßt sich auf zwei Aspekte beziehen: den Bezug zu Gogol’s Dramatik und auf die Stellung von *ST* innerhalb der Trilogie.

Was den Bezug zu Gogol’s Dramatik betrifft, so parodiert *ST* nicht primär die Dramenpoetik des Autors des *Revisor* und der *Heirat*. Dies verbietet sich, weil Gogol’s ungewöhnliche Dramatik ihren innovatorischen Charakter zu einem nicht geringen Teil aus der Parodierung überkommener dramatischer Konventionen bezieht – und Parodistisches läßt sich nicht gut wieder selbst parodieren. Suchovo-Kobylin greift die Gogol’schen dramatischen Verfahren auf und entwickelt sie weiter. Anhand der Poetik der sprechenden Namen habe ich den Bezug auf Gogol’ explizit gemacht. Nachzutragen ist jetzt, daß im Wesentlichen auch die übrigen Verfahren, die in den vorigen Abschnitten behandelt worden sind, auf Gogol’ zurückgeführt werden können. Die Weiterentwicklung der Gogol’schen Dramenpoetik beruht auf einer deutlichen Verstärkung des konstruktiven Elements bei der Konstitution von Figuren und Situationen und bei deren Einbindung in eine rigorose Gesamtkonstruktion – und sie beruht weiter auf einer Profilierung der Rolle der sprachlichen Schicht bei Suchovo-Kobylin. Es herrscht in der gesamten Struktur von *ST* ein Element unerbittlicher auktorialer Absichtlichkeit vor, auch und gerade bei den zahlreichen sprachlichen und szenischen Paradoxien. Die auktoriale Absichtlichkeit steht in engem Zusammenhang mit der gegenüber Gogol’ bedeutend verschärften satirischen Funktion. Das ‘satirische Gericht’, das der Autor in *ST* über das System des russischen Polizeistaats hält, schließt das Element des paradoxen melancholischen Humors aus, den der dramatische Autor Gogol’ gegenüber seinen Figuren doch hie und da walten läßt. Es mag eine Ermessensfrage sein, ob man die Suchovo-Kobylinische Verschärfung der Gogol’schen dramatischen Kunstmittel

mehr als epigonale Virtuosität oder mehr als Erweiterung der dramenpoetischen Möglichkeiten einschätzt. Bei der Bestimmung der Gattungsstruktur von *ST* muß das von Gogol' geschaffene Dramen-Modell jedenfalls mitbedacht werden. Eine volle Einschätzung ist aber nur aufgrund des Zusammenhangs mit der Trilogie möglich.

2.4.2. Zur Dialektik der Gattungsformen in der Trilogie

Der Kontext der Trilogie kann hier natürlich nur ganz oberflächlich skizziert und thesenhaft kommentiert werden.

2.4.2.1. Handlung und Personal

Die Handlung der drei Stücke und auch ihr Personal bilden ein partielles Kontinuum. In *Krečinskijs Hochzeit* (*SK*) werden die Ereignisse gezeigt, die den Anlaß zum Kontakt der Familie Muromskij mit dem Justizapparat bilden. In *Delo* wird dargestellt, wie die Justizbeamten Varravin und Tarelkin den Gutsbesitzer Muromskij um die Ehre, das Geld und schließlich ums Leben bringen, wobei am Schluß Varravin seinem Helfer Tarelkin den Anteil an der Beute vorenthält. *Delo* bildet somit die direkte dramatische Vorgeschichte zu *ST*; hier ist auch die personelle Kontinuität am stärksten (Varravin, Tarelkin, Čibisov, Ibisov, Omega). Direkt mit *SK* verbunden ist *ST* nur durch die Figur Raspljuevs, seinerzeit Berufsfalschspieler und Komplize des Schwindlers Krečinskij. Eine indirekte Verbindung ist durch Tarelkin hergestellt, der in *Delo* (*D*) zeitweise Krečinskijs Rolle als Mitgiftjäger bei den Muromskijs übernimmt und dem in *ST* das gleiche Schicksal blüht wie am Ende von *SK* Krečinskij und Raspljuev.

2.4.2.2. Die ironische Geschichtskonzeption der Trilogie

Der gesamten Trilogie liegt eine ironisch-dialektische Geschichtskonzeption zugrunde, die ihr literarisches Äquivalent u.a. in der Dialektik der Gattungen der drei Stücke findet. Die Geschichtskonzeption wird in den Äußerungen der handelnden Figuren mehrfach verbalisiert, und sie läuft auf den Gedanken einer Perversion des historischen Fortschritts hinaus. Der Titelheld von *SK* läßt sich post festum in einem Brief an Muromskij wie folgt über Schmiergelder aus:

„Vzjatka vzjatke roz': est' sel'skaja, tak skazat', pastušeskaja, arkadskaja vzjatka [...] Byvaet promyšlennaja vzjatka [...] No byvaet ugovolnaja ili kapkannaja vzjatka.“³²

(‘Es gibt Schmiergeld und Schmiergeld. Es gibt das ländliche, sozusagen schäferliche, arkadische Schmiergeld [...]. Es kommt auch das industrielle Schmiergeld vor [...]. Aber es kommt auch das kriminelle oder fallenstellerische Schmiergeld vor.’)

Ivan Sidorov, der in *Delo* u.a. die Rolle eines Raisoniers und auktorialen Sprachrohrs spielt, formuliert folgende Geschichtskonzeption:

„Bylo na zemlju našu tri našestvija: nabegali tatary, nachodil francuz, a teper' činovniki oblegli; a zemlja naša što? i smotret' žalostno: probolela do kostej, prognila naskvoz'. Prodana v sudach, propita v kabakach, i ležit ona na bol'šoj stepi neumytaja, rogožej ukrytaja, s perepoju slabaja.“³³

(‘Drei Invasionen gab es in unserem Land: Erst sind die Tataren gekommen, dann der Franzose, und jetzt belagern uns die Beamten; und was macht unser Land? Man mag gar nicht hinschauen, so traurig ist es: Krank bis auf die Knochen, durch und durch verrottet! Verkauft in den Gerichten, versoffen in den Kneipen, liegt es auf der weiten Steppe, ungewaschen, von einer Plane bedeckt, vom Trunk geschwächt.’)

An anderer Stelle spricht er sogar davon, daß die Beamten die Brut des Anti-Christ seien, das Weltende nahe bevorstehe und dafür „jetzt erst nur die Generalprobe aufgeführt“ werde (*D*, I,6).

In *D* II,6 gestaltet Varravin seine Verhandlung mit Muromskij über die Höhe des Schmiergelds (erste Forderung: 30 000 Silberrubel) zu einem Kolleg über die neue Weichherzigkeit der Menschen, die Entwicklung und Stärkung des „Mitgefühls mit den Nöten des Nächsten“ um „zwanzig Prozent“, was eben justament „Fortschritt genannt“ werde.

In Tarelkins Leichenrede auf sich selbst (*ST* I,15) wird das Thema „Fortschritt“ besonders hervorgehoben:

„Ne stalo voevody peredovogo polku. [...] Kogda objavili progress, to on stal i pošel pered progressom – tak što uže Tarelkin byl vpered, a progress szadi. [...] Ne stalo Tarelkina, a zacholodalo v mire, zadumalsja progress, ovdovela gumannost.“³⁴

(‘Der Heerführer des vordersten Regiments, er ist nicht mehr. [...] Als man den Fortschritt erklärte, da machte er sich auf und ging vor dem Fortschritt einher – so daß Tarelkin bereits voran-, der Fortschritt aber hinterherschritt. [...] Tarelkin ist nicht mehr, und es ist kalt in der Welt, der Fortschritt nachdenklich und die Menschlichkeit Witwe geworden...’)

Auch in seiner Selbstanpreisung in der letzten Szene verspricht „Kopylov“ dem verehrten Publikum „Vvedu vam progress“³⁵ (‘Ich werde euch den Fortschritt einführen’).

Diese höhnische Geschichts- und Fortschrittskonzeption ist nun bei der Kommentierung der Dialektik der Gattungen in der Trilogie mitzubersichtigen.

2.4.2.3. Die Dialektik der Gattungen in der Trilogie

Ausgangspunkt des gattungsthematischen Kommentars müssen die Gattungsbezeichnungen der drei Stücke sein: „Komödie in drei Akten“ (*Krečinskijs Hochzeit*), „Drama in fünf Akten“ (*Delo – Die Akte*) und „Komödien-Scherz in drei Akten“ (*Tarelkins Tod*). Diese Gattungsbezeichnungen sind freilich nicht ganz für bare Münze zu nehmen, ebenso wenig wie die Haupttitel der drei Stücke. *Krečinskijs Hochzeit* wird ja vereitelt; das vieldeutige Titelwort *Delo* wird vielfach negiert – als ‘Fall, Akte, Prozeß’ ist die Sache „nichtig“ (*“pustoe”*, II,6) – und trotz bezahlter Schmier-

gelder wird die Akte doch nicht geschlossen ("delo ne delaetsja"); und in *Tarelkins Tod* stirbt unser Held ja keineswegs. Alle drei Titel erfahren also durch die Stücke ihre (im Fall von *Delo* partielle) Negierung. Analog dazu verhält es sich mit den Gattungsbezeichnungen. In *SK* wird die Gattung der Komödie, näherhin der Gauner- und Heiratsschwindler-Komödie, zwar in nicht wenigen dramatischen Situationen eingelöst. Und doch steckt als negierendes Moment auch das *Drama* in dem Stück, das Vater und Tochter hier durchzumachen haben. *SK* ist in seiner Gattungsstruktur durch die Spannung zwischen Komödie und Drama bestimmt. Diesem Stück folgt nun das Drama *Delo* – durch seine Gattungsbezeichnung gleichsam die Affirmation des dramatischen Moments in *SK*. Im Vorwort des Autors zu *D* kann man lesen, daß er die Bezeichnung "Drama" nicht nach der "amtlichen Elle" und den "geeichten Gewichten" der "literarischen Bürokratie" präzisiert hat. Gleichwohl sind in *D* nicht wenige Charakteristika anzutreffen, welche die Form des Dramas, ja sogar des realistischen Dramas im Sinne eines A.N. Ostrovskij durchaus erfüllen. Zugleich liegen jedoch auch hier Elemente einer Negation des Begriffs 'Drama' (im engeren Sinne) vor. Nur genannt werden sollen hier als das Drama negierende Komponenten bestimmte tragische Qualitäten des Helden Muromskij – es sind Komponenten von bemerkenswerter Schwäche, denn der Held läßt sich im Verlauf der Handlung seiner 'Tragikfähigkeit' allzu leicht berauben. Stärker wirksam sind andere, das Drama negierende Komponenten – nämlich die der grotesken, farcenhaften Komödie mit tödlichem Ausgang. Es liegt nun auf der Hand, daß *ST* mit seiner Gattungsbezeichnung "Komödien-Scherz" als "Affirmation" (der Autor verwendet diesen Ausdruck selbst in seinem Vorwort "An den Leser")³⁶ eben dieser, das Drama negierenden Komponente an *D* angeschlossen ist.

Auch in *ST* finden wir – wie ja die obige Kommentierung gezeigt hat – mancherlei Bestätigung für den "Komödien-Scherz", umso mehr, als bei russischen Gattungsbezeichnungen das Wort "Scherz" ("šutka") den "parodistisch-konventionalisierten" ("parodijno-uslovnyj") Charakter des betreffenden Werks signalisiert. Überdies deutet "Komödien-Scherz" zurück auf die "Komödie" *SK*. Insofern bestätigt sich die Formulierung des Autors, *ST* sei als "Affirmation" seiner "dramatischen Versuche" gemeint, in einem vergleichsweise direkten Sinn.

Nicht zu übersehen sind aber auch die Momente des Stücks, die die Bezeichnung "Komödien-Scherz" negieren. Von einem "Scherz" kann bei dieser unerbittlichen Satire auf den russischen Polizeistaat und auf den Zeitgeist nicht wohl die Rede sein – und ebensowenig von einer "Komödie", die dem Publikum "einige Minuten einfachen, frohen Lachens verschaffen" und es dadurch "die Plage" vergessen lassen soll, "die nach den Worten der Schrift jeder Tag zueigen hat".³⁷

Nach meiner Auffassung ist das Stück eine "Affirmation" der *progressiven Negativität* von Suchovo-Kobylin's "dramatischen Versuchen"; seine

Gattungsstruktur ist die der Negation des Dramas mit dramatischen Mitteln, ist die Struktur eines 'Dramas nach der Komödie und dem Drama', das wie ein Vampir seinem Grabe entsteigt und sich, parodistisch, von fremdem Blut nährt.

Anmerkungen

- 1 Der folgende Abschnitt referiert die Angaben in Rudnickij, Konstantin, 1966, S. 376–382. Dieser Ausgabe sind auch die Zitate entnommen. Herangezogen wurde ferner die Erstausgabe in: Suchovo-Kobylin, Aleksandr Vasil'evic, 1869, welche mit Ausnahme der veränderten Orthographie sowie der Ausmerzung der einen und Produktion anderer Druckfehler in der Ausgabe von 1966 textgleich wiedergegeben ist. Die Textzitate werden nach beiden Ausgaben belegt; verwendet werden dabei die Abkürzungen *D* (*Delo*), *SK* (*Svad'ba Krečinskogo*) und *ST* (*Smert' Tarelkina*). Die erwähnte Rotaprintversion trägt den Titel *Raspljujevskie veselye dni. Komedija v četyrech dejstvijach*. Sie wird im folgenden mit der Abkürzung *RVD* zitiert.
- 2 Es ist anzunehmen, daß *RVD* (1922) im wesentlichen auf die Version der Uraufführung zurückgeht, jedoch hie und da auch Passagen aus *ST* (1869) einbezieht, die der kaiserlichen Zensur zum Opfer gefallen waren.
- 3 Laut dem mir vorliegenden Programmheft der deutschen Erstaufführung (Schaubühne am Halleschen Ufer, Berlin, 6.09.1964; Inszenierung Konrad Swinarski) stammt die Übersetzung von *Tarelkins Tod* von Sigismund von Radecki.
- 4 In *RVD* sind einige anti-progressistische Sarkasmen Tarelkins nicht enthalten.
- 5 Für diese Herleitung des Namens Varravin danke ich Heinrich Riggenbach, Basel.
- 6 "Ne vmeste li s toboju ešče junošami žyli my na vysotach Al'bano, v pamjatnoj nam Locanda Emiliana, i začitivalis' Gogolem do upadu?" *ST* 1869, S. 371; *ST* 1966, S. 269. ('Haben wir nicht schon als Jünglinge gemeinsam auf den Höhen des Albano, in der uns denkwürdigen Locanda Emiliana gewohnt und bis zur Erschöpfung Gogol' gelesen?')
- 7 Vgl. Rudnickij, 1966, S. 369 und 376.
- 8 *ST* 1869, S. 514; *ST* 1966, S. 349.
- 9 Zum "idealisierten Rezipienten" vgl. Fieguth, Rolf, 1979, S. 90–116, und ders., 1980, S. 57–66.
- 10 In *RVD* (1922) sind Charakteristika wie die Austauschbarkeit der Figuren und die paradoxe Labilität bzw. Beharrungskraft der dramatischen Situationen erhalten; dagegen die betont 'künstlichen' Verfahren zur Verkettung der Situationen von *ST* (1869) ganz erheblich reduziert.
- 11 *ST* 1869, S. 513; *ST* 1966, S. 348.
- 12 "Tarelkin: Choču, čtob eta bessmertnaja smert' mne ne stoila mednoj poluški.": *ST* 1869, S. 380; *ST* 1966, S. 275. ('Tarelkin: Ich will, daß dieser todlose/unsterbliche Tod mich keinen roten Heller kostet.')
- 13 *ST* 1869, S. 377; *ST* 1966, S. 273.
- 14 *ST* I,2; *ST* 1869, S. 379; *ST* 1966, S. 273.
- 15 *ST* 1869, S. 380; *ST* 1966, S. 275.
- 16 *ST* 1869, S. 391; *ST* 1966, S. 282.

- 17 ST 1869, S. 377; ST 1966, S. 273.
 18 ST 1869, S. 392; ST 1966, S. 282.
 19 ST 1869, S. 393; ST 1966, S. 283.
 20 ST 1869, S. 400f.; ST 1966, S. 287f.
 21 ST 1869, S. 402; ST 1966, S. 289.
 22 ST 1869, S. 408; ST 1966, S. 293.
 23 ST 1869, S. 426; ST 1966, S. 303.
 24 ST 1869, S. 428; ST 1966, S. 304.
 25 ST 1869, S. 380f.; ST 1966, S. 275f.
 26 ST 1869, S. 467; ST 1966, S. 324.
 27 ST 1869, S. 469; ST 1966, S. 325.
 28 ST 1869, S. 469; ST 1966, S. 325. In RVD (1922) ist diese – 1922 nicht ganz unaktuelle – Passage erhalten, IV,2, S. 31.
 29 ST 1869, S. 450; ST 1966, S. 315.
 30 ST 1869, S. 405ff.; ST 1966, S. 344.
 31 ST 1869, S. 511; ST 1966, S. 346. In RVD (1922) ist die geschilderte "Logik der Motive" (Tod/Vampir/Aussagen/Folter) im sprachlichen Bereich ganz erheblich reduziert worden. Anders als in ST 1869 hat die sprachliche Schicht hier nicht mehr die Funktion eines eigenen ästhetischen Orientierungszentrums, sondern sie profiliert und pointiert den Handlungsablauf und seinen satirischen Gehalt. Insgesamt steht RVD (1922) dem realistischen Dramentypus näher als ST 1869.
 32 D, I,6, 1966, S. 154 f.
 33 D, II,1, 1966, S. 207.
 34 ST 1869, S. 400 f.; ST 1966, S. 347.
 35 ST 1869, S. 512; ST 1966, S. 348.
 36 "Vsjakoe, dumaju, bespristrastie priznaet, čto Sud'ba moich dvuch p'es ne mogla obol'stit' menja na dal'nejsuju dejatel'nost' dlja sceny. (...). Odnako, izdavaja v svet moi dramatičeskie opyty, mne chotelos', daže i v smysle afirmacii, uderžat' za nimi stol'ko i Dejstvitel'nosti i Dialektike ljubeznoe čislo Tri." ST 1869, S. 373; ST 1966, S. 270. ('Jeder Unvoreingenommene, so denke ich, wird mir beipflichten, daß das Los meiner zwei Piècen mich nicht zu weiterer Tätigkeit für die Szene verlocken konnte. (...). Indessen wollte ich bei der Veröffentlichung meiner dramatischen Versuche sogar auch im Sinne einer Affirmation die wie der Wirklichkeit, so auch der Dialektik vertraute Zahl Drei vollmachen.')

Literaturverzeichnis

- Fieguth, Rolf, 1979, "Zum Problem des virtuellen Empfängers beim Drama. Am Beispiel von Ostrovskijs Komödie *Bešenye den'gi*", in: A. van Holk, Hg., 1979, Bremen.
 –, 1980, "Der Zuschauer als Gegenstand der Komödie. Bemerkungen zur Rezeptionslenkung in Gogol's *Die Heirat*", in: B. Amsenga, Jan Pama, Willem G. Weststeijn, Hg., 1980, *Voz'mi na radost'*. To Honour Jeanne van der Eng-Liedmeier, Amsterdam.
 Holk, André van, Hg., 1979, *A.N. Ostrovskij. Zugänge zu Ostrovskij*, Bremen.

- Suchovo-Kobylin, Aleksandr V., 1869, *Kartiny prošedšago. Pisal s natury A. Suchovo-Kobylin*, Moskva.
 –, 1922, *Raspljuevskie veselye dni. Komedija v četyrech dejstvijach*, Moskva.
 –, 1966, *Trilogija. Svad'ba Krečinskogo, Delo, Smert' Tarel'kina*, Moskva.
 Rudnickij, Konstantin, 1966, "Sceničeskaja istorija Trilogii", in: Suchovo-Kobylin, 1966, S. 376–382.

Aufführungs- und Deutungsprobleme des implizit-satirischen Dramas am Beispiel von Majakovskijs *Klop* und *Banja*

Klaus-Dieter Seemann

1. Das Problem der impliziten Satire

Die beiden satirischen Komödien Majakovskijs *Klop* (*Die Wanze*) und *Banja* (*Das Schwitzbad*), aufgeführt von Mejerchol'd 1929 und 1930,¹ sind Satiren, die nicht *direkt* entlarven, verurteilen und schelten, sondern Bedrohliches indirekt bloßstellen.² Bei Majakovskij werden die Figuren indirekt, durch ihr Verhalten und ihre Rede entlarvt, durch Inkonsequenzen des Dialogs, durch Nicht-Übereinstimmung ihrer Sprache mit den von Majakovskij beim Publikum als bekannt und wirksam vorausgesetzten Kontexten, sozialen Normen und Erwartungen der Zeit. Dabei verzichtet Majakovskij auch auf die Benennung seiner eigenen Gegenposition, er sagt nicht, in wessen Namen er verurteilt, sondern begnügt sich mit Anspielungen. Er überläßt es – unter Berufung auf Gogol' (das Positive sei das Lachen der Zuschauer) – dem Publikum, das Gegenbild zu der satirisch verzerrten bedrohlichen Welt selbst herzustellen.³

Eine solche *implizite Satire* hat das Risiko, mißverstanden zu werden. Sie kann zwar das Publikum besonders stark aktivieren, aber dessen Reaktion ist nicht immer kalkulierbar. Der Germanist W. Preisendanz hat das 1976 in einem schönen Diskussionsbeitrag über *Negativität und Positivität im Satirischen* dargelegt: Wenn das Positive unausgesprochen bleibe, so könne Gesellschaftssatire zum *gefährlichen Sprengstoff* werden.⁴ So verhält es sich bei Majakovskijs Komödien. Die ganze Rezeption dieser späten Komödien, die Einsprüche der Theaterzensur (Glavrepertkom), die sie in die schlechtere Kategorie "B" einstuft, bestätigt das.⁵ Die gelegentlich versuchten und erst 20 Jahre später gestatteten Neuinszenierungen zeigen das ebenso, nämlich dadurch, daß und in welcher Hinsicht sie auf der Bühne und im Film Majakovskijs Text neu interpretieren, umdeuten und umgestalten.

Die Angriffsrichtung Majakovskijs unterliegt zunächst gar keinem Zweifel und entspricht einer damals allgemein (und parteilich) akzeptierten Linie: In der *Wanze* verspottet er das durch die Figur des Prisyppkin inkarnierte Spießbürgertum, im *Schwitzbad* den Staats- und Parteibürokratismus, zentriert auf den Chef eines Amtes mit dem wohlklingenden Namen Glavnačpups Pobedonosikov.

Hierüber wäre schon viel zu sagen. Ich beschränke mich aber auf den speziellen Aspekt der indirekten Satire Majakovskijs, daß er als Futurist

Inhaltsverzeichnis

<i>Jurij Striedter, Einleitung</i>	7
<i>Henryk Markiewicz, Drama und Theater in der theoretischen Diskussion in Polen</i>	22
<i>Herta Schmid, Bachtins Dialogizitätstheorie im Spiegel der dramatisch-theatralischen Gattungen</i>	36
<i>Patrice Pavis, Zur Konkretisation aus der Sicht der Pragmatik (am Beispiel von Čechovs <i>Möwe</i>)</i>	91
<i>Witold Kośny, Rezeption und Drama. Zur Aufführung von A.S. Griboedovs <i>Gore ot uma</i> am Moskauer Künstlertheater 1906</i>	105
<i>Erika Fischer-Lichte, Die semiotische Differenz. Körper und Sprache auf dem Theater – Von der Avantgarde zur Postmoderne</i>	123
<i>Andrzej Wirth, Gertrude Stein and Stanisław Ignacy Witkiewicz</i>	141
<i>Rolf Fieguth, Aleksandr Vasil' evič Suchovo-Kobylin: <i>Smert' Tarelkina</i>. Komedijska šutka v treh dejstvijach (1869). <i>Tarelkins Tod</i>. Komödien-Scherz in drei Akten (1869)</i>	150
<i>Klaus-Dieter Seemann, Aufführungs- und Deutungsprobleme des implizit-satirischen Dramas am Beispiel von Majakovskijs <i>Klop und Banja</i></i>	174
<i>Jurij Striedter, Drama als Spiel reflektierter Erwartungen: Čechovs <i>Drei Schwestern</i></i>	192
<i>Laurence Senelick, Stuffed Seagulls: Parody and the Reception of Chekhov's Plays</i>	224
<i>Ivo Osolsobě, On the Three Frontiers of Theatrical Freedom. The Liberated Theatre of Voskovec & Werich in Prague, 1927–38</i>	238
<i>Peter Jelavich, Populäre Theatralik, Massenkultur und Avantgarde: Betrachtungen zum Theater der Jahrhundertwende</i>	253
<i>Aleksandar Flaker, Die erotische Farce und das revolutionäre Theater (Crommelynck – Mejerchol'd – Cesarec)</i>	262