

**Birgit Scheffler**

**Elemente  
des Čechovschen Dialogs  
im zeitgenössischen russischen Drama**

---

**Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.**

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“  
der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch  
den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und Abbildungen,  
insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages  
unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH.

# SLAVISTISCHE BEITRÄGE

Begründet von  
Alois Schmaus

Herausgegeben von  
Peter Rehder

Beirat:

Tilman Berger · Walter Breu · Johanna Renate Döring-Smirnov  
Wilfried Fiedler · Walter Koschmal · Miloš Sedmidubský · Klaus Steinke

BAND 318

VERLAG OTTO SAGNER  
MÜNCHEN 1994

**Birgit Scheffler**

**Elemente des Čechovschen Dialogs  
im zeitgenössischen russischen Drama**



**VERLAG OTTO SAGNER  
MÜNCHEN 1994**

**Für  
Mia und Bruno,  
Franz und Maria**



**ISBN 3-87690-584-2  
© Verlag Otto Sagner, München 1994  
Abteilung der Firma Kubon & Sagner  
D-80328 München**

## **VORWORT**

Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität in Münster im Sommersemester 1992 als Dissertation angenommen.

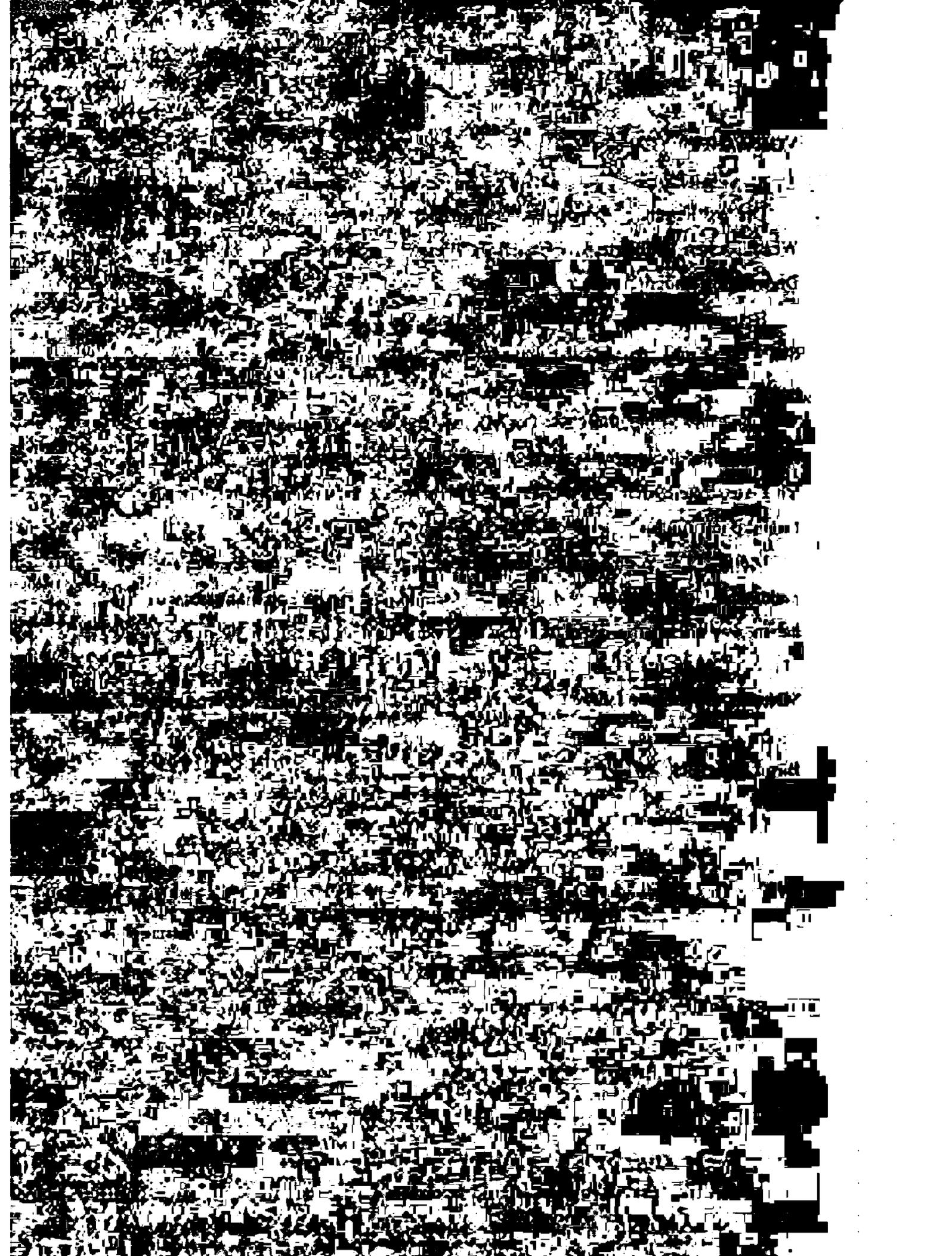
Betreut wurde die Arbeit von Herrn Prof. Dr. F. Scholz, dem ich an dieser Stelle für seine Unterstützung und seine wertvollen Anregungen ganz herzlich danke.

Ohne das Stipendium des DAAD, das mir den Aufenthalt am GITIS in Moskau ermöglichte, wäre diese Arbeit nicht zustande gekommen. Dort hatte ich Gelegenheit, den größten Teil der Primärtexte zu sichten. Auch hierfür bedanke ich mich.

Meinen Freunden und Freundinnen danke ich für die moralische und praktische Unterstützung und die große Geduld, die sie für mich aufgebracht haben; vor allem sind dies: A. Becker, D. und G. Fiedler und J. Velsing.

Münster, im August 1994

Birgit Scheffler



# INHALT

|  | Seite |
|--|-------|
| <b>EINLEITUNG</b>  | 1     |
| <b>1. THEORETISCHE VORÜBERLEGUNGEN</b>                           | 5     |
| 1.1. Die Entwicklung des dramatischen Dialogs                    | 5     |
| 1.2. Der klassische dramatische Dialog                           | 8     |
| 1.3. Das Alltagsgespräch   | 11    |
| 1.4. Dramatischer Dialog versus Alltagsgespräch                  | 13    |
| 1.5. Zur Dialoganalyse   | 16    |
| 1.6. Grundzüge des Čechovschen Dialogs                           | 20    |
| 1.7. Das Kommunikationsmodell                                    | 23    |
| 1.8. Methodische Konsequenzen                                    | 28    |
| <b>2. ELEMENTE DER KOMMUNIKATION BEI ČECHOV</b>                  | 31    |
| 2.1. Die Sprache Čechovs   | 31    |
| 2.2. Die kommunikative Funktion des Untertextes                  | 33    |
| 2.3. Die kommunikative Funktion des Aneinandervorbeiredens       | 42    |
| 2.4. Die kommunikative Funktion der verbalstrategischen Elemente | 45    |
| 2.5. Die kommunikative Funktion der Dialogunterbrechungen        | 47    |
| 2.5.1. Die kommunikative Funktion der Auslassungspunkte          | 49    |
| 2.5.2. Die kommunikative Funktion der Pausen                     | 59    |
| 2.5.2.1. Pausen als Themenwechsel                                | 60    |
| 2.5.2.2. Emotional bedingte Pausen                               | 64    |
| 2.5.2.3. Handlung als Pause                                      | 68    |
| 2.5.2.4. Durch die Nähe zum Alltagsgespräch bedingte Pausen      | 70    |
| 2.5.3. Die kommunikative Funktion des Schweigens                 | 73    |
| <b>EXKURS</b>  | 80    |
| <b>Die "Neue Welle"</b>  | 84    |

|   | Seite      |
|---|------------|
| <b>3. DIE AUTOREN DER "NEUEN WELLE"</b>                                 | <b>86</b>  |
| <b>3.1. Elemente der Kommunikation bei Arro</b>                         | <b>86</b>  |
| 3.1.1. Die Sprache Arros  | 86         |
| 3.1.2. Die kommunikative Funktion des Untertextes                       | 87         |
| 3.1.3. Die kommunikative Funktion des Aneinandervor-<br>beiredens       | 90         |
| 3.1.4. Die kommunikative Funktion der verbalstrategi-<br>schen Elemente | 94         |
| 3.1.5. Die kommunikative Funktion der Dialogunterbre-<br>chungen        | 99         |
| 3.1.5.1. Die kommunikative Funktion der Auslassungs-<br>punkte          | 99         |
| 3.1.5.2. Die kommunikative Funktion der Pausen und des<br>Schweigens    | 101        |
| 3.1.6. Abschließende Bemerkungen zu Arro                                | 106        |
| <b>3.2. Elemente der Kommunikation bei Galin</b>                        | <b>107</b> |
| 3.2.1. Die Sprache Galins   | 107        |
| 3.2.2. Die kommunikative Funktion des Untertextes                       | 108        |
| 3.2.3. Die kommunikative Funktion des Aneinandervor-<br>beiredens       | 111        |
| 3.2.4. Die kommunikative Funktion der verbalstrategi-<br>schen Elemente | 114        |
| 3.2.5. Die kommunikative Funktion der Dialogunterbre-<br>chungen        | 116        |
| 3.2.5.1. Die kommunikative Funktion der Auslassungs-<br>punkte          | 117        |
| 3.2.5.2. Die kommunikative Funktion der Pausen                          | 118        |
| 3.2.5.3. Die kommunikative Funktion des Schweigens                      | 120        |
| 3.2.6. Abschließende Bemerkungen zu Galin                               | 122        |
| <b>3.3. Elemente der Kommunikation bei Slavkin</b>                      | <b>124</b> |
| 3.3.1. Die Sprache Slavkins   | 125        |
| 3.3.2. Die kommunikative Funktion des Untertextes                       | 126        |
| 3.3.3. Die kommunikative Funktion des Aneinandervor-<br>beiredens       | 130        |
| 3.3.4. Die kommunikative Funktion der verbalstrategi-<br>schen Elemente | 134        |

|             |   |            |
|-------------|---|------------|
| 3.3.5.      | Die kommunikative Funktion der Dialogunterbrechungen        | 138        |
| 3.3.5.1.    | Die kommunikative Funktion der Auslassungspunkte            | 138        |
| 3.3.5.2.    | Die kommunikative Funktion der Pausen                       | 139        |
| 3.3.5.3.    | Die kommunikative Funktion des Schweigens                   | 141        |
| 3.3.6.      | Abschließende Bemerkungen zu Slavkin                        | 143        |
| <b>3.4.</b> | <b>Elemente der Kommunikation bei Zlotnikov</b>             | <b>143</b> |
| 3.4.1.      | Die Sprache Zlotnikovs                                      | 144        |
| 3.4.2.      | Die kommunikative Funktion des Untertextes                  | 145        |
| 3.4.3.      | Die kommunikative Funktion des Aneinandervorbeiredens       | 148        |
| 3.4.4.      | Die kommunikative Funktion der verbalstrategischen Elemente | 151        |
| 3.4.5.      | Die kommunikative Funktion der Dialogunterbrechungen        | 154        |
| 3.4.5.1.    | Die kommunikative Funktion der Auslassungspunkte            | 154        |
| 3.4.5.2.    | Die kommunikative Funktion der Pausen                       | 155        |
| 3.4.5.3.    | Die kommunikative Funktion des Schweigens                   | 155        |
| 3.4.6.      | Abschließende Bemerkungen zu Zlotnikov                      | 161        |
| <b>3.5.</b> | <b>Elemente der Kommunikation bei Petruševskaja</b>         | <b>162</b> |
| 3.5.1.      | Die Sprache Petruševskajas                                  | 162        |
| 3.5.2.      | Die kommunikative Funktion des Untertextes                  | 167        |
| 3.5.3.      | Die kommunikative Funktion des Aneinandervorbeiredens       | 171        |
| 3.5.4.      | Die kommunikative Funktion der verbalstrategischen Elemente | 175        |
| 3.5.5.      | Die kommunikative Funktion der Dialogunterbrechungen        | 181        |
| 3.5.5.1.    | Die kommunikative Funktion der Auslassungspunkte            | 181        |
| 3.5.5.2.    | Die kommunikative Funktion der Pausen                       | 182        |
| 3.5.5.3.    | Die kommunikative Funktion des Schweigens                   | 187        |
| 3.5.6.      | Abschließende Bemerkungen zu Petruševskaja                  | 192        |

**X**

|  | <b>Seite</b> |
|--|--------------|
| <b>4. TE, KTO PRIŠEL POSLE...</b>  | <b>194</b>   |
| 4.1. Die kommunikative Funktion der verbalstrategischen Elemente bei Šipenko | 195          |
| 4.2. Die Sprache Šipenkos und Koljadas                                       | 201          |
| <br>   |              |
| <b>ABSCHLIESSENDE BEMERKUNGEN</b>  | <b>204</b>   |
| <br>   |              |
| <b>LITERATURVERZEICHNIS</b>  | <b>218</b>   |

## EINLEITUNG

"I don't know what you mean by 'glory'," Alice said.  
 Humpty Dumpty smiled contemptuously.  
 "Of course you don't - till I tell you. I meant 'there's a nice knock-down argument for you!'"  
 "But 'glory' doesn't mean 'a nice knock-down argument'," Alice objected.  
 "When I use a word," Humpty Dumpty said in rather a scornful tone, "it means just what I choose it to mean - neither more nor less."  
 "The question is," said Alice, "whether you *can* make words mean so many different things."  
 "The question is," said Humpty Dumpty, "which is to be master - that's all."<sup>1)</sup>

Sprache war als grundlegendes Element menschlichen Seins schon immer Gegenstand unterschiedlicher Betrachtungsweisen.

Spätestens seit dem Nominalismus ist die Bedeutung des Wortes 'an sich' in Frage gestellt worden. Daß das Verständnis eines Wortes von Individuum zu Individuum differiert, ist mittlerweile allgemein anerkannt. Diese Sichtweise von Sprache führte zu einem veränderten Verständnis menschlicher Kommunikation. Kommunikation als Austausch von Informationen geriet dabei ins Hintertreffen und machte einer mehr auf Regelfindung ausgerichteten Betrachtungsweise menschlicher Kommunikation Platz. Kommunikation wird heute eher als ein strategisches Spiel denn als ein 'herrschaftsfreier Discours' zum Austausch von Informationen verstanden. Dieses Kommunikationsverständnis zeichnet sich im Drama als 'Spiegel der Wirklichkeit' ab. Seit dem Naturalismus wurde versucht, reale menschliche Kommunikation im Drama nachzubilden. Čechov ist als einer der Vorreiter dieser Richtung zu sehen. Sein Verdienst liegt in der psychologisch-komplexen Figurendarstellung und der damit einhergehenden, mehr realer menschlicher Kommunikation denn klassischer Rhetorik nachempfundenen Dialogführung. Diese Neuerungen Čechovs stießen zunächst auf großen Widerstand, da seine Dramen nicht dem

---

1) L. Carroll, Alice's Adventures in Wonderland + Through the Looking Glass, (Ed. by M. Gardner, London, 1970)

Erwartungshorizont der an klassischer Dramatik orientierten Rezipienten entsprachen.

Erst mit der Gründung des Künstlertheaters und der Zusammenarbeit mit Stanislavskij änderte sich die Einstellung des Publikums und der Kritik ihm gegenüber. Dennoch blieben viele Mißverständnisse<sup>2)</sup>, und Čechov blieb lange Zeit der "Autor von Kurzgeschichten", während seinem dramatischen Schaffen vergleichsweise geringe Anerkennung zuteil wurde.

Obwohl sich die Einstellung gegenüber dem dramatischen Werk Čechovs vor allem in den letzten Jahrzehnten weitgehend gewandelt hat, blieben wesentliche Elemente seiner Dramatik bis heute wenig beachtet. Man findet Gesamtbetrachtungen der Dramen und unterschiedlichste Interpretationsansätze und Herangehensweisen auch neuerer Zeit; es ist jedoch auffällig, daß der Dialog als tragendes Element des Dramas wenig Berücksichtigung findet.<sup>3)</sup> Zwar wird in jeder Dramenanalyse auf Neuerungen und Besonderheiten des Čechovschen Dialogs verwiesen, dennoch beschäftigen sich nur zwei Werke eingehender mit diesem Aspekt. Zum einen Scheibitz, die über eine Analyse der Dialoge versucht, zu Aussagen über die Weltanschauung Čechovs zu kommen und sein Menschenbild zu destillieren, zum anderen Schmid, die eine strukturalistische Herangehensweise wählt.<sup>4)</sup> Während Scheibitz aufgrund ihres Erkenntnisinteresses sich weitestgehend auf die inhaltlichen Aussagen der Dialoge beschränkt, bezieht Schmid auch metasprachliche Elemente des Dialogs in ihre Untersuchung mit ein. Sie kommt zwar zu differenzierteren Aussagen über die Technik des Dialogs und der Kommunikationsstrukturen im Drama, stellt jedoch nicht die Kommunikationsabläufe in den Mittelpunkt ihrer Betrachtungen, sondern versucht, über ihre Analyse zu einer Klärung des

- 
- 2) Kritik und Publikum unterschieden oft nicht zwischen der dramaturgischen Bearbeitung durch Stanislavskij und den originären Dramen als literarischem Werk.
  - 3) Vgl. u. a. R. Peace, Čechov (Yale University 1983) und H. Pitcher, The Čechov Play (London 1973).
  - 4) Ch. Scheibitz, Mensch und Mitmensch im Drama Anton Čechovs (Göppingen 1972) und H. Schmid, Strukturalistische Dramentheorie (Kronberg/Taunus 1973).

Gattungstyps Čechovscher Dramen zu gelangen. Eine Untersuchung der Kommunikationsstrukturen in der *Möwe* liefert Leithold.<sup>5)</sup>

Die vorliegende Arbeit setzt sich zum Ziel, einige Aspekte menschlicher Kommunikation im Hinblick auf ähnliche Verfahrensweisen in den Dramen Čechovs und bei Autoren der Neuen Welle sowie bei deren Nachfolgenera-tion eingehend zu analysieren. Ein Vergleich mit zeitgenössischen Dramatikern zeigt die Aktualität und die Neuerungen des Čechovschen Dialogs und die weitreichenden Konsequenzen für dessen Weiterentwicklung bis zu den Dialogformen des Absurden Theaters und verdeutlicht, wie viele Techniken des zeitgenössischen dramatischen Dialogs in den Dramen Čechovs bereits angelegt sind.<sup>6)</sup>

Einer kurzen Darstellung des dramatischen Dialogs und dessen Entwick-lung zum Alltagsgespräch folgt die Erläuterung des Kommunikationsmodells von Watzlawick, das zur Analyse herangezogen werden soll. Die anschließend untersuchten Aspekte des Dialogs sind im Hinblick auf ihre Relevanz für alle Autoren und hinsichtlich ihrer kommunikativen Funktion im Dialog ausgewählt worden. Grundlage dieser Analyse bilden die vier großen Dramen Čechovs: *Čajka*, *Djadja Vanja*, *Tri Sestry* und *Višnevij Sad*.

Die Analysemethode bedarf eines psychologisch motivierten, stark realer menschlicher Kommunikation angenäherten Dialogs, der von komplex gezeich-neten Figuren getragen wird. Da diese Voraussetzungen nicht stringent von Čechov bis zum heutigen Tage gegeben sind, kann keine fortlaufende Entwicklung der behandelten Aspekte dargestellt werden, woraus sich der Übergang von Čechov zur Neuen Welle erklärt.

Nach einem kurzen Abriß der russisch-sowjetischen Dramengeschichte folgt die Analyse einiger Vertreter der Neuen Welle. Stellvertretend für diese Strömung sind Autoren gewählt worden, die als maßgeblich für diese Richtung gelten und zudem in der Kritik häufig mit Čechov in Verbindung gebracht

---

5) F. J. Leithold, Studien zu A.P. Čechovs Drama "Die Möwe" (München 1989).

6) Auf die enge Verbindung der Čechovschen Dramen mit dem Absurden Theater hat schon Dlugosch verwiesen: I. Dlugosch, Anton Pawlowitsch Čechov und das Theater des Absurden (München 1977).

werden. Es handelt sich dabei um Arro, Galin, Slavkin, Zlotnikov und Petruševskaja. Soweit vorhanden, wurden die Dramen Sammelbänden der jeweiligen Autoren entnommen; war dies nicht möglich, so mußten Abdrucke in Zeitschriften bzw. Manuskripte herangezogen werden. Neuere Stücke dieser Autoren, die erst Mitte bis Ende der 80er Jahre entstanden, fanden keine Beachtung, da sich zu dieser Zeit schon eine neue Autorengeneration herausgebildet hatte.

Als Ausklang werden, nach einer knappen Beschreibung der Unterschiede zwischen den Autoren der Neuen Welle und dieser Generation, exemplarisch einige diskrepante Unterschiede im Dialog anhand einiger Werke A. Šipenkos dargestellt, da er sich dialogtechnisch von den übrigen Autoren absetzt. Sprachlich unterscheidet sich auch Koljada von den übrigen Autoren der Nachfolgeneration der Neuen Welle, der bei der sprachlichen Betrachtung hinzugezogen wird.

Da für die Autoren der Neuen Welle wie auch deren Nachfolgeneration Sekundärliteratur meist aus allgemeinen Beschreibungen bzw. Aufführungskritiken besteht, findet sie kaum Eingang in diese Arbeit.

Das große Textkorpus wurde notwendig, um allgemeingültige Aussagen bezüglich der behandelten Aspekte zu erlangen.

## 1. THEORETISCHE VORÜBERLEGUNGEN

### 1.1. Die Entwicklung des dramatischen Dialogs

Die Zahl der Schauspieler hat zuerst Aischylos von einem auf zwei gebracht; zugleich hat er den Chor zurücktreten lassen und die gesprochene Rede zum Träger der Handlung gemacht.<sup>1)</sup>

Die Darlegung der Gedanken sollte den Prinzipien der Rhetorik folgen, wobei der Jambus als Versmaß den Rhythmus der Umgangssprache nachahmen sollte.<sup>2)</sup> So charakterisiert Aristoteles den Dialog in seiner Poetik, die als einzig überlieferte lange für das abendländische Drama als normativ angesehen wurde. Mit ihr haben sich die Jahrhunderte auf verschiedene Art auseinandergesetzt, sie unterschiedlich ausgelegt, modifiziert oder zur Doktrin erhoben. So hatte jede Zeit ihr 'aristotelisches' Drama, neben dem jedoch immer auch ein 'nichtaristotelisches' existierte. KESTING definiert diese beiden konträren Dramenformen folgendermaßen:

Wir möchten also als 'aristotelisch' eine Dramaturgie bezeichnen, die mehr oder weniger den Forderungen nach den berühmten Einheiten, nach Kausalität der Handlungsfolge, Verflochtenheit der Szenentechnik, nach Konflikt und Auflösung der Katastrophe nachzukommen sucht, als 'nicht-aristotelisch' aber eine Dramaturgie, die all diese Anweisungen außer Acht läßt, d.h., die Handlung dehnt sich frei aus in Raum und Zeit, sie folgt nicht den Gesetzen der Handlungskausalität; die Szenentechnik unterliegt dem Prinzip der Reihung und der Selbständigkeit der einzelnen Teile; das Drama kann eine umfassendere Sicht, eine höhere Objektivität annehmen, wie sie, nach der Schiller-Goetheschen Formulierung, allgemein dem 'Epos' eigen ist.<sup>3)</sup>

Diese epischen Tendenzen im Drama wurden aufgrund ihrer abschätzigen Behandlung in Aristoteles' Poetik häufig als minderwertig betrachtet, denn Aristoteles bezeichnet jene episodische Dramenform als eher dem Epos nahestehend und somit als weniger wertvoll. Die daraus folgende Wertung

---

1) Aristoteles, Gesammelte Werke, Bd. 2, 'Vom Himmel, von der Seele, von der Dichtkunst'. eingeleitet und übertragen von O. Gigon (Zürich, 1950), S. 396.

2) Ebd., S. 418.

3) M. Kesting, Das epische Theater (Stuttgart, 1978), S. 10f.

steht in engem Zusammenhang mit dem ebenfalls in der aristotelischen Poetik dargelegten Gattungsbegriff und der sich daraus ableitenden Diskussion über die Reinheit der Gattungen.

Während das aristotelische Drama seine Legitimation in der Poetik begründete, sah sich das nichtaristotelische Drama immer wieder vor die Aufgabe gestellt, für seine Legitimation und gleichberechtigte Anerkennung zu kämpfen. Häufig geschah dies unter Berufung auf Shakespeare, der die aristotelischen Forderungen nicht immer erfüllte, und dessen Stand als Dramatiker innerhalb der Weltliteratur dennoch unumstritten war. In Zusammenhang mit der Normierung der aristotelischen Poetik zur einzig gültigen Dramentheorie erscheinen die negative Kritik an Shakespeare seitens seiner Zeitgenossen<sup>4)</sup> und die ablehnende Haltung, die man dem Dramatiker Čechov entgegenbrachte, verständlich. Alles, was von den Forderungen der Poetik abwich, galt als undramatisch. Gegen diese 'Normabweichung' richtete sich die Kritik von Čechovs Zeitgenossen. Jede Neuerung im Drama wurde vor dem Hintergrund der aristotelischen Poetik betrachtet.

Die Dramentheorie seit den 60er Jahren versucht, sich von diesem rigiden Beurteilungsschema zu lösen und die beiden verschiedenen dramentheoretischen Konzeptionen als gleichberechtigt anzuerkennen. Dies setzt eine Abkehr von der aristotelisch-normativen Betrachtungsweise und eine Hinwendung zur eher deskriptiven Betrachtung voraus.<sup>5)</sup>

Des weiteren verlangt diese Form der Auseinandersetzung eine neue bzw. erweiterte Begrifflichkeit sowie eine neue Untersuchungsmethode, die, je nach dramatischen Subkategorien, auf andere Disziplinen, wie z.B. Soziologie,

---

4) Stellvertretend sei hier nur BEN JONSON zitiert, der zwar Shakespeares Wert anerkennt, jedoch seine mangelnde Kenntnis der Klassik hervorhebt:

And though thou hadst small "Latine", and lesse "Greeke",  
From thence to honour thee, I would not seeke  
For names;...

The Oxford Jonson, ed. by C.H. Herford, Percy and Evelyn Simpson, Vol. VIII (Oxford, 1965), S. 391.

5) Vgl. hierzu u.a. C.D. Baluchatyj, Problemy dramatičeskogo analiza (Nachdr. München, 1969), S. 57ff.

Psychologie etc., zurückgreift. Gefördert wurde dies durch die Entwicklung im modernen Drama, die eine solche veränderte Untersuchungsmethode bedingt.

Gleich welcher Interpretationsansatz gewählt oder welche Begrifflichkeit benutzt wird, ob man, wie KESTING, von "aristotelisch/nichtaristotelisch" bzw. "episch" spricht oder, wie KLOTZ, von "geschlossener" und "offener Form", so bleibt doch eins erhalten: die Abgrenzung bzw. Gegenüberstellung beider Konzeptionen. Gewandelt hat sich das Verständnis der aristotelischen Dramenkonzeption: die in der Poetik begründete Form wird zu einer von mehreren Möglichkeiten und verliert dadurch ihren normativen Charakter.

Die Krise des aristotelischen Dramas sowie das Vorherrschen der nichtaristotelischen Form im modernen Drama begründet SZONDI<sup>6)</sup> mit den veränderten Lebensbedingungen und -formen.<sup>7)</sup> Er führt an, daß das aristotelische Drama untrennbar mit folgenden Voraussetzungen verknüpft ist:

- es beruht auf zwischenmenschlichen Beziehungen
- es ist der Ort des freien Sich-Entschließens
- es ist primär und absolut (was für ihn heißt, daß das Drama ein Kosmos ist)
- es spielt in einer absoluten, kausal begrenzten Raum-Zeit-Einheit.<sup>8)</sup>

Diese unabdingbaren Voraussetzungen waren zum Ende des 19. Jahrhunderts nicht mehr gegeben; dadurch entstanden zahlreiche experimentelle Dramenformen, die Grundlage und Anstoß für die weitere Dramenentwicklung bildeten.

An die Stelle der zwischenmenschlichen Beziehungen tritt Kontaktlosigkeit und Isolation; der freie Entschluß wird durch die gesellschaftliche Determination des Handelns abgedrosselt; das erweiterte Weltbild stellt das Individuum in ganz neue Bezüge «außer sich»; die Kausalität wird durchbrochen; Raum und Zeit bekommen eine neue Funktion.<sup>9)</sup>

Die veränderten Umstände erforderten neue Darstellungsformen, die sich nicht zuletzt im Dialog als konstitutivem Element des Dramas verifizieren. Der

---

6) P. Szondi, Theorie des modernen Dramas (FaM, 1979).

7) Auf die Interdependenz von Stoff und Form verweisen schon GOETHE und SCHILLER in ihrem Briefwechsel, vgl. Kesting, S. 12ff.

8) Vgl. Szondi, S. 14ff.

9) Kesting, S. 46.

dramatische Dialog durchläuft eine Entwicklung von der aristotelischen Form, die den strengen Regeln der klassischen Rhetorik unterliegt, zu einer weit weniger stilisierten, dem Alltagsdialog angenäherten Form. Diese Entwicklung, deren Anfänge schon gegen Ende des letzten Jahrhunderts festzumachen sind, findet ihren Höhepunkt im Absurden Theater, welches u.a. durch

... Verzicht auf einen vorantreibenden Dialog zu Gunsten eines banalen und ziellosen Redens der Figuren, deren Thesen sich im Kreise bewegen und austauschbar geworden sind, ...<sup>10)</sup>

gekennzeichnet ist.

## 1.2. Der klassische dramatische Dialog

Der klassische dramatische Dialog nach Aristoteles entspricht dem Dialog der geschlossenen Form, wie KLOTZ ihn charakterisiert.<sup>11)</sup> Typisch für diese Dramenform ist der hohe Stil, denn auch das Personal ist aristokratischer Herkunft. Diener etc. sprechen die Sprache ihrer Herren. Daraus ergibt sich, daß Mischungen verschiedener Dialekte, Standessprachen etc. nicht vorkommen. Das diesem Typ zugrundeliegende, festgefügte, einheitliche Weltbild realisiert sich auch in der Dialogform dieses Dramentyps.

Das geschlossene Drama glaubt an die sprachliche Faßbarkeit und Artikulierbarkeit der Welt.<sup>12)</sup>

Unter dieser Prämisse ist verbale Verständigung zu jeder Zeit möglich, denn die Sprecher teilen einen gemeinsamen gesellschaftlichen und sprachlichen Horizont und sind zur sprachlichen Auseinandersetzung bereit, was sie durch Eingehen auf das vom Gegenüber Gesagte anzeigen.

---

10) G.v. Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur (Stuttgart, 1979), S. 4, Stichwort: 'Absurdes Theater'.

11) Vgl. hierzu und zum folgenden: V. Klotz, Geschlossene und offene Form im Drama (München, 1980), S. 72ff.

12) Klotz, S. 72.

Der eine übernimmt des anderen Stichwörter und baut sie in die eigene Rede ein. Er gewinnt den Worten einen neuen Aspekt ab, den er seinen Folgerungen zunutze macht und nunmehr gegen den Gegner ausspielt. So treibt einer den anderen vorwärts und zusammengenommen entsteht eine straffe, gerichtete Zielbewegung des dialogisch Verhandelten, die hier im Kleinen dem Finalduktus der Handlung entspricht.<sup>13)</sup>

Dem Dialogpartner steht hierbei ein ganzer Katalog verschiedenster Formen des 'Eingehens' auf das zuvor Gesagte zur Verfügung, von einfacheren Frage-Antwort-Schemata über Behauptung und Bestätigung bis hin zur Widerlegung oder Einschränkung des zuvor Gesagten. Letzteres tritt im konfliktorientierten geschlossenen Drama besonders häufig auf.

Anhand eines Idealtyps der geschlossenen Dramenform, der Dramen Racines, hat COENEN die verschiedenen Varianten der Bezugnahme untersucht und ein vollständiges Repertoire derselben erstellt.<sup>14)</sup> Die von COENEN gewählte Herangehensweise ist auf den Dialog im klassischen Drama, dem Drama der geschlossenen Form, ausgerichtet und somit auf diesen Dramentyp anwendbar, jedoch nicht ohne weiteres auf das offene Drama übertragbar. Sie beschreibt eine der möglichen Formen des Dialogs, eine Form, die nach dem Naturalismus nicht mehr so häufig anzutreffen ist. PFISTER schreibt dazu:

Die von Coenen erarbeiteten Typen des Bezugs einer Replik auf die vorausgehende bilden in ihrer Gesamtheit nicht nur deshalb einen Sonderfall ab, weil sie die Extrempositionen der Identität und der Beziehungslosigkeit ausklammern, sondern auch dadurch, daß sie ein Funktionieren der dialogischen Kommunikation voraussetzen.<sup>15)</sup>

Diese Voraussetzungen sind jedoch weder in den Dramen Čechovs noch in denen seiner Nachfolger ohne weiteres gegeben, und auch die nicht einbezogenen Extrempositionen nehmen einen zu großen Stellenwert ein, um eine ähnliche Herangehensweise zu ermöglichen.

Als weiteres Charakteristikum des Dialogs in der geschlossenen Dramenform gibt KLOTZ seine geringe Situationsgebundenheit an. Die Situation, in

---

13) Ebd., S. 74f.

14) H. Coenen, Elemente der Racineschen Dialogtechnik (Münster, 1961).

15) M. Pfister, Das Drama (München, 1982), S. 210f.

der sich die Figur befindet, bedingt den Dialog nicht, sondern ist nur auslösendes Moment, was die Aussage allgemeingültig und sentenzenhaft erscheinen läßt.

Der Eindruck entsteht, daß die Sprecher die Argumente dank ihrer erfahrenen und besonnenen Persönlichkeit stets bereit haben, daß, was sie äußern, nur in geringem Maße an eine einmalige Konstellation gebunden ist, daß es unter anderen Umständen ähnlich und mit gleicher Souveränität geäußert werden könnte.<sup>16)</sup>

Dies gilt selbst für Szenen, in denen die Figuren starke Gemütsschwankungen bzw. Gefühlsausbrüche durchleben, was jedoch nicht heißt, daß es den Figuren an innerer Beteiligung mangelt.

Selbst in den dynamischen Höhepunkten des Dialogs - den stichomythischen Partien, in denen die Sprecher einander Zeile für Zeile kontern - schwindet Spontaneität vor der Macht der (durchaus nicht nur äußerlichen, unbeselten) Rhetorik, d.h. vor der kunstreichen und distanzierten Bewältigung dessen, was die Personen verhandeln und was sie bewegt.<sup>17)</sup>

Teil des kunstvollen Umgangs mit Sprache ist nicht nur der Gebrauch der rhetorischen Figuren, die auch zum Bestand des Alltagsgesprächs gehören. Im Gegensatz zum Alltagsgespräch sind jedoch hier die Regeln der Rhetorik konstitutiv. Zwischen dem rhetorischen Sprechen und dem klassischen dramatischen Dialog besteht eine enge Beziehung, denn beide wollen durch Rede eine Situationsveränderung hervorrufen, obgleich die rhetorische Rede an eine besondere Sprechsituation gebunden ist, dem monologischen Sprechen eines Redners zu einer Gruppe von Hörern. Diese Situation ist zwar im Drama selten vorzufinden, sie läßt sich aber dennoch auf klassische dramatische Dialoge übertragen.<sup>18)</sup>

Zugrundeliegende Intention der Rhetorik als Lehre des Redeaufbaus ist die persuasio, die Überredung und Überzeugung. Ihre drei Grundprinzipien sind die des logos, ethos und pathos. Das Prinzip des logos versucht, durch sachliche Argumentation zu überzeugen, während das ethos-Prinzip die

---

16) Klotz, S. 75.

17) Ebd.

18) H. Lausberg, Elemente der literarischen Rhetorik (München, 1984), S. 15.

Glaubwürdigkeit, Zuverlässigkeit oder die Autorität als Argument in den Vordergrund hebt. Das pathos-Prinzip zielt auf die Gefühle des Hörers ab, der durch das Aufwühlen heftiger Emotionen zur Identifikation mit dem Sprecher veranlaßt werden soll.

Schon diese stark vereinfachte Darstellung der Prinzipien der rhetorischen Rede zeigt, daß auch sie nicht einfach auf das moderne Drama übertragbar sind, da auch sie auf eine sprachliche Bewältigung einer jeglichen Situation ausgerichtet sind und sich weitgehend am Zustandekommen einer Kommunikation orientieren, obgleich sie in abgewandelter Form auch im modernen Drama auftreten.

Aber auch im modernen Drama fehlt der pathetische Bezug auf die Affekte des Hörers nicht, wenn man Pathos als intentionale Kategorie versteht und nicht mit einem historisch spezifischen Repertoire sprachlicher Techniken gleichsetzt. In diesem Sinn wird in modernen Texten die klassische Pathos-Rhetorik des überhöhten Stils und des direkten Appells oft ersetzt durch ein neues Pathos des understatement und der Verunsicherung des Hörers.<sup>19)</sup>

Die oben erwähnte sprachliche Bewältigung jeder Situation führt dazu, daß selbst Situationen, die im Alltag 'Sprachlosigkeit' hervorrufen, in dramatischer Rede eloquent dargestellt und thematisiert werden. Dies sowie der logisch-argumentativ zielgerichtete Aufbau des klassischen dramatischen Dialogs bilden einen Gegensatz zum Alltagsgespräch.

### 1.3. Das Alltagsgespräch

In dramatischer Rede wurde von jeher versucht, gesprochene Sprache nachzuahmen. Während sie jedoch lange den oben dargelegten Prinzipien der klassischen Rhetorik folgte, wurde mit Beginn des Naturalismus versucht, den dramatischen Dialog der assoziativen Struktur der Alltagsgespräche anzunähern. STRINDBERG legt im Vorwort zu Fräulein Julie diese Forderung, die

---

19) Pfister, S. 215.

als programmatisch für den naturalistischen Dialog gesehen werden kann, folgendermaßen dar:

Was schließlich den Dialog betrifft, so habe ich insofern etwas mit der Tradition gebrochen, als ich meine Personen nicht zu Katecheten gemacht habe, die eine dumme Frage stellen, um eine geistreiche Antwort zu produzieren. Ich habe das im konstruierten französischen Dialog übliche Symmetrische und Mathematische vermieden und die Gehirne unregelmäßig arbeiten lassen, sowie sie es in Wirklichkeit tun. (...) Und deshalb irrt der Dialog auch hin und her (...).<sup>20)</sup>

Diese Forderung, reale menschliche Kommunikation zu dramatisieren, hatte weitreichende Konsequenzen für die Struktur dramatischer Rede. Wenn nicht mehr eine Replik zwingend Bezug auf die vorherige nimmt, sondern das Gespräch assoziativ verläuft oder, mit STRINDBERG, 'hin und her irrt', dann kann es folglich nicht zielgerichtet verlaufen. Selbst in einem Alltagsgespräch, in dem das logos-Prinzip überwiegt, kann keine so kunstvolle Argumentation geliefert werden wie in der klassischen Rhetorik, denn die Redepartner sind auf Spontaneität und Flexibilität angewiesen, da sie die Rede nicht im Vorhinein planen und durchdenken können.

Vernünftige Argumentation beruht auf dialektischen Schlußschemata. Im normalen, nicht logisch technisierten Dialog bleiben diese Schemata jedoch mehr oder weniger implizit. Eine Replik bringt Argumente, aber keine logisch vollständige Argumentation.<sup>21)</sup>

Ein weiterer Aspekt realer menschlicher Kommunikation ist, daß Situationen, die zu Sprachlosigkeit führen, auch Sprachlosigkeit zur Folge haben, dies aber nicht, wie im klassischen dramatischen Dialog thematisiert wird. Des weiteren kommt es immer wieder zu Mißverständnissen aufgrund verschiedener Weltanschauungen bzw. aufgrund unterschiedlichen Gebrauchs von Sprache oder unterschiedlichen Vermögens, mit Sprache umzugehen. Dies führt dazu, daß auch Dialekte, Umgangssprache, Idiolekte, Fachsprachen etc. vermehrt Eingang in dramatische Rede finden. Die Figuren verfügen über unterschiedliche Codes und Kanäle, was teilweise gestörte Kommunikation

---

20) A. Strindberg, Vorwort zu 'Fräulein Julie', zit. nach Pfister, S. 208.

21) Coenen, S. 84.

hervorrufen. Die Übergewichtung des Bedeutungsgehalts der Worte im klassischen dramatischen Dialog erfährt eine zunehmende Abschwächung im modernen Drama. Eine verbale Verständigungsebene ist nicht mehr per se voraussetzbar, so daß nonverbale Kommunikationsstrukturen ebenfalls bedeutsam werden. Da die Figur nicht mehr gezwungen ist, auf die Replik des Vorredners Bezug zu nehmen, kommt es zum Aneinandervorbeireden. Beide Dialogpartner reden über völlig verschiedene Dinge, sie bleiben in ihrer eigenen Gedankenwelt verhaftet, ohne auf das Gegenüber einzugehen. Waren im klassischen dramatischen Dialog die Grenzen zwischen monologischem und dialogischem Reden deutlich markiert, wird ihre Differenzierung im modernen Drama schwieriger.

Es versteht sich daher, daß der einschneidende Unterschied zwischen Monolog und Dialog, wie er im geschlossenen Drama besteht, hier sehr viel weniger vernehmlich wird. Stehen dort die Personen, bildlich gesprochen, einander frontal gegenüber, so stehen sie hier Seite an Seite nebeneinander. Sie sprechen, ob der Gegner darauf eingeht oder nicht. Was sie zu äußern sich gedrängt fühlen, äußern sie, ob es durch die Argumentation des Gegners hervorgehoben wird oder nicht.<sup>22)</sup>

Ein so veränderter, eher realer menschlicher Kommunikation als klassischer Rhetorik angenäherter Dialog erfordert eine darauf ausgerichtete Untersuchungsmethode, die den Ablauf menschlicher Kommunikation in den Mittelpunkt stellt.

#### 1.4. Dramatischer Dialog versus Alltagsgespräch

Das Alltagsgespräch bzw. die gesprochene oder situationsgebundene Sprache zählt zu den Forschungsgegenständen neuerer Zeit. Weder gibt es eine eindeutige Begriffsverwendung innerhalb der Sekundärliteratur, noch konnte die Frage, was gesprochene Sprache ist, welchen Regeln sie unterliegt,

---

22) Klotz, S. 183.

definitiv festgelegt werden.<sup>23)</sup> STEGER formuliert die Kriterien für gesprochene Sprache wie folgt:

Gesprochene Sprache ist alles,

1. was gesprochen wird, ohne vorher aufgezeichnet zu sein;
2. was gesprochen wird, ohne vorher länger für einen bestimmten Vortragszweck bedacht worden zu sein;
3. was gesprochen wird, ohne in Vers, Reim, Melodie oder vergleichbar fester Bindung zu stehen; auch wenn es sich um unschriftliche Formen und Formeln handelt;
4. was gesprochen wird und im Rahmen des jeweils gesprochenen Sprachtyps als "normal", d.h. als richtig anzusehen ist.<sup>24)</sup>

Diese zunächst ausreichend erscheinende Definition kritisiert GROSSE, indem er auf die Grenzbereiche zwischen gesprochener und geschriebener Sprache verweist.

Der Brief, eine kurze schnell hingeworfene Nachricht oder die Tagebuchnotiz können als geschriebenes Zeugnis durchaus spontan sein und nicht vorbedachte Konstruktionen oder Stilistika fixieren. Dadurch stehen sie der gesprochenen Sprache näher als der geschriebenen. Und umgekehrt gibt es mündliche Aussagen, die durchaus mit der schriftlichen Diktion vergleichbar sind, ...<sup>25)</sup>

Zu den Grenzbereichen gesprochener und geschriebener Sprache rechnet GROSSE auch die Prosadialoge zeitgenössischer Theaterstücke sowie die literarischen Dialoge in der Epik. Wie er jedoch nach näherer Betrachtung einiger literarischer Dialoge feststellt, beschränken sich die meisten Autoren auf ein bestimmtes Charakteristikum gesprochener Sprache, welches quasi als pars pro toto das Alltagsgespräch vertreten soll.<sup>26)</sup> Was dabei wenig beachtet wird, ist die Tatsache, daß gesprochene Sprache und Schriftsprache nicht alternativ, sondern in verschiedensten Abstufungen in situativem Sprechen auftreten

---

23) Vgl. hierzu u.a.: A. Betten, 'Moderne deutsche Dramen- und Filmdialoge und ihr Verhältnis zum spontanen Gespräch'. In: G. Drachmann (Hrsg.), Akten der 2. Salzburger Frühlingstagung für Linguistik (Tübingen, 1977).

24) H. Steger, 'Gesprochene Sprache.' Zu ihrer Typik und Terminologie. In: Sprache der Gegenwart I (Düsseldorf, 1967), S. 262 u. 264.

25) S. Grosse, 'Literarischer Dialog und gesprochene Sprache'. In: H. Backes (Hrsg.), Festschrift für Hans Eggers zum 65. Geburtstag (Tübingen, 1972), S. 649-668, hier: S. 652.

26) Vgl. Grosse, S. 663ff.

können. Der Wechsel von Umgang-, Fach- und Gemeinsprache etc. wird flexibel gchandhabt.

Erst die Kombination der möglichen Variablen macht das stilistisch Spezifische des jeweiligen Dialogtextes aus.<sup>27)</sup>

Trotz der nicht zu leugnenden schriftlichen Fixierung und der offensichtlichen Fiktionalität halten BETTEN und auch GROSSE eine Analyse dramatischer Dialoge unter Zuhilfenahme von Kriterien für gesprochene Sprache für legitim. Beide begründen dies mit der Nähe zu realem Dialog, belegt an transkribierten Aufzeichnungen realer Dialoge. Für BETTEN kommt ein weiterer Grund hinzu. Die Pragmatik innerhalb der Linguistik arbeitet häufig mit zu Demonstrationszwecken konstruierten Beispielen. Billigt man einem Linguisten diese Kompetenz zu, so kann sie einem Autor nicht abgesprochen werden.<sup>28)</sup>

Die besonders zeitgenössischem dramatischen Dialog inhärente Affinität zum Alltagsgespräch hat zur Folge, daß soziologische, sprachphilosophische, linguistische und psychologische Theorien daran erläutert werden, aber auch umgekehrt diese Theorien zur Analyse herangezogen werden.<sup>29)</sup>

Ein dramatischer Dialog ist unumstritten ein fiktionales Konstrukt und kein Mitschnitt eines realen Gesprächs, was jedoch eine Gleichsetzung beider zu Analyse Zwecken nicht ausschließt.

---

27) Betten, S. 368.

28) Vgl. Betten, S. 358f.

29) Aus den zahlreichen Beispielen hierzu sei nur auf einige wenige verwiesen. D. Burton versucht mit einem soziologischen Ansatz sowohl realen wie auch dramatischen Dialog zu analysieren, wobei sie sich ebenfalls auf die Parallelen in realem und dramatischen Dialog beruft. D. Burton, Dialogue and Discourse (London, 1980).

R. Schmachtenberg verwendet den aus der Ordinary Language Philosophy hervorgegangenen sprechakttheoretischen Ansatz, der heute in der Pragmalinguistik weit verbreitet ist, zur Analyse dramatischen Dialogs in der englischen Restaurationskommödie. Das Fehlen von für den Alltagsdialog typischen Merkmalen wie Versprecher, Überschneidungen von Redebeiträgen, Pausen etc. in dieser Dramenform wertet er dabei als positives Kriterium für die Anwendbarkeit der Sprechakttheorie. R. Schmachtenberg, Sprechakttheorie und dramatischer Dialog (Tübingen, 1982), S. 7.

Watzlawick hingegen erläutert seine behaviouristisch-pragmatische Theorie menschlicher Kommunikation anhand eines Dramentextes. P. Watzlawick, Menschliche Kommunikation (Bern, 1982).

Es sollte jedoch bedacht werden, daß es sich bei allen literarischen Gesprächen, selbst wenn sie stark stilisiert sind, um mögliche, wenn auch vielleicht nicht häufig anzutreffende Formen des Sprechens handelt, die auch oder vielleicht gerade in ihrer Stilisierung und Verdichtung Charakteristika von Gesprächsabläufen und Sprechweisen verdeutlichen.<sup>30)</sup>

Da gesprochene Sprache in ihren Ausformungen stark zeitlich gebunden ist, ist dies bei der Analyse dramatischer Dialoge zu berücksichtigen. Ein Vergleich zeitgenössischer dramatischer Dialoge mit gesprochener Sprache erscheint nicht nur wegen ihrer dramengeschichtlich bedingten größeren Nähe zum Alltagsgespräch naheliegender, sondern läßt sich auch durch die Transkription realer Dialoge leichter legitimieren. Je nach Epoche und Stil und Erkenntnisinteresse muß dies bei nicht zeitgenössischen Autoren jedoch bedacht werden.<sup>31)</sup>

Neben den genannten Fürsprechern der Gleichsetzung von gesprochener Sprache und dramatischem Dialog gibt es auch Gegner, die eine solche Herangehensweise in Frage stellen.<sup>32)</sup>

### 1.5. Zur Dialoganalyse

Think of the tools in a toolbox: there is a hammer, pliers, a saw, a screwdriver, a rule, a glue-pot, glue, nails and screws.-  
The functions of words are as diverse as the functions of these objects.  
(And in both cases there are similarities.)<sup>33)</sup>

Seitdem die semantische Bedeutung der Worte in realer Kommunikation wie in dramatischem Dialog immer weiter in den Hintergrund gedrängt worden ist, werden Worte nicht mehr für sich, sondern in ihren Zusammenhängen

---

30) Betten, S. 359.

31) Zu den verschiedenen Formen gesprochener Sprache im dramatischen Dialog vgl. E. Fischer-Lichte, 'The Dramatic Dialogue - Oral or Literary Communication?'. In: H. Schmid u. A. van Kesteren (Hrsg.), Semiotics of Drama and Theatre (Amsterdam, 1984).

32) Piazza z.B. lehnt diese Herangehensweise ab, indem er auf die "unnatürlichen", absurden Dialoge bei Pinter und Ionescu verweist. Piazza, S. 110f. R. Piazza, 'Dramatic Conversation: An Exploratory Application of Burton's Discourse Model', S. 110f. In: New Ideas in Psychology (1988, 6, 1.), S. 103-111.

33) L. Wittgenstein, Philosophical Investigations (Oxford, 1952), S. 3.

betrachtet. Was ein Wort bedeutet, hängt also nicht zuletzt davon ab, wie und wo es verwendet wird. Diese auf die 'Ordinary Language Philosophy' und hier besonders auf WITTGENSTEIN zurückgehende Erkenntnis regte innerhalb der Linguistik zu neuen Theoriebildungen an. So entstand die Sprechakttheorie von AUSTIN, deren Kerngedanke es ist, daß beim Sprechen Handlungen ausgeführt werden, z.B. Behauptungen aufgestellt, Befehle erteilt etc.<sup>34)</sup>

Mit einem Sprechakt vollzieht der Sprecher nach AUSTIN drei Akte, die er lokutionär, illokutionär und perlokutionär nennt.<sup>35)</sup>

Als lokutionären Akt bezeichnet er die Äußerung in ihrer Gesamtheit, das Äußern bestimmter Wörter einer Sprache in einer grammatischen Konstruktion und die Verwendung der Wörter und ihrer Konstruktionen in einer bestimmten Bedeutung. Als illokutionären Akt bezeichnet man die Handlung, die mit einer Äußerung in einer gegebenen Kommunikationssituation ausgeführt wird, wie z.B. drohen, versprechen etc. Der perlokutionäre Akt befaßt sich mit der Wirkung der Äußerung auf den Hörer.

Die Sprechakttheorie sieht demnach Äußerungen nicht als zufällige Gebilde in zufälliger Form mit zufälliger Wortwahl, sondern als systematisierbare kommunikative Handlungen.<sup>36)</sup>

Das Problem, welches sich bei der Systematisierung von Sprechakten ergibt, ist, daß sich Äußerungen nicht aufgrund ihrer grammatischen Form zuordnen lassen. So kann eine Frage z.B. je nach Beziehung der Sprechenden und nach gegebener Situation einem Befehl gleichkommen.

---

34) Die direkte Einflußnahme Wittgensteins auf Austin ist umstritten. Eine logisch konsequente Weiterentwicklung seines Gedankenguts ist jedoch in der Sprechakttheorie als gegeben anzusehen. Vgl. u.a. G. Harras, 'Handlungen begründen.' In: K. Baumgärtner: Sprachliches Handeln (Heidelberg, 1977), S. 28-46.

35) Vgl. Austin, How to Do Things with Words (Cambridge Mass., 1975).

36) Den handlungstheoretischen Aspekt führte Searle ein, der Austins Sprechakttheorie weiterentwickelte. Handlung wird im Gegensatz zu Verhalten als intentional und regelgeleitet verstanden. Sprechen ist somit Handlung und nicht Verhalten:

...simply because speaking is a rule-governed form of behavior.

J.R. Searle, Speech acts. An Essay in the Philosophy of Language (Cambridge, 1970), S. 17.

SEARLE hat einen wesentlichen Schritt zur Lösung dieses Problems beigetragen, indem er sein Hauptaugenmerk auf die kommunikative Funktion einer Aussage und nicht auf ihre grammatische Form richtete. Die kommunikative Funktion einer Äußerung wird weitestgehend durch außersprachliche Faktoren des Kommunikationsprozesses bzw. der Kommunikationssituation bestimmt, weniger durch ihre grammatische Form. Daraus folgt, daß ein und dieselbe Äußerung in verschiedenen Situationen verschiedene kommunikative Funktionen erfüllen kann, wie auch verschiedene Äußerungen in einer gegebenen Situation die gewünschte kommunikative Funktion erfüllen können.<sup>37)</sup>

Die zum Verständnis einer sprachlichen Handlung und somit auch eines Dialogs wichtige Berücksichtigung des Beziehungsaspekts der Sprechenden ist in SEARLES Sprechakttheorie angelegt. SEARLE bleibt bei seinen Betrachtungen jedoch immer auf den Satz als Einheit fixiert, was der sozio-kulturellen Funktion einer Äußerung in ihrer Gesamtheit nicht gerecht werden kann. Dies wird besonders von der nachfolgenden Pragmalinguistik kritisiert, die mehr auf Kontextorientiertheit der Analyse zielt.<sup>38)</sup>

Die Sprechakttheorie wurde unter Einbeziehung verschiedener Theorien in unterschiedliche Richtungen weiterentwickelt.

WUNDERLICH bezieht die Interaktionstheorie stärker in die Sprechakttheorie ein. Die Interaktion oder, wie er es auch nennt, "Interrelation" ist für ihn der eigentliche Effekt sprachlichen Handelns. Als wichtigste Elemente eines Sprechaktes bezeichnet er:

---

37) H. Stammerjohann (Hrsg.), Handbuch der Linguistik, (München 1975), Stichwort: "Kommunikative Funktion".

38) Vgl. hierzu u.a. S.J. Schmidt, Texttheorie (München, 1973).

1. die Äußerung eines Sprechers und
2. eine mit dieser Äußerung etablierte Interrelation (bzw. Interaktion) von Sprecher und Hörer.<sup>39)</sup>

In eine ähnliche Richtung geht auch das soziologisch-handlungstheoretische Modell von HABERMAS. Wie auch WUNDERLICH verweist er auf die zwei Konstituenten gesprochener Sprache:

Eine Verständigung kommt nicht zustande, wenn nicht mindestens zwei Subjekte gleichzeitig beide Ebenen betreten:

- a) die Ebene der Intersubjektivität, auf der die Sprecher/Hörer miteinander sprechen, und
- b) die Ebene der Gegenstände, über die sie sich verständigen (wobei ich unter 'Gegenständen' Dinge, Ereignisse, Zustände, Personen, Äußerungen und Zustände von Personen verstehen möchte).<sup>40)</sup>

Obwohl auch HABERMAS den Beziehungsaspekt innerhalb des Sprechaktes erwähnt, beschränkt er sich bei seiner Untersuchung, wie auch schon SEARLE und AUSTIN, auf die performativen<sup>41)</sup> Verben, um eine Klassifikation der Sprechakte vorzunehmen.

HABERMAS und WUNDERLICH erkennen zwar die Relevanz der Beziehungsebene, bleiben jedoch einer Verständigung auf primär sprachlicher Ebene verhaftet. Der Austausch von 'inhaltsleeren' Äußerungen zur Etablierung von Beziehungsstrukturen bleibt dabei unbeachtet.

Einen ganz anders gewichteten Beitrag zur Gesprächsforschung liefert WATZLAWICK. In seinem psychologischen Kommunikationsmodell stellt er den Beziehungsaspekt menschlicher Kommunikation dem Inhaltsaspekt voran und liefert somit eine neue Sichtweise.<sup>42)</sup>

---

39) D. Wunderlich, 'Pragmatik, Sprechsituation, Deixis'. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (1971, 1.), S. 177.

40) J. Habermas, 'Vorbereitende Bemerkungen zu einer Theorie der kommunikativen Kompetenz'. In: J. Habermas u. N. Luhmann (Hrsg.), Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie - Was leistet die Systemforschung? (FaM, 1971), S. 105.

41) Vgl. Austin, S. 26.

42) Hier und im folgenden soll Kommunikation verstanden werden im Sinne Watzlawicks als "Verhalten jeglicher Art", da dies auch den Austausch 'inhaltsleerer' Äußerungen impliziert und insofern für die folgende Untersuchung des Dialogs bei Čechov und den Autoren der Neuen Welle zu neuen Erkenntnissen führt. Vgl. hierzu: Watzlawick, S. 23.

Wie sich gezeigt hat, versuchen verschiedene Disziplinen, menschliche Kommunikation zu erklären. Je nach Disziplin und Erkenntnisinteresse wird der Dialog, ob nun gesprochen oder schriftlich fixiert, unter verschiedensten Gesichtspunkten analysiert, ohne daß dabei jedoch eine alle Bereiche abdeckende exhaustive Methode vorliegt.

Unter den vorliegenden Ansätzen muß somit gemäß dem Erkenntnisinteresse und unter Berücksichtigung der speziellen Charakteristika des zu untersuchenden Dialogs ausgewählt werden.

### **1.6. Grundzüge des Čechovschen Dialogs**

Čechovs Dramen stießen zunächst wegen ihrer 'Handlungsarmut' und ihres befremdlichen Dialogs auf Ablehnung. Die in der Sekundärliteratur häufig anzutreffenden Epitheta sind: handlungsarm, undramatisch etc., aber auch kritische Verweise auf das Aneinandervorbeireden und die hohe Zahl der Gesprächsunterbrechungen. Zum einen kommt es zu diesen Aussagen aufgrund der Neuerungen innerhalb der Dialogtechnik - d.h. durch Hinwendung zum Alltagsgespräch, weg von der klassischen Rhetorik früherer Autoren - und dem damit verbundenen Unverständnis seitens der Rezipienten und Kritiker. Zum anderen liegt dies auch begründet in den inadäquaten rein inhaltlich oder an klassischer Rhetorik orientierten Analysemethoden, die zu solchen Schlüssen führten. Versucht man, aufgrund der Wort- oder Satzbedeutung zu einer Textaussage zu gelangen, wird man dem Čechovschen Dialog nicht gerecht, da die für die Dramenaussage wichtigen Beziehungsstrukturen des Personals keine Beachtung finden.

Čechovs Dialog ist gekennzeichnet durch die assoziative Struktur gesprochener Sprache, die in krassem Gegensatz zum rhetorisch durchstrukturierten Dialog klassischer Dramen steht. Infolgedessen geht eine Figur nicht unbedingt auf die Replik des Vorredners ein, was zu Mißverständnissen bezüglich der Kommunikation des Personals geführt hat.

Die Personen der Schauspieler gingen auf der Bühne einsam umher, jeder mit seinen Worten und Gedanken, die sie nicht austauschten, sondern nur verkündeten, und zwar nicht etwa, um eine Antwort zu bekommen, sondern ausschließlich, um eine Taste in der Klaviatur anzuschlagen und zu lauschen, wie sie verklang, während ein anderer eine andere Taste berührte. Dazwischen gab es immer Pausen, in denen sie einsam und langsam verklingen konnten.<sup>43)</sup>

Der hier von STENDER-PETERSEN zugrundegelegte Kommunikationsbegriff stimmt mit dem Kommunikationsbegriff nach WATZLAWICK nicht überein.<sup>44)</sup> Das Manko der Čechovforschung liegt in einer Überbewertung des Konsensusdialogs begründet, wobei die Etablierung der interpersonellen Strukturen im Dialog zu wenig berücksichtigt wird. Oder es fehlt, um in der Terminologie Watzlawicks zu sprechen, die Analyse des Beziehungsaspekts, während der Inhaltsaspekt übergewichtet wird.

Um des Čechovschen Dialogs habhaft zu werden, wurde in der Čechovforschung schon früh der Begriff des Untertextes geprägt, mit dem versucht wurde, die Doppeldeutigkeit der Repliken zu erläutern.

Die Methode, die Tschechow entdeckte, als er das Platonow-Programm entwarf (genauer: wiedrentdeckte, denn schon die Griechen und Shakespeare kannten sie), war die des doppelten Bodens der Bretter, die indirekte. Wenn die Menschen miteinander reden, liegt die Wahrheit meist nicht in dem, was sie sagen, sondern in dem, was sie nicht sagen. Sie reden, um zu reden. Sie reden, ohne einander zu antworten: aneinander vorbei, jeder mit sich selbst beschäftigt. Sie reden, um sich selbst etwas vorzumachen. Immer wieder entstehen Pausen, weil sie entweder einander nicht verstehen oder einander nicht wirklich zuhören. Aber in diesen Pausen geht das Leben weiter; Entscheidendes kann in ihnen geschehen. Tschechow entdeckte (wiederentdeckte) die dramatische Bedeutung des Schweigens.<sup>45)</sup>

Melchinger verweist auf die Abkehr von der Poetik und die Darstellung menschlicher Kommunikation in den Čechovschen Dramen, ihre Untersuchung ist jedoch mehr inhaltlich orientiert und kommt daher zu keiner grundlegend

---

43) A. Stender-Petersen, Geschichte der russischen Literatur, Bd. 2 (München, 1957), S. 466.

44) Vgl. Einleitung zu dieser Arbeit.

45) S. Melchinger, Anton Tschcechow (Velber bei Hannover, 1974), S. 69.

neuen Bewertung der kommunikativen Funktion der Elemente Čechovschen Dialogs.

In den Dramen Čechovs fehlt die zu seiner Zeit noch übliche Handlung durch Kampf oder Intrigen.

Отсутствие в пьесах Чехова борьбы-интриги, ровное бытовое течение жизни, не осложняемое сколько-нибудь острыми событиями-конфликтами, приводило к необычной организации речи персонажей, лишенной, казалось бы, какой-либо целеустремленности. Действующие лица обедают, пьют чай, читают газеты, мирно беседуют, иногда спорят, но больше всего живут 'сами по себе'. Все это и расценивалось как вопиющее нарушение условий и законов сцены. Так воспринимались пьесы Чехова не только в девяностые годы, но и в наше время.<sup>46)</sup>

Die neuere Čechov-Forschung hat sich von diesen Kriterien gelöst und erkennt das Verlegen der Handlung auf die Wortebene an.

Das Wort bei Čechov emanzipiert sich von seiner Dienstfunktion gegenüber einer nicht mehr dramatischen Handlung und wird selber Träger der Dramatik. In seiner neuen Funktion als Träger der ästhetischen Leitkategorie der Gattung wird das Wort sekundiert von den außersprachlichen Zeichen der menschlichen Körper und der Dinge, mit denen die Körper in Beziehung treten.<sup>47)</sup>

Der in der Sprechakttheorie begründete Begriff des Handelns durch Sprache ist somit für das Verständnis der Čechovschen Dramen unumgänglich, da dieser Begriff dem Handlungsbegriff des klassischen Dramas konträr gegenübersteht. Der Funktionszusammenhang von Situationsveränderung und Sprache fehlt bei Čechov, da seine Personen häufig nicht sprechen, um zu handeln, sondern statt zu handeln.

Die eigentliche Neuerung Čechovscher Dialoge liegt nicht nur in der Nähe zum Alltagsgespräch begründet, sondern auch in der Darstellung menschlicher Kommunikation, d.h. der Beziehungen des Personals untereinander durch ihr

---

46) G. Berdnikov, *Izbrannoe raboty v dvuch tomach*, t. 2. (Moskva, 1986), S. 270.

47) H. Schmid, 'Die Umstrukturierung des theatralischen Zeichens in Čechovs Einakter *Predloženie* (Der Heiratsantrag)'. In: H. Schmid u. A. van Kesteren, *Semiotics of Drama and Theatre*, S. 306.

Sprachverhalten zueinander. Das Modell, das dieses Verfahren zu verstehen hilft, ist das psychologische Kommunikationsmodell von WATZLAWICK, da es besonders den Beziehungsaspekt mit einbezieht und auch eine gewandelte Definition von Kommunikation zugrundelegt.<sup>48)</sup>

In den großen Dramen Čechovs ist das ästhetisch dominierende Wort psychologisch motiviert, so daß Körpersprache und Dingbeziehungen der dramatischen Personen ebenfalls vorwiegend psychologisch interpretiert werden müssen.<sup>49)</sup>

Auch der psychologisch motivierte Ansatz WATZLAWICKs kann keine Gesamtinterpretation der Čechovschen Dramen bzw. des Dialogs leisten, bietet jedoch die Möglichkeit einer veränderten Einschätzung der Kommunikationsstrukturen in den Dramen und ist somit als ein weiterer Beitrag zum Verständnis dieser Dramen anzusehen.

### 1.7. Das Kommunikationsmodell

Das Kommunikationsmodell von Watzlawick/Beavin/Jackson ist zwar verschiedentlich kritisiert worden, bleibt jedoch nach wie vor in seiner Bedeutung unumstritten.<sup>50)</sup> Es ist schon mehrfach zur Analyse von dramatischen Dialogen herangezogen worden.<sup>51)</sup> Zum einen, weil es sich hierbei um ein mehr auf den Beziehungsaspekt als auf den Inhaltsaspekt von Kommunikation ausgerichtetes Modell handelt, das somit eine Erweiterung für die Dialoguntersuchung bietet, zum anderen aber auch, weil WATZLAWICK selbst das Modell anhand des Dialogs in Edward Albees Who's Afraid of Virginia Woolf darstellt und somit seine Anwendbarkeit auf fiktionale

---

48) Vgl. zur Definition des Kommunikationsbegriffs nach Watzlawick Anmerkung <sup>54</sup>.

49) Schmid, S. 306.

50) P. Watzlawick, Menschliche Kommunikation (Bern, 1982).

51) Vgl. u.a. I. Müller-Zannoth: Der Dialog in Harold Pinters Dramen. Aspekte seiner kommunikativen Funktion. (FaM, 1977) u. P. Münder: Harold Pinter und die Problematik des Absurden Theaters (FaM, 1976).

Zur Analyse eines Čechov-Dramas vgl. F.-J. Leithold: Studien zu A.P. Čechovs Drama "Die Möwe" (München, 1989), S. 54-83.

Kommunikation nahelegt.<sup>52)</sup> WATZLAWICK legt in seinem Modell weniger Gewicht auf die Zeichen-Benutzer-Relation anderer Kommunikationsmodelle als auf

... die zwischenmenschliche Sender-Empfänger-Beziehung auf der Basis der Kommunikation...<sup>53)</sup>

Seine Terminologie entlehnt er dem Bereich der Kybernetik, der Lehre von der Steuerung komplexer Systeme, deren Steuerungsmechanismen er analog zum System menschlicher Beziehung setzt. Aus diesem Prinzip leitet er fünf meta-kommunikative Axiome ab, nach denen Kommunikation beurteilt werden kann. Vier dieser Axiome sind für die Dialoguntersuchung relevant.<sup>54)</sup>

Material dieser Untersuchung bilden nicht nur Worte,

sondern auch alle paralinguistischen Phänomene (wie z.B. Tonfall, Schnelligkeit oder Langsamkeit der Sprache, Pausen, Lachen und Seufzen), Körperhaltung, Ausdrucksbewegungen (Körpersprache) usw. innerhalb eines bestimmten Kontextes (...) - kurz, Verhalten jeder Art.<sup>55)</sup>

Die Verwendung dieses Ansatzes ist für die Dialoguntersuchung unerlässlich, denn er ermöglicht es, die Regieanweisungen miteinzubeziehen. In den Regieanweisungen wiederum macht der Autor von der Möglichkeit Gebrauch, auf den Dialogtext einzuwirken, d.h. die Reden der Person zu modifizieren und somit auch zu interpretieren.

Zur Kommunikation gehört damit Verhalten jeglicher Art. Verhalten jedoch hat kein Gegenteil, man kann sich nicht nicht verhalten.<sup>56)</sup> Geht man also davon aus, daß jedes Verhalten in zwischenmenschlicher Situation

---

52) Vgl. hierzu und zum folgenden: I. Müller-Zannoth, Der Dialog in Harold Pinters Dramen (FaM, 1977), S. 39ff.

53) Watzlawick, S. 23.

54) Zunächst einige Begriffserläuterungen: Watzlawick bezeichnet eine einzelne Kommunikation als Mitteilung (message) bzw. als eine Kommunikation, während ein wechselseitiger Ablauf von Mitteilungen zwischen zwei oder mehreren Personen als Interaktion bezeichnet wird. Sein Anliegen ist es, noch umfangreichere Gebilde menschlicher Kommunikation, nämlich Strukturen von Interaktionen, zu untersuchen. Vgl. Watzlawick, S. 50f.

55) Ebd., S. 51.

56) Vgl. ebd.

Kommunikation ist, so ist es folglich nicht möglich, nicht zu kommunizieren. Auch Schweigen, Redepausen und Stockungen - Phänomene, die bei Čechov und den Autoren der Neuen Welle häufig zum Tragen kommen - haben also kommunikative Funktion. Hieraus leitet WATZLAWICK sein erstes Axiom ab:

Man kann nicht nicht kommunizieren.<sup>57)</sup>

Jede Mitteilung hat sowohl einen Inhalts- als auch einen Beziehungsaspekt. Während sich der Inhaltsaspekt auf das Was einer Mitteilung bezieht, wird der Beziehungsaspekt darin deutlich, Wie der Sender sie vom Empfänger verstanden wissen möchte.<sup>58)</sup> Die Art und Weise, wie eine Mitteilung gemacht wird, das sie begleitende Verhalten (Tonfall etc.) geben also Aufschluß über die Beziehung zwischen Sender und Empfänger. Der Regeln, nach denen dieses Verhalten abläuft, sind sich die Sprecher/Hörer jedoch nicht bewußt. Sie deuten jedoch an, wie der Inhalt aufzufassen ist, und nehmen insofern auf den Inhaltsaspekt Einfluß. Daraus leitet sich das zweite Axiom ab:

Jede Kommunikation hat einen Inhalts- und einen Beziehungsaspekt, derart, daß letzterer den ersteren bestimmt und daher eine Metakommunikation ist.<sup>59)</sup>

Des weiteren werden Kommunikationen nach ihren Modalitäten unterschieden, d.h. nach der Art und Weise, wie Objekte zum Gegenstand der Konversation werden, ob durch Analogie, wie z.B. der Zeichensprache (analog), oder durch Namen, d.h. Worte (digital). WATZLAWICK vergleicht menschliche Kommunikation an dieser Stelle mit Elektronenrechnern, die auch auf zwei verschiedene Arten funktionieren. Die einen, Digitalrechner, arbeiten mit Zahlen (digits), die eine Codifizierung darstellen und keine Ähnlichkeit mit Daten selbst zu haben brauchen. Die anderen, Analogierechner, verwenden reale Größen, die eine Analogie der Daten darstellen.<sup>60)</sup>

---

57) Ebd., S. 53.

58) Vgl. ebd.

59) Ebd., S. 56.

60) Vgl. ebd., S. 61f.

In menschlicher Kommunikation sind beide vorhanden, sie ergänzen sich gegenseitig, denn der Inhaltsaspekt wird vorwiegend digital, der Beziehungsaspekt vorrangig analog übermittelt. Auf die Verbindung von Beziehungs- und Inhaltsaspekt wurde schon verwiesen. Die beiden Begriffe 'digital' und 'analog' können in der Dialoguntersuchung den in der Literaturwissenschaft geläufigeren Bezeichnungen 'sprachlich' und 'außersprachlich' gleichgesetzt werden.<sup>61)</sup>

Aus der Notwendigkeit der gegenseitigen Ergänzung und Beeinflussung sowie der daraus entstehenden Problematik leitet WATZLAWICK ein weiteres Axiom ab:

Menschliche Kommunikation bedient sich digitaler und analoger Modalitäten. Digitale Kommunikationen haben eine komplexe und vielseitige logische Syntax, aber eine auf dem Gebiet der Beziehungen unzulängliche Semantik. Analoge Kommunikationen dagegen besitzen dieses semantische Potential, ermangeln aber die [sic] für eindeutige Kommunikationen erforderliche Syntax.<sup>62)</sup>

Das letzte von WATZLAWICK angegebene Axiom bezieht sich auf den eigentlichen Schwerpunkt seiner Untersuchung, den Beziehungsaspekt, für den er zwei unterschiedliche Formen angibt:

Zwischenmenschliche Kommunikationsabläufe sind entweder symmetrisch oder komplementär, je nachdem, ob die Beziehung zwischen den Partnern auf Gleichheit oder Unterschiedlichkeit beruht.<sup>63)</sup>

Symmetrische Interaktion ist spiegelbildlich, sie beruht auf einem Streben nach Gleichheit und Verminderung von Unterschieden, ganz gleich auf welches Verhalten sich dies beziehen mag. In einer komplementären Beziehung ergänzt das Verhalten des einen Partners das des anderen. Dadurch kommt es zu einer eindeutigen Positionsverteilung unter den Partnern. Der eine nimmt eine superiore, primäre Position, der andere die inferiore, sekundäre Position ein. Diese Positionen sind jedoch nicht wertend zu verstehen, sondern nur als eine mögliche Beziehungsform, die durch gesellschaftliche Gegebenheiten vor-

---

61) Vgl. Müller-Zannoth, S. 42.

62) Watzlawick, S. 68.

63) Ebd., S. 70.

gegeben sein kann, wie z.B. in der Rollenverteilung Mutter-Kind, Lehrer-Schüler etc.<sup>64)</sup>

Solche Beziehungsstrukturen kommen durch sogenannte Rückkopplungsprozesse (feedback) zustande. Aufgrund dieser Prozesse schließt WATZLAWICK auf die Kreisförmigkeit der Kommunikationen und kommt zu folgender Aussage:

Unsere These ist, daß zwischenmenschliche Systeme - also Gruppen, Ehepaare, Familien, psychotherapeutische oder selbst internationale Beziehungen usw. - als Rückkopplungskreise angesehen werden können, da in ihnen das Verhalten jedes einzelnen Individuums das jeder anderen Person bedingt und seinerseits von dem Verhalten aller anderen bedingt wird.<sup>65)</sup>

WATZLAWICK geht also davon aus, daß nicht ein Verhalten als Verursacher aller weiteren bzw. als Grund für eine Reaktion gesehen werden kann, sondern daß jeder beliebige Punkt dieses Kreislaufs als Anfang gewählt werden kann. Er unterscheidet wiederum zwei Arten von Rückkopplungen, die negative und die positive, die jeweils verschiedene Funktionen erfüllen.<sup>66)</sup>

Die negative Form wird (...) häufiger erwähnt werden, da sie eng mit dem Begriff der Homöostasis (des Ruhezustandes) verbunden ist und so eine wichtige Rolle bei der Herstellung und Erhaltung des Gleichgewichtes in Systemen und daher auch in menschlichen Beziehungen spielt. Positive Rückkoppelung dagegen führt zu Änderungen im System, d.h. zum Verlust der Stabilität oder des Gleichgewichtes.<sup>67)</sup>

Demzufolge können negative Rückkopplungseffekte, die eine komplementäre Beziehung begründen, z.B. Anerkennen des Standpunktes des anderen, Einlenken, Lachen oder sogar nur Passivität sein.<sup>68)</sup>

---

64) Vgl. ebd., S. 69.

65) Ebd., S. 32.

66) Zur Definition der kybernetischen Begriffe 'negativ' und 'positiv' vgl. Watzlawick, S. 32.

67) Ebd., S. 32.

68) Vgl. ebd., S. 146. Watzlawick geht des weiteren über zur Beschreibung psychopathologischer Verhaltensweisen aufgrund der oben dargelegten Eigenschaften ungestörter Kommunikation, auf die hier jedoch nicht weiter eingegangen werden soll.

Ein weiterer Aspekt menschlicher Kommunikation ist die Ich-Du-Relation. Sie manifestiert sich auf der Beziehungsebene. Sie wird besonders dann deutlich, wenn von zwei Redepartnern bekannte bzw. anerkannte Mitteilungen auf der Inhaltsebene ausgetauscht werden, um somit zu einer Definition ihrer Beziehung und damit einer 'Selbstdefinition' zu gelangen.<sup>69)</sup> Die erwartete Reaktion entspricht einer inhärenten Bestimmung dieser Definition in der Antwort des zweiten Sprechers, womit dieser wiederum seine Selbstdefinition mitteilt. Nicht immer wird jedoch die Selbstdefinition bestätigt, sie kann verworfen, aber auch entwertet werden. WATZLAWICK verdeutlicht den Unterschied wie folgt:

... während eine Verwerfung letztlich auf die Mitteilung "Du hast in deiner Ansicht über dich unrecht" hinausläuft, sagt die Entwertung de facto: "Du existierst nicht."<sup>70)</sup>

In symmetrischen Beziehungssystemen führt Verwerfung häufig zur Eskalation, während in komplementären Beziehungssystemen Entwertung zur Auflösung der Stabilität führt.<sup>71)</sup>

### 1.8. Methodische Konsequenzen

WATZLAWICK selbst hat, wie zuvor bemerkt, mit Hilfe seiner Kategorien ein Drama analysiert. Ihm geht es aber nicht darum, das Werk zu interpretieren, sondern darum, seine Theorie anhand eines literarischen Beispiels zu verdeutlichen.<sup>72)</sup> Er gibt hierbei einen Überblick über die verschiedenen Kommunikationsstrukturen, wobei die Frage nach dem Wie im Mittelpunkt steht und er auf das Warum nicht weiter eingeht. Da aber bei einer Interpretation das Warum eine ebenso große Rolle spielt wie das Wie, muß eine weitere Kategorie herangezogen werden, um zu einer umfassenden Aussage zu kommen.

---

69) Watzlawick, S. 83.

70) Watzlawick, S. 86.

71) Vgl. Watzlawick, S. 104.

72) Vgl. Watzlawick, S. 139.

Während das Kommunikationsmodell von Watzlawick also eher das Wie klären hilft, sich also auf die Beziehung der Personen untereinander bezieht und somit auch jede außersprachliche Kommunikation zu erklären sucht, muß das Warum auf anderem Wege zu klären versucht werden.<sup>73)</sup>

Eine Hilfestellung hierbei leistet der Begriff der 'Kommunikativen Funktion'.<sup>74)</sup> Sie wird weitgehend durch außersprachliche Faktoren des Kommunikationsprozesses bzw. der Kommunikationssituation bestimmt, weniger durch ihre grammatische Form. Daraus folgt, daß ein und dieselbe Äußerung in verschiedenen Situationen völlig unterschiedliche kommunikative Funktionen haben kann, ebenso wie verschiedene Sätze in einer gegebenen Kommunikationssituation dieselbe kommunikative Funktion erfüllen können. Kommunikative Funktion soll hier verstanden werden als nicht nur auf sprachliche und außersprachliche Wechselwirkung bezogen, sondern auch auf Veränderungen der Partner in ihrem Verhalten zueinander. Nach WATZLAWICK können konsequenterweise auch nicht-sprachliche Handlungen eine kommunikative Funktion erfüllen, da es gemäß dem ersten Axiom nicht möglich ist, nicht zu kommunizieren. Auf der Beziehungsebene wird immer kommuniziert, was jedoch nicht bedeutet, daß dies auf der Inhaltsebene parallel dazu auch geschehen muß.<sup>75)</sup> Die Verwechslung dieser beiden Ebenen führte häufig zu fehlgeleiteter Interpretation sowie zu Aussagen über die Kommunikationslosigkeit Čechovscher Figuren, wobei Kommunikation als nur auf der Inhaltsebene existent angesehen wurde und außerdem die Norm einer 'wirklichen Verständigung' auf der Basis eines 'wahren Konsensus' nach HABERMAS vorausgesetzt wurde.<sup>76)</sup> Die Einbeziehung beider Kommunikationsebenen in die Interpretation führt demgegenüber dazu, daß man dramatische Kommunikation zunächst realer zwischenmenschlicher Kommunikation gleichsetzen muß, um dann im zweiten Schritt erst den Rezipienten einzube-

---

73) Ähnliche Überlegungen werden teilweise in der strukturalistischen Dramentheorie angestellt. Vgl. hierzu: Schmid, S. 51f.

74) Vgl. hierzu: H. Stammcrjohann (Hrsg.): Handbuch der Linguistik (München, 1975), Stichwort: "Kommunikative Funktion".

75) Vgl. hierzu auch Müller-Zannoth, S. 45.

76) Vgl. Habermas, S. 123. In: J. Habermas u. N. Luhmann (FaM, 1971).

ziehen. Die zuweilen diskrepante Informiertheit der agierenden Personen und des Rezipienten können zu einer anders gearteten Situationseinschätzung im inneren und äußeren Kommunikationssystem führen.<sup>77)</sup> Es handelt sich hierbei nicht unbedingt um einen Informationsvorsprung des Rezipienten; der umgekehrte Fall findet sich ebenso häufig. Eine wichtige Rolle spielt die Art der Informationsvergabe, da auch sie nicht immer verbal erfolgen muß und über die Beziehungsebene ebenso effizient Informationen vergeben werden können.

Um dem Dialog in den Dramen Čechovs gerecht zu werden, reichen deshalb traditionelle literaturwissenschaftliche bzw. linguistische Methoden allein nicht mehr aus, und es erscheint erforderlich, Kriterien, die reale menschliche Kommunikation erklären, miteinzubeziehen.

---

77) Zum Begriff des 'inneren' und 'äußeren' Kommunikationssystems vgl. Pfister, S. 20f.

## 2. ELEMENTE DER KOMMUNIKATION BEI ČECHOV

### 2.1. Die Sprache Čechovs

Wie zuvor erwähnt, wurde im klassischen Drama eine neutrale Stilebene benutzt, unabhängig von sozialer Herkunft, Beruf etc.<sup>1)</sup> Das Personal zeichnete sich durch besondere Sprachgewandtheit, Wortspiele und Witz aus, nicht aber durch Herkunft, Beruf, Bildungsstand oder Charakter geprägte sprachliche Vorlieben und Besonderheiten.

Auch schon vor Čechov hatten Autoren in geringem Umfang umgangssprachliche Redewendungen etc. in den Dialog einfließen lassen,<sup>2)</sup> aber erst mit dem Naturalismus wurde dies zur Charakterisierung des Personals in vollem Umfang ausgeschöpft, wodurch der dramatische Dialog seine natürliche, alltagssprachliche Färbung erhielt. Die Figuren bekamen durch sprachliche Charakteristika, die nicht mehr nur durch Vorlieben für bestimmte Redewendungen geprägt waren, mehr psychologische Tiefe und Individualität. Der Eindruck, einem Alltagsgespräch zugegen zu sein, wurde hierdurch erst erweckt.

In den Dramen Čechovs herrscht die neutrale Sprachebene vor; Regelverstöße und umgangssprachliche Redewendungen sind noch selten und dienen lediglich der Charakterisierung einzelner Figuren. Dies ist zum einen damit zu begründen, daß Čechov zu Beginn einer Entwicklung schrieb, die zu mehr umgangssprachlichen Elementen im Drama führte. Zum anderen ist es aber wohl auch mit der sozialen Sphäre, aus der das Personal seiner Dramen kommt, zu erklären, da es sich zumeist um kleine Landadelige bzw. Bildungsbürger handelt. Jede Figur hat jedoch ihre sprachlichen Besonderheiten, wobei Čechov ein sehr reichhaltiges sprachliches Spektrum verschiedener stilistischer Mittel anwendet. Betrachtet man etwa das Personal aus *Višnevij Sad*, so fällt folgendes auf:

---

1) Vgl. hierzu 1.1.

2) Vgl. hierzu u.a. E. Cholodov, Jazyk Dramy (Moskau, 1978), S. 388.

Ranevskaja benutzt eine stark emotional gefärbte Sprache, die häufig übertrieben wirkt und nicht unbedingt in ihrer Ausdrucksstärke ihren wahren Gefühlen entsprechen muß. Hierzu gehören Diminutiva, Anredeformen, die nicht nur für Personen, sondern auch für Objekte benutzt werden, Verben, die die höchste Stufe der Empfindung wiedergeben, sowie Ausrufe und eine Syntax, der durch veränderte Wortstellung größere Expressivität verliehen wird.<sup>3)</sup> Diese hierdurch dargestellte Fähigkeit zu tiefem Empfinden wird jedoch im vierten Akt, als Ranevskaja Varja zurückläßt und Firs krank im Hause vergessen wird, ad absurdum geführt.

Gaevs Sprache ist gekennzeichnet durch Phrasen, durch die er seine liberale Gesinnung kund zu tun sucht, aber auch durch kategorische Aussagen oder Versprechen, die jedoch nie in die Praxis umgesetzt werden. Leitmotivisch ziehen sich Billiardausprüche durch seine Rede, die ihm immer dann, wenn er besonders erregt oder verunsichert ist, Ruhe und Halt geben.<sup>4)</sup> Nur selten läßt er sich zu übertriebener Emotionalität im Stil Ranevskajas hinreißen, was dann auch sofort unterbrochen wird, wie z.B.

ГЛЕБ (негромко, как бы декламируя). О природа, дивная, ты блещешь вечным сиянием, прекрасная и равнодушная, ты, которую мы называем матерью, сочетаешь в себе бытие и смерть, ты живишь и разрушаешь...

ВАРЯ (умоляюще). Дядечка!

АНЯ. Дядя, ты опять!

ТРОФИМОВ. Вы лучше желтого в середину дуплетом.<sup>5)</sup>

Trifonov kann sich hier der ironischen Bemerkungen nicht erwehren, womit er ausdrückt, daß ihm die Billiardterminologie noch lieber ist als diese übertriebene Ausdrucksweise.<sup>6)</sup>

---

3) Vgl. V.A. Kovalev u. A.M. Rozenbljum: Rečevye charakteristiki osnovnych personažej p'esy A.P. Čechova 'Višnevij Sad'. In: Russkij jazyk v školc 3 (Moskau, 1954), S. 16-22.

4) Gegen Kovalev und Rozenbljum, die darin seine innere Leere sehen.

5) Čechov, S. 299.

6) Er meint nicht, wie Kovalev und Rozenbljum vermuten, daß Gaev so wenig Gefühle hat, daß diese auch in Billiardterminologie zu fassen wären.

Eine stilistisch völlig andere Sprache verwendet Lopachin, dessen realistisch-zielstrebigem Charakter auch in seiner Sprache zum Ausdruck kommt. Seine Rede ist logisch-argumentativ in Aufbau und Struktur und läßt keinen Raum für übertriebene Emotionalität. Lopachin verwendet, ganz seiner Biographie entsprechend, im Gegensatz zu Ranevskaja und Gaev mehr Umgangssprache sowie auch Ausdrücke, die für seinen Berufsstand typisch sind.<sup>7)</sup>

Ähnlich verhält es sich mit Firs, der die seinem Berufsstand entsprechenden Gegenstände sehr genau bezeichnet.<sup>8)</sup>

Čechov bewegt sich insgesamt gesehen noch stark im Rahmen der neutralen Sprachebene, gibt seinen Figuren jedoch durch die Verwendung von dialektalen bzw. für sie typischen Redewendungen eine eigene sprachliche Persönlichkeit, die ihrer Herkunft (Lopachin), ihrem Charakter (Gaev) und ihren Ansichten (Trifonov) angemessen ist.

## 2.2. Die kommunikative Funktion des Untertextes

Schon sehr bald nach dem Erscheinen der Čechovschen Dramen erkannten Kritiker und Literaturwissenschaftler, daß man ihnen mit der üblichen Herangehensweise der Literaturkritik, sie nach Handlung, Charakteren und Thema zu beschreiben, nicht gerecht werden konnte, diese mitunter ganz versagte. Dieses Phänomen ist u.a. auf die Doppelbödigkeit des dramatischen Geschehens zurückzuführen.

... переживание персонажей, как правило, скрыты в подтексте и в монологов и диалогов. ПОДТЕКСТ, т.е. внутренний, сокровенный смысл текста, - явление, свойственное всей реалистической литературе.<sup>9)</sup>

7) Zur genaueren Erläuterung vgl. Kovalev/ Rozenbljum, S. 20.

8) Zum sprachliche Verhalten Firs vgl. auch 2.3.

9) B.I. Bursov (Hrsg.), Russkaja Literatura (Moskva, 1979), S. 388.

Čechov weitet den 'Untertext' in beträchtlichem Maße aus und zeigt, welche 'Dramatik' und Widersprüchlichkeit sich hinter der Alltäglichkeit des Lebens, hinter den Alltagsgesprächen verbergen.

И для обозначения той глубинной жизни, протекающей за внешне незначительными событиями, Станиславский ввел термин подводное течение.<sup>10)</sup>

In diesem Sinne gelingt es Čechov, die Doppelbödigkeit menschlichen Verhaltens durch eine Doppelbödigkeit im Drama zu spiegeln. Der Tatsache, daß das Leben selten reich an 'dramatischem' Geschehen ist, entspricht das Verfahren Čechovs, den äußeren Konflikt in die Psyche des Helden zu projizieren. Die eigentliche Handlung ist verdeckt, vollzieht sich unter der Oberfläche.

Потому- то в чеховских пьесах противоречиво переплетаются внешнее и внутреннее действия.<sup>11)</sup>

ZAMENSKIJ weist auf die Untrennbarkeit von eigentlichem Text und Untertext, von Worten und Gefühlen hin:

Подтекст это продолжение текста, его глубина.<sup>12)</sup>

Die Gedanken und Gefühle der Personen, die in den Repliken Ausdruck finden bzw. häufiger hinter den Worten verborgen sind, werden nicht als vollendete Phänomene gezeigt, sondern in ihrem Entstehungsprozeß abgebildet. Sie werden erst aus dem Zusammenhang deutlich, aus dem Zusammenspiel von Text und Untertext. Mit Hilfe des Untertextes ermöglicht Čechov den Einblick in das Innenleben der Figuren.

Чеховский подтекст имеет различные формы, но суть его заключается в том чтобы помочь заглянуть в самые глубины человеческой души, уловить ее движения, передать порывы, чаяния, устремления честных, талантливых людей, обнаружить их духовную красоту в ее

---

10) S.M. Petrov (Hrsg.), Istorija russoj literatury XIX. veka, Bd. 2, (Moskva, 1971), S. 279.

11) S. Zamenskij, 'Sila čechovskogo podteksta'. In: Teatr (1960, 1), S. 101-106.

12) Ebd., S. 104.

незаметном, скромном выражении, в обыденном течении жизни.<sup>13)</sup>

Die Begriffe 'podtekst' und 'podvodnoe tečenie' bezeichnen eine grundlegende künstlerische Eigenart des dramatischen Schaffens Čechovs.

Dem so bezeichneten Sachverhalt wird jedoch ein recht unterschiedlicher Stellenwert beigemessen. Auf der einen Seite wird dieses Verfahren Čechovs als 'Mittel zum Zweck' gesehen, als Weg, den Charakteren, die eine bestimmte Weltanschauung vertreten, mehr Tiefe zu verleihen; auf der anderen Seite steht die Annahme, es sei Čechov um die Aufdeckung der Diskrepanz zwischen Fühlen (Untertext) und Handeln (Oberfläche) gegangen, zwischen dem, was gesagt wird, und dem, was unterschwellig gemeint ist, also zwischen Beziehungs- und Inhaltsaspekt menschlicher Kommunikation.

So sieht PITCHER Čechov als den Dramatiker der emotionalen Seite des Menschen und operiert mit den Termini 'emotional undercurrents', 'emotional key', 'emotional network', etc.<sup>14)</sup> Er wendet sich gegen die oft vertretene Meinung, die Personen im Drama seien auf tragische Weise voneinander isoliert, und erklärt:

That at the heart of the Chekhov play there lies not emotional isolation, but emotional contact between human beings.<sup>15)</sup>

Im Gegensatz dazu sehen SCHEIBITZ und HÜBNER, die weitgehend Pitchers Ansichten teilen, jedoch den Tatbestand der Entfremdung und Isolation als gegeben.<sup>16)</sup> Diese Aussagen sind in engem Zusammenhang mit der Überbewertung der Inhaltsebene bei der Drameninterpretation zu sehen. Geht man jedoch davon aus, daß es bei zwischenmenschlicher Kommunikation außer der Inhaltsebene immer auch eine Beziehungsebene gibt und daß es nicht

---

13) Ebd., S. 103f.

14) Vgl. H. Pitcher, S. 23, 30 u. 10.

15) Ebd., S. 34.

16) Scheibitz geht davon aus, daß Čechov nicht nur die Isolation der Figuren aufzeigt, sondern sogar den Grund dafür angibt: die Beschäftigung mit den eigenen Problemen, die perspektivische Urteilsweise. Vgl. Scheibitz, S. 20 u. 117, und F. Hübner, Die Personendarstellung in den Dramen Anton P. Čechovs (Amsterdam, 1971).

möglich ist, nicht zu kommunizieren, so kann man von Isolation im eigentlichen Sinne nicht mehr reden.

Als Verdeutlichung sei hier auf das wohl häufigst genannte Beispiel für den Untertext, die Abschiedsszene zwischen Tuzenbach und Irina im vierten Akt der *Tri sestry*, verwiesen:

ТУЗЕНБАХ. Милая, я сейчас приду.

ИРИНА. Куда ты?

ТУЗЕНБАХ. Мне нужно в город, затем... проводить товарищей.

ИРИНА. Неправда... Николай, отчего ты такой рассеянный сегодня? (Пауза.) Что вчера произошло около театра?<sup>17)</sup>

Der Rezipient weiß aufgrund seines Informationsvorsprungs, daß Tuzenbach sich hier in eine Ausrede flüchtet; aber auch Irina fühlt dies, obwohl sie von dem Duell nichts weiß, was aus ihrer Reaktion auf Tuzenbachs augenscheinlich schlüssige Erklärung hervorgeht. Durch die wenigen Hinweise, die sie über den vorherigen Abend erhalten konnte, und durch den Eindruck, den Tuzenbach auf sie macht, ist ihr die drohende Gefahr auf der Beziehungsebene bewußt, während die Inhaltsebene keine weiteren Aufschlüsse liefert. Von der inhaltlichen Seite betrachtet, erscheint ihre Reaktion nicht legitimierbar, denn nichts wäre verständlicher, als daß Tuzenbach in die Stadt will, um seine Kameraden zu verabschieden. Nachdem sie ihm zu verstehen gegeben hat, daß sie diffus verspürt, daß etwas nicht in Ordnung ist, wartet sie seine Reaktion ab, was durch die Pause deutlich wird, um daraufhin, als Tuzenbach keine weitere Erklärung liefert, direkt auf die Vorgänge des Abends anzuspielen und somit die Verbindung herzustellen zwischen Gefühl und Realität. Tuzenbach verweigert jedoch die gewünschte Reaktion und versucht, das Thema auf ihre Beziehung umzulenken, nachdem er zunächst versucht hat, Irina zu besänftigen.

ТУЗЕНБАХ (нетерпеливое движение). Через час я вернусь и опять буду с тобой. (целует ей руки.) Ненаглядная моя... (Всматривается ей в лицо.) Уже пять лет прошло, как я люблю тебя, и все не могу привыкнуть, и ты кажешь мне все прекраснее. Какие прелестные, чудные волосы! Какие

---

17) Čechov, S. 296.

глаза! Я увезу тебя завтра, мы будем работать, будем богаты, мечты мои живут. Ты будешь счастлива. Только вот одно, только одно: ты меня не любишь!

ИРИНА. Это не в моей власти! Я буду твоей женой, и верной, и покорной, но любви нет, что же делать! (Плачет.) Я не любила ни разу в жизни. О, я так мечтала о любви, мечтаю уже давно, дни и ночи, но душа моя, как дорогой рояль, которой заперт и ключь потерян. (Пауза.) У тебя беспокойный взгляд.<sup>18)</sup>

Die in der Regicanweisung festgelegte nonverbale Reaktion bringt die Kommunikationsverweigerung und den Wunsch nach Beendigung des Themas seitens Tuzenbachs weitaus deutlicher zum Ausdruck als sein verbales Verhalten, in dem er zwar der Frage ausweicht, dennoch aber zur Weiterführung des Gesprächs bereit ist.

Auch Irinas Weinen erhält unter Berücksichtigung des Untertextes eine weitere Bedeutungsnuancierung. Von der inhaltlichen Ebene her gesehen, scheint es, als weine sie, weil sie unfähig ist, Tuzenbach zu lieben. Ihre Reaktion ist jedoch plausibler dadurch zu erklären, daß sie die Bedrohung verspürt, aber keine inhaltlichen Anhaltspunkte dafür sehen kann.

Nach einer weiteren Pause kommt sie wieder zu ihrem Anliegen zurück, "У тебя беспокойный взгляд". Durch ihre Aussage versucht sie, Tuzenbach zu einer Erklärung zu bewegen, woraufhin er wiederum mit Ausflüchten reagiert:

ТУЗЕНБАХ. Я не спал всю ночь. В моей жинзи нет такого страшного, что могло бы испугать меня, и только вот этот потерянный ключь, терзает мою душу (Пауза.) Скажи мне что-нибудь...

ИРИНА. Что? Что сказать? Что?

ТУЗЕНБАХ. Что-нибудь.

ИРИНА. Полно! Полно! (Пауза.)<sup>19)</sup>

Nachdem er zunächst wieder versucht, eine logische Erklärung für sein verändertes Aussehen und Verhalten zu geben, schiebt er dann all seine Bedenken auf die nicht vorhandene Liebe Irinas. Aus dem anschließenden "скажи мне что-нибудь" wird jedoch deutlich, daß er nicht nur nicht

18) Ebd.

19) Ebd.

bereit ist, sich Irina mitzuteilen, sondern auch selbst auf Ablenkung bedacht ist, um nicht an das bevorstehende Duell denken zu müssen. Irinas Reaktion darauf zeigt eindeutig, daß es für sie nichts mehr zu sagen gibt, was durch das häufig wiederholte "что?" der folgenden Repliken sowie durch ihre Aussage und die nonverbale Reaktion deutlich wird. Als Tuzenbach sich aber davon nicht beirren läßt, muß Irina zu härteren Formen greifen und unterbricht das Gespräch durch den zweimaligen Ausruf "Полно!". Es folgt eine Pause. Danach nimmt Tuzenbach das Gespräch wieder auf:

ТУЗЕНБАХ. Какие пустяки, какие глупые мелочи иногда приобретают в жизни значение, вдруг ни с того, ни с сего. Попржнему над ними, считаешь пустяками, и все же идешь и чувствуешь, что у тебя нет сил остановиться. О, не будем говорить об этом! Мне весело. Я точно первый раз в жизни вижу эти ели, клены березы, и все смотрит на меня с любопытством и ждет. Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь! (Крик: Ау! Гоп-гоп!) Налюбуйся, уже пора... Вот дерево засохло, но все же оно вместе с другими качается от ветра. Так, мне кажется, если я и умру, то все же буду участвовать в жизни так или иначе. Прощай моя милая... (Целует руки.) Твои бумаги, что ты мне дала, лежат у меня на столе, под календарем.

ИРИНА. И я с тобой пойду.

ТУЗЕНБАХ (тревожно). Нет, нет! (Быстро идет, на аллее останавливается.) Ирина!

ИРИНА. Что?

ТУЗЕНБАХ (не зная, что сказать). Я не пил сегодня кофе. Скажешь чтобы мне сварили... (Быстро уходит.)<sup>20)</sup>

Tuzenbachs Aussage "Мне весело" steht in krassem Gegensatz zu den von Irina zuvor gemachten Kommentaren über ihn und erscheint nach seinen vorangehenden melancholischen Bemerkungen sehr unwahrscheinlich. Es wird offensichtlich, daß er krampfhaft bemüht ist, Irina gegenüber verbal den Schein aufrechtzuerhalten, als sei alles in Ordnung, während sein ganzes Verhalten etwas Konträres anzeigt. An dieser Stelle wird die Doppelbödigkeit menschlichen Verhaltens besonders deutlich, auch wenn es Tuzenbach nicht völlig gelingt, den gewünschten Eindruck zu vermitteln.

---

20) Ebd.

Seine Bedenken hinsichtlich des Duells kommen immer wieder indirekt zum Ausdruck. Besonders einsichtig wird dies durch: "Так, мне кажется, если я и умру, то все же буду участвовать в жизни так или иначе.", was für ihn selbst die Funktion einer Beruhigung hat, da er sich der Gefahr, in die er sich begibt, durchaus bewußt ist. Dieser Eindruck wird durch seine anschließende Bemerkung, die nahezu wie ein endgültiger Abschied klingt, noch verstärkt.

Daß es ihm nicht gelang, Irina zu beruhigen, und somit all seine Ausflüchte und Ablenkungen umsonst waren, gibt sie durch ihren Wunsch, ihn zu begleiten, zu verstehen, was Tuzenbach nun aber ohne weitere Begründung ablehnt.

In dem darauf folgenden Schluß des Dialogs tritt der Unterschied zwischen Beziehungs- und Inhaltsaspekt noch einmal klar zutage. Čechov weist in den Regicanweisungen direkt darauf hin, daß Tuzenbach nicht weiß, was er sagen soll, und so erscheint dann auch die Information, daß er noch keinen Kaffee getrunken habe und man ihm deshalb welchen zubereiten soll, wenig relevant. Sie steht in keinem Bezug zum Gesprächsgegenstand. Auf der Beziehungsebene hat diese Bemerkung jedoch zweierlei Funktion. So bietet sie Tuzenbach einerseits die Möglichkeit, sich noch einmal umzuwenden und Irina direkt anzusehen, und dient gleichzeitig dazu, ihr noch einmal mitzuteilen, daß alles in Ordnung ist und er bald zurückkommen wird.

In diesem Zusammenhang sei noch einmal auf Watzlawicks zweites Axiom verwiesen, welches besagt, daß die Beziehungs- die Inhaltsebene bestimmt.<sup>21)</sup> Dieses Axiom ist insbesondere für den Untertext relevant, da hier evident wird, inwieweit die Beziehungsebene auf die Inhaltsebene wirkt. Unter diesem Gesichtspunkt kommen den verschiedenen Repliken andere Bedeutungen zu, als sie aus rein inhaltlichem Blickwinkel haben.

Bei dem angeführten Dialog macht Čechov sich die Tatsache zunutze, daß der Rezipient Irina gegenüber einen Informationsvorsprung besitzt und so die Äußerungen Tuzenbachs in ganz anderem Licht sehen kann, wodurch die

---

21) Vgl. 1.7.

Wirkung des Untertextes verstärkt wird. Obgleich sowohl der Rezipient als auch Irina die Äußerungen Tuzenbachs als Ausflüchte erkennen, kann dieser aufgrund seines Informationsvorsprunges die Ursache deuten, während Irina nur einem unbestimmten Gefühl Ausdruck verleihen kann.

Die Technik des Untertextes zieht sich durch Čechovs gesamtes späteres Dramenschaffen und wurde von nachfolgenden Autoren aufgegriffen und in abgewandelter Form benutzt. Unterschiede in der Anwendung und somit auch im Effekt sind jedoch erkennbar, worauf ESSLIN in dem Vergleich zweier Abschlußszenen bei Čechov und Pinter verweist. Er schreibt, daß Čechov den Rezipienten mehr auf den Untertext vorbereitet als Pinter. So z.B. im *Višnevij sad*, wo Čechov das Gespräch zwischen Lopachin und Varja, das zur Heirat führen soll, in der vorausgehenden Szene dadurch vorbereitet, daß er ausdrücklich die Funktion des Gesprächs thematisiert, wodurch die Interpretation des Untertextes seitens des Rezipienten vereinfacht wird.<sup>22)</sup> Die eigentliche Handlung,

Lopakhin's failure to declare himself to Varya is taking place beneath a trivial exchange about a missing article of clothing.<sup>23)</sup>

In der Betrachtung der Schlußszene aus *Djadja Vanja* wird dies noch deutlicher. Zu Ende des Čechov-Stücks haben die beiden tragenden Figuren, Vanja und Sonja, ihre Hoffnung auf Liebe und ein erfülltes Leben verloren. In Dialogszenen, die sich dem klassischen dramatischen Dialog anlehnen, ist Vanja aber in der Lage, dies verbal zum Ausdruck zu bringen:

ВОЙНИЦКИЙ (Соне, проведя рукой по ее волосам). Дитя мое, как мне тяжело! О, еслиб ты знала, как мне тяжело!  
СОНЯ. Что же делать, надо жить! (Пауза.)<sup>24)</sup>

Sonja antwortet zunächst leicht resignierend mit einer Art rhetorischer Frage, um dann aber gleich ihren Lebenswillen zu versichern. Nach einer Pause, in

---

22) Gegen Schmid, die darin nicht bewußte Vermeidung, sondern Unmöglichkeit des direkten Dialogs sieht, vgl. H. Schmid, S. 331.

23) M. Esslin, 'Language and Silence'. In: A. Ganz, Das Theater des Absurden (Reinbek, 1965), S. 34-60, hier S. 36.

24) Čechov, S. 240f.

der sie sich offensichtlich ihrer beider Lage bewußt macht und gleichzeitig nach einem Trost sucht, fährt sie fort:

Мы, дядя Ваня, будем жить. Проживем длинный, длинный ряд дней, долгих вечеров; будем терпливо сносить испытания, какие пошлет нам судьба; будем трудиться для других и теперь, и в старости, не зная покоя, а когда наступит наш час, мы покорно умрем и там за гробом мы скажем, что мы страдали, что мы плакали, что нам было горько, и бог сжалятся над нами, и мы с тобою, дядя, милый дядя, увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную, мы обрадемся и на теперешние наши несчастья оглянемся с умилением, с улыбкой - и отдохнем. Я верую, дядя, верую горячо, страстно... (Становится перед ним на колени и кладет голову на его руки; утомленным голосом.) Мы отдохнем!<sup>25)</sup>

Nachdem sie zunächst ihre derzeitige Situation geschildert hat, aus der auch sie erst nach dem Tod ein Entrinnen sieht, fährt sie mit einer Schilderung dieses 'zweiten' Lebens fort und kommt zu dem Schluß, daß dann all ihre jetzigen Probleme nichtig erscheinen werden. Ihr wiederholtes "Мы отдохнем" verweist darauf, daß sie den verzweifelten Versuch unternimmt, Vanja zu trösten, was durch das ebenfalls häufig wiederholte "я верую" noch bekräftigt wird. Wichtig in diesem Zusammenhang sind auch die Regieanweisungen, die ausnahmslos als Sympathiebekundungen bewertet werden können und insofern direkte Verweisleistung auf die Beziehungsebene haben. ESSLIN deutet darauf hin, daß trotz der Meisterschaft Čechovs, die in dieser Textpassage deutlich wird, hier seine Verbundenheit mit der Tradition des klassischen Dramas zum Tragen kommt, da eine Rede wie die obige in einer realen Situation von einer Person wie Sonja nicht zu erwarten wäre. Dennoch wird der Untertext deutlich, denn

we know that what she is saying is not what she really believes; she is using the picture of heavenly (sic) bliss as a last despairing attempt at bringing consolation to Uncle Vanya.<sup>26)</sup>

---

25) Ebd.

26) Esslin, S. 37.

Während Čechov die Personen in *Djadja Vanja* noch von ihrem eigentlichen Anliegen sprechen läßt, bereitet er dies im *Višnevyyj sad* nur noch vor und läßt in den *Tri sestry* alle Versuche Irinas, zum 'Eigentlichen' vorzudringen, scheitern. Dem Rezipienten hingegen leistet Čechov Hilfestellung bei der Interpretation des Untertextes.

### 2.3. Die kommunikative Funktion des Aneinandervorbeiredens

Ähnlich wie der Untertext wird auch das Aneinandervorbeireden als ein Charakteristikum Čechovscher Dramen angesehen, weshalb auch PFISTER in diesem Zusammenhang auf ein Beispiel aus Čechovs *Višnevyyj sad* zurückgreift.<sup>27)</sup>

ЛОПАХИН. Надо окончательно решить, - время не ждет. Вопрос ведь совсем пустой. Согласны вы отдать землю под дачи, или нет? Ответьте одно слово: да или нет? Только одно слово!

ЛЮБОВЬ АНДРЕЕВНА. Кто это здесь курит отвратительные сигары...(Садиться.)

ГАЕВ. Вот железную дорогу построили, и стало удобно.(Садиться.) Съездили в город и позавтракали... желтого в середину! Мне бы сначала пойти в дом, сыграть одну партию...<sup>28)</sup>

Betrachtet man die erste Replik, so ist eindeutig erkennbar, daß sie einer einzigen Intention Ausdruck verleiht: der endgültigen Antwort auf seinen Vorschlag, das Gut in Parzellen aufzuteilen, um diese dann zu verkaufen. Die Replik Lopachins ist Abbild seiner rationalen Persönlichkeit, die im logisch argumentativen Aufbau seiner Rede deutlich wird. Dies wird durch die Formulierung der Entscheidungsfrage noch unterstrichen. Das Verhalten Gaevs und Ljubov' Andreevna ist ihm unter den gegebenen Umständen unverständlich und fremd.

---

27) Vgl. Pfister, S. 206ff.

28) Čechov, S. 328.

Ganz anders die kurze Replik Ljubov' Andreevnas. Sie bezieht sich in keiner Weise auf das von Lopachin zuvor Gesagte, sondern wird durch die äußere Situation, den Zigarrenrauch Jašas, motiviert. Auch Gaevs Replik hat weder inhaltlichen Bezug zur vorausgehenden noch zu der Lopachins, da auch sie durch die äußere Reaktion, die Bahnlinie und die Stadt im Hintergrund hervorgerufen wird. Dennoch haben seine ersten beiden Sätze mehr Verbindung zu Lopachins Frage, da man sie auf sein Vorhaben, in die Stadt zu fahren, um dort einen Bankkredit zur Errettung des Gutes zu erwirken, beziehen kann. Dieser Zusammenhang wird aber nur durch Einbeziehung des Untertextes deutlich, da Gaev sich nicht explizit auf dieses Vorhaben bezieht. Die nächsten beiden elliptischen Sätze, die durch Auslassungspunkte abgetrennt sind, beziehen sich dann auf sein Steckenpferd, das Billardspiel. Die beiden unterschiedlichen Themen sind in loser assoziativer Verknüpfung aneinandergereiht und stehen so der logisch verknüpften Replik Lopachins konträr gegenüber. Gaev sieht die Notwendigkeit, Schritte zur Rettung des Gutes zu unternehmen, durchaus ein. Das kann man seinen verschiedenen Plänen entnehmen. Er ist aber nicht in der Lage, diese Pläne zu konkretisieren und in die Tat umzusetzen, bzw. ist sich der Sinnlosigkeit dieses Versuchs bewußt. Wie immer, wenn er sich in einer ihn verunsichernden Situation befindet, flüchtet er sich auch hier wieder in seine ihm Sicherheit bietende Scheinwelt, sprachlich verifiziert durch die Terminologie des Billardspiels. Sie stellt neben seiner Konfektnascherei ein im gesamten Drama herausragendes Charakteristikum seiner Person dar.<sup>29)</sup>

Kann man folglich Gaevs Replik noch indirekt in Bezug setzen zu Lopachins Frage, so wird das Aneinandervorbeireden in Ljubov' Andreevnas Replik besonders evident, da Lopachin eine konkrete Frage an sie gerichtet hat. Durch die Formulierung als Entscheidungsfrage hat er schon jegliche

---

29) Vgl. Čechov, S. 315, 319, 330, etc.

Pfister sieht in dieser Replik Gaevs nicht so sehr die Flucht in diese Terminologie, als Ausdruck der emotionalen Störung und Hilflosigkeit, als vielmehr die assoziative, nicht ausformulierte Beziehung, die den Gedanken an die Pflicht, annehmlicher gemacht durch die attraktiven Nebenumstände (Frühstück in der Stadt), durch den Gedanken an die Muße verdrängt. Vgl. Pfister, S. 207.

Ausflüchte und jede vage Antwort ausgeschlossen. Im Gegensatz zur Erwartungshaltung des Gesprächspartners und des Rezipienten geht Ljubov' Andreevna in keiner Weise auf die Frage ein. Gerade dadurch, daß sie noch nicht einmal versucht, auch nur vage zu antworten, scheint ihre Replik zwar nicht auf der Inhaltsebene auf Lopachins Frage bezogen, muß aber auf der Beziehungsebene als Verweigerung der Antwort und somit der von Lopachin angestrebten Form der Kommunikation gewertet werden. Ljubov' Andreevnas Reaktion ist als Ausdruck des Unwillens, auf die Frage zu antworten und sich mit der Problematik des Gutes auseinanderzusetzen, zu sehen. In diesem Sinne handelt es sich bei Ljubov' Andreevnas Replik nicht um monologisches Sprechen, sondern um Kommunikation auf der Beziehungsebene, mit der sie Lopachin zu verstehen gibt, daß sie nicht gewillt ist, konkret zu antworten.

Obwohl auf der Inhaltsebene zwischen Gaevs und Lopachins Replik unter Zuhilfenahme des Untertextes eine Verbindung hergestellt werden kann, bezieht sie sich auf der Beziehungsebene nicht darauf und ist insofern, vom kommunikativen Standpunkt aus betrachtet, als von wesentlich geringerem Wert anzusehen. Denn obwohl sich Ljubov' Andreevnas Replik gar nicht in Beziehung zur Frage setzen läßt, ist ihre Reaktion auf der Beziehungsebene als durch die Frage hervorgerufen und somit darauf bezogen zu sehen. Gaevs Replik knüpft eher an von ihm zuvor geäußerte Repliken an und fällt damit in den Bereich gestörter Kommunikation wie sie PFISTER beschreibt:

Eine solche Dominanz des Rückbezugs auf eigene Repliken über den Bezug auf die Repliken der Dialogpartner muß als Ausdruck einer monologischen Sprechhaltung gelten, die im Rahmen eines Dialogs Symptom gestörter Kommunikation ist.<sup>30)</sup>

---

30) Pfister, S. 208.

Auch Scheibitz spricht von einem Rückbezug auf eigene Repliken. Sie geht jedoch nicht soweit, dies als Darstellung gestörter Kommunikation zu werten, sondern sieht darin nur ein Gefangensein in der eigenen Persönlichkeit, die Čechov mittels dieser Technik darstellt. Da sie der Inhaltsebene weitaus größere Bedeutung beimißt, geht sie auf die kommunikative Funktion der Repliken vom Typ der Replik Ljubov' Andreevnas im angeführten Beispiel nicht ein. Vgl. Scheibitz, S. 13f u. 20ff.

Da diese Form des Dialogs Teil der programmatischen Forderung Strindbergs war, findet sie sich häufig in verschiedenster Ausprägung in nahezu jedem nach-naturalistischen Drama.

In dem angeführten Čechov-Beispiel wird das Aneinandervorbeireden dadurch besonders deutlich, daß die Figuren über völlig verschiedene Themen sprechen, so daß der Aspekt der Kommunikationsverweigerung noch nicht so klar ersichtlich ist.

#### 2.4. Die kommunikative Funktion der verbalstrategischen Elemente

Besonders evident ist die Bedeutung des Beziehungsaspekts in Dialogen, deren Inhalt sinnentleert ist, wie z.B. in Wortgefechten, bei denen dem Rezipienten die Unsinnigkeit der Diskussion deutlich vor Augen tritt. In solchen Dialogen muß die Etablierung von Machtpositionen verbal erfolgen, da Čechov keine physische Gewalt darstellt. Die Festlegung oder Erläuterung bestimmter Inhalte spielt eine untergeordnete Rolle. Was MÜNDER in diesem Zusammenhang über Pinter schreibt, trifft in gleichem Maße auch auf Čechov zu.

Da Pinters Bühnenfiguren diesen Konflikt nur selten soweit eskalieren, daß es tatsächlich zur Anwendung von Gewalt kommt, sie dessen Lösung vielmehr verbalstrategisch herbeiführen, muß diese 'battle for positions' als kommunikative Interaktion verstanden werden, ...<sup>31)</sup>

Ein Beispiel hierfür ist das Streitgespräch zwischen Čebutykin und Solenyj in Čechovs *Tri sestry*.

ЧЕБУТЫКИН (идя в гостиную с Ириной). И угощение было тоже настоящее кавказкое: суп с луком, а на жаркое - Чехартма, мясное.

СОЛЕНЬЙ. Черемша вовсе не мясо, а растение вроде нашего лука.

ЧЕБУТЫКИН. Нет-с, ангел мой. Чехартма не лук, а жаркое из баранины.

СОЛЕНЬЙ. А я вам говорю, черемша - лук.

---

31) P. Münder, Harold Pinter und die Problematik des Absurden Theaters (FaM, 1976), S. 90.

ЧЕБУТЫКИН. А я вам говорю, чехартма - баранина.

СОЛЕННЫЙ. А я вам говорю, черемша - лук.

ЧЕБУТЫКИН. Что же я буду с вами спорить. Вы никогда не были на Кавказе и не ели чехартмы.

СОЛЕННЫЙ. Не ел потому что терпеть не могу. От черемши такой же запах, как от чеснока.

АНДРЕЙ (умоляюще). Довольно господа! Прошу вас!<sup>32)</sup>

Solenyj benutzt hier ein ähnlich klingendes, aber dennoch von der Bedeutung her völlig anderes Wort, um Čebutykin zu widersprechen 'черемша' (Bärenlauch). Čebutykin greift daraufhin das von ihm zuvor gesagte 'чехартма' wieder auf und wiederholt seine erste Aussage mit anderen Worten. Die daran anschließende Replik bringt inhaltlich nichts Neues, sondern zeigt vielmehr, durch die parallele Syntax verstärkt, eine Zuspitzung des Streits auf der Beziehungsebene. Čebutykin läßt sich jedoch nicht beirren und so bleibt Solenyj nichts weiter übrig, als den zuvor geäußerten Satz zu wiederholen, woraufhin Čebutykin von einer übergeordneten Position aus angreift und Solenyjs Kompetenz in Frage stellt, wodurch dieser wiederum in eine Verteidigungsposition gedrängt wird. Der Streit wird daraufhin von Andrej unterbrochen und findet so ein Ende, ohne daß eindeutig die Position geklärt wurde, obgleich Čebutykin dadurch, daß er den Streit aufgrund der Autoritätsanzweiflung ablehnt, im Positionsvorteil ist.

Betrachtet man nunmehr die Inhaltsebene, so wird deutlich, daß dort beide recht haben, denn 'чехартма' ist, wie Čebutykin sagt, ein kaukasisches Fleischgericht, genauso wie 'черемша' ein Zwiebelgewächs (Bärenlauch) ist. Darum jedoch geht es keinem von beiden, denn es erscheint unwahrscheinlich, daß sich nicht beide darüber im klaren sind, daß sie über zwei verschiedene Dinge reden, und daß auch keine der anderen Personen dies erkennt.<sup>33)</sup> Der Disput erscheint so in höchstem Grade unsinnig und unlogisch. Bei näherer Untersuchung stellt man jedoch fest, daß er auf einer Reihe ähnlich klingender, assoziativ leicht verknüpfbarer Worte basiert, die von Replik zu Replik alternieren und zwar im Wechsel 'чехартма' - 'черемша', bis Solenyj in seiner letzten Antwort noch 'чеснока' (Knoblauch) mit aufnimmt, ein Wort,

---

32) Čechov, S. 271.

33) Gegen Scheibitz, die darin nur ein Gefangensein in der eigenen Gedankenwelt sieht. Vgl. Scheibitz, S. 25.

welches sowohl durch ähnliche Lautung wie auch durch seine Zugehörigkeit zu den Knollengewächsen leicht mit 'черемша' in Verbindung zu bringen ist.

Es handelt sich bei diesem Dialogausschnitt nicht um eine Meinungsverschiedenheit, sondern, wie oben erwähnt, um eine Auseinandersetzung auf der Beziehungsebene, bei der es offensichtlich nur darum geht, wer von beiden sich durchsetzen kann, aber nicht, wer recht hat.<sup>34)</sup>

Čechov verzichtet in dieser Dialogpassage auf jegliche Regieanweisungen, und der Streit wird nicht durch Pausen unterbrochen. Auf diese Weise wird das Redetempo erhöht und der Eindruck eines Schlagabtausches entsteht. Čechov geht hier sehr subtil vor, da er seine Figuren nicht direkt darauf verweisen läßt, daß es um einen Machtkampf geht. Erst bei näherer Betrachtung wird ersichtlich, daß es sich um eine Auseinandersetzung auf der Beziehungsebene handelt, da Čechov durch die Verwendung fast homophoner Worte ein Mißverstehen nahelegt. Diesem 'battle for position' zwischen Čebutykin und Solenyj kommt innerhalb der Struktur sowie der Aussage des Dramas ein sehr geringer Stellenwert zu. Es wird hier ersichtlich, daß Čechov sich der zwei Ebenen menschlicher Kommunikation bewußt ist und dies in seinen Dramen zum Ausdruck kommen läßt. Čechov macht jedoch von dieser Form des Streitgesprächs selten Gebrauch. Das angeführte Beispiel ist das einzige dieser Art in den vier großen Dramen Čechovs.

## 2.5. Die kommunikative Funktion der Dialogunterbrechungen

It has not been definitely proved that the language of words is the best possible language.<sup>35)</sup>

Mit diesen Worten Artauds wird auf andere Weise das ausgedrückt, was Watzlawick über menschliche Kommunikation sagt: daß sie Verhalten jeder Art umfaßt und nicht nur rein verbale Kommunikation. Elemente dieser

34) Gegen Dlugosch, die in diesem "nonsens-Streit" nur Langeweile manifestiert sieht und davon ausgeht, daß er zum Zeitvertreib geführt wird. Dlugosch, S. 151.

35) A. Artaud, zit. nach Ph. Wray, 'Pinter's Dialogue: The Play on Words', Modern Drama (1973, 13), S. 418-422, hier S. 420.

nonverbalen Kommunikation sind u.a. die Pausen, das Schweigen und die Auslassungspunkte. Hierzu zählen auch Regieanweisungen, in denen Hinweise auf nonverbales Verhalten gegeben werden und die somit eine ähnliche Funktion übernehmen können. Auf das häufige Auftreten dieser Art von nonverbaler Kommunikation, die sich jedoch immer noch eng in den Dialog eingliedert, wurde bei Čechov ausreichend hingewiesen. Ähnlich dem Untertext, mit dem sie in enger Verbindung steht, kann sie als ein weiteres Zeichen für die 'innere' Dramatik der Čechovschen Dramen betrachtet werden.

Die Pausen bestimmen den inneren Rhythmus des Stückes, geben das Tempo an und durch die Korrespondenz mit Wort und Tat charakterisieren sie die Situation und die Personen. Durch das Wann der Pausensetzung wird der eigentliche Sinn einer Replik wieder zurechtgerückt.<sup>36)</sup>

Obschon bereits häufig auf diesen Tatbestand verwiesen wurde und seine Relevanz für Čechov unumstritten ist, wird selten zwischen den verschiedenen Arten der Dialogunterbrechungen (Auslassungspunkte, Pause, Schweigen, Handlung) unterschieden.<sup>37)</sup> Der Begriff der Regieanweisungen mit ähnlicher

---

36) Dlugosch, S. 147.

37) Stender-Petersen geht in seiner Aufstellung der Pausenfrequenz der fünf großen Dramen von einer "...Statistik über das Vorkommen der Regieanweisung Pause oder gleichwertiger Anweisungen (Schweigen, Stille, nach einigem Nachdenken usw.)" aus, wobei Dlugosch darauf verweist, daß noch etliche durch Regieanweisungen oder Auslassungspunkte gekennzeichnete hinzugerechnet werden können.

Stender-Petersen kommt bei seiner Statistik zu dem Ergebnis, daß bei den Dramen, die verstärkt auf dem Untertext basieren, auch die Anzahl der 'Pausen' ansteigt:

|                         |             |    |                     |
|-------------------------|-------------|----|---------------------|
| <u>Ivanov</u>           | (53 Seiten) | 30 | (13+2+15+0) Pausen  |
| <u>Die Möwe</u>         | (42 Seiten) | 36 | (9+5+9+13) Pausen   |
| <u>Onkel Vanja</u>      | (38 Seiten) | 44 | (6+14+13+11) Pausen |
| <u>Drei Schwestern</u>  | (51 Seiten) | 66 | (9+15+18+24) Pausen |
| <u>Der Kirschgarten</u> | (42 Seiten) | 35 | (8+16+1+10) Pausen  |

Es läßt sich ein stetes Anwachsen der Pausen in den vier erst aufgeführten Dramen verzeichnen, wobei bei den Tri sestry noch ein Anwachsen der Pausen von Akt zu Akt und ein Kulminieren im letzten Akt zu verzeichnen ist. Der Višnevij sad hebt sich durch eine geringe Pausenzahl von den anderen Dramen ab, was aber nicht unbedingt bedeuten soll, daß Čechov hier zu seiner alten Technik zurückkehrt. Vgl. hierzu: A. Stender-Petersen, 'Zur Technik der Pause bei Čechov'. In: T. Eekman (Hrsg.), Anton Čechov (Leiden, 1960), S. 187-206, hier S. 206, und Dlugosch, S. 148.

Funktion muß unter Zuhilfenahme des Kontextes, gegebenenfalls auch des Untertextes, interpretiert und so in seiner Bedeutung festgelegt werden.<sup>38)</sup>

Allgemein ausgedrückt unterscheiden sich die verschiedenen Unterbrechungen zunächst in ihrer Länge. Auslassungspunkte deuten eine kürzere Unterbrechung an als die Regieanweisung 'Schweigen'. Demzufolge treten sie an verschiedenen Stellen menschlicher Kommunikation auf und üben in realer wie in fiktionaler Kommunikation eine bestimmte Wirkung auf den Redepartner sowie, in fiktionaler Kommunikation, zusätzlich auf den Rezipienten aus. Bei weiterer Differenzierung dieser Kategorien kann man Unterfunktionen erkennen, die Stellenwert und Verwendung verdeutlichen helfen.

### 2.5.1 Die kommunikative Funktion der Auslassungspunkte

Unterbrechungen des Dialogs, die durch Auslassungspunkte markiert sind, bleiben von STENDER-PETERSEN in seinen Betrachtungen unbeachtet.

Es gibt dabei auch Pausen bei Čechov, die durch Punkte (...) angedeutet sind, aber diese spielen nicht die Rolle von bedeutsamen Umbrüchen im Dialog, sondern dienen nur zur Angabe einer unvollständigen Rede, eines Suchens nach dem rechten Ausdruck.<sup>39)</sup>

Eine nähere Betrachtung der Auslassungspunkte ergibt jedoch, daß die von Stender-Petersen angeführten Funktionen eingehender analysiert und ergänzt werden müssen.

Beispiele für unvollständige Rede lassen sich bei Čechov in jedem Drama finden, da sie Kommunikationsstrukturen des Alltagsgesprächs entsprechen, in denen der Redner vom Mitdenken und Mitverstehen des Hörers ausgeht. Ein Mitverstehen des Rezipienten in fiktionaler Kommunikation kann ebenso vorausgesetzt werden.

---

38) Innerhalb der Sekundärliteratur findet man immer wieder diskrepante Interpretationen ein und derselben Regieanweisung, was zeigt, wie subjektiv ihre Einschätzung ist. Die Berücksichtigung der Beziehungsebene ermöglicht jedoch eine eindeutigere Klärung.

39) Stender-Petersen (1960), S. 178.

Als Beispiel hierzu die Antwort Sonjas auf den Vorschlag Elena Andreevnas, für sie herauszufinden, ob Astrov Sonja liebt:

СОНЯ. Да, да... Я скажу, что ты хочешь видеть его чертежи... (Идет и останавливается возле двери.) Нет, неизвестность лучше... Все-таки надежда...<sup>40)</sup>

Nachdem Sonja sich zunächst spontan bereit erklärt hat, auf den Vorschlag einzugehen, und ihr nach kurzem Innehalten, angedeutet durch die Auslassungspunkte, sofort einfällt, wie dieser Vorschlag in die Tat umzusetzen sei, kommen ihr, während sie sich schon an die Ausführung macht, verdeutlicht durch die Regieanweisung, doch noch Bedenken. Diese werden dann, getrennt und beendet durch Auslassungspunkte, in den beiden folgenden elliptischen Sätzen ausgedrückt. Es macht weder dem Gesprächspartner noch dem Rezipienten Schwierigkeiten, diese unvollständige Rede zu ergänzen. Aus dem zuvor Gesagten geht eindeutig hervor, worauf Sonja sich hier bezieht. Sonja zögert einen kurzen Moment lang, und dieser kurze Moment der Unsicherheit wird durch die unvollständige Rede wiedergegeben. Die Zeitspanne ist zu kurz, um all ihre Bedenken in Worte zu fassen, zumal dies auch unnötig ist, da sie sich sicher sein kann, daß ihre Andeutungen verstanden werden.

Etwas anders verhält es sich mit der unvollständigen Rede Firs' im *Višnevij sad*. Er weist zunächst Dunjaša darauf hin, daß sie die Sahne vergessen hat, und fährt dann, nachdem sie mit einem Ausruf des Erschreckens hinauscilt, fort:

ФИРС (хлопочет около кофейника). Эх, ты, недотепа... (Бормочет про себя.) Приехали из Парижа... И барин когда-то ездил в Париж... на лошадях... (Смеется.)<sup>41)</sup>

Während die erste Bemerkung noch eindeutig auf die vorangehende Situation Bezug nimmt und klar ist, daß Dunjaša gemeint ist, lassen sich die weiteren durch Auslassungspunkte getrennten Bemerkungen nicht mehr aus der aktuellen Sprechsituation herleiten. Zwar ist offensichtlich, daß Firs sich hier auf die

---

40) Čechov, S. 221.

41) Ebd., S. 315.

Ankunft seiner Herrin aus Paris bezieht und diesen Tatbestand wieder in Beziehung setzt zu früheren Reisen seiner Herrschaft, die noch mit der Kutsche getätigt wurden. Weil sie aber in diesem Zusammenhang unmotiviert erscheinen, fühlt Varja sich bemüßigt zu fragen:

БАРЯ. Фирс, ты о чем?<sup>42)</sup>

Woraufhin er ihr erläutert, was gemeint ist:

ФИРС. Чего изволите? (Радостно.) Барыня моя приехала! Дождяся! Теперь хоть и помереть... (Плачет от радости.)<sup>43)</sup>

Das bruchstückhafte Reden Firs' entspricht eher einer Art Selbstgespräch und hat keinen direkten Adressaten. Sie ist Ausdruck seiner großen Freude darüber, daß er noch die Rückkehr seiner Herrin miterleben darf.<sup>44)</sup> Firs spricht nur einen Teil seiner Gedanken laut aus, wodurch sie unvollständig und zusammenhanglos erscheinen. Der Teil, der unartikuliert bleibt, wird durch die Auslassungspunkte ersetzt.

Ein weiteres Beispiel unvollendeter Rede basiert auf dem Zurückgreifen auf einen gemeinsamen Erfahrungshorizont sowie auf der Verwendung einer 'gemeinsamen' Sprache. Die vorausgesetzte Gemeinsamkeit ermöglicht es, mit einem Wort 'alles' zu sagen und jede weitere Erläuterung hinfällig werden zu lassen. Eklatantes Beispiel hierfür ist der Begriff 'Moskau' in den *Tri sestry*.

Ol'ga verleiht zunächst ihrer Ermüdung und Abgeschlagenheit Ausdruck, um dann fortzufahren, welche Wirkung diese auf sie haben:

ОЛЬГА. ... И только растёт и крепнет одна мечта...  
ИРИНА. Уехать в Москву. Продать дом, покончить все здесь и в Москву...<sup>45)</sup>

Da Irina und Ol'ga über den gleichen Erfahrungshorizont und die gleiche Sprache verfügen, ist es für Irina nicht schwer, diesen Traum zu konkreti-

---

42) Ebd.

43) Ebd.

44) Vgl. auch Čebutykin in *Tri sestry*, der ebenso seine Gedanken wiedergibt und sich dabei unbelauscht fühlt. Čechov, S. 234.

45) Ebd., S. 243.

sieren und für Ol'ga den Satz zu Ende zu führen. Der Rezipient ist ebenso in der Lage dazu, denn dieser Traum durchzieht in Form eines Leitmotivs das ganze Drama, so daß er zum gemeinsamen Erkenntnishorizont des Personals wie auch des Rezipienten zählt. Weil Irinas Beendigung des Satzes aber, isoliert gesehen, wie eine Zielangabe klingt, fährt sie mit einer näheren Erläuterung dessen fort, was dies beinhaltet. Sie bewegt sich dabei von einer konkret praktischen 'dinglichen Ebene' über eine abstrakte, generalisierende Ebene hin zur für sie alles beinhaltenden Repräsentation ihrer Wünsche. Diese Wiederholung kann nun nicht mehr als Zielangabe verstanden werden. Sie hat auf inhaltlicher Ebene keine Relevanz. Vielmehr wird ersichtlich, daß 'Moskau' alles umfaßt, all ihre Sehnsüchte von einem erfüllteren Leben, und daß dem somit nichts mehr hinzuzufügen ist. 'Moskau' steht als Äquivalent für die Verwirklichung all jener Wunschvorstellungen, die ihnen in der Garnisonsstadt vorenthalten zu sein scheinen.

Die zweite, von STENDER-PETERSEN angesprochene Funktion der Auslassungspunkte, das Suchen nach dem rechten Wort, läßt sich noch häufiger in den Dramen Čechovs finden. Bei dieser Funktion lassen sich zwei Untertypen unterscheiden. Die Suche nach dem rechten Wort kann zum einen basieren auf dem Unvermögen, ein Gefühl oder Empfinden sprachlich genau wiederzugeben, oder sie kann verursacht werden durch die schwierige Situation, in der der Sprecher sich befindet. Ersteres ist eher als persönliches Problem eines Individuums zu sehen, seinem Unvermögen, etwas in Worte zu fassen, während es sich bei letzterem um von außen auf das Individuum einwirkende Umstände handelt, die zu diesem Suchen nach dem sprachlich passenden Ausdruck führen.<sup>46)</sup> Der Übergang zwischen beiden Untertypen ist bei Čechov jedoch noch fließend, so daß eine Unterteilung schwierig ist.

Ljubov' Andreevna befindet sich in einer solch schwierigen Situation, nachdem sie unvermutet auf den ehemaligen Lehrer ihres verstorbenen Sohnes trifft. Die Emotionen, die durch dieses plötzliche Zusammentreffen wachgerüttelt werden, sind in der Regieanweisung verdeutlicht:

---

46) Ähnliche Kriterien gibt Baluchatyj für die Funktion der Pausen an. Vgl. Baluchatyj, S. 46ff.

(Любовь Андреевна обнимает его и тихо плачет.)  
 ГАЕВ (смущенно). Полно, полно, Люба.  
 ВАРЯ (плачет). Говорила ведь, Петя, чтобы погодили до завтра.  
 ЛЮБОВЬ АНДРЕЕВНА. Гриша мой... мой мальчик... Гриша... сын...<sup>47)</sup>

Alle Beteiligten sind gleichermaßen betroffen, reagieren aber grundlegend verschieden. Gaev scheint dieser Gefühlsausbruch unangenehm zu sein, weshalb er ihn so schnell wie möglich zu beenden sucht. Varja hingegen stellt praktische Erwägungen an, die ihrer Meinung nach den Gefühlsausbruch hätten mildern können, wohingegen Ljubov' von ihrer schmerzlichen Erinnerung derart überwältigt ist, daß sie dies nicht mehr in Worte zu fassen vermag. Die alleinige Namensnennung und die Angabe der Verwandtschaftsverhältnisse repräsentieren für alle eindringlich die emotionale Ergriffenheit Ljubov' Andreevnas. Durch die Wiederholung des Possessivpronomens wird die Beziehung beider verdeutlicht. Die Unfähigkeit der sprachlichen Realisierung wird durch die äußere Situation direkt motiviert und liegt nicht in der Unfähigkeit des sprachlichen Ausdrucksvermögens der Person allgemein.

Eine ähnliche Situation findet man in *Čajka*, nachdem Trigorin Arkadina gebeten hat, ihn freizugeben:

АРКАДИНА (дрожя). Нет, нет... Я обыкновенная женщина, со мною нельзя говорить так... Не мучай меня, Борис... Мне страшно...<sup>48)</sup>

Durch die an sie herangetragene Bitte wird Arkadina in eine für sie schwierige Situation versetzt, da sie nicht bereit ist, der Bitte nachzukommen, was durch die Regieanweisung evident wird. Obgleich sie spontan fähig ist, sie abzulehnen, was durch die Wiederholung der Verneinungspartikel bekräftigt wird, kann sie dem weiteren, zu dieser Ablehnung führenden Gefühl nicht mehr verbal Ausdruck verleihen. Statt dessen beruft sie sich darauf, daß man mit einer Frau nicht so spricht, um dann aber, nach einer weiteren kurzen Unterbrechung, angedeutet durch die Auslassungspunkte, die Bitte mit den Worten

---

47) Ebd., S. 322.

48) Ebd., S. 176.

"Не мучай меня" abzutun, wodurch klar wird, daß sie nicht bereit ist, diese Bitte als ernsthaftes Anliegen Trigorins anzuerkennen. Einen Moment lang wirkt sie schwach, was in der Regieanweisung und in ihrem Suchen nach Worten ersichtlich wird. Sie gewinnt aber ihre Situationsmächtigkeit zurück, indem sie sein Ansinnen, welches zunächst zu ihrem Suchen geführt hat, ablehnt. Sie kann diesen Positionsvorteil im weiteren Verlauf des Gesprächs ausbauen, bis Trigorin zum Schluß selbst von seiner Bitte Abstand nimmt. Ihre zurückgewonnene Sicherheit zeigt sich des weiteren nicht zuletzt darin, daß sie nun nicht mehr nach Worten sucht, sondern ihre Ansicht angemessen in Worte kleiden kann.

Auch hier ist es eine äußere Situation, die zu einer Gefühlswallung führt, woraus dann die Unfähigkeit, diesen Gefühlen eine verbale Form zu geben, resultiert.<sup>49)</sup>

Nicht aus der vorangehenden Situation motiviert ist die Unfähigkeit, sich auszudrücken, bei *Djadja Vanja*. Er hat mit Astrov zusammen getrunken, was Sonja rügt. In diesem Zusammenhang weist sie auch darauf hin, daß er seine Arbeit vernachlässigt und sie nun die einzige ist, die noch arbeitet. Sie hält jedoch erschrocken inne, als sie erkennt, daß er Tränen in den Augen hat:

ВОЙНИЦКИЙ. Какие слезы? Ничего нет... вздор... Ты сейчас взглянул на меня, как покойная твоя мать. Милая моя... (Жадно целует ее руки и лицо.) Сестра моя... милая сестра моя... Где она теперь? Е сли б ы о н а з н а л а ! А х , е с л и б ы о н а з н а л а !

СОНЯ. Что? Дядя, что знала?

ВОЙНИЦКИЙ. Тяжело, не хорошо... ничего... После... Ничего... Я уйду... (Уходит.)<sup>50)</sup>

Es ist ihm augenscheinlich unangenehm, daß Sonja seine Tränen bemerkt hat, weshalb er versucht, diesen Sachverhalt als Trugbild Sonjas hinzustellen. Gleich anschließend lenkt er das Thema auf Sonjas verstorbene Mutter. In der ersten Replik vor den Regieanweisungen ist es noch nicht unmittelbar klar, ob er sich auf Sonja oder ihre Mutter bezieht.

---

49) Vgl. ebd., S. 176f.

50) Ebd., S. 212f.

Wie Ljubov' Andreevna dient auch Vojnickijs emphatische Äußerung dazu, seinen Schmerz zum Ausdruck zu bringen, trägt jedoch nicht zur Informationsvermittlung auf der Inhaltsebene bei. Auch hier fungieren die Auslassungspunkte zwischen den Ausrufen als eine Suche nach dem adäquaten sprachlichen Ausdruck für die emotionale Ergriffenheit. Die vom Druck herabgesetzte Wiederholung am Schluß der Replik verstärkt zwar den Eindruck der Problemhaftigkeit auf Seiten Vojnickijs, da die Beziehungsebene angesprochen wird, ist aber inhaltlich nur unter Zuhilfenahme des Untertextes zu entschlüsseln. Sonja versucht deshalb durch ihre Frage zu klären, was Vojnickij dabei genau vor Augen hat. Darauf antwortet er aber nur noch mit einer nichtssagenden Reihung und entzieht sich dann durch räumliche Trennung.

An dieser Stelle stellt sich die Frage, ob Vojnickij tatsächlich Schwierigkeiten hat, sich mitzuteilen, oder ob er nicht gewillt ist, Sonja mit seinen Problemen zu belasten. Diese Vermutung liegt nahe, da er das Gespräch durch sein Weggehen beendet und Sonja somit keine Chance mehr gibt, weiter in ihn zu dringen. Im weiteren zeigt sich, daß Sonja diese Szene in Zusammenhang setzt zu dem vorausgegangenen Alkoholkonsum und darin die Erklärung sieht. Vordergründig findet Vojnickijs Verhalten damit eine mögliche Erklärung, da der Alkohol verstärkende Wirkung gehabt haben mag und Vojnickijs Gemütsverfassung beeinträchtigt. Für die Interpretation des Stückes ist jedoch das Problem, worauf hier nur indirekt durch die Erwähnung der Schwester angespielt wird, von entscheidender Bedeutung: Vojnickijs Fehleinschätzung des Professors und die daraus gezogene Schlußfolgerung, daß er in seinem Leben einer Illusion erlegen ist.

Diese durch Auslassungspunkte verdeutlichte Unfähigkeit, oder besser gesagt Unwilligkeit, sich mitzuteilen, liegt in dem obigen Dialogausschnitt nicht in der äußeren Situation, sondern in der Persönlichkeit Vojnickijs begründet. Es wird an keiner Stelle darauf hingewiesen, daß Vojnickij nicht in der Lage sei, mit Sprache umzugehen. Dies ist ein Umstand, der bei Čechov ohnedies noch nicht zum Tragen kommt. Selbst die Diener sind im Umgang mit Sprache sogar ebenso gewandt wie ihre Herren, selbst wenn es sich dabei

um eine Parodie handelt, die auf dem Versuch basiert, die Herrschaft in jeder Hinsicht nachzuahmen.

Dunjaša und Jaša bemühen sich, die verfeinerten Manieren ihrer Herrschaft zu übernehmen, was sich auch in ihrer Sprache zeigt. Zur Verdeutlichung hierzu der Dialogausschnitt zu Beginn des *Višnevuj sad*, als Lopachin und Dunjaša auf die Ankunft warten:

ЛОПАХИН (прислушивается). Вот, кажется, едут...  
 ДУНЯША. Едут! Что же это со мной...  
 похолодела вся.  
 ЛОПАХИН. Едут, в самом деле. Пойдем встречать. Узнает ли она меня? Пять лет не видались.  
 ДУНЯША (в волнении). Я сейчас упаду... Ах, упаду!<sup>51)</sup>

Dunjaša versucht den Eindruck zu erwecken, als sei sie der Situation nicht gewachsen aufgrund ihrer schwächlichen Konstitution. Als sie von der endgültigen Ankunft hört, fühlt sie sich emotional unter so starkem Druck, daß sie körperliche Auswirkungen spürt. Sie äußert zunächst Unverständnis, um dann nach einer kurzen Pause, angezeigt durch die Auslassungspunkte, auf diese körperlichen Auswirkungen hinzuweisen. Lopachin geht darauf jedoch nicht ein, so daß sie gezwungen ist, direkt auf die daraus folgenden Konsequenzen hinzuweisen. Die letzte Aussage Dunjašas könnte als aktionales Sprechen verstanden werden, wenn nicht in der anschließenden Regieanweisung ein konträrer Hinweis zu finden wäre. Das macht deutlich, daß Dunjaša die Unfähigkeit, mit der Situation fertigzuwerden, nur spielt.

Es ist evident, daß sie sich bemüht, das von ihr als schicklich angesehene, feine Benehmen einer 'Dame von Welt' nachzuahmen, weshalb sie Unterbrechungen, angedeutet durch die Auslassungspunkte, einfließen läßt.

Ähnlich bewußt eingesetzt erscheinen die Unterbrechungen bei Jaša:

ЯША (идет через сцену, деликатно). Тут можно пройти-с?  
 ДУНЯША. И не узнаешь вас, Яша. Какой вы стали за границей.  
 ЯША. Гм... А вы кто?  
 ДУНЯША. Когда вы уезжали отсюда, я была

---

51) Ebd., S. 311.

этакой... (Показывает от полу.) Дуняша, Федора Козоедова  
дочь. Вы не помните!

ЯША. Гм... Огурчик! (Огладевается и обнимает ее; ...)<sup>52)</sup>

Jaša hat durch sein Verhalten genau den Effekt erzielt, den er erreichen wollte: Dunjaša ist von seinem veränderten, verfeinerten Verhalten beeindruckt und gibt ihm dies unmißverständlich zu verstehen. Um diesen Eindruck aufrechtzuerhalten, reagiert er zunächst mit einer etwas herablassend wirkenden Partikel, um dann, nach einer effektvollen Unterbrechung, Nicht-Wiedererkennen zu heucheln. Nachdem Dunjaša ihn aufgeklärt hat, verfährt er in ähnlicher Weise. Jaša bemüht sich, einen weltgewandten, weltmännischen Eindruck zu vermitteln, indem er versucht, das Sprachverhalten seiner Herrschaft zu imitieren. Er gibt sich durch die kleinen Unterbrechungen den Anschein eines etwas herablassenden, desinteressiert wirkenden, um exakte Wortwahl bemühten Herrn. Die in Dunjašas erstem Kommentar angelegte Vertrautheit wird dadurch im Keim erstickt.

Die Komik, die diese Situation für den Rezipienten hat, liegt in der naiven Kopie des aristokratischen Verhaltens. Für Dunjaša, die ein ähnliches Verhalten an den Tag legt, ist dies nicht ersichtlich, zumal sie von der 'Persönlichkeit' Jašas viel zu sehr beeindruckt ist.

Die Unterbrechungen in den letzten beiden Beispielen unterscheiden sich von den zuvor angeführten dadurch, daß sie vom Sprecher bewußt eingesetzt werden, um ein bestimmtes Sprachverhalten zu kopieren. Da dies für den Rezipienten eindeutig erkennbar ist, ist die Wirkung auf Rezipient und Gesprächspartner verschieden. Für das Gegenüber ist es eine aus der Situation resultierende sprachliche Reaktion, während der Rezipient die Komik erkennt, die in der Nachahmung angelegt ist.

Eine weitere Funktion der Auslassungspunkte bei Čechov ist die Markierung von verbaler zu nonverbaler Kommunikation innerhalb einer Replik. So z.B. in der schon angeführten Abschiedsszene zwischen Irina und Tuzenbach in *Tri sestry*:

---

52) Ebd., S. 314f.

ТУЗЕНБАХ. ...Прощай, моя милая... (Целует руки.)...<sup>53)</sup>

In bezug auf Tuzenbach kann man von einer aus dem zuvor Gesagten erwachsenden Handlung sprechen, die zudem in dieser Situation der Erwartungshaltung Irinas wie auch der des Rezipienten entspricht, da man dieses Verhalten als zur Etikette gehörig zählen kann. Die Auslassungspunkte deuten ein kurzes Innehalten zwischen verbaler und nonverbaler Kommunikation an.

Čechov benutzt die Auslassungspunkte in geringem Umfang auch, um das zögerliche Beenden einer Replik kenntlich zu machen. Gaev hat gerade seine Lobrede auf den Schrank beendet, worauf zunächst eine Pause folgt.

Пауза.

ЛОПАХИН. Да...

ЛЮБОВЬ АНДРЕЕВНА. Ты все такой же, Леня.<sup>54)</sup>

Um ein ganz anders intoniertes "да" handelt es sich, als Kulygin erzählt, daß er einem Schüler einen künstlichen Bart und Schnäuzer abgenommen habe, mit dem dieser dem Deutschlehrer sehr ähnlich sah.

КУЛЫГИН. Бчера в третьем классе у одного мальчугана я отнял вот усы и бороду... (Надевает усы и бороду.) Похож на учителя немецкого языка ... (Смеется.) Не правда ли? Смешные эти мальчишки.

МАША. В самом деле похож на вашего немца.

ОЛ ЪГА (смеется). Да.<sup>55)</sup>

Die Gegenüberstellung der beiden Beispiele zeigt, daß die Interpunktion die Art und Weise beeinflusst, wie das "да" intoniert werden soll. Im ersten Beispiel wird es weniger betont zustimmend als eher zögerlich vorgebracht, so daß mit einer Fortführung der Replik gerechnet wird. Im zweiten Beispiel ist durch den Punkt das Ende der Replik angezeigt, was eine eindeutige Zustimmung Ol'gas bedeutet.

---

53) Ebd., S. 297.

54) Ebd., S. 319.

55) Ebd., S. 301.

Was den Rederhythmus betrifft, so haben die Auslassungspunkte bei Čechov zweierlei Effekt: Sie können die Sprechgeschwindigkeit verlangsamen und somit retardierende Funktion übernehmen, wie z.B. beim Suchen nach dem rechten Wort; sie können aber auch den Effekt hoher Sprechgeschwindigkeit erzielen, wenn z.B. elliptische Formulierungen aneinandergereiht das Stakkato einer Rede verdeutlichen. Insofern haben die Auslassungspunkte für eine Replik eine ähnliche Funktion wie die Pausen für eine Dialogpassage bzw. einen längeren Monolog.

Die dargelegten Funktionen der Auslassungspunkte liegen begründet in der präzisen Nachahmung realer Kommunikation.

### 2.5.2 Die kommunikative Funktion der Pausen

Паузы необходимы отличать от случаев механической задержки речи при передвижении лиц на сцене. Пауза всегда есть знак скрыто (внутренне) напрягаемой эмоции, но ищущей выхода в словах (...). Пауза констатирует выразительный охват лица эмоцией, тормозящей поток слов в речеведении. Пауза, как эквивалент эмоциональному произнесенному слову, вводит в речеведение экспрессивную форму умолчания.<sup>56)</sup>

BALUCHATYJ verweist in seiner Charakterisierung der Pausen auf die Expressivität dieser nonverbalen Kommunikation.<sup>57)</sup> Er differenziert bei seiner Analyse der Pausentechnik in *Ivanov* und *Čajka* nach verschiedenen Funktionen, die die Pause übernehmen kann. Mit geringen Abweichungen lassen sich diese Funktionsbestimmungen auch auf die anderen Čechov-

---

56) Baluchatyj, S. 96f.

57) Baluchatyj verweist u.a. auch auf den Wandel der Pausentechnik bei Čechov seit *Lešij* und die Neuartigkeit dieser Technik. Baluchatyj, S. 66.

Dramen übertragen.<sup>58)</sup> Man kann sie in vier große Gruppen zusammenfassen, die dann in weitere Untergruppen zerfallen.

### 2.5.2.1 Pausen als Themenwechsel

Eine Gruppe bilden Pausen, die einen Themenwechsel markieren. BALUCHATYJ spricht von einer Pause

как признак перемены темы<sup>59)</sup>.

Als Beispiel führt er folgenden Dialogausschnitt zwischen Šabel'skij und Borkin im *Ivanov* an:

ШАБЕЛЬСКИЙ. Все вздор, вздор и вздор ... (Зевает.) Вздор и плутни. (Пауза.)

БОРКИН. А я, господа, тут все учу Николая Алексеевича деньги наживать. ...<sup>60)</sup>

Das vorausgehende Thema, auf welches Šabel'skij sich bezieht, wird mit seiner Replik beendet. Borkin beginnt nach der Pause unvermittelt mit einem neuen Thema, welches jedoch in assoziativem Zusammenhang zum zu Beginn Gesagten steht. Trotz dieses assoziativen Zusammenhangs kann man nicht sagen, daß der Themenwechsel durch das vor der Pause Gesagte erfolgt ist, wie es im folgenden Beispiel der Fall ist.

Treplev tritt mit einer parallel gestalteten Bitte um Geld, wie Sorin, an Arkadina heran. Ähnlich wie beim ersten Mal, wird diese Bitte jedoch abgelehnt. Der Unterschied besteht darin, daß Sorin zwar einlenkt, aber dennoch versucht, sie indirekt weiter dazu zu bewegen, Treplev das Geld zu

---

58) Grundlage für das Folgende liefert eine Kombination der von Baluchatyj für *Ivanov* und *Čajka* getroffenen Funktionsunterscheidungen. Die Kombination ermöglicht es, die Funktionen weitgehend abzudecken und sie auch auf die übrigen Dramen zu übertragen.

59) Baluchatyj, S. 46.

60) Čechov, S. 20.

geben<sup>61)</sup>, während Treplev in ähnlicher Situation einen spontanen Themenwechsel vornimmt, der durch die Pause angezeigt wird:

АРКАДИНА. У меня нет денег. Я актриса, а не банкирша.

(Пауза)

ТРЕПЛЕВ. Мама, перемени мне повязку. Ты это хорошо делаешь.<sup>62)</sup>

BALUCHATYJ bezeichnet dies als

Пауза после речи лица, ведущая к смене темы в диалоге.<sup>63)</sup>

Der Themenwechsel im obigen Beispiel wird vorgenommen, weil durch die rigorose Ablehnung Arkadinas für Treplev offenkundig wird, daß es keinen Zweck hat, weiter auf sie einzuwirken. Eine Fortführung des Themas bedeutete eine weitere Belastung der Beziehung. Treplev, der dies erkennt, ist nicht bereit, den Konflikt auszutragen. Aus diesem Grund wechselt er nach der Pause abrupt das Thema. Insofern wird dieser Wechsel durch die Ablehnung Arkadinas hervorgerufen. Die Pause hat innerhalb des Kommunikationsablaufs die Funktion, Arkadina Zeit zu geben, sich zu beruhigen, und gleichzeitig Treplev die Chance zu geben, auf einer ihre gemeinsame Beziehung betreffenden Ebene fortzufahren. Durch die Pause signalisiert Treplev, daß er an einer Auseinandersetzung nicht interessiert ist.

Die beiden oben genannten Funktionen der Pause bezogen sich auf Pausen zwischen den Repliken zweier Personen. Es besteht jedoch auch die Möglichkeit, daß eine Person innerhalb ihrer Rede das Thema wechselt, was ebenfalls durch eine Pause markiert wird. BALUCHATYJ bezeichnet dies als

Пауза в речи лица, ведущая к перемене речевой темы.<sup>64)</sup>

---

61) Vgl. ebd., S. 172.

62) Ebd., S. 173.

63) Baluchatyj, S. 96.

64) Ebd., S. 97.

Er unterscheidet hier zwischen dem Wechsel des allgemeinen Gesprächsthemas und dem Wechsel des Redethemas. Der Wechsel des Redethemas kann nur von einer Person in ihrer eigenen Rede vollzogen werden, während jeder Anwesende die Möglichkeit hat, das Gesprächsthema zu wechseln. Dieser Sachverhalt wird in der Reaktion Trigorins auf Ninas Frage nach seiner Meinung über Treplevs Stück deutlich.

ТРИГОРИН. Я ничего не понял. Впрочем, смотрел я с удовольствием. Вы так искренно играли. И декорация была прекрасная. (Пауза.) Должно быть, в этом озере много рыбы.  
НИНА. Да.<sup>65)</sup>

Aus seiner Antwort geht hervor, daß das Stück an sich ihm nichts gesagt hat und er, bemüht, Nina ein Kompliment zu machen, sich positiv über ihr Spiel und die Dekoration äußert. Aber weder das Stück noch Ninas Spiel haben auf ihn großen Eindruck gemacht, so daß seine Gedanken abschweifen. Er lenkt auf ein vollständig anderes Thema ab. Es ist für ihn als passionierten Angler nicht schwer, von der Dekoration, deren Bestandteil der See war, die Verbindung zum Fischbestand dieses Sees zu knüpfen. Nina weiß zu wenig, um diese lose Verknüpfung nachvollziehen zu können, denn Trigorin erzählt ihr erst nach ihrem einsilbigen "да" von seiner Angelleidenschaft.

Innerhalb der Kommunikation wird durch den Themenwechsel nach der Pause deutlich, daß Trigorin zum vorherigen Thema nichts mehr zu sagen hat, wodurch sich sein Abschweifen erklären läßt. Zum anderen wird durch diese Pause der assoziative Zusammenhang menschlicher Gedankengänge nachempfunden.

Die weitere Funktion der Pause kann als Variante des Themenwechsels bezeichnet werden. Sie verdeutlicht den desolaten Zustand der Beziehung zweier Individuen. Dies ist jedoch nicht zu verwechseln mit dem Ancin-andervorbeireden, da dabei auf die Funktion der Pause als Markierung kein Wert gelegt wird. Diese Funktion definiert BALUCHATYJ wie folgt:

---

65) Čechov, S. 154f.

Пауза характеристическая, как признак невязки отношений лиц.<sup>66)</sup>

Diese Unverbundenheit wird zwischen Maša und Medvedenko deutlich:

МЕДВЕДЕНКО. ..., и занавеска от ветра хлопает. Когда я вчера вечером проходил мимо, то мне показалось будто кто в нем плакал.

МАША. Ну, вот...(Пауза.)

МЕДВЕДЕНКО. Поедем, Маша, домой!

МАША. (качает отрицательно головой). Я здесь останусь ночевать.

МЕДВЕДЕНКО. (умоляюще). Маша, поедем! Наш ребеночек, небось, голоден.

МАША. Пустяки. Его Матрена покормит.

(Пауза.)

МЕДВЕДЕНКО. Жалко. Уже третью ночь без матери.

МАША. Скучный ты стал. Прежде, бывало, хоть-пофилосовствуешь, а теперь все ребенок, домой, ребенок, домой, - и больше от тебя ничего не услышишь.<sup>67)</sup>

Die lethargische Reaktion deutet zunächst Mašas Desinteresse an, was dann durch die darauf folgende Pause noch intensiviert wird. Das Desinteresse beschränkt sich nicht nur auf das Gesprächsthema, sondern versinnbildlicht ihre Gleichgültigkeit gegenüber der Person Medvedenkos, welche Maša durch die Pause zu verstehen gibt. Das offensichtliche Nicht-Funktionieren ihrer Beziehung wird im weiteren Verlauf des Gesprächs explizit, indem sie sich zum einen bei Medvedenko über seine Gesprächsthemen beschwert und zum anderen durch ihr weiteres Verhalten bekundet, wie sehr sie von ihm gelangweilt und abgestoßen ist. Dieser Funktion der Pause kommt kaum Bedeutung auf der Inhaltsebene zu. Ihre Bedeutung liegt auf der Beziehungsebene, ähnlich der Bedeutung von Pausen, die durch die vorausgehende Replik hervorgerufen werden. Bei letzterem handelt es sich um eine Taktik, dem Konflikt auszuweichen, während bei obiger Funktion Beziehungsstrukturen mit Hilfe der Pause kenntlich gemacht werden.

---

66) Baluchatyj, S. 98.

67) Čechov, S. 179f.

Es handelt sich hierbei nicht um einen intendierten Konflikt, der dann ausgetragen wird, sondern um das unbewußte Hervortreten unterschwellig vorhandener Beziehungslosigkeit zweier Personen, die eigentlich in einem engen emotionalen Verhältnis zueinander stehen sollten. Die Verwendung der Pause bietet eine adäquate Möglichkeit, diesen Sachverhalt nonverbal zum Ausdruck zu bringen, ohne, wie es im klassischen dramatischen Dialog der Fall war, den Konflikt zu thematisieren. Diese von Čechov gewählte Darstellungsform entspricht insofern realer menschlicher Kommunikation, als auch dort Beziehungslosigkeit bzw. Desinteresse meist nicht explizit geäußert werden.

### 2.5.2.2 Emotional bedingte Pausen

Eine weitere große Gruppe bilden die Pausen, die durch das emotionale Befinden des Sprechers hervorgerufen werden. Dazu zählen Pausen

как признак затрудненного положения.<sup>68)</sup>

So z.B. im Dialog zwischen Ivanov und Lebedev im *Ivanov*:

ИВАНОВ. Не дай бог, умрет этот старый ребенок, не вам будет худо, а мне ... Что тебе нужно? (Пауза.)

ЛЕБЕДЕВ. Видишь ли, любезный друг ... Не знаю, как начать, чтобы это вышло не так бессовестно ... Николаша, совестно мне, краснею, язык заплетается, но, голубчик, войди в положение, пойми, что я человек подневольный, негр, тряпка ... Извини ты меня ...<sup>69)</sup>

Die Pause zwischen den beiden Repliken entsteht, weil Lebedev sich in einer für ihn schwierigen Lage befindet. Seine Frau hat ihn geschickt, um von seinem Freund Zinsen einzutreiben. Lebedev fällt diese Aufgabe sehr schwer, da er weiß, daß Ivanov nicht liquide ist und er ihn somit unnötig unter Druck setzt. Lebedev hat innerhalb seiner Ehe die inferiore Position, so daß es ihm

---

68) Baluchatyj, S. 46.

69) Čechov, S. 54.

unmöglich ist, sich seiner Frau zu widersetzen. Andererseits ist ihm die Lage Ivanovs wohl bekannt, und es fällt ihm schwer, zu diesem Zeitpunkt an Ivanov heranzutreten. Er sagt ausdrücklich, daß er nicht weiß, wie er sich ausdrücken soll, und entschuldigt sich für sein Ansinnen, indem er seine Position in der Ehe darlegt. Erst nach einer erneuten Frage Ivanovs erfährt man, worum es ihm geht. Diese ganze Problematik wird schon durch die Pause deutlich, bevor Lebedev beginnt. Unterstützt wird diese Funktion durch die inhaltliche Seite seiner ersten Replik sowie durch den elliptischen, seine Verlegenheit dokumentierenden Sprachstil.

In engem Zusammenhang mit dieser Funktion steht die Pause

как признак затрудненной речи (смущение).<sup>70)</sup>

Hierzu ein Beispiel aus *Tri sestry*:

МАША. Мне хочется каяться, милые сестры. Томится душа моя. Покаюсь вам и уж больше никому, никогда ... Скажу сию минуту. (Тихо.) Это моя тайна, но вы все должны знать... Не могу молчать  
... (Пауза.) Я люблю, люблю... Люблю этого человека... Вы его только что видели... Ну, что там. Одним словом, люблю Вершинина...<sup>71)</sup>

Auch in diesem Beispiel wird die emotionale Verfassung des Sprechers thematisiert. Während im vorigen Beispiel die Pause vor der Replik lag, wird hier zunächst der Grund der Aufregung angedeutet, und die Pause folgt dann, nach dieser 'Einleitung', aber vor dem eigentlichen Bekenntnis Mašas. Maša gibt zu Beginn Aufschluß über ihren Gefühlszustand, so daß die Funktion der darauffolgenden Pause klar wird. Die Pause verdeutlicht Mašas Schwierigkeiten, ihr Geheimnis zu offenbaren. Sie hat zwar das Bedürfnis, sich den anderen mitzuteilen, aber dennoch fällt es ihr schwer, da sie sich der Kritik seitens der Schwestern und des Verstoßes gegen die Konventionen bewußt ist.

Im Gegensatz zu solchermaßen verbal vorbereiteten Pausen gibt es auch solche, die bei einer ähnlich gelagerten Gemütsverfassung auftreten und diese

---

70) Baluchatyj, S. 47.

71) Čechov, S. 286.

markieren, wobei jedoch der Grund dieser Pausen nicht mehr explizit aufgedeckt wird. Er muß aus vorherigen Informationen bzw. dem Untertext erschlossen werden. BALUCHATYJ bezeichnet sie als Pausen

как признак протекания скрытой эмоции.<sup>72)</sup>

Besonders deutlich wird dies im Dialog Anna Petrovna - Šabel'skij. Nachdem Šabel'skij Anna etwas über seine Persönlichkeit berichtet hat, fährt er mit einer Phantasiereise fort, in der er Anna erzählt, was er machen würde, wenn er Geld gewänne. Er würde sofort den Ort verlassen, nach Moskau gehen und anschließend nach Paris fahren, um sich dort niederzulassen.

АННА ПЕТРОВНА. А еще что?

ШАБЕЛЬСКИЙ. По целым дням сидел бы на жениной могиле и думал. Так бы я и сидел на могиле, пока не окошел. Жена в Париже похоронена  
... (Пауза.)<sup>73)</sup>

Die Pause an dieser Stelle verdeutlicht, daß Šabel'skij über den Tod seiner Frau noch nicht hinweggekommen ist. Die melancholisch depressive Grundstimmung, die in seinen ersten Bemerkungen deutlich wird, verbunden mit der Phantasiereise, die am Todesort seiner Frau endet, haben Emotionen in Šabel'skij aufsteigen lassen, die zu der Pause führen. Die neu erwachte Trauer und der Schmerz über den Verlust hindern ihn daran, die Phantasiereise fortzuführen. Der auslösende Faktor für diese Pause wird jedoch nicht thematisiert, sondern muß aus der Vorinformation erschlossen werden.

Genauso erschlossen werden muß die Funktion bei Pausen

как признак сдерживаемой сильной эмоции.<sup>74)</sup>

Hierbei handelt es sich um Pausen, die eigentlich als Replik auf der Ebene des Untertextes zu verstehen sind. Sie treten immer dann auf, wenn der Sprecher

---

72) Baluchatyj, S. 47.

73) Čechov, S. 23.

74) Baluchatyj, S. 47.

sein emotionales Gleichgewicht verloren hat, sich aber verzweifelt bemüht, diesen Gemütszustand seinem Gesprächspartner zu verheimlichen.<sup>75)</sup>

Ein Beispiel hierfür ist u.a. der Dialog Anna Petrovna - Ivanov. Anna nimmt hier auf den unverhofften Besuch Sašas Bezug. Sie fragt Ivanov nach dem Grund dieses Besuches und wiederholt aufgrund der Ausflüchte Ivanovs ihre Frage mehrfach, um sie dann selbst zu beantworten.

АННА ПЕТРОВНА. (после паузы). Зачем она сейчас сюда приезжала?

ИВАНОВ. Не спрашивай, Анюта... (Пауза.) Я глубоко виноват. Придумывай какое хочешь наказание, я все снесу, но ... не спрашивай... Говорить я не в силах.

АННА ПЕТРОВНА (сердито). Зачем она здесь была? (Пауза.) А, так вот ты какой! Теперь я тебя понимаю. ...<sup>76)</sup>

Erst nach der letzten Pause läßt sie ihren Gefühlen freien Lauf, indem sie Ivanov als Mitgiftjäger darstellt. Ihre gesamte Trauer und Enttäuschung sowie ihre Wut werden im weiteren Verlauf durch ihre Beschuldigungen verdeutlicht. Zu Beginn des Gesprächs bemüht sie sich jedoch, einen ruhigen Eindruck zu machen, und gibt sich den Anschein, als wolle sie die Frage nur ganz rational und objektiv beantwortet haben. Die unterschwellig vorhandenen heftigen Gefühle, die hier noch nicht zum Ausdruck kommen, werden durch die Pausen vertreten. Sie haben hier die Funktion, den Untertext zutage treten zu lassen. Für Anna bieten sie die Möglichkeit, sich zu sammeln und ihre Gefühle zu kontrollieren. Ivanov, der die Spannung zwar spürt, ohne daß sie für ihn eindeutig greifbar ist, erkennt ebenso wie der Rezipient die verborgenen Emotionen, kann aber einen Ausbruch nicht verhindern.

In diesem Beispiel werden die Emotionen nach den Pausen noch durch das anschließende Streitgespräch verdeutlicht, so daß die Funktion offensichtlich wird. Dies muß nicht immer so sein. Es gibt auch Beispiele, bei denen Rezipient und Gesprächspartner mehr auf den Untertext angewiesen sind, um

---

75) Die von Baluchatyj im Zusammenhang mit *Čajka* erwähnte Funktion der Pause als "Pauza kak priznak naličija naprjagaemoj emocii" entfällt, da sie auf die beiden übrigen Kategorien aufgeteilt werden kann. Vgl. Baluchatyj, S. 97.

76) Čechov, S. 64f.

die Funktion eindeutig zu erkennen. Bei dem oben angeführten Beispiel tritt jedoch der Aspekt des Unterdrückens dieser starken Emotion besonders deutlich hervor.<sup>77)</sup>

### 2.5.2.3 Handlung als Pause

Eine weitere Gruppe von Pausen kommt durch Handlungen der Personen zustande. Gemeint sind dabei nicht die Rede begleitende Handlungen, sondern solche, durch die die Rede in ihrem Fluß unterbrochen wird. BALUCHATYJ spricht von

Пауза сценичная, заполненная динамичными жестами.<sup>78)</sup>

Hierunter kann man auch die leitmotivisch eine Person charakterisierenden, symbolhaften Handlungen fassen, wie z.B. das an *Macbeth* erinnernde Händewaschen Solenyjs in *Tri sestry*<sup>79)</sup> oder Gaevs Konfektessen im *Višnevyj sad*.<sup>80)</sup> Diese das ganze Stück durchziehenden Handlungen einer Person dienen jedoch mehr der Figurencharakterisierung, als daß sie zum einzelnen Dialog gehören, in dem sie auftreten. Ihre vollständige Bedeutung kann insofern auch nur in der Gesamtbetrachtung des Dramas erschlossen werden und nicht im Zusammenhang mit einer einzigen Dialogstelle.

Andere, aus dem situativen Kontext erwachsende, die Rede unterbrechende einzelne Handlungen treten bei Čechov häufig auf. Meist unterbricht eine einzige Handlung die Rede, wie z.B. im *Višnevyj sad*:

---

77) Nicht ganz so offensichtlich wird dies in einer schon im Zusammenhang mit dem Untertext behandelten Stelle, dem Gespräch zwischen Varja und Lopachin. Die in ihrer Zuneigung zu Lopachin und in der Erwartungshaltung bezüglich dieses Gesprächs involvierten Gefühle Varjas werden mit Hilfe der Pausen verdeutlicht.

78) Baluchatyj, S. 98.

79) Vgl. Čechov, S. 246, 271, etc.

80) Vgl. ebd., S. 324, 330, etc.

ЛЮБОВЬ АНДРЕЕВНА (смеется). Ты все такая же, Варя. (Привлекает ее к себе и целует.) Вот выпью кофе, тогда все уйдем.<sup>81)</sup>

Ähnliche Beispiele, bei denen die Replik einer Person durch eine einzelne Handlung unterbrochen wird, lassen sich zahllos anführen. Seltener wird die Rede durch mehrere Handlungen unterbrochen. Hierzu ein Beispiel aus *Čajka*:

ТРЕПЛЕВ. ... Что такое? (Глядит в окно.)  
Ничего не видно... (Отворяет стеклянную дверь и смотрит в сад.) Кто-то пробежал вниз по ступеням. (Окликает.) Кто здесь? (Уходит; слышно как он быстро идет по террасе; через полминуты возвращается с Ниной Заречной.) Нина! Нина!<sup>82)</sup>

Ein Geräusch veranlaßt Treplev herauszufinden, woher dieses Geräusch kommt bzw. wer es verursacht hat. Aus der Suche resultieren verschiedene Handlungen, die schließlich zur Klärung führen. Die aufeinanderfolgenden Handlungen Treplevs werden durch eine Art Selbstkommentierung motiviert und erläutert. Während die Unterbrechungen hier der Ursachenfindung dienen, können sie an anderer Stelle, innerhalb eines Dialogs, verschiedene Bedeutungen innerhalb der Kommunikation tragen. Sie können z.B. das Gesagte nonverbal bekräftigen, bzw. dem entgegengesetzt sein, oder Ablehnung des Gesprächs bzw. des Gesprächsgegenstandes ausdrücken. Diese als 'Handlung' gekennzeichneten Unterbrechungen der Rede können hinsichtlich der Kommunikation jedwede Funktion nonverbaler Kommunikation übernehmen. Sie bilden Teil der Beziehungsebene und können somit die Inhaltsebene beeinflussen. Die nonverbale Kommunikation, zu der diese Unterbrechungen gehören, hilft somit, die verbale Kommunikation zu interpretieren.

Die Verquickung beider Ebenen der Kommunikation verdeutlicht den Umfang, den die nonverbale, analoge Kommunikation innerhalb menschlicher Kommunikationsvorgänge einnimmt. Die Verwendung dieser Kommunikations-

---

81) Ebd., S. 316.

82) Ebd., S. 189f.

ebenen macht die Plurimedialität<sup>83)</sup> der Gattung Drama auch im Dialog ersichtlich.

#### 2.5.2.4 Durch die Nähe zum Alltagsgespräch bedingte Pausen

Pausen, die durch die starke Anlehnung des dramatischen Dialogs an das Alltagsgespräch entstehen, lassen sich zu einer weiteren Gruppe subsumieren. Hierzu zählen Pausen

как признак размышления, раздумья<sup>84)</sup>,

die sowohl im Dialog wie im Monolog auftreten können. An einigen Stellen wird dabei auf das Nachdenken des Sprechenden in der Regieanweisung explizit hingewiesen. Ist dies nicht der Fall, so muß die Funktion aus dem Kontext erschlossen werden. Bei Monologen ist das Repertoire der Funktionen kleiner, so daß man entweder von einem Abschweiften der Gedanken oder aber von einem Nachdenken ausgehen kann.<sup>85)</sup>

Im Dialog entstehen diese Pausen, wenn der Sprecher sich auf ein Argument des Vorredners beziehen will, er seine Bezugnahme aber noch überdenken muß, bzw. das Gesagte noch auf ihn einwirkt. Bei der nach der Pause erfolgenden Reaktion kann es sich um eine Weiterentwicklung des Argumentationsstranges, um Ablehnung, aber auch um Zustimmung handeln.

Die Argumentation wird weiterentwickelt in *Djadja Vanja*, wenn Elena Andreevna mit ihren Überlegungen bezüglich Sonja und Astrov fortfährt, um eine Strategie zu entwerfen:

---

83) Vgl. Pfister, S. 24ff.

84) Baluchatyj, S. 47.

85) Stender-Petersen schreibt in bezug auf das Selbstgespräch L'vovs zu Beginn des vierten Aktes in *Ivanov*: Die Regiebemerkung 'er denkt nach' ist hier gleichwertig mit der Regiebemerkung 'Pause'. In einem Monolog wird jede Pause natürlich durch ein Nachdenken des Sprechenden zu erklären sein. Stender-Petersen legt großes Gewicht auf die inhaltlich gliedernde Funktion der Pause und verzichtet weitestgehend auf weitere Funktionsbestimmungen. Vgl. Stender-Petersen (1960), S. 189.

ЕЛЕНА АНДРЕЕВНА (в раздумье). Странны он человек ... Знаешь что? Позволь, я поговорю с ним... Я осторожно, намеками... (Пауза.) Право, до каких же пор быть в неизвестности... Позволь!<sup>86)</sup>

Elenas Gedanken kreisen offensichtlich die ganze Zeit um das Thema Astrov - Sonja, und nach jeder Pause, nach jedem Nachdenken, fügt sie eine neue Überlegung zum Thema hinzu.

Bei dieser Funktion der Pause innerhalb eines Dialogs verwendet Čechov häufig die Regieanweisung 'Posle pauzy', besonders wenn es sich dabei um eine Reihe kürzerer Repliken handelt und nicht wie im obigen Beispiel nahezu um einen Monolog. So in den *Tri sestry*:

МАША (садится). ... Вы любили мою мать?

ЧЕБУТЫКИН. Очень.

МАША. А она вас?

ЧЕБУТЫКИН (после паузы). Этого я уже не помню.<sup>87)</sup>

In beiden Beispielen gibt Čechov Anhaltspunkte für die Funktion der Pause. Im ersten Beispiel gleich zu Beginn in der Regieanweisung 'в раздумье' und im zweiten durch den Inhalt der nach der Pause erfolgenden Antwort. Čebutykin kann sich nicht mehr erinnern, und auch nach einigem Nachdenken, verdeutlicht durch die Pause, bleibt die Erinnerung erloschen. Es ist insofern aufgrund verschiedener Hinweise möglich, die Funktion der Pause zu erschließen, da Čechov durch Regieanweisungen oder Inhalt Hinweise darauf gibt.

Eine Assoziationskette kann ebenfalls mit Hilfe von Pausen verdeutlicht werden. Vor jedem neuen Thema befindet sich eine Pause, die die assoziative Verknüpfung der Gedanken des Sprechers markiert. BALUCHATYJ bezeichnet diese Gruppe als

Пауза, как признак опущенного тока ассоциаций<sup>88)</sup>

---

86) Čechov, S. 220.

87) Ebd., S. 293.

88) Baluchatyj, S. 98.

Diese Art der Pause findet sich meist in längeren Repliken oder Monologen. In *Čajka* erinnert sich Treplev in einem Gespräch mit seiner Mutter an seine Kindheit, an eine Zeit, zu der sie mit zwei Ballettänzerinnen in einem Haus wohnten.

АРКАДИНА. Это помню.

ТРЕПЛЁВ. Богомольные они такие были. (Пауза.) В последнее время, вот в эти дни, я люблю тебя так же нежно и беззаветно, как в детстве. Кроме тебя, теперь у меня никого не осталось. Только зачем, зачем ты поддаешься влиянию этого человека?<sup>89)</sup>

Durch die gedankliche Herausbeschwörung dieser Zeit erinnert er sich auch an das Gefühl, welches er damals für seine Mutter hegte. Dieses Gefühl ist die Brücke von der Vergangenheit zum Jetzt, da es sich für Treplev wiederholt. Die Verbindung, die er zwischen Vergangenheit und Gegenwart gedanklich herstellt, wird durch die Pause verdeutlicht. Innerhalb der Kommunikation entsteht natürlicherweise eine Pause, um die assoziative Verknüpfung herzustellen.

Eng mit dem Sprechverhalten im Alltagsgespräch verbunden ist die Pause vor bzw. nach einer besonders wichtigen Aussage innerhalb der Kommunikation. Treplev legt eine Pause ein, nachdem er Nina die tote Möwe gebracht hat. Nina reagiert mit Unverständnis:

НИНА. Что с вами? (Поднимает чайку и глядит на нее.)

ТРЕПЛЁВ (после паузы). Скоро таким же образом я убью самого себя.<sup>90)</sup>

Durch die Pause nach Ninas Frage wird die Aufmerksamkeit stärker auf die Antwort gelenkt, so daß dem, was Treplev sagt, dann die entsprechende Bedeutung beigemessen wird. Die Pause wird hier vom Sprecher selbst eingesetzt, um dem Gesprächspartner die Relevanz der folgenden Aussage anzudeuten, und erfüllt eine bedeutsame Funktion sowohl für das innere als auch für das äußere Kommunikationssystem.

---

89) Čechov, S. 173.

90) Ebd., S. 164.

Der umgekehrte Fall liegt vor, wenn die Pause nach einer wichtigen Aussage erfolgt, weil damit der Hörer signalisiert, daß er sich der Tragweite dieser Aussage bewußt ist, was dann jedoch eher einem Nachdenken über das Gesagte gleichkommt.

### 2.5.3 Die kommunikative Funktion des Schweigens

Die Regieanweisung 'Schweigen' kommt in den vier großen Dramen Čechovs so selten vor, daß alle einzelnen Fälle betrachtet werden können. Dies liegt nicht zuletzt darin begründet, daß Čechov, trotz all seiner Neuerungen im Drama, in bestimmten Bereichen der Tradition des klassischen dramatischen Dialogs dennoch verbunden blieb.

Bei Čechov lassen sich drei verschiedene Arten des Schweigens unterscheiden. Die erste Gruppe, die zugleich auch die größte ist, bilden Handlungen, die schweigend ausgeführt werden. Hierzu zählt im *Ivanov*:

БОРКИН. Тут и учить нечему. Очень просто...  
(Возвращается.) Николай Алексеевич, дайте мне рубль!

(Иванов молча дает ему деньги.)

БОРКИН. Мерси! ...<sup>91)</sup>

Die Handlung wird direkt durch die zuvor geäußerte Bitte Borkins um Geld motiviert. Sie ist folglich als Ausführung der Bitte und somit auch als Reaktion auf die Replik zu sehen.<sup>92)</sup> Ähnlich ist es in *Čajka*:

МЕДВЕДЕНКО. Прощайте, Константин Гаврилыч.

(Треплев молча подает руку; Медведенко уходит.)<sup>93)</sup>

Im Gegensatz zum vorherigen Beispiel handelt es sich hier zwar nicht um eine direkte Aufforderung, auf die die Handlung als Reaktion erfolgt, aber dennoch

---

91) Ebd., S. 20.

92) Vgl. hierzu auch: ebd., S. 287.

93) Ebd., S. 180.

wird sie durch das zuvor Geäußerte bedingt, da ein Händschütteln als Grußerwiderung durchaus angemessen erscheint. An anderer Stelle im gleichen Stück:

ПОЛИНА АНДРЕЕВНА (Треплеву). Она славенькая. (Пауза.)  
Женщине, Костя, ничего не нужно, только взгляни на нее лаского. По себе знаю.

(Треплев встает из-за стола и молча уходит.)<sup>94)</sup>

Auch hier erfolgt die schweigend ausgeführte Handlung aufgrund der vorherigen Replik. Sie wird jedoch nicht direkt motiviert, sondern muß dem Untertext entnommen werden. Treplev macht durch sein Handeln seine Ablehnung und gleichzeitig auch seine Verweigerung, sich zu dem von Polina Andreevna angesprochenen Thema zu äußern, deutlich. Ähnlich wie Gaev in dem unter Kap. 5.1 angeführten Beispiel entzieht sich Treplev durch räumliche Trennung. Im Gegensatz zu Gaev erfolgt dies jedoch schweigend, so daß das Element des Sichverweigerns stärker hervorgehoben wird.

Etwas anders verhält es sich im folgenden Beispiel:

СОНЯ (садится за стол и перелистывает конторскую книгу). Напишем, дядя Ваня, прежде всего счета. У нас страшно запущено. Сегодня опять присылали за счетом. Пиши. Ты пиши один счет, я - другой...

ВОЙНИЦКИЙ (пишет). Счет... господину...

(Оба пишут молча.)<sup>95)</sup>

Die Handlung wird zunächst von Sonja thematisiert und übernimmt so die Form einer indirekten Regieanweisung. Erst nachdem diese Handlung eine Zeitlang die Rede begleitend erfolgt ist, wird sie dann schweigend fortgeführt. Das Schweigen ergibt sich hier aus der Art der Handlung selbst und hat innerhalb der Kommunikation keine besondere Funktion.

---

94) Ebd., S. 181.

95) Ebd., S. 239.

Während die oben aufgeführten Beispiele alle durch die Situation motiviert waren, gibt es auch Beispiele, bei denen eine schweigende Handlung nicht aus der Situation heraus erwächst:

ОЛ Ъ Г А . . . Но если бы бог привел ему жениться на тебя, то я была бы счастлива. Тут ведь другое, совсем другое.

(Наташа со свечой проходит через сцену из правой двери в левую молча.)

МАША (садиться). Она ходит так, как будто она положила.<sup>96)</sup>

Der Auftritt Natašas ist weder durch die vorausgehende Replik motiviert, noch nimmt ihr Handeln Bezug auf die Situation auf der Bühne. Ihr schweigendes Vorübergehen ist dennoch realistisch, da sie sich als Bewohnerin im Haus frei bewegen kann. Ihr bloßer Anblick jedoch veranlaßt Maša, sich kritisch über sie zu äußern, wodurch verstärkt die negative Grundeinstellung Nataša gegenüber deutlich wird und unterschwellige Aggressionen ihr gegenüber evident werden.

Im folgenden Beispiel aus den *Tri sestry* kommt die Funktion der schweigenden Handlung der der Pause sehr nah:

АНДРЕЙ. Не Слушают. Наташа превосходный, честный человек. (Ходит по сцене молча, потом останавливается.) Когда я женился, я думал, что мы будем счастливы... все счастливы... Но боже мой... (Плачет.) Милые мои сестры, дорогие сестры, не верьте мне, не верьте... (Уходит.)<sup>97)</sup>

Andrej versucht hier zunächst durch die Wiederholung der Qualitäten seiner Frau seine Schwestern und auch sich selbst zu überzeugen. Er erkennt jedoch, daß es sinnlos ist, da weder er noch seine Schwestern ihre Meinung über Nataša revidieren. Bevor er dies jedoch eingesteht, geht er schweigend auf der Bühne hin und her. Diese schweigende Handlung ist gleichzusetzen mit der Pause, die den freien Gedankenfluß anzeigt, denn auch im angeführten Beispiel wird deutlich, daß Andrej sich gedanklich weiter mit Nataša auseinandersetzt.

---

96) Ebd., S. 286.

97) Ebd., S. 288.

Er fährt zwar in verändertem Ton fort, bleibt aber beim Thema. Da er jedoch ganz seiner eigenen Gedankenwelt verhaftet ist, kann man von einer Unterbrechung der kommunikativen Verbindung zu seinen Schwestern sprechen.

Des weiteren findet man diese Regieanweisung, wenn Musik erklingt und die Figuren auf der Bühne der Musik lauschen:

(Телегин играет польку; все молча слушают; входит работник.)<sup>98)</sup>

Dieses stumme Lauschen der Musik wird dann durch das Auftreten einer weiteren Person beendet. Eine ähnliche Situation gibt es in den *Tri sestry*, wo auch zunächst eine Gruppe von Personen schweigend der Musik lauscht, was dann durch das Auftreten einer weiteren Person beendet wird.<sup>99)</sup>

Čechov unterscheidet im Gebrauch der beiden Worte 'молчание' und 'тишина', wobei 'молчание' sich auf die gesprochene Rede bezieht und 'тишина' auf absolute Stille, d.h. das Nicht-Vorhandensein etwaiger Laute.<sup>100)</sup> In der Regieanweisung zu Beginn des vierten Aktes von *Djadja Vanja*:

... Осенний вечер. Тишина.<sup>101)</sup>

Diese Regieanweisung deutet an, daß weder gesprochen wird, noch irgendwelche Laute aus der Umgebung vernehmbar sind. Für den Dialog, bzw. für die Kommunikation, hat sie jedoch keine Relevanz.

Des weiteren benutzt Čechov diese Regieanweisung, um einen dann erfolgenden Laut deutlicher hervorzuheben und seine symbolhafte Bedeutung zu verstärken, wie z.B. im *Višnevij sad* zu Ende des vierten Aktes das Schlagen der Axt<sup>102)</sup> oder, im gleichen Stück, der plötzlich ertönende unerklärliche Laut im zweiten Akt<sup>103)</sup>. Hinzu kommen Beispiele, in denen

---

98) Ebd., S. 202.

99) Vgl. ebd., S. 293.

100) Vgl. u.a. ebd., S. 250 u. S. 232.

101) Ebd., S. 232.

102) Vgl. ebd., S. 359 u. 360.

103) Vgl. ebd., S. 334.

eine Figur im Hintergrund der Bühne 'тихо' vorbeigeht, aber auch sie sind für den Dialog nicht von Bedeutung.

Trotz dieser angeführten Unterscheidungen kann man zu dem Schluß kommen, daß Čechov zwischen den Regieanweisungen 'Pause' und 'Schweigen' noch sehr ungenau differenziert:

ВЕРШИНИН. ... Только странно, вокзал железной дороги в двадцати верстах.. И никто не знает, почему это так.

СОЛЕНЬИ. А я знаю, почему это так. (Все глядят на него.) Потому что если бы вокзал был близко, то не был бы далеко, а если он далеко, то значит, не близко.

(Неловкое молчание.)

ТУЗЕНБАХ. Шутник, Василий Васильич.<sup>104)</sup>

Solenyj ruft durch seine erste Aussage eine Erwartungshaltung bei den anderen hervor, weshalb sich ihm alle zuwenden. Durch die Erklärung, die er dann jedoch liefert, wird allen klar, daß es nur sinnenleertes Gerede ist und auch er keine wirkliche Erklärung bieten kann. Dadurch wird das anschließende peinliche Schweigen hervorgerufen. Die Anwesenden geben hiermit ihrem Schock über dieses Verhalten und ihrer Indignation nonverbal Ausdruck. Tuzenbach ist als erster in der Lage, die Situation wieder ins Lot zu bringen, indem er Solenyj als Scherzbold bezeichnet.

Während Čechov hier die Regieanweisung 'Schweigen' benutzt, verwendet er in ähnlicher Situation im gleichen Stück die Regieanweisung 'Pause':

ИРИНА. И мы уедем!  
ЧЕБУТЬКИН (роняет часы, которые разбиваются.)  
Вдребезги!

(Пауза; все огорчены и сконфужены.)

КУЛЫГИН (подбирая осколки). Разбить такую дорогую вещь, - ах, Иван Романыч, Иван Романыч! Ноль с минусом вам за поведение!<sup>105)</sup>

---

104) Ebd., S. 250.

105) Ebd., S. 281.

Auch in diesem Beispiel geben die Anwesenden ihrer Entrüstung und ihrem Unwillen zunächst nonverbal Ausdruck. Beim ersten Beispiel ist der Anlaß verbaler Natur, während es sich im zweiten Beispiel um eine Aktion handelt, die diese Reaktion hervorruft. Čechov verwendet hier zwar unterschiedliche Termini; der Effekt, den dies auf die anwesenden Personen hat, bleibt aber gleich. Čechov macht dies jedoch durch den Gebrauch unterschiedlicher Termini deutlich. Es läßt sich demnach konstatieren, daß Čechov das Phänomen darstellt, eine eindeutige Terminologie aber noch nicht verwendet.

Eine ähnliche Funktion wie das Schweigen hat die Dialogunterbrechung, hervorgerufen durch ein Naturereignis im folgenden Beispiel:

ВОЙНИЦКИЙ. На дворе гроза собирается.

(Молния.)

Бона как! Hélène и Соня, идите спать, я пришел вас сменить.<sup>106)</sup>

Die Regieanweisung kann man, ähnlich dem Schweigen bei späteren Autoren, als Kommunikationsstillstand ansehen. Weder reagiert eine der anderen Personen auf Vojnickijs Aussage, noch fährt er selbst mit dem Thema fort, so daß auch nicht mehr von einer Weiterführung des Gedankenganges gesprochen werden kann.

Während nachfolgende Autoren besonders im Absurden Theater das Schweigen auch benutzen, um Szenen bzw. Sequenzen im Drama zu trennen<sup>107)</sup>, verfährt Čechov traditionsgebundener und macht dies häufiger durch Auf- und Abtritt von Personen deutlich. Ein Beispiel, bei dem Čechov einen Szenenwechsel durch eine Unterbrechung einleitet, findet man im *Visnevjy sad*:

---

106) Ebd., S. 208.

107) Im Gegensatz zu Čechov verwendet Pinter das Schweigen häufig, um seine Stücke formal zu gliedern. Vgl. J. Darwick, 'Punctuation and Patterning in *The Homecoming*'. In: *Modern Drama* (1971, 14), S. 37-47, hier: S. 42f.

ЛОПАХИН (поглядев на часы). Да...

(Пауза.)

(За дверью слыжанный смех, шепот, наконец входит Варя.)<sup>108)</sup>

Čechov verwendet hier jedoch nicht das Schweigen, sondern die Pause, und auch dies wird nicht allein als Markierung des Szenenwechsels verwendet, sondern nur als Übergang, denn anschließend tritt Varja auf.

Abschließend kann man konstatieren, daß, obwohl die Dialogunterbrechungen in jeglicher Form, seien es Auslassungspunkte, Pausen, Schweigen oder ähnliches, bei Čechov schon sehr häufig auftreten und er sie bewußt in die Kommunikation eingliedert, diese Technik noch nicht in jenem Maße ausgeschöpft wird, wie es bei nachfolgenden Dramatikern, besonders aber im Absurden Drama, der Fall ist. Eine Begründung hierfür mag in den veränderten gesellschaftlichen Bedingungen und in der Weiterentwicklung des dramatischen Dialogs zu sehen sein.

---

108) Čechov, S. 356f.

## Exkurs

Eine Analyse der Weiterentwicklung des Čechovschen Dialogs über die Jahre hinweg bis zur Neuzeit macht die spezifisch russisch-sowjetische Theatergeschichte äußerst schwierig, da von einer kontinuierlichen Fortführung nicht gesprochen werden kann. So lassen sich zwar in der Sekundärliteratur zu Autoren jeder Generation Verweise auf die Nähe zu Čechov finden, aber die hier gewählte Herangehensweise erfordert Voraussetzungen, die nicht stringent in jeder Generation gegeben sind.

In den Jahren nach Čechovs Tod beschäftigte sich das Theater stark mit neuen Formen und Aufführungstechniken, wodurch Theaterstücke als literarische Texte ins Hintertreffen gerieten.

Outstanding native playscripts dropped sharply after the death of Chekhov, and practically no one could even approach the level of his talent and skill. In the twenties several young writers of talent apparently had the ability to learn the craft: Lunts, Babel, Olesha, Erdman, Kataev, Zamiatin, Bulgakov, and perhaps one or two more. But Lunts died at twenty-three; Zamiatin left Russia; Kataev's best play, *The Embezzlers* (1928), was ruined by Stanislavskii, and Babel ran into similar problems with *Sunset* (1928). Bulgakov was frustrated by Stanislavskii and the censor; Erdman's first play was a howling success, his second, never seen; and Nadezhda Mandel'shtam, remembering the play and labeling the political climate of the late twenties and thirties, wrote: "Not for nothing was the best play in the Soviet repertory entitled *The Suicide*."<sup>1)</sup>

Nach der Revolution fiel dem Theater als Bildungseinrichtung die Aufgabe zu, die Massen zu belehren und zu agitieren. Die zeitgenössischen sowjetischen Autoren wurden starker Kritik unterzogen, weshalb immer mehr Weltklassiker, wie Lope de Vega, Hauptmann, Schiller etc., ihre Stelle einnahmen. Das erste professionelle sowjetische Stück ist Majakovskijs *Misterija-Buff*, in dem religiöse Motive mit der Revolution verknüpft werden. Die vorherrschende Thematik dieser Zeit ist der Bürgerkrieg und die Revolution.

---

1) E.K. Bristow, *Drama, Russian: 1882-1932*. In: H.B. Weber (Ed.), *The Modern Encyclopedia of Russian and Soviet Literatures*, vol. 6 (1982), S. 27-43. Hier: S. 43.

In der zweiten Hälfte der 20er Jahre entwickelte sich ein neuer Dramentyp, in dem die Probleme des Industrieschaffenden behandelt werden (Производственная драма). Sein bedeutendster Vertreter ist Pogodin. Zu dieser Zeit zeichnet sich schon die erst später vom sozialistischen Realismus erhobene normative Forderung nach einem positiven Helden ab. Die Darstellung der Thematik wie auch der Figuren ist didaktisch-plakativ.

Die feste Verankerung des "neuen Helden" in der Parteilichkeit verhindert damit das Modell eines komplex-komplizierten Helden und führt zu weitgehend eindimensionalen Figurenkonzeptionen, die nicht als wirklich individuell geprägte Modelle erscheinen können.<sup>2)</sup>

Eine Fortsetzung des Čechovschen Dialogs, mehr auf Beziehungs- denn auf Inhaltsebene ausgerichtet, läßt sich in dieser Zeit nicht feststellen; dies macht somit eine Erforschung durch ein psychologisches Kommunikationsmodell unnötig.

In den 30er Jahren ist eine zunehmende Hinwendung zum psychologischen Drama zu verzeichnen. Dargestellt wurde jedoch in idealisierter Form, wie sich die neuen, nachrevolutionären Gesellschaftszustände psychologisch im Leben des Einzelnen widerspiegeln. Das Familiendrama (Семейная драма) wurde zur vorherrschenden Dramenform dieser Zeit. Die bedeutendsten Vertreter dieser Zeit, wie z.B. Gor'kij, Leonov, Afinogenov etc., widmeten sich dieser Form. Obgleich somit eine Affinität zu Čechov häufig festgestellt wird, entspricht die Figurendarstellung nicht der mehrdimensional-psychologischen Figurenkonzeption Čechovs, sondern bleibt aufgrund ihrer idealisierend-positiven Ausrichtung eher eindimensional.

Gor'kij und Babel' haben Helden gewählt und gestaltet, die als Repräsentanten über dem Durchschnitt ihrer Klasse stehen. Klugheit, Energie und schöpferische Fähigkeiten werden in diesen Gestalten bewußt unterstrichen.<sup>3)</sup>

- 
- 2) A. Loske, Individuum und Kollektiv. Zum Problem des Helden in nachrevolutionären russischen Dramen von "Misterija-buff" bis "Ljubov'Jarovaja" (München, 1990), S. 252.
  - 3) G. Schaumann, Zum Familiendrama in der russischen Sowjetliteratur der 30er Jahre. In: Zeitschrift für Linguistik (1986, Bd. 13,1), S. 33-41. Hier: S. 37.

Die erste Hälfte der 40er Jahre wurde von Kriegspropagandastücken beherrscht, die zwar in dieser Zeit große Popularität erreichten, da sie den Patriotismus und die Kriegsbereitschaft förderten und auch Tagesaktualität widerspiegelten. Von weiterreichendem literarischem Interesse sind sie jedoch nicht. In den Nachkriegsjahren wurde die zu Kriegszeiten laxer gehandhabte ideologische Ausrichtung der Theater wieder stärker kontrolliert. Die Dramatiker wurden gehalten, sich der Parteidoktrin in ihrer Thematik unterzuordnen, was sogar soweit führte, daß selbst anerkannte Dramatiker, unter ihnen Leonov und Pogodin, aufgefordert wurden, frühere Stücke umzuschreiben, um sie mit den neuesten Parteiforderungen in Einklang zu bringen. Die schon in den 30er Jahren aufkommende Theorie, daß in der sowjetischen Gesellschaft kein Raum für Konflikte sei, da alle ökonomischen, sozialen und anders gearteten Widersprüche Formen des Kapitalismus seien, wurde wieder aufgenommen und zur Doktrin erhoben. Dies hatte fatale Folgen für das Drama dieser Zeit, da jegliche Art von Konflikten aus den Dramen verbannt werden mußten. Eine Änderung trat erst mit Stalins Tod 1953 ein. In der darauffolgenden Tauwetterperiode wandte sich die sowjetische Dramatik wieder mehr allgemeinmenschlichen Problemen zu. Dramatiker wie Rozov, Pogodin und Alešin schrieben Theaterstücke über den Generationskonflikt, Liebesbeziehungen etc. und ließen in ihren Werken immer wieder das Recht des Einzelnen zur individuellen Lebensgestaltung zum Ausdruck kommen. Dennoch bleiben die Figuren eher eindimensional-positiv, da auch diese Autoren der vorherrschenden Auffassung der Dramatik verhaftet bleiben.

Eine wirkliche Identifikationsmöglichkeit aufgrund ihrer lebensnahen Darstellung erreichten erst die Dramen Volodins Ende der 50er Jahre sowie anschließend Anfang der 60er Jahre diejenigen Radzinskijs.

In these plays as in countless others, dramatists moved more and more away from simplistic schematic characterizations of Socialist Realism to portray complex combinations of good and bad traits in the same person. The construction of plays also underwent a welcome transformation with the typical "happy ending" required by Socialist Realism frequently

undercut by an ironic connotation, or replaced by a zero or open-ended resolution that permitted a variety of interpretations.<sup>4)</sup>

Entwickelte sich das Drama so langsam wieder hin zu einer komplexen Figurenzeichnung, so blieb doch der Dialog bzw. die dramatische Sprache noch weit von der Abbildung realer menschlicher Kommunikation entfernt. Aufgrund der Zensurvorschriften bzw. der Konvention, bestimmte Dinge nicht zu erwähnen, mußte eine stark allusionsgeprägte Sprache verwendet werden, deren Anspielungshorizont dem westlichen untrainierten Rezipienten kaum ganz zugänglich ist.

Während es in den Dramen der 50er/60er Jahre um die persönliche Auseinandersetzung mit einer bestimmten Lebensform oder einer der eigenen Ansicht konträren Meinung geht, stellt Vampilov in seinen Stücken die inneren Prozesse einer komplexen Persönlichkeit dar. Erst hierdurch läßt sich die vollkommene Abkehr von einem negativen bzw. positiven Helden erkennen. Die zuvor von außen herangetragenen Konflikte spielen sich bei Vampilov innerhalb der Figur ab. Zilov, die zentrale Figur in *Utinaja Ochota*, wird zwar durch eine äußere Situation, einen Kranz zu seiner eigenen Beerdigung, zum Denken veranlaßt, die eigentliche Problematik aber ist die Auseinandersetzung des Helden mit sich selbst. Ähnlich wie bei Čechov sind Vampilovs Dramen handlungsarm, d.h. aktionsarm; die eigentliche Handlung wird in den Dialog verlegt. Vampilovs Sprache ist, ähnlich der Čechovs, der Alltagssprache angenähert, indem er der gehobenen Sprache verhaftet bleibt und sie nur mit umgangssprachlichen Elementen durchsetzt.<sup>5)</sup> Er verkörpert mit seinen Werken die Abkehr von der sozialistischen Dramentheorie und die Rückbesinnung auf Klassiker wie Gogol' und Čechov. Vampilovs Charaktere sind weder positiv noch negativ, sondern in sich zerrissen. Sie setzen sich nicht mit ideologischen Problemen oder Weltanschauungen auseinander, sondern mit ihrem persönlichen Schicksal. Durch das offene Ende fehlt es den Vampi-

---

4) A. Law, Drama, Soviet: 1932-1980. In: H.B. Weber (Ed.), The Modern Encyclopedia of Russian and Soviet Literature, vol. 6. (1982), S. 44-54.

5) Zu Vampilov vgl. A. Larkey, Zum dramatischen Schaffen Alexander Vampilovs. (1937-1972). "Thesen" (Berlin, 1984).

lovschen Dramen an der in der früheren sowjetischen Dramentheorie eklatanten Didaktik. Er ist somit als der erste Vertreter einer neuen sowjetischen Richtung im Drama zu sehen, die in seiner Nachfolgegeneration, der von ihm beeinflussten Neuen Welle, in vollem Umfang zum Tragen kommt.

### Die "Neue Welle"

Die Autoren, die heute in der Literatur- und Theaterkritik als Neue Welle bezeichnet werden, sind Autoren, die Ende der 70er, Anfang der 80er Jahre bekannt wurden. Ihre Stücke schrieben sie z.T. vor dieser Zeit, bekamen aber häufig erst im Zuge der Perestroika unter Gorbatschow die Möglichkeit zur Veröffentlichung und Aufführung.<sup>6)</sup> Es handelt sich dabei um eine Reihe sehr verschiedener Autoren, die sich nicht als eine zueinandergehörige Gruppe sehen. Ihre Werke zeigen jedoch gewisse Gemeinsamkeiten, die es rechtfertigen, sie unter eine Strömung zu fassen.

Sie alle beschäftigen sich mit den Alltagsproblemen des sowjetischen Menschen, wobei die Beziehung der Figuren untereinander eine herausragende Stellung einnimmt. Im Mittelpunkt steht der Stadtmensch, weshalb sie auch teilweise als "Stadtdramen" bezeichnet werden. In der neueren Kritik hat sich jedoch der Begriff Neue Welle durchgesetzt.<sup>7)</sup>

Die Unzufriedenheit mit dem alltäglichen Leben und die daher rührenden zwischenmenschlichen Konflikte sind die Themen, die von ihnen allen in verschiedenen Variationen behandelt werden. Die Figuren sind in sich zerrissen, weder eindeutig gut noch böse; dargestellt wird der typische sowjetische Stadtmensch in seiner Vereinsamung, seiner Rückbesinnung auf den privaten Bereich, vorrangig mit der Befriedigung seiner eigenen Bedürfnisse beschäftigt

---

6) Vgl. z.B. Bugrov, der in seinem 1981 erschienenen Buch keinen dieser Autoren erwähnt. B.S. Bugrov, Russkaja sovetskaja dramaturgia 1960-1970e gody (Moskau, 1981).

7) Zu den verschiedenen Begrifflichkeiten vgl. A.-M. Saalbach-Wesch, Das neue sowjetische Drama der späten 70er und frühen 80er Jahre: Tendenzen und Charakteristika. (Diss., Mainz 1990), S. 13.

und nicht mit der Lösung gesellschaftlicher Probleme. Der Mensch wird nicht mehr als einflußnehmender Bestandteil des Systems gesehen, sondern wird diesem untergeordnet - eine Sichtweise, wie sie sich schon in verschärfter Form in den Dramen des Absurden Theaters finden läßt. Die Figuren sind nicht mehr in der Lage, sich einander anzunähern, was sich im Dialog widerspiegelt. Der sich so im Dialog manifestierende Mangel an Kommunikationsbereitschaft bzw. die verschiedenen Strategien, die zur Kommunikationsvermeidung benutzt werden, und die von den Figuren verwendete Alltagssprache legen einen Vergleich mit Čechov in einem Maße nahe, wie es in früheren sowjetischen Dramen nicht der Fall war. Auf diese Nähe zu Čechov weisen verschiedene Theaterkritiker hin, sie wird aber auch von den Autoren selbst durch die Wahl ihrer Titel bzw. ihrer Thematik hervorgerufen.<sup>8)</sup>

---

8) Vgl. z.B. *Arto Sad*, wo es um die Zerstörung eines Gartens und seiner Aufteilung in Parzellen ähnlich wie im *Višnevyyj sad* geht, oder *Smotrite*, wo eine Datscha von einem zu Geld gekommenen Friseur der Intelligenz abgekauft werden soll. Ein weiteres Beispiel ist Petruševskajas *Tri Devuški*, was an Čechovs *Tri sestry* erinnert. Vgl. u.a. E. Reißner, Die "neue Welle" im sowjetischen Drama. In: Osteuropa 2 1987, S. 112-121.

### 3. DIE AUTOREN DER "NEUEN WELLE"

#### 3.1. Elemente der Kommunikation bei Arro

Arro legt durch seine beiden Stücke *Sad* und *Smotrite*, die von ihrer Thematik her wie eine Neuauflage von Čechovs *Višnevij sad* wirken, einen Vergleich nahe.<sup>1)</sup>

##### 3.1.1. Die Sprache Arros

Arros Sprache bewegt sich im Bereich der neutralen russischen Umgangssprache. Dialektale Ausdrücke etc. verwendet er äußerst selten. Dennoch werden die Figuren, ähnlich wie bei Čechov, durch sprachliche Besonderheiten charakterisiert.

Zur Verdeutlichung einige Beispiele aus *Sad*. Zunächst das einzige Beispiel, bei dem "просторечие" verwendet wird. Es ist so in den Kontext eingebettet, daß es nicht als bewußt gebrauchte Beschimpfung zu verstehen ist.

ПЕРЕВОДЧИК. Он спрашивает, нет ли гитары чтобы поэт мог спеть свои шлягеры.

АРНАУТОВ. Не валяй дурака, Джон, у нас программа. (стучит по часам.) Тайм, тайм!

БОНОВСКИ(раздельно). Пошла в зад-ни-цу.

Переводчик кашляет, все переглядывается.

ПЕРЕВООБЧИК. Он говорит, что нужно идти назад.<sup>2)</sup>

---

1) Alle Zitate zu Arro sind entnommen aus: V. Arro, Kolcja, P'esy (Leningrad, 1987).

2) Ebd., S. 85.

Dem Ausspruch Bonovskis wird dadurch, daß der Übersetzer klarstellt, was eigentlich gemeint ist, die Schärfe genommen.<sup>3)</sup> Als direkte Replik einer Figur wäre ein solcher Ausspruch nicht denkbar.

Ein sehr deutliches Beispiel für die Charakterisierung einer Person durch Sprache ist Matuškin.

МАТУШКИН. Вы не возражаете, а декламируете! Это неблагородно. И нерентабельно. И если бы вы меньше декламировали, когда закладывали ваш символ, у вас бы осталось время подумать и о том, что это будет госбюджетная единица со своей финансовой дисциплиной! С планом по продукции! С планом по реализации!<sup>4)</sup>

Er zeichnet sich hier durch seine Wortwahl als typischer Ökonomist aus, der in seiner logischen Argumentation und seinem Sprachduktus den übrigen Figuren und ihrem Idealismus gegenübergestellt wird. Matuškin ist es auch, der sich über die metaphorische Sprache Arnautovs mokiert, indem er sie mit Sol'zov bzw. mit dem übertriebenen lyrisch-metaphorischen Stil in seinen Gedichten vergleicht.

МАТУШКИН. Ты выражаешься, как Сольцов. Высоким стилем.<sup>5)</sup>

Dies ist die einzige Stelle, an der sich eine Figur direkt zum Sprachverhalten einer anderen äußert.

### 3.1.2. Die kommunikative Funktion des Untertextes

Der Untertext nimmt auch in Arros Stücken einen wichtigen Platz ein. Wie schon in dem Beispiel auf der vorangegangenen Seite deutlich wird, wird er

---

3) Englische Ausdrücke und Redewendungen sind in der zeitgenössischen sowjetischen Dramatik sehr beliebt. Sie sollen vermutlich die neue Offenheit dokumentieren, wirken auf den westlichen Leser meist etwas peinlich.

4) Arro, S. 74.

5) Ebd., S. 111.

jedoch von den Figuren nicht immer richtig gedeutet. Andererseits sind die Figuren aber auch in der Lage, direkt darauf Bezug zu nehmen.

ЛЕОНИД (после тяжелого паздумья, еще раз взглянув на Бронникова). Мне кажется... Я этого духа знаю.

ПОЛИНА СЕМЕНОВНА (как всегда, в надежде на благополучное разрешение, приветливо). Да? Вы знакомы? Откуда?

ЛЕОНИД. Постоянно околазливается тут, на набережной. Как раз напротив вашего дома. (Еще раз небрежно взглянув.) Да, это он. (Выразительно смотрит на Ольгу.)

ОЛ ЪГА. Послушай, Леонид... твои предположения... просто нелепы!<sup>6)</sup>

Durch die Regieanweisungen, in denen das Verhalten Leonids näher beschrieben wird, leistet Arro eine Hilfestellung zum Verständnis des Untertextes. Ol'ga, die dieses Verhalten beobachtet, ist, wie auch der Rezipient, so über die unausgesprochenen Gedanken Leonids informiert. Sie kann daher in ihrer Replik darauf eingehen. In manchen Regieanweisungen geht der Autor sogar ausdrücklich auf den Untertext ein.

ПОЛИНА СЕМЕНОВНА. Ну, успокойся, все образуется... Все наконец уладим... Сейчас все решим...

Но в этих ее словах помимо обычной миротворческой интонации можно уловить и какой-то скрытый смысл, едва ли не полтекст, о чем можно догадываться по нарочитым похлопываниям супруга по плечу, каким-то гримасам и кивкам, в которых, строго говоря, нет необходимости.<sup>7)</sup>

Diese Floskel, die Polina Semenova hier verwendet, zieht sich durch den gesamten Text. Sie hat die Funktion, beruhigend auf Kas'janov einzuwirken. Offensichtlich hat sich in ihrem langjährigen Zusammenleben diese "Zauberformel" als probates Mittel erwiesen, eine Seite in ihrer Beziehung zum Klingen zu bringen, die über die alltägliche Problematik hinaustönt.

Der Untertext ist in *Sad* nahezu ständig präsent, da es bei den Auseinandersetzungen der Figuren untereinander nicht nur um die interpersonellen

---

6) Ebd., S. 138.

7) Ebd., S. 133.

Beziehungen geht, sondern jede Figur auch für eine bestimmte Lebenseinstellung steht, so daß bei jeder persönlichen Auseinandersetzung auf anderer Ebene auch mit dieser Lebenseinstellung abgerechnet wird.<sup>8)</sup> Ein Beispiel hierfür ist auch das Gespräch zwischen Arnautov und Ada. Ada hat gerade kundgetan, daß auch sie daran interessiert ist, den Garten in Parzellen aufzuteilen, um eine eigene Parzelle zu erhalten, da auch sie nun ihren persönlichen Vorteil über die Ideale ihrer Jugend stellt. Nach der anschließenden Pause findet folgendes Gespräch statt:

АРНАУТОВ. Ада.

АДА. Ну. Чего тебе?

АРНАУТОВ. Помнишь, как-то прошлым летом мы тут всю ночь жгли костер?.. Ты, я и Долматов...

АДА. Ну, жгли, ну и что?

АРНАУТОВ. Пролетел самолет. Два огня - зеленый и белый. Почему-то долго летел, бесшумно ... И пока он летел, ты пела. Голова твоя лежала на моих коленях...

АДА. Ах, как красиво!.. Что это тебя повело?

АРНАУТОВ. Да нет... Я к тому, что это и НАШ сад.

АДА. Вспомнил.

АРНАУТОВ. Да. Я знаю. Что-то мне тошно, Ада ... Позови меня завтра в город. К подруге. Очень нужно. Ей-богу, все брошу!

АДА. Не позову, Илья.

АРНАУТОВ. Ну, послезавтра.

АДА. Нет.

АРНАУТОВ. А когда?

АДА (помолчав). Никогда.<sup>9)</sup>

Ada verhält sich bewußt ablehnend, da sie beschlossen hat, mit der Vergangenheit zu brechen. Arnautov versucht, sie durch die Erwähnung positiver Erinnerungen an die Vergangenheit milder zu stimmen. Er spricht hier eine Seite Adas an, die diese zu verdrängen sucht. Die zur Zeit zwischen ihnen herrschende "geschäftsmäßige" Beziehung will Arnautov wieder in eine private wandeln, wozu Ada nicht mehr bereit ist. Er deutet die verpaßte Möglichkeit

8) Vgl. hierzu das Beispiel zu den verbalstrategischen Elementen zwischen Varja, Efim und Čechonin unter 3.1.4.

9) Ebd., S. 112.

einer Beziehung an und möchte dort wieder anknüpfen, stößt aber bei Ada nur auf Ablehnung. Er versteht diesen Sinneswandel Adas nicht und ist auch nicht bereit, diesen zu akzeptieren. Ada fällt diese Entscheidung nicht leicht, was durch ihre heftigen Reaktionen deutlich, aber an keiner Stelle offen gesagt wird. Wieviele Emotionen Ada zu verbergen hat, wird durch den Untertext, der in ihren als Überreaktion zu bezeichnenden harten Äußerungen zu erkennen ist, verdeutlicht.

### 3.1.3. Die kommunikative Funktion des Aneinandervorbeiredens

Das Aneinandervorbeireden nimmt bei Arto keinen großen Raum ein. Seine kommunikative Funktion ist stark eingeschränkt. Er benutzt es kaum als Ausdruck der Verweigerung oder dazu, ein zuvor begonnenes Thema fortzuführen. Zur Verdeutlichung dennoch ein Beispiel aus *Koleja*. Julja möchte ihrer Mutter gerne etwas Persönliches mitteilen und sie außerdem von ihren Gedanken ablenken.

НЕЛЛИ. ... Повсюду одни выступления и заседания, а люди падают! Падают!.. Ты слышишь меня?

ЮЛЯ(барабаня пальцами по стеклу). Мама, ну я поставлю...(машет рукой Пришивину.)

НЕЛЛИ. Что, чайник? Он вскипел давно!

ЮЛЯ(смеется). Да нет, не чайник, вопрос! Ну, ты же сказала поставь вопрос на совете дружины. Я и поставлю.<sup>10)</sup>

Dieses Beispiel verdeutlicht die Beziehungsebene zwischen Nelli und Julja. Julja bietet ihrer Mutter Unterstützung an, was diese nicht begreift, da sie Julja nicht als gleichberechtigte Partnerin anerkennt, wobei Nelli auch dem assoziativ verknüpften Gedankengang Juljas nicht folgen kann, weshalb Nelli die Aussage Juljas (...ну, я поставлю) nicht sofort richtig einordnen kann. Sie macht durch ihre Reaktion Julja indirekt den Vorwurf, mit ihrem Angebot zu spät gekommen zu sein, und greift sie so auf der Beziehungsebene in ihrer

---

10) Ebd., S. 311.

Funktion als Tochter an. Julja nimmt diesen Vorwurf jedoch nicht an und erklärt ihr eigentliches Ansinnen. Im weiteren Verlauf des Gesprächs wird deutlich, daß Julja immer wieder versucht, sich ihrer Mutter mitzuteilen, was diese jedoch nicht erkennt, sondern statt dessen Julja als Person immer wieder in Frage stellt.

Ein weiteres Beispiel für ein sehr offensichtliches Aneinandervorbeireden im Stil der Verwechslungskomödie ist der gesamte Beginn von *5 Romansov*:

БРОННИКОВ. А в той комнате есть... камин?

Хозяева переглядываются.

КАСЬЯНОВ. Есть, а что?

БРОННИКОВ. Белого мрамора?

КАСЬЯНОВ(не сразу). Белого.

БРОННИКОВ. С купидонами?

КАСЬЯНОВ. Ну там... какие-то...летают... А вам-то что? Сегодня летают, завтра перестанут летать.

БРОННИКОВ. То есть как...перестанут? Почему?

КАСЬЯНОВ. Почему?... Потому что отлетали свое, ясно? (Раздражаясь все больше.) Потому что камин нам не нужен, вот почему! И вообще, кто вы такой? И откуда вы знаете про камин? И какое вам до всего дело? Ну, кто?

БРОННИКОВ. Я?

КАСЬЯНОВ. Вы, да!

БРОННИКОВ. Ах, извините! Значит, я не представился?

КАСЬЯНОВ. И не надо.<sup>11)</sup>

Die ganze Situation wirkt etwas unreal und so auch das Verhalten der Personen zueinander. So erscheint es kaum glaubwürdig, daß ein Wohnungsbesitzer sich so lange mit einem Eindringling beschäftigt, ohne von ihm genaue Auskünfte zu erhalten.

Ein Mißverständnis anderer Art wird im folgenden Beispiel deutlich. Ol'ga und Bronnikov haben gerade gemeinsam eine Romanze gesungen.

ЛЕОНИД. Хорошая песня. (Встает.) Ну, я, пожалуй, пойду. (Идет к прихожей.)

ОЛЬГА. Леонид, ты куда?

ЛЕОНИД. За один раз так не спеться. (Уходит.)

---

11) Ebd., S. 124.

ОЛЬГА. Леонид! Ты подумай, что говоришь!  
(Бежит за ним.) Леонид!...

Слышен стук захлопнувшейся двери

(Вернувшись в комнату.) Что вы наделали? Кто вас просил  
петь?..

БРОННИКОВ. А что, он не любит?..<sup>12)</sup>

Leonid schätzt hier verständlicherweise die Situation falsch ein. Wenig realistisch ist, daß Bronnikov nicht merkt, was Leonid denken muß, den Untertext nicht bemerkt und so nicht auf die Beziehungsebene eingeht, sondern kindlich-naiv inhaltlich reagiert. Selbst für einen selbstvergessenen Forscher scheint dies keine sehr schlüssige Reaktion zu sein.

Zu einer ganz anderen Art von Aneinandervorbeireden kommt es zwischen Nelli und Julja, weil Julja das von Nelli Gesagte wortwörtlich nimmt. Bei einem Lottospiel kommt es zu folgendem Wortwechsel.

НЕЛЛИ. ... Выкрикивай, Юля!  
ЮЛЯ(громко). Девятнадцать!  
ПРИШИВИН. Тише, зачем так шуметь?  
ЮЛЯ. Ты же сказала - выкрикивай.<sup>13)</sup>

Julja, bemüht, es ihrer Mutter recht zu machen und sich auf diese ungewöhnliche Abendbeschäftigung einzustellen, nimmt die Anordnung inhaltlich zu ernst, was ihr wiederum einen Verweis einträgt. Nelli erkennt nicht, daß sowohl ihr Vater als auch ihre Tochter durch die Bereitschaft zu diesem Spiel nur ihre positive Beziehung zu ihr dokumentieren wollen.

Wie stark die Einflußnahme der Beziehungsebene auf die Inhaltsebene sein kann, verdeutlicht folgendes Beispiel:

King, der Friseur, versucht, sich mit Šabel'nikov, dem Wissenschaftler, anzufreunden. Da beide auf völlig unterschiedliche Verhaltensnormen rekurren, kommt es zu ständigen Mißverständnissen. Je weiter die Unterhaltung fortschreitet, um so mehr erkennt King, daß er abgelehnt wird, was ihn dazu bringt, sich geradezu anzubiedern. Um seine Zuneigung zu dokumentie-

---

12) Ebd., S. 143.

13) Ebd., S. 323.

ren, bietet er Šabel'nikov Prestigegüter an, die für jenen unerreichbar sind. Šabel'nikov dagegen bemüht sich, King seine Arbeit als Biochemiker zu erklären.

ШАБЕЛЬНИКОВ(кладет на руку пачку 'Примы').  
 Вот нервная клетка мозга.  
 КИНГ. Нет, лучше вот! (Вкладывает ему в руку 'Кемел'.)  
 ШАБЕЛЬНИКОВ. Хорошо, вот. В чем ее назначение? Передача нервных импульсов, так? Мы обнаружили, что нервные клетки гипоталамуса - ну, знаете, вероятно, гипоталамус, гипофиз... Так вот, эти же нервные клетки при возбуждении вырабатывают их прямо в кровь.  
 КИНГ. Прямо в кровь! Поразительно. Кстати, у меня для вас есть отличные джинсы.  
 ШАБЕЛЬНИКОВ. Клетки гипоталамуса как бы встают на защиту... Что вы сказали?..  
 КИНГ. Я говорю: такому ученому, как вы, нужны приличные джинсы.<sup>14)</sup>

King erkennt nicht, daß Šabel'nikov bemüht ist, sich ihm mitzuteilen. Er glaubt nun eine Ebene erreicht zu haben, auf der er Šabel'nikov etwas von sich anbieten kann, und erkennt nicht, daß er ihn damit beleidigt, ihm im Bereich der Ich-Du-Relation eine Entwertung zukommen läßt, die für Šabel'nikov um so schwerer zu ertragen ist, als er Bildung als höchstes Gut ansieht und sich daher King überlegen fühlt. King hat außerdem unwissentlich einen wunden Punkt Šabel'nikovs getroffen, da seine Frau ihm Lebensuntüchtigkeit vorwirft. Das Angebot allein muß Šabel'nikov als Beleidigung auffassen. So läßt sich auch seine heftige Reaktion erklären, die aber wiederum von King völlig falsch eingeschätzt wird.

Пауза.

ШАБЕЛЬНИКОВ. Вы что, решили со мной дурака повалять? Так я могу и пешком.  
 КИНГ. Да нет, вы не так поняли. Я подумал: такая современная область, клетки мозга, гипоталамус, гипофиз, а вы в этих... в шароварах... как перс... древний... Ваш размер. Серьезно. У меня в багажнике... Отличные джинсы! Я прямо сейчас достану.

---

14) Ebd., S. 187.

ШАБЕЛ ЪНИКОВ(в бешенстве). Нет!!!

Пауза.

КИНГ. Но почему?

ШАБЕЛ ЪНИКОВ. Давайте я лучше выйду.

КИНГ. Вы обиделись. Ну, как вам не стыдно ... Подумали наверное, вот шельма, с пол-оборота фарцует. Загнет сейчас трехзначную цифру... А я ведь хочу подарить вам джинсы.<sup>15)</sup>

Aufgrund ihrer anders gearteten Wertmaßstäbe und ihres konträren Lebensideals ist es den Protagonisten nicht möglich, sich zu verständigen. Keiner von beiden durchschaut die Welt des anderen, was sogar so weit geht, daß nicht nur die verbale, sondern auch die nonverbale Ebene (Geschenk) versagt.

### 3.1.4. Die kommunikative Funktion der verbalstrategischen Elemente

Rein sinnentleerte Wortgefechte verwendet Arro nicht, sein Metier sind die Ironie sowie der subtile Einsatz verbaler Verletzungen.

So erinnert Arkašas "Gav-gav" zunächst an Solenyjs "Cip-cip", wird dann aber erklärt.

АРКАША. Гав-гав!.. Гав-гав!.. Гав-гав!..

ЧЕХОНИН (загораживая Матушкина, как от настоящей собаки.) Прекрати! Прекрати немедленно!..

МАТУШКИН (в замечательстве). Что такое? В чем дело?

АРКАША. Гав-гав!.. Гав-гав!..

ЧЕХОНИН. Прекрати балаган

ЗИНА. Не может он без номеров!

АРКАША. Гав-гав!..

ЗРУБИН. Полкан, на место! (Матушкину с прежней агрессивностью.) Извините, это у нас игра такая. Охрана сада от браконьеров. Собак-то в городе нет. По вашему указанию всех отстреляли.<sup>16)</sup>

---

15) Ebd., S. 187f.

16) Ebd., S. 76.

Matuškin kann diese Reaktion Arkašas nicht einordnen, was Zina veranlaßt, es als Scherz darzustellen und somit abzuschwächen. Zarubin greift ein und gibt die Erklärung für Arkašas Verhalten. Im weiteren Text wird erläutert, daß Arkaša sich um die streunenden Hunde gekümmert hat, während Matuškin den Befehl gab, sie zu töten. Das "Gav-gav" Arkašas hat zweierlei Funktion. Zum einen drückt er seine Abneigung gegen Matuškin aus, indem er ihn wie ein richtiger Hund "verbellt". Zum anderen tut er damit seine Mißbilligung bezüglich der Anordnung Matuškins kund, streunende Hunde zu erschießen. Er bringt durch sein Bellen etwas zum Ausdruck, was in Worte zu kleiden sehr viel aufwendiger gewesen wäre.

In *Sad* greift der Lehrer Zarubin Matuškin inhaltlich an, indem er ihm verweigerte Hilfeleistung vorwirft. Matuškin will nun alles der Reihe nach erläutern, was ihm aber nicht gelingt, da der emotional aufgebrachte Zarubin die Situation zum Eskalieren bringt.

ЗРУБИН. Скажите, вы это сознательно делали?  
 МАТУШКИН. Что именно?  
 ЗРУБИН. Не помогли, когда мы обратились.  
 МАТУШКИН (помолчав). Давайте все по порядку.  
 Вы - Долматов?  
 ЗРУБИН. Нет. Моя фамилия Зарубин. Я учитель.  
 МАТУШКИН. Ах, так это вы мне звонили ночью?  
 ЗРУБИН. Я.  
 МАТУШКИН. Тогда вам следовало бы начать извинений.  
 ЗРУБИН. Мне? За что?  
 ГАСИЛОВ (негромко). Женя, Жень, убавь оборотов.  
 ЗРУБИН. За что, я спрашиваю?  
 ВАРЯ. Ой, Жень, не надо так!  
 ЗРУБИН. В городе стихийное бедствие, вы изволили спать, а теперь хотите, чтобы я ножкой шаркал! Извините, не обучен!  
 МАТУШКИН. От вас водкой пахнет. (Отходит от него.)<sup>17)</sup>

Mit seiner Reaktion zeigt Matuškin eindeutige Ablehnung auf der Beziehungsebene, indem er Zarubin unglaubwürdig macht, was für die Ich-Du-Relation als Entwertung zu sehen ist. Matuškin geht hier eindeutig als der Stärkere hervor.

---

17) Ebd., S. 62f.

Einen ähnlichen Verweis muß Matuškin später selbst hinnehmen. Im Verlauf des gesamten Stücks erkundigt Matuškin sich mehrmals nach dem Verbleib seiner Frau, was ihn einerseits als nicht ganz so rational und gefühllos erscheinen läßt, wie es aus seinen übrigen Repliken hervorgeht, andererseits aber auch die Verlustangst zeigt, die Matuškin in der Nähe von Marinas früherem Mann verspüren mag.

МАТУШКИН. Гасилов, вы мою жену не видели?  
ГАСИЛОВ (останавливаясь). Нет!.. А вы моя?<sup>18)</sup>

Gasilov deutet damit an, daß er mit Matuškins Frau nichts zu tun hat, genauso wenig wie jener mit seiner Frau. Es ist somit als eine Regulierung der Beziehungsebene zu sehen.

Eine Klärung der Beziehung findet auch im folgenden Beispiel statt. Polina Semenova und Kas'janov haben Leonid davon überzeugt, daß er die Beziehung zwischen Ol'ga und Bronnikov falsch eingeschätzt hat. Um die Atmosphäre zu lockern, schlägt Kas'janov vor, etwas zu trinken. Bronnikov läßt sich widerwillig darauf ein und bekommt nach dem ersten Glas einen Hustenanfall.

КАСЬЯНОВ. Ну вот. Заколдовило. (Бьет Бронникова по спине.)

ПОЛИНА СЕМЕНОВНА. Что, опять воды?

БРОННИКОВ. Нет-нет, это я так от волнения... Спасибо, я ведь не пью.

ЛЕОНИД (энергично жуя и глядя на Бронникова). А я пью!

КАСЬЯНОВ (бодро). И я пью! Закусываете, Ерофеич!

ЛЕОНИД (закусывая). И к научным занятиям расположения не имею. (Опрокидывает рюмку в рот.)

КАСЬЯНОВ. Не имеем расположения. Так вот.

(Чокнувшись с Бронниковым.) Давай-давай, поспедай!.. Не задерживай компанию.<sup>19)</sup>

Leonid setzt sich durch seinen Ausbruch bewußt von Bronnikov ab, was Kas'janov dazu veranlaßt, seine Nähe zu Leonid durch Zustimmung zu dokumentieren. Durch die direkt an Leonid gerichtete Aufforderung, zu essen,

---

18) Ebd., S. 107.

19) Ebd., S. 141.

wird dies noch untermauert und Bronnikov so gleichzeitig in eine Außenseiterposition gedrängt. Inhaltlich ist dieser Dialog redundant, da keine wesentlichen Informationen vergeben werden. Hier wird lediglich für die Beziehungsebene klargestellt, daß Bronnikov nicht dazugehört. Dadurch, daß ein so typisch männliches Verhalten wie das Trinken angesprochen wird, wird gleichzeitig Bronnikovs Männlichkeit in Frage gestellt, was einer Entwertung der Ich-Du-Relation gleichkommt. Dieses verbale Verhalten wird durch nonverbales verstärkt. Leonid ißt (Закусывая), während er Bronnikov erneut angreift, und trinkt sofort wieder (Опрокидывает...). Dieser zweite Angriff richtet sich nicht gegen den "Mann" Bronnikov, sondern gegen den "Professional" Bronnikov. Kas'janov drückt durch die Wiederaufnahme des von Leonid Gesagten in der ersten Person Plural größtmögliche Nähe und Einigkeit mit Leonid aus. Er stößt daraufhin mit Bronnikov an, was unter anderen Umständen als freundliche Geste bewertet würde, hier aber nur erneut den Unterschied zwischen Bronnikov und dem Paar Kas'janov/Leonid hervorhebt. Leonid fühlt sich nun sicher und fährt aggressiv fort. Kas'janov stimmt ihm auch diesmal bei, spürt aber, daß die Situation eskaliert. Leonid sieht sich jetzt als Sieger und entlarvt sich, indem er als einen wichtigen Grund für seine Heiratsabsicht mit Ol'ga die Wohnungssituation anführt. Er hat es verpaßt, seinen Positionsvorteil zu nutzen, da er sich durch seine weiteren Ausführungen in ein schlechtes Licht setzt und so seine Beziehung zu Ol'ga gefährdet.

Während das obige Beispiel einen Positionsvorteil auf der Beziehungsebene verbal zum Ausdruck bringt, zeigt das folgende Beispiel die verletzende Macht der Worte aus der Position des Stärkeren heraus. Čechonin ist von verschiedenen Seiten angegriffen worden, den Glauben an die früheren Ideale verloren zu haben; als er versucht, sich durch räumlichen Entzug weiteren Anschuldigungen zu entziehen, stellt Sol'zov sich ihm in den Weg und wirft ihm vor, mehr Schuld als die anderen zu tragen.

**ЧЕХОНИН.** Вы уже не знаете, кого обвинять! Это вы виноваты! Он прав: вы инфантильны и самонадеянны! У жизни есть своя диалектика! Но догмы вам ближе! И нет такой цены, которую вы не могли бы за них заплатить!

Семья, дети, друзья, любимые - все идет в жертву! Вы посмотрите, до чего вы доводите тех, кто вам все отдает! Сольцов! И тебе не совестно?..Тебе не стыдно? Ты посмотри, до чего ты довел ее?..В чем Варя ходит!..

ВАРЯ (растерянно). Нет-нет, у меня все есть!..

ЧЕХОНИН. ...что у нее на ногах!

СОЛ ЪЦОВ. Не смей!

ВАРЯ. Нет-нет, мне ничего не надо!..

ЧЕХОНИН. Все видят, все жалеют ее...

ВАРЯ. Ефимушка, все не так!

СОЛ ЪЦОВ. Замолчи!..

ЧЕХОНИН. Лесные ягоды тайком от тебя...

ВАРЯ. Вовсе не потому!..

ЧЕХОНИН. ...на базаре!..

СОЛ ЪЦОВ. Не сме-ей!..

ЗАРУБИН. Замолчи, Веня!

ЧЕХОНИН. Не замолчу! Где ваш сын?

ВАРЯ. Ефимушка-а!..

Čechonin setzt hier bei den Punkten an, bei denen er sich sicher sein kann, daß er Varja und Efim damit verletzen kann. Er durchbricht so die zur Schau gestellte Fassade ihres Lebens und dringt in die Ebene ein, auf der sich die verborgenen Gefühle befinden. Auf dieser Ebene operiert er. Die Schläge werden immer härter, was besonders für Varja einen reziproken Sprachverlust mit sich zieht. Während sie zunächst noch logisch-argumentativ den Vorwurf zurückweist, geht sie dann dazu über, ihre eigene Person zurückzunehmen und als bedürfnislos darzustellen. Durch die immer härter werdenden Angriffe wird Varja so weit in die Enge getrieben, daß sie auf dem Höhepunkt der Auseinandersetzung nur noch mit dem Namen ihres Mannes antworten kann. Der in die Länge gezogene Ausruf seines Namens in der Diminutivform klingt wie ein Hilferuf und gleichzeitig wie eine Warnung für ihn, sich nicht weiter auf diese Debatte einzulassen. Čechonin trägt hier eindeutig den Sieg davon, obgleich man darüber streiten kann, ob die Wahl der Waffen nicht zu hart war. Varja und Sol'zov verstehen den Angriff beide nicht, sie fassen es als persönlichen Angriff auf, während Čechonin eher seine eigene Position rechtfertigen will und nicht mit ihnen persönlich, sondern mit ihrer Lebenseinstellung und somit mit den Idealen seiner Jugend abrechnet.

### 3.1.5. Die kommunikative Funktion der Dialogunterbrechungen

#### 3.1.5.1. Die kommunikative Funktion der Auslassungspunkte

Arro benutzt die Auslassungspunkte wie in dem Beispiel Arnautov/Ada ersichtlich ist, um den zögerlichen Ausdruck einer Replik darzustellen oder, wie im gleichen Beispiel deutlich wird, um kurze Unterbrechungen innerhalb einer Replik kenntlich zu machen. Ebenso helfen die Auslassungspunkte, die stockende Rede, das Suchen nach dem rechten Wort zu zeigen. Valera möchte mit Anka fern von den Eltern ein anderes Leben führen, aber Anka ist in Dolmatov, den Gärtner verliebt, was Valera erst langsam begreift.

ВАЛЕРА. ... Поступим куда-нибудь!.. Что-нибудь там построим! Поехали, Анка!.. (Хватает ее за руки.)

АНКА. Пусти, Валера...

ВАЛЕРА. Опыта нет, но увидешь!.. Я все сделаю, деньги достану! Поехали!.. (Пытается поцеловать ее.)

АНКА. Пусти, Валера! Ты с ума сошел!.. Пусти!..

ВАЛЕРА. Ты с ним что... Он тебе... он что тебя?..

АНКА. Валера, пусти же!

ВАЛЕРА. Нет, погоди, вы с ним... да?..

АНКА. Мне больно, Валера!..<sup>20)</sup>

Die Auslassungspunkte am Ende von Ankas letzter Replik verdeutlichen, daß sie nicht alles gesagt hat, ihre Replik somit nur zögernd beendet. In Valeras Antwort zeigen die Auslassungspunkte, daß er eine kurze Unterbrechung einlegt, bevor er fortfährt (... Я все сделаю, деньги достану), ähnlich wie in der darauffolgenden Aussage Ankas. Sie versucht Valera etwas mitzuteilen, ohne es ihm direkt zu sagen, da sie ihn nicht verletzen will. Valera, der nun verstanden hat, daß die Beziehung zwischen Anka und Dolmatov ernster ist, als er vermutete, ist nicht in der Lage, dies adäquat in Worte zu fassen (Ты с ним что... он тебе...), weshalb er dreimal ansetzt, den Satz jedoch nie zu Ende führt. Anka verweigert ihm eine verbale Auskunft, indem sie das zuvor schon zweimal benutzte 'Пусти' wiederholt. Durch diese

---

20) Ebd., S. 102.

inhaltlich nicht vorhandene, auf der Beziehungsebene jedoch gegebene Antwort versteht Valera. Die Information erscheint ihm dennoch so unglaublich, daß er erneut nachfragt. Auch hier reagiert Anka wie zuvor, nicht inhaltlich, sondern auf der Beziehungsebene auf Valeras Fragen eingehend. Eine weitere Klärung ist nicht mehr nötig. Die Auslassungspunkte stehen hier für die Suche nach der entsprechenden verbalen Form und verdeutlichen gleichzeitig die Momente, in denen sich Valera der Situation bewußt wird.

In der anschließenden Szene, in der Valera sich mit Dolmatov auseinandersetzt, wird die nonverbale Ebene, unterstützt durch Auslassungspunkte, noch einmal verdeutlicht.

ВАЛЕРА. Ха!.. Ха!.. (Наносит воображаемый удар, не сводя глаз с Долматова.) Ха!.. Ха!.. Ха!..

Воинственные движения переходят в беспорядочное размахивание руками, выкрики в рыдания, и Валера опускается на землю рядом с крыльцом Долматов подходит к нему, наклоняется.

ДОЛМАТОВ. Встань, эй, встань!.. Простынешь

...

Валера отталкивает его руку.

Э-э, друг мой, Валера... Ты ж мужчина...

ВАЛЕРА (сквозь слезы). Значит, друг, да?.. Друг, да?.. А ты что мне сделал?.. Что ты сделал?.. Висельник!..

Валера подымается с топором в руке. Анка бросается между ними и заслоняет собой Долматова. Валера роняет топор и всхлипывает.

ДОЛМАТОВ (идя к нему). Мальчик ты мой... Что же это?.. Как же ты с топором-то на человека?...<sup>21)</sup>

Valera setzt sich hier zunächst nonverbal in einer Art Scheingefecht mit Dolmatov auseinander. Er verdeutlicht ihm hiermit seine Abneigung. Die Auslassungspunkte stehen für die Unterbrechungen zwischen den Ausrufen. Valera und Dolmatov befinden sich in einer komplementären Beziehung.

---

21) Ebd., S. 103.

Valera wagt es daher nicht, Dolmatov, den Älteren und ihm Überlegenem, anzugreifen. Die untergeordnete Position, die Valera einnimmt, wird durch Dolmatovs Nicht-reagieren deutlich. Er wartet ab, bis Valera sich beruhigt hat. Erst dann geht er zu ihm hin. Durch seine erste Äußerung macht er ganz offensichtlich, daß er Valera nicht als seinesgleichen akzeptiert. Valera lehnt ihn zuerst nonverbal ab. Valeras verbale Reaktion, unterbrochen durch die Auslassungspunkte, zeigt, daß er das Wort 'друг' unter den gegebenen Umständen als Hohn auffaßt, was wiederum verdeutlicht, daß die Beziehungsebene die Inhaltsebene überlagert. In den Unterbrechungen gibt er Dolmatov die Chance, sich zu rechtfertigen, hat aber auch seinerseits die Möglichkeit, nach einer anderen verbalen Form der Auseinandersetzung zu suchen. Als ihm dies nicht gelingt, greift er auf nonverbale Aggression gegen Dolmatov zurück. Indem Dolmatov ihn anschließend mit 'малчик' anredet, wird sein wahres Verhältnis zu Valera klar. Das Verhältnis zwischen Anka und Dolmatov wird dann in einer stummen Szene in den Regianweisungen gezeigt, so daß dem Rezipienten Valeras Vermutungen bestätigt werden.

### 3.1.5.2. Die kommunikative Funktion der Pausen und des Schweigens

Die "größeren" Dialogunterbrechungen lassen sich bei Arro schlecht kategorisieren und müssen anhand von Einzelbeispielen erläutert werden. Arro verwendet Pausen, ähnlich wie Čechov auch, um verschiedene Stadien der Unterbrechung anzudeuten. Auffällig für ihn ist jedoch, daß er im Gegensatz zu Galin z.B. diese Unterbrechungen meist näher qualifiziert und somit in den Regianweisungen, ähnlich wie Čechov, wesentlich mehr Hilfestellung zum Verständnis gibt als Galin.

Allgemein kann man sagen, daß Arro mit "Schweigen" und den entsprechenden Zusätzen eher eine komplette Verweigerung, den völligen Abbruch der Verbindung zwischen den einzelnen Sprechern bzw. das Zurückziehen auf sich selbst eines Sprechers andeutet, während "Pause" für eine längere Unterbrechung im Dialog steht.

Varja kommt zu der schon im Garten versammelten Gruppe hinzu. Nach einigen Vorbemerkungen bittet sie die Gruppe, ein Gedicht ihres Mannes vortragen zu dürfen.

ВАРЯ. ... А Ефим как раз сидел, стихи писал... Ой, ребята, такие стихи, такие стихи!.. (Шарит по карманам, достает измятый листок.) Можно, я прочитаю, а?..

Все молчат.

Можно?.. Разрешите, прочту?.. Стихи хорошие, как раз на тему...

ЗИНА. Стихов нам только не хватает сейчас.

(Отворачивается.)

ЗАРУБИН. Читай!

ГАСИЛОВ. А чего, пусть почитает.

ВАРЯ (вдохновенно, одержимо, почти кликушески).  
...<sup>22)</sup>

Dieses Schweigen, welches ihr als Antwort entgegenschlägt, drückt die Ablehnung aller gegen den Vortrag aus. Varja läßt sich aber nicht beirren, was Zina zu einer direkten Ablehnung veranlaßt, unterstützt durch die Geste des Sich-Abwendens. Zarubin und Gasilov haben jedoch Nachsicht mit Varja, obgleich auch aus ihren Äußerungen kein Enthusiasmus herausklingt. Dem Vortrag folgt die Regieanweisung:

Пауза, всем неловко.

Аро liefert die Erklärung zur Pause gleich mit und läßt so keinen Spielraum für Mutmaßungen.

Eine nähere Erläuterung wird auch im folgenden Beispiel gegeben:

АДА. Про Ваню забыли с этим садом...

АРНАУТОВ. Иван! Выйди! Дело есть!..

Тревожная пауза. Все подходят к дому.

АДА. Долматов! (Дергает дверь.) Заперто изнутри. (Стучит в окно.) Долматов!.. Иван!..<sup>23)</sup>

---

22) Ebd., S. 61.

23) Ebd., S. 115.

Die düsteren Vermutungen, die alle hegen, sollen hier durch die Pause hervorgehoben werden. Es ist also keine Pause als einfache Unterbrechung des Dialogs, sondern eine Pause, in der jede Figur Zeit für ihre geheimen Befürchtungen hat. Zum genaueren Verständnis hat Arro das Adjektiv 'тревожный' hinzugefügt.

Die Regieanweisung "Pause" kann sowohl innerhalb als auch zwischen zwei Repliken stehen.

АРНАУТОВ. Нет. Знаешь, Максим, черт бы с ними, с убытками! Потеряем больше, вот увидешь... (Волнуясь, встает.) Что-то такое важное потеряем!... Разворошили гнездо! Потревожили птенцов!.. Птицы нашей молодости теперь не прилетят никогда!

Пауза.

МАТУШКИН. Ты выражаешься, как Сольцов. Высоким стилем.

АРНАУТОВ. Ну и что! Мы и думали высоко!

МАТУШКИН. Думали высоко, а сад поделили. Ты прости меня, но я вам не верю. Единственный, кто вызывает у меня уважение, это... Долматов! Да. Он верит в работу. И я в нее верю.

Пауза.

АРНАУТОВ. Кто ты, Максим?.. ...<sup>24)</sup>

Matuškin bringt hier seine Abneigung gegen schön formuliertes, aber sinnentleertes Gerede zum Ausdruck. Er nimmt Sol'cov, den Dichter, als Beispiel, um Gasilov nicht direkt sagen zu müssen, was er von einer derartigen Ausdrucksweise und der ihr konträr entgegenstehenden Handlungsweise hält. In der Pause läßt er das von Gasilov Gesagte auf sich wirken und überprüft es auf den Gehalt, um dann wohlüberlegt entsprechend reagieren zu können. In seiner nächsten Replik drückt er offene Zweifel an den Worten der Übrigen aus. Dadurch, daß er sich gerade über Dolmatov, den alle für einen Träumer und Idealisten halten und mit dem Matuškins Frau zudem in erster Ehe verheiratet war, positiv äußert, überrascht er Arnautov so sehr, daß dieser nicht

---

24) Ebd., S. 111.

sofort reagieren kann und erst nach einer Pause, die sein Erstaunen verdeutlicht, fortfährt. Arnautov wechselt nun das Thema vom Garten auf die Person Matuškins, was jener jedoch abblockt.

Innerhalb einer Replik zeigt die Pause eine längere Unterbrechung an. Im folgenden Beispiel dient sie dazu, das Gesagte wirken zu lassen und eine mögliche Reaktion abzuwarten.

ТАБУНОВ. От тебя краской пахнет. И олифой...  
(Пауза.) Нехорошо, Лева, когда руки ученого перепачканный краской. Они должны быть белее... холеннее... с розовыми ногтями. А у тебя под ногтями белила.<sup>25)</sup>

Häufig verwendet Arro auch die Regieanweisung 'после паузы, помалчав'. Nelli ist verzweifelt bemüht, etwas über ihren Sohn zu erfahren, als sie einen unverständlichen Anruf von einer ihr nicht bekannten Ira erhält.

ГОЛОС (с досадой). Ой, ну в изоляторе!..  
НЕЛЛИ (чуть не плача). Почему, Ира? За что? Объясните мне, я же мать, Ира!  
ГОЛОС (помолчав). Сысой ему дело шьет.  
НЕЛЛИ. Какой Сысой?.. Какой Сысой, Ира? Вы меня слышите?  
ГОЛОС (после паузы). Мой отчим.<sup>26)</sup>

Diesen Unterschied, den Arro hier zwischen den beiden Regieanweisungen macht, kann man auch an anderen Beispielen belegen. Offensichtlich sollen hier nach 'после паузы' eine Unterbrechung der verbalen Kommunikation, nach 'помалчав' aber eine Verweigerung bzw. ein kurzer Abbruch verdeutlicht werden.

Betrachtet man folgendes Beispiel, so wird ersichtlich, daß Arro 'молчание' bzw. 'помолчав' als eine besondere Form der schweigenden Reaktion betrachtet, die sich von anderen deutlich abgrenzen läßt.

КИНГ.... Черных кошек, например, панически боюсь... А вы боитесь черных кошек?

Шабельников не отвечает.

---

25) Ebd., S. 168.

26) Ebd., S. 327.

Подождите, я не совсем себе уяснил. Значит, биологией с химией вместе .. Странно. А в школе мы их проходили отдельно.<sup>27)</sup>

Im Gegensatz zu Šabel'nikovs 'молчание', wodurch eine wesentlich stärkere Ablehnung dargestellt würde, kommt hier zum Ausdruck, daß Šabel'nikov ihn einfach reden läßt, ohne davon Kenntnis zu nehmen. Es handelt sich also um eine Verwerfung in der Ich-Du-Relation, nicht aber um eine Verweigerung wie im folgenden Beispiel.

НЕЛЛИ (глухо). Ну и... надеюсь, осознаешь... что он недостойно ведет себя по отношению к обществу... к семье.. что Коля позорит меня, тебя, дедушку... Осознаешь?

Юля молчит.

Осознаешь?

Юля молчит.<sup>28)</sup>

Nur vor diesem Hintergrund lassen sich auch das kurze Aufeinanderfolgen von verschiedenen Kombinationen von 'молчание' und 'Пауза' erklären<sup>29)</sup> sowie auch Situationen, in denen von einer Person hervorgehoben wird, daß sie schweigt:

КИНГ... Простите, даже не помню, меня вам представляли?  
Королев.

Табунов молчит.

СОФЬЯ ИГНАТЬЕВНА. Я нужна вам еще?<sup>30)</sup>

Durch Tabunovs Schweigen wird seine ablehnende Haltung dargestellt. Er hat sich in sich zurückgezogen; Sof'ja Ignat'evna jedoch spricht, weshalb das Schweigen auch nur direkt auf Tabunov zu beziehen ist.

Auch im nachfolgenden Beispiel sind alle Figuren mit sich selbst beschäftigt, bis dies durch eine Replik gestört wird.

---

27) Ebd., S. 185.

28) Ebd., S. 327.

29) Vgl. u.a. ebd., S. 333 u. S. 104.

30) Ebd., S. 169.

БОРОДИНА. Ах ты!.. (Досадливо походив по комнате, опускается в кресло.)

Секретарь, освещенный внутренним светом конторки, перелистывает бумаги.

(Нарушая молчание.) Дай, что ли, журнал посмотреть.

СЕКРЕТАРЬ. Пожалуйста.<sup>31)</sup>

Aus den hier angeführten Beispielen läßt sich ablesen, daß Arro über eine weitaus größere Auswahl an Dialogunterbrechungen verfügt als z.B. Čechov oder Galin. Er definiert die von ihm gewünschte Art der Unterbrechung genauer und macht es somit für den Rezipienten wie auch den Regisseur einfacher, die Unterbrechung einzuschätzen.

### 3.1.6. Abschließende Bemerkungen zu Arro

Nicht nur von der Thematik, sondern auch von der Art des Dialogs her ist Arro Čechov näher als viele andere Autoren der Neuen Welle. Wie Čechov leistet auch er Hilfe bei der Interpretation der Unterbrechungen. Im Gegensatz zu Čechov benutzt er verschiedene Möglichkeiten, um Unterbrechungen anzuzeigen; ähnlich hingegen sind die Attribute zu "Pause" oder "Schweigen", die zur näheren Qualifizierung hinzugefügt werden.

Wesentlich stärker als bei Čechov sind bei Arro die verbalstrategischen Elemente ausgearbeitet. Čechovs Figuren verletzen sich selten auf so harte Weise, wie es bei Arro der Fall ist. Arros Dialoge wirken dadurch stellenweise aggressiver, während bei Čechov die Dialoge insgesamt harmonischer anmuten.

Was den Untertext betrifft, hat Arro ihn zu einer Form ausgearbeitet, die oft nicht an einzelnen Szenen ersichtlich ist, sondern häufig erst aus dem Text als Gesamtheit hervorgeht. Welchen Untertext eine Replik oder eine Abfolge von Repliken hat, wird oft erst bei der Auflösung zum Ende des Stückes deutlich. Dennoch kann für Arro das Funktionieren verbaler Kommunikation als gegeben angesehen werden.

---

31) Ebd., S. 245.

Die Sprache Arros ist als eher klassisch zu bezeichnen. Die Figuren sind alle recht wortgewandt und verfügen über ein Sprachverhalten, welches teilweise ihrer Charakterisierung nach nicht immer glaubhaft erscheint, ähnlich der klassischen Komödie.

Arros Regieanweisungen sind oft so lyrisch-episch, daß es schwierig erscheint, dies auf der Bühne umzusetzen, und eher an ein Lesedrama erinnert.<sup>32)</sup>

### 3.2. Elemente der Kommunikation bei Galin

#### 3.2.1. Die Sprache Galins

Ähnlich wie bei Čechov bewegen sich die Figuren Galins auf einer neutralen Sprachebene, die aber in Syntax, Wortwahl etc. dem zeitgenössischen gesprochenen Russisch nachempfunden ist. So verfügt zwar Savčenko über ihn eindeutig als "Arbeiter" und nicht als Theaterschaffenden ausweisende sprachliche Charakteristika, aber wie Čechov verwendet Galin literatursprachliches Russisch ohne allzu viele Dialektismen, Argot etc. Den Unterschied zwischen dramatischem Dialog und gesprochener Sprache stellt Galin in *Stena* dar.

НАСТЬЯ. Не верю. Вы все время репетируете. Вы врете...  
ЕГОРОВ. Сейчас я говорил с вами своими словами. Можете сравнить. Ты ничего не знаешь о настоящей, трудной жизни. Я хочу построить такой завод, чтобы он, как сердце по венам, гнал по трубам цемент'.<sup>33)</sup>

Galın setzt hier der pathetischen Sprache früherer sowjetischer Dramen die Sprache seiner eigenen bzw. derjenigen anderer Autoren der Neuen Welle

---

32) Vgl. hierzu u.a. ebd., S. 162, die Regieanweisung am Ende von *Pjat' Romanov V Starom Dome*, wodurch das Stück zu einem Drama der geschlossenen Form wird.

33) Alle Zitate zu Galin sind entnommen aus: A. Galin, *P'esy* (Moskau, 1989). Hier: S. 241.

karikierend gegenüber. Im Vergleich zu dem hier angeführten Satz ist die Sprache in Galins Dramen dem heute gesprochenen Russisch wesentlich näher.

In *Zvezdy* finden sich, durch das Milieu bedingt, mehr Ausdrücke, die zum Argot zu zählen sind. Der Umgangston der Frauen wird besonders dann, wenn Klara hinzukommt, härter, wodurch das durch die Thematik ohnehin schon brisante Stück noch provokanter wird.

### 3.2.2. Die kommunikative Funktion des Untertextes

А невидимый - ради него и написана пьеса - состоит из множества особых элементов, которые не выполняются в бутафорских цехах театра. О том, что происходит в душе (...), надо догадаться.<sup>34)</sup>

Dieses Zitat Galins, welches gleich an Čechov denken läßt, da in dessen Stücken Menschen ihrer alltäglichen Beschäftigung nachgehen, während sich ihr Leben entscheidet, weist schon auf ein ähnliches Verständnis von Kommunikation bei Čechov und Galin hin. Auch in der Kritik ist diese Nähe der beiden Autoren häufig erwähnt worden.<sup>35)</sup> Der Untertext als prägendes Merkmal läßt sich somit auch bei Galin an zahllosen Beispielen festmachen. Besonders deutlich wird dies durch die gegebene Situation des erneuten Treffens nach langer Zeit in *Vostočnaja Tribuna*. Viele Erinnerungen kommen wieder hoch, vieles bleibt unausgesprochen, anderes wird aber auch, durch den zeitlichen Abstand bedingt, jetzt deutlicher ausgesprochen als zuvor. Klenyševa und Konjaev erinnern sich an ihre frühere Liebesbeziehung, daran, wie sie damals zu Schulzeiten aussahen, an die Kleidung, die sie trugen, an einzelne Situationen, lange zurückliegende Liebesbriefe. Klenyševa hat Konjaev damals

34) Problemy dramaturgii. "Glavnaja naša realnost' - duša človečeskaja". Tak ščitajet dramaturg, pišuščij o sovremennosti, Aleksandr Galin. Besedu s dramaturgom vedet Marija Zonina. In: Teatr (1988, 4), S. 105-108, S. 106.

35) Vgl. z.B. P. v. Becker/B. Lehmann 'Von Zeit zu Zeit treten statt Menschen entsetzliche Masken der Grausamkeit hervor'. In: Theater heute (1989, 6), S. 15-20, und A. Smeljanskij, 'Der Alltag in Inszenierungen neuer sowjetischer Gegenwartsstücke'. In: Kunst und Literatur (1986, 4.), S. 505-518.

abgewiesen, was er ihr offensichtlich nie ganz verzeihen hat und was ihr auch offensichtlich nicht ganz leicht gefallen ist. All dies steht unausgesprochen im Raum und läßt sich über den Untertext, nicht aber die direkte Textaussage, erklären.

Konjaev hat Klenyševa so in Erinnerung behalten, wie sie damals war. Er hat sich vorgestellt, sie sei gestorben.

КЛЕНЫШЕВА (усмехнулась). Мертвую помнишь? А живую, значит, похоронил.

КОНЯЕВ. Была у меня надежда, совсем как в книге для юности... вдруг я тебе когда-нибудь понадобится...

КЛЕНЫШЕВА. Надежды у тебя были... Что с них толку? Надежда - это вымысел... наркотик. Ты умел придумать ее, значит, ты человек с богатой фантазией. Ты создал в своем воображении Милу Кленышеву -ангела, сошедшего с небес. Ты меня идеализировал, и за это тебе спасибо. Перечитала я твои письма. 'Мне ничего не надо. Помни, что жил на свете человек, который тебя любил'. Конечно женщине хочется, чтобы ее любили... писали такие письма... Перед тобой баба... дважды рожавшая. Курю вот. Что перечислять? Чернуха, Коняев, керосином не отмыть. Полюбишь меня теперь такую? Такую, как есть... Полюби меня, когда мне выть хочется! Прости меня... Я малость огрубела, но ты всегда жил с распущенными соплями. Ты был мягким, талантливым... лириком. Вы художники идете на десерт, а нас жизнь употребляет и на первое и на второе.

Молчание.

Видишь, друг... нервы у меня ни черта не стоят. Срываюсь... Прости. Ты не обиделься?

КОНЯЕВ. Это я, наверно, тебя обидел...<sup>36)</sup>

Klenyševa versucht hier, indirekt ihre Entscheidung zu rechtfertigen. Sie hat sich für einen anderen Typ Mann entschieden, weniger talentiert und lyrisch veranlagt, dafür aber praktischer in Lebensfragen. Sie wirft Konjaev vor, sie idealisiert und damit nicht wirklich geliebt zu haben. Daher ihr recht heftiger Ausbruch, in dem sie sagt "Полюбишь меня теперь такую?" Sie versucht sich vor weiteren Verletzungen zu schützen und möchte Konjaev veranlassen,

---

36) Galin, S. 150f.

ihren Entschluß im Nachhinein zu verstehen und zu billigen. Um ihre Verletztheit zu überdecken, verletzt sie ihn. Konjaev durchschaut dies und ist sich auch des unter diesem Text verborgenen emotionalen Aufruhrs bewußt, was ihn dazu führt, einlenkend "Это наверно я тебя обидел..." zu sagen und nicht weiter auf das Gesagte einzugehen. Nach einem Schweigen versucht nun Klenyševa, wieder auf neutrales Terrain zu wechseln.

КЛЕНЫШЕВА. Расскажи, что ты за скрипач. На Международных конкурсах бываешь?

КОНЯЕВ. Играю в театральном оркестре, в яме. Еще в училище обучаю детей дошкольного возраста

Молчание.

КЛЕНЫШЕВА. А школьный возраст, что же, оказался не по плечу?

КОНЯЕВ. С талантливыми детьми интересно на ранней стадии, пока еще с ними ничего не сделали. Может, еще посижу в яме, да пойду преподавателем ... Талант у человека от бога... Убить его ничего не стоит... ломаного гроша за него сейчас не дают... Жалко этих детей... Для чего-то прирота на них тратилась...

КЛЕНЫШЕВА. А что? Правильно... Педагог - занятие почетное...<sup>37)</sup>

Klenyševa wird hier ganz bewußt verletzend, worauf aber Konjaev nicht eingingt. Er erklärt logisch-rational seinen Standpunkt. Klenyševa beruhigt sich und lenkt mit einer Allerweltsfloskel ein. Sie signalisiert damit auf der Beziehungsebene, daß sie verziehen hat, und schwächt den Mißerfolg Konjaevs als Geiger ab.

Nach einem weiteren Schweigen versucht Klenyševa, erneut ein neutrales Gespräch anzufangen, diesmal holt allerdings Konjaev zum Gegenschlag aus.

КОНЯЕВ. Я, Мила, в Бычка мало верю... Мычать твоя девушка будет. Петь - едва ли...

Молчание.

Извини.

КЛЕНЫШЕВА (тихо). Ничего...

---

37) Ebd., S. 151.

Молчание.

КОНЯЕВ. Прости меня.<sup>38)</sup>

Zu viel steht zwischen ihnen, als daß sie sich neutral unterhalten könnten. Beiden ist dies jedoch bewußt, so daß sie erkennen, wenn sie Schläge auf der Inhaltsebene austauschen, daß diese nur dazu dienen, auf Beziehungsebene erfahrene Verletzungen und Unklarheiten auf der Inhaltsebene auszutragen.

Galín verfährt hier anders als Čechov. Im Gegensatz zu Čechovs Figuren sind sich seine Figuren ihres Kampfes auf der Beziehungsebene bewußt genug, um dies auch verbal mitzuteilen, was in ihren Entschuldigungen nach jedem verletzenden Schlag deutlich wird.

### 3.2.3. Die kommunikative Funktion des Aneinandervorbeiredens

In *Vostočnaja Tribuna* versucht Konjaev, die für ihn unangenehme Situation des Kleiderverkaufs bewußt zu überspielen, indem er die eigentlichen Verhandlungen seinem Schwager überläßt. Dieser, wesentlich geschäftstüchtiger als Konjaev, schickt ihn mit einer Floskel weg, um ungestört verhandeln zu können.

ПОТЕХИН. Валик, или покури... Ты будешь нам мешать.

(Раскрывает сумку. Извлекает перед Подрезовой платья, одно за другим.)

КОНЯЕВ. Дай сигарету...

ПОТЕХИН. Ты же не куришь. Возьми у меня в курте. И мне дай... И огонька. Что у тебя с руками? (Засмеялся.) Чего они дрожат? У меня тоже дух захватило.

ПОДРЕЗОВА. Я думала, действительно - шутка.

ПОТЕХИН. Или старичок... шагай в тенек. Сейчас, Шура, я вам кое-что покажу.<sup>39)</sup>

---

38) Ebd., S. 152.

39) Ebd., S. 128.

Die hier implizierte Aufforderung, wegzugehen, muß dadurch, daß Konjaev auf die direkte wortwörtliche Bedeutung reagiert, noch einmal wiederholt werden. Die für Konjaev so peinliche Situation, in seinen Geburtsort zu fahren, um dort seinen ehemaligen Schulkolleginnen westliche Kleider zu verkaufen, wird von diesen jedoch ganz anders aufgefaßt, da sie es als einmalige Chance ansehen, in den Besitz solcher Kleider zu gelangen.

Eine völlig andere Art des Aneinandervorbeiredens findet sich in *Retro*. Roza Alexandrovna und Nina Ivanovna versuchen beide, sich in möglichst gutem Licht darzustellen und ihre eigenen Vorstellungen gemäß ihren Lebenshaltungen kundzutun.

РОЗА АЛЕКСАНДРОВНА. ...

Молчание.

Сколько людей я знала... каких людей! Куда все ушло?

НИНА ИВАНОВНА. Если следить за организмом, можно долго прожить.<sup>40)</sup>

Roza meint hier ihr Leben als Ballerina und den Umgang, den sie dadurch hatte. Nina faßt dies jedoch auf ihre Art, ihrem Beruf als Krankenschwester entsprechend, auf und verweist, wie häufiger im Text, darauf, daß man ein gesundes Leben führen muß.

Indirekt wird jedoch ein Bezug hergestellt, da Roza zum Ausdruck bringt, daß alle ihre früheren Bekannten tot sind, was Nina dazu veranlaßt, die Erklärung zu geben, daß man bei einem gesunden Lebenswandel eben älter wird als andere. Insofern kann man von einer Assoziation zwischen beiden Aussagen sprechen, obwohl dies im ersten Moment nicht offensichtlich ist.

Roza benutzt das bewußte Aneinandervorbeireden, d.h. bewußtes Mißverstehen, um sich ihr Selbstbild zu erhalten.

ЧМУТИН. Голова закружилась... отвык от дыма.

РОЗА АЛЕКСАНДРОВНА. Оказывается, я еще могу кружить головы мужчинам! А почему не горят свечи?<sup>41)</sup>

---

40) Ebd., S. 79.

41) Ebd., S. 96.

Obwohl hier Čmutin ganz eindeutig sagt, was ihn schwindelig macht, deutet Roza diese Aussage auf ihre Art, ihrem Selbstbild oder gewünschtem Selbstbild entsprechend.

Ein durch die Situation bedingtes Aneinandervorbeireden wird in *Stena* thematisiert aufgrund eines Mißverständnisses, bei dem ein Theater von einem auf Dienstreise befindlichen Schichtmeister für ein Hotel gehalten wird. Die sich daraus ergebenden Verwechslungen führen zu unzähligen Mißverständnissen und Situationen des Aneinandervorbeiredens, wobei Kommunikation im eigentlichen Sinn bedeutungslos wird, da alles, was gesagt wird, jedwedes Verhalten von den Theatermitgliedern für eine schauspielerische Leistung gehalten wird, während es bei Savčenko, dem Dienstreisenden, nur auf Unverständnis stößt.

ДЕЖУРНАЯ. Как Маша?

САВЧЕНКО. Маша? Она кто такая?

УБОРЩИЦА. Забыл, как собственную жену зовут?

САВЧЕНКО (смеется). Зина Ивановна...

УБОРЩИЦА. Да? А фамилия она тоже поменяла?

САВЧЕНКО. Ей пока моя фамилия нравится. Зачем вы напоминаете командированному мужчине о жене? Может быть, я холостым прикинуться собирался... Как тут женский контингент из проживающих?

ДЕЖУРНАЯ. Верочка поступила?

САВЧЕНКО. Куда? У меня сын. На танкиста учится. Какие еще вопросы?<sup>42)</sup>

Aufgrund seiner Wahrnehmung kann Savčenko nur so reagieren. Er empfindet das Verhalten zwar als befremdlich, durchschaut die Situation aber keineswegs. Ähnlich ist es beim folgenden Zitat. Die Theatermitarbeiter, an Verwandlungen einer Person gewöhnt, halten die Person Savčenko für eine geniale schauspielerische Leistung.

По лестнице спускается Савценко. В руках электробритва и зеркальце.

САВЧЕНКО. Ни буфета у нас нет, ничего... Где розетка... подключиться?

---

42) Ebd., S. 221.

ДЕЖУРНАЯ (тихо). Ты с ума сошел? После больницы под краном моешься? Парик гениальный... Это наш?

САВЧЕНКО. У меня свои пока. Вы что меня, перекреститься хотите? Та тоже: Толя, Толя! Дался он вам. (Подходит к Егорову.) Тетки что, пьанье?

Егоров (тихо). Гениально.<sup>43)</sup>

Die hier vorausgesetzte falsche Beziehungsebene der Personen untereinander beeinflusst das Verständnis der Inhaltsebene dermaßen, daß es den Personen nicht mehr gelingt, die offensichtlich vergebene Information auf der Inhaltsebene richtig auf die Beziehungsebene zu übertragen und so die Verwechslung aufzulösen. Die von Galin hier dargestellte Extremsituation läßt sich bei Čechov nicht finden und erinnert eher an Verwechslungskomödien, bei denen aber meist, wie z.B. bei Gogol's *Revizor*, eine Partei das Spiel durchschaut, während Galin es zu weiteren Verwechslungen kommen läßt, die zur völligen Verunsicherung der Personen führen, was erst langsam durch die Entlarvung der Maskerade für die einzelnen Personen wieder erträglich gemacht wird.

### 3.2.4. Die kommunikative Funktion der verbalstrategischen Elemente

Gefechte mit leeren Worthülsen, in denen es eindeutig um die Manifestation von Beziehungsstrukturen geht, wie es in dem angeführten Čechov-Beispiel der Fall ist, lassen sich bei Galin nicht ausmachen.

So dienen Wortklaubereien zwischen Samochvalova und Semenichina nicht mehr der Festlegung bestimmter Beziehungsstrukturen, sondern entsprechen langjährigem Usus ihrer Kommunikation. Semenichina bringt ihre Unzufriedenheit zum Ausdruck, was aber die Beziehung zu ihrer Freundin nicht mehr beeinflussen kann.

САМОХВАЛОВА. Вадик, с ней иногда говорить - лучше горохом о стену стучать.

СЕМЕНИХИНА. Не груби, пожалуйста.

---

43) Ebd., S. 224f.

Молчанье.

КОНЯЕВ. Как живете девочки?

САМОХВАЛОВА. Я никому не грубила. Хорошо, Вадик. Очень хорошо.

СЕМЕНИХИНА. Что хорошего?

САМОХВАЛОВНА. А что плохого? Жива-здорова. Хоть бы заболела чем-нибудь...

СЕМЕНИХИНА (усмехнулась). Спасибо тебе за пожелание...

САМОХВАЛОВА. Я тебе не желала...

СЕМЕНИХИНА. Я слышала.

Молчанье

КОНЯЕВ. Как живете, девочки? Что нового?<sup>44)</sup>

Konjaev ist durch dieses Wortgefecht peinlich berührt und versucht einzulenken 'Как живете девочки?' Semenichina läßt sich jedoch nicht beirren und setzt erneut an, was Konjaev abermals durch die gleiche Frage abzuschwächen sucht. Die zwischen beiden Frauen offensichtlich auf langer Tradition beruhenden Wortgefechte schätzt Konjaev falsch ein, indem er ihnen zuviel Bedeutung für ihre Beziehung zumißt. Diese wiederholte Festlegung der Ich-Du-Relation hat aber offensichtlich nur so lange Gewicht, wie die Beziehung stabil ist. Sobald die Beziehung in Gefahr gerät, wird dieses Verhaltensmuster aufgelöst. Galin verdeutlicht dies fortlaufend im ganzen Text.<sup>45)</sup>

Ein eindeutiges Friedensangebot macht Samochvalova, indem sie die zuvor als absurd abgewiesene Vermutung nun selbst als Frage stellt.

САМОХВАЛОВА. Вера, ко мне твоя мама приходила, просила передать, чтобы ты быстрее шла домой...

СЕМЕНИХИНА. Что с ней?

САМОХВАЛОВА. Клубок она какой-то ищет... (Пауза.) Ты говорила, завтра дождь будет?

СЕМЕНИХИНА. Будет.<sup>46)</sup>

---

44) Ebd., S. 131.

45) So u.a. gleich zu Beginn ihres Zusammentreffens. Vgl.: ebd., S. 130f.

46) Ebd., S. 159.

Zum Schluß geht sie noch einen Schritt weiter und behauptet nun selbst, Anzeichen des nahenden Regens zu erkennen.

САМОХВАЛОВА. Пожалуйста. (Садится рядом с Семенихиной.)

Потехин направляется вниз.

Ты знаешь, Вера, я оттуда видела тучу. Действительно похоже, что завтра будет дождь. Ты была права... может быть, даже сегодня. Как бы нам не промокнуть.

СЕМЕНИХИНА. Сейчас пойдем...

САМОХВАЛОВА. Я не к тому сказала...

СЕМЕНИХИНА. А к чему?

САМОХВАЛОВА. Просто так...

СЕМЕНИХИНА. Могла бы и не говорить.

САМОХВАЛОВА. Ничего промолвить нельзя... Я вообще буду теперь молчать.<sup>47)</sup>

Semenichina signalisiert, indem sie auf Samochvalovas Äußerung eingeht, ihre Bereitschaft zum Friedensschluß, worauf Samochvalova nun versucht, das Gespräch von der Inhalts- auf die Beziehungsebene umzuleiten, was aber von Semenichina nicht angenommen wird und zu einem erneuten Wortwechsel führt, den Samochvalova durch Rückzug beendet. Man kann somit von einem Verweis auf die Beziehungsebene sprechen, den Galin hier als Hilfestellung zum besseren Verständnis liefert.

### 3.2.5. Die kommunikative Funktion der Dialogunterbrechungen

Wie im zeitgenössischen Drama üblich, verwendet Galin Dialogunterbrechungen auf verschiedene Art und Weise, dem menschlichen Kommunikationsverhalten angenähert. Es lassen sich drei große Bereiche unterscheiden: die Auslassungspunkte, die Pausen und das Schweigen.

---

47) Ebd., S. 170.

### 3.2.5.1. Die kommunikative Funktion der Auslassungspunkte

Galin verwendet die Auslassungspunkte innerhalb der Rede einer Person, um eine kurze Unterbrechung, ein Stocken im Redefluß anzudeuten, wie es z.B. in Konjaevs Rede über talentierte Kinder der Fall ist.

Eine weitere Verwendungsart ist, wie auch in natürlicher Rede, die Unterbrechung, um die richtige Wortwahl zu treffen.

АННА. Нет! Стой... Валентина... (Кларе.) Стой! Слушай!.. Не знаю, как тебя... У нее здесь парень... Положди... знаешь, может, я им пойду?<sup>48)</sup>

Auslassungspunkte verwendet Galin auch, als Anna versucht, Marija davon abzuhalten, mit Klara mitzufahren. Anna verwendet hier unvollständige Sätze, da sie das Mitverstehen Marijas voraussetzen kann, um diese an ihre Beziehung mit Nikolaj zu erinnern.

АННА. Мария, он тебе обещал... он просил... Валя, скажи ей...<sup>49)</sup>

Mehr zu sagen ist in dieser Situation unnötig, das Personalpronomen alleine genügt, um die betreffende Person zu nennen. Jede der Anwesenden, in erster Linie aber Marija, weiß ohnehin, von wem Anna spricht.

Sehr häufig setzt Galin Auslassungspunkte an das Ende einer Replik, selbst dann, wenn der Satz vollständig ist. Hierdurch wird ein verzögertes Sprechtempo verdeutlicht. Der Sprecher beendet seinen Satz unentschlossen, wodurch die darauffolgende Replik nicht sofort im Anschluß, sondern nach kurzer Unterbrechung erst einsetzen kann.

КОНЯЕВ. Прости меня...  
 КЛЕНЬШЕВА. Ничего-ничего. Расслабимся, Кленьшева...  
 расслабимся...  
 КОНЯЕВ. Что?<sup>50)</sup>

---

48) Ebd., S. 368.

49) Ebd., S. 368.

50) Ebd., S. 152.

Noch deutlicher wird das zögerliche Beenden einer Replik, wenn im Anschluß daran zunächst ein "Schweigen" folgt.

КЛЕНЫШЕВА. ...

Молчание.

А теперь говори...

Молчание.

КОНЯЕВ. Я обидел тебя... прости.<sup>51)</sup>

### 3.2.5.2. Die kommunikative Funktion der Pausen

Die Regicanweisung "Pause" wird von Galin benutzt, um eine längere Unterbrechung innerhalb einer Replik deutlich zu machen.

ЛЮДМИЛА. ...

Спасибо. Воду дали? (Пауза.) Горячую воду дали?  
ЧМУТИН. Нет.<sup>52)</sup>

Oder an anderer Stelle

ЧМУТИН. Не надо было мне сюда приезжать. Вы молодые...  
Зачем вам старый человек в доме. Отправьте меня. Там я  
работу найду... (Пауза.) Не будешь больше?

Старик собрал посуду и направился к двер.<sup>53)</sup>

Hier wird u.a. noch einmal der Einsatz der Auslassungspunkte als zögerndes, nicht eindeutiges Beenden einer Replik klar, da daraufhin mit "Pause" eine Unterbrechung dieser Replik angezeigt wird.

Die Pausen in den beiden Beispielen erfüllen jedoch unterschiedliche Funktionen. Im ersten Beispiel fährt Ljudmila, da sie auf ihre erste Frage keine

---

51) Ebd., S. 153.

52) Ebd., S. 62.

53) Ebd., S. 63.

Antwort erhält, fort und stellt die gleiche Frage konkreter, um ihren Vater so zur Antwort zu zwingen. Sie ist nicht bereit, die offensichtliche Verweigerung, "das Überhören der Frage" hinzunehmen.

Im zweiten Beispiel wird nach der Pause das Thema gewechselt. Ćmutin gibt dadurch seiner Tochter die Chance, sein Anliegen zu überdenken, und bietet gleichzeitig auf der Beziehungsebene einen Kompromiß an, indem er ihr die Hausarbeit abnimmt und ihr etwas zu Essen anbietet.

Ljudmilas Einwort-Antwort 'Нет' bezieht sich zwar in erster Linie auf das Essen, kann aber als Ablehnung auf den Vorschlag des Vaters, aufs Land zurückzukehren, bewertet werden. Ćmutin versteht dies auch so, denn er will das Zimmer verlassen. Auf Ljudmilas Angebot, über alles in Ruhe zu reden, will er nicht eingehen.

Daß Galin bewußte Unterschiede zwischen den Auslassungspunkten und der Pause bezüglich der Länge der Unterbrechungen sieht, zeigt folgendes Beispiel:

КОНЯЕВ. Не надо... Так будет лучше. (Пауза.) Опоздаем в Симферополь. Она одна. С ней тоже здесь надо побыть.<sup>54)</sup>

Pausen können auch emotional bedingt sein, wie z.B. bei Konjaev, der, ganz in seine eigenen Gedanken versunken, keine Reaktion zeigt.

ПОТЕХИН. А я-то думал - почему он назначил встречу именно здесь?..

Молчание.

Что-то не идут твои подруги. (Пауза.) Ау! Шу-рин!

КОНЯЕВ. Что?

ПОТЕХИН. У тебя начинается солнечный удар?

КОНЯЕВ. Вспомнил, как стадион открыли.<sup>55)</sup>

Er erklärt dies jedoch seinem Schwager, so daß dieser ihm im weiteren Verlauf des Gesprächs mehr Zeit läßt, sich seinen Erinnerungen zu widmen. Die Erzählung an sich interessiert ihn nicht, da er ähnliches schon kennt.

---

54) Ebd., S. 123.

55) Ebd., S. 122.

Die Regieanweisung "Pause" findet man bei Galin im Vergleich zu den Auslassungspunkten und dem Schweigen seltener.

### 3.2.5.3. Die kommunikative Funktion des Schweigens

Auffällig für Galin ist die Regieanweisung "Schweigen". Er verwendet sie an Stellen, an denen bei Čechov "Pause" steht. Je nach Situation kann das Schweigen ganz unterschiedliche kommunikative Funktionen erfüllen. In *Vostočnaja Tribuna* läßt es den Untertext deutlicher hervortreten. In den Zeiten des Schweigens laufen die emotionalen Prozesse ab, die schwierig in Worte zu fassen sind: die Erinnerung an das, was war, die Möglichkeiten, Chancen, die vergangene Jugend, die Unmöglichkeit, Vergangenes zurückzubringen.

КЛЕНЫШЕВА. Скажи что-нибудь, Коняев. Выпьем и разойдемся...

КОНЯЕВ. Шура... или сюда.

КЛЕНЫШЕВА. Она тебя услышит... говори...

Молчание.

КОНЯЕВ. Я ряд... что вас увидел... что все живы-здоровы...

Молчание.

ПОТЕХИН. Что ты, шурин?

КОНЯЕВ (с трудом). Все...

Молчание.<sup>56)</sup>

In den Unterbrechungen ist jede Person mit sich beschäftigt, mit ihrer ganz individuellen Erinnerung. Daher ist es im obigen Beispiel für Konjaev nicht möglich, eine flüssige Abschiedsrede zu halten: die Erinnerung an die Wünsche und Träume im Gegensatz zur Realität machen dies unmöglich.

---

56) Ebd., S. 160.

Im gleichen Stück wird das Schweigen jedoch auch als eine Art Verweigerung benutzt, die von der Sprecherin aber erläutert wird.

КЛЕНЫШЕВА. Что скажешь, Наташа?

САМОХВАЛОВА. Мне тебе сказать нечего...

Молчание.

КЛЕНЫШЕВА. Не прошло еще?

САМОХВАЛОВА. Не пойму... о чем речь?

КЛЕНЫШЕВА. Не прикидывайся... все ты понимаешь.

Молчание.

Найти тебе когонибудь?<sup>57)</sup>

Klenyševa versucht hier, ein neutrales Gespräch anzufangen, was aber von Samochvalova abgelehnt wird. Sie sagt dies ganz direkt. Klenyševa geht nun auf den Untertext, das eigentliche Problem ihrer Beziehung, ein. Samochvalova täuscht Unverständnis vor, was aber Klenyševa nicht beirren kann, da sie sich der Störung ihrer Beziehung bewußt ist, was im weiteren Gespräch deutlich wird.

Eine wesentlich direktere Verweigerung in Form von Schweigen findet man in *Retro*, wo Čmutin versucht, sich durch Schweigen seiner Tochter und dem Schwiegersohn zu entziehen, um seinen Willen, zurück aufs Land zu fahren, durchzusetzen.

ЛЕОНИД (Чмутину). Добрый вечер.

Старик молча собрал посуду и вышел.<sup>58)</sup>

Die schweigend ausgeführte Handlung und die Weigerung, den Gruß zu erwidern, zeigen Čmutins Abneigung gegen seinen Schwiegersohn. Er zeigt ihm durch sein Verhalten, daß er für ihn nicht existent ist, was einer Negierung der Ich-Du-Relation gleichkommt.

---

57) Ebd., S. 161.

58) Ebd., S. 65.

Kurze Zeit später macht Čmutin jedoch ein Angebot auf der Beziehungsebene, indem er Leonid etwas zu essen bringt.

ЛЮДМИЛА. Он не сумасшедший!

Входит Чмутин с подносом.

Что такое, папа?

ЧМУТИН. Ему поесть.

ЛЕОНИД. Спасибо, Николай Михайлович, я съел.

Старик вышел. Молчание.<sup>59)</sup>

Geschickter wäre es gewesen, auf dieses Angebot einzugehen, aber Leonid läßt die Chance ungenutzt verstreichen, so daß die Beziehung Čmutin-Leonid weiterhin als gestört bezeichnet werden muß. Für beide ist es nicht möglich, einen Weg zueinander zu finden, da sie häufig Möglichkeiten ungenutzt lassen oder allzu verschiedene Verhaltensmuster verwenden, um einander zu begreifen.

Dieses Schweigen bzw. die schweigende Handlung, die Signalfunktion auf der Beziehungsebene hat, durchziehen das gesamte Stück *Retro*. Während die Funktion hier häufig Verweigerung andeutet, was durch Čmutins parataktischen Satzbau und seine Einwort-Antworten unterstrichen wird, dient das Schweigen in *Vostočnaja Tribuna* zur Verdeutlichung des Untertextes.

In den anderen Stücken *Stena* und *Kryša* gibt es verhältnismäßig wenig Unterbrechungen, und wenn, dann sind es durch die Sprechsituation hervorgerufene, die die Nähe zum Alltagsgespräch zeigen.

### 3.2.6. Abschließende Bemerkungen zu Galin

Diese kurze Analyse des Dialogs bei Galin hat bereits deutlich werden lassen, daß eine Nähe zu Čechov, basierend auf einem gemeinsamen Kommunikationsverständnis, vorhanden ist. Dennoch lassen sich generelle Unterschiede

---

59) Ebd., S. 66.

erkennen. So ist das Aneinandervorbeireden als Verweigerung auf das zuvor Gesagte wesentlich seltener vertreten als bei Čechov. Beiden Autoren ähnlich ist die Verwendung des Untertextes, der jedoch bei Čechov nicht von den Figuren angesprochen wird. Galin läßt seine Figuren bewußt auf unterschwellig ablaufende Emotionen Bezug nehmen bzw. läßt sie von den Figuren kommentieren, was es für den Rezipienten einfacher macht, die Beziehungsebene zu durchschauen. Dies ist für die Stücke Galins auch notwendig, da die Personen sich auf der Inhaltsebene extremer verhalten, was zwar Schlüsse auf die Beziehungsebene zuläßt, zum genauen Verständnis aber weiterer Hinweise bedarf.

Auffällig für Galin ist, daß es zwar häufig zu verbalen Verletzungen kommt, die Sprecher dies aber erkennen und versuchen, durch Korrektur auf der Beziehungsebene eine "normale", d.h. ungestörte Kommunikation im Sinne des Konsensus-Dialogs in Gang zu bringen. Weil aber das Wort seine Bedeutung verloren hat, wie Leonid sagt,

ЛЕОНИД. Это ваше частное дело... благодарны вы или нет. Меня давно научили, что благодарность - понятие сугубо материальное. Я тоже склонял голову и говорил спасибо... До тех пор, пока не заметил, что меня жестоко обманули в детстве...  
Высокие слова... душевное волнение... Словам я давно не верю....<sup>60)</sup>

müssen immer wieder Vorstöße auf die Beziehungsebene gewagt werden, ein Verfahren, das Čechov nicht verwendet.

Was ebenfalls an Čechov erinnert, sind die lyrisch-epischen Regieanweisungen, die hier jedoch nicht näher analysiert werden sollen.

---

60) Ebd., S. 90.

### 3.3. Elemente der Kommunikation bei Slavkin

Ebenso wie Arro und Galin wird auch Slavkin immer wieder mit Čechov in Verbindung gebracht, obgleich, anders als bei Arro, keine thematische Nähe vorzuliegen scheint.<sup>61)</sup> Slavkin wurde besonders durch die Aufführung von Vassilev bekannt und machte sich mit *Serso* weltweit einen Namen.

Slavkin sieht den Unterschied seiner beiden wohl bekanntesten Stücke *Serso* und *Vzrosłaja Doč'* darin, daß in *Vzrosłaja Doč'* noch ein Konflikt im herkömmlichen Sinne zwischen Ivčenko und Bems besteht, während die Beziehung der Figuren in *Serso* konfliktfrei ist. Eine Figur steht somit nicht mehr einer anderen Figur gegenüber, sondern setzt sich in Gegensatz zu allen übrigen. Der Konflikt liegt in der Persönlichkeit jedes einzelnen.

Поэтому диалог и пишется и играется так: я говорю реплику не столько партнеру, сколько с е б е . Ко мне каждый может предъявить свой счет, но тот счет, который я могу предъявить с е б е , еще больше. То, что он может мне сказать, - ерунда по сравнению с тем, что я могу сказать сам с е б е . Такой разговор, записанный на бумаге в виде сцены, производит впечатление ровности, недраматичности. Отсутствие в пьесе диалога типа 'вопрос - ответ', 'петелька -крючок' принимается критиками и режиссерами за непрофессионализм автора.<sup>62)</sup>

Slavkin geht hier auf wesentliche Aspekte seines Dialogs in *Serso* ein. Die Figuren sprechen zwar zu anderen wie auch zu sich, was aber gleichzeitig impliziert, daß sie sich einander "mitteilen", über sich erzählen. Eine verbale Verständigung wird somit bis zu einem gewissen Grad als möglich angesehen. Der Bedeutungsgehalt der Worte wird als gegeben anerkannt, was verbale

61) Vgl. H. Rieschbieter, 'Tschechows Enkel'. In: Theater heute (1987, 8), S. 12f. Rieschbieter legt hier die Parallelen der beiden Stücke dar, vertritt aber die etwas gewagte These, daß das Stück, da es auf einer Datscha spielt, als Fortsetzung von Čechovs *Višnevyy sad* angesehen werden kann. Demnach müßten alle Stücke, die auf einer Datscha spielen, was sehr häufig der Fall ist (vgl. Saalbach-Wesch, S. 121-149), als Fortführung des *Višnevyy sad* angesehen werden.

62) V. Slavkin, Rjadom s p'esoju, in: Sovremennaja Dramaturgija 3 (1989), S. 176-185. Hier: S. 178.

Kommunikation möglich macht. Betrachtet man eine solche Art des Dialogs vor dem Hintergrund der Dialogtechnik des Absurden Theaters, so mutet sie traditionell an.

Der Vorwurf der Unprofessionalität, auf den Slavkin eingeht, kann heute nur in bezug auf die sowjetische Theaterdoktrin früherer Jahre gesehen werden bzw. in einem Rückbezug auf die Klassik begründet liegen, da die hier erhobenen Vorwürfe nur bei einem Vergleich mit dem klassischen dramatischen Dialog zutage treten, was wohl kaum mehr Bestand haben dürfte.<sup>63)</sup>

### 3.3.1. Die Sprache Slavkins

Slavkin bewegt sich stilistisch meist im Bereich der zeitgenössischen, neutralen, gesprochenen russischen Sprache, ohne dabei in vollem Umfang die Umgangssprache zu verwenden. Alle Figuren verfügen über die gleichen sprachlichen Möglichkeiten, sogar Lars als Nicht-Muttersprachler, was an das klassische Drama erinnert.<sup>64)</sup> Eine Ausnahme bildet Koka, der in einem veralteten gehobenen Stil spricht, wodurch er sich als zu einer anderen Epoche gehörig kennzeichnet, ähnlich wie die Briefe, die aus dieser Zeit stammen. Zu einer anderen Zeit gehören auch einige Ausdrücke, mit denen sich die Figuren in *Vzrosłaja Doč'* ihre Studentenzeit in Erinnerung rufen, was in der Gegenüberstellung mit dem Sprachgebrauch der Jugendlichen offensichtlich wird. In diesem Drama findet man auch das grobe umgangssprachliche 'заткнись', was Bems und Ella benutzen.

---

63) Da zu Slavkin kein Sammelband erhältlich ist, mußten die Primärzitate verschiedenen Quellen, teilweise auch unveröffentlichten Manuskripten, entnommen werden. Im folgenden wird daher der Stücker Titel mit Seitenzahl angegeben.

64) Vgl. im Gegensatz hierzu Šarlotta in *Višnevyy Sad*, die sich adäquat ausdrücken kann, dennoch aber grammatikalische Fehler macht. Vgl.: P.G. Strelkov, O rečevych stiljach v p'ese A.P. Čechova "Višnevyy sad". In: Izvestija Akademii Nauk SSSR, otdel. literatury i jazyka (t. X, vyp. 2, 1951), S. 136-151. (Die angeführten deutschen Zitate erscheinen jedoch etwas weit hergeholt.)

Es gibt somit in jedem Slavkin-Stück Szenen, die verschiedene Sprach-ebenen, Stile deutlich werden lassen.<sup>65)</sup>

### 3.3.2. Die kommunikative Funktion des Untertextes

Der Untertext nimmt in den Dramen Slavkins einen ebenso großen Stellenwert ein wie bei Čechov. Dennoch hat sich seine Verwendung insofern gewandelt, als nun die Figuren anders mit ihm umgehen, d.h. verbal auf ihn Bezug nehmen können.

In *Vzroslaja Doč'* wird der Untertext von Ljusja, wenn auch nur andeutungsweise, thematisiert und bietet so eine Hilfe zur Entschlüsselung, auch wenn dies kaum notwendig erscheint. Ljusja und Ivčenko haben für Bems eine Glenn-Miller-Platte geholt. Bems, der die gemeinsame Abwesenheit anders deutet, reagiert zunächst nonverbal.

(Вдруг БЭМС одним коротким движением ломает пластинку о колесо (sic) на две половинки. Олну протягивает Люсе, другую - Ивченко.)

БЭМС. Горько!

ЛЮСЯ. Ты что, с ума сошел?!

БЭМС (кричит). У меня такая есть!

ИВЧЕНКО (Бэмсу). Что с тобой? (Люсе.) Что с ним?

БЭМС. У меня есть 'Чуча'!!! Мне не надо!!! Я говорил!!!

ИВЧЕНКО. Зачем пластинку ломать?..

БЭМС. Вы себе еще достанете.

(Пауза.)

ЛЮСЯ. Дурак?.. Ой, какой же ты дурак!..<sup>66)</sup>

Bems verdeutlicht hier nonverbal die Zusammengehörigkeit von Ljusja und Ivčenko, um dies dann verbal durch den auf Hochzeitsfeiern üblichen Ausruf noch einmal zu verdeutlichen. Der Untertext wird von Bems somit verbal wie auch nonverbal ausgedrückt. Weder Ljusja noch Ivčenko verstehen dieses

65) Vgl. u.a. die militärische Sprache der Mutter in *Plochaja Kwartira*.

66) V. Slavkin, *Vzroslaja Doč' Molodogo Človeka* (im folgenden: *Doč'*), S. 67.

Verhalten. Das emotionale Aufgebrachtsein Bems' wird in der Regieanweisung 'кричит' deutlich sowie auch durch seinen nächsten, stark emotional gefärbten Ausbruch, der keine neuen Informationen für die Anwesenden mit sich bringt. Erst als er das verbindende Pronomen in der 2. Person Plural in Bezug auf Ivčenko und Ljusja einsetzt, wird der Untertext seiner gesamten Kommunikation eindeutig, worauf Ljusja dann eingeht.<sup>67)</sup>

An anderer Stelle im gleichen Text geht Bems direkt auf den Untertext ein. Ivčenko, der Bems' Unzufriedenheit erkannt hat und dies seiner unbefriedigenden Arbeit zuschreibt, schlägt vor:

ИВЧЕНКО. Тебе что-то с работой делать надо. Хочешь, дам совет по дружески? Тебе с работой что-то делать надо. Мужик должен иметь настоящую работу. Когда чувствуешь себя на месте, то все у тебя везде в порядке.<sup>68)</sup>

Es entwickelt sich hierauf ein Gespräch zwischen Ivčenko und Prokop über zufriedenstellende Arbeit. Bems greift nach Prokops Ausführungen ein.

БЭМС. Я тухло выглажу?  
ИВЧЕНКО. Ты о чем?  
БЭМС. О себе. Я тухло выглажу?  
ПРОКОП. Чего ты?..  
БЭМС. Что же я, не понимаю, что вы обо мне тут говорите?<sup>69)</sup>

Beide versuchen auszuweichen, was Bems nicht irritiert, woraufhin Ivčenko zugibt, daß Bems richtig verstanden hat.

ИВЧЕНКО. погоди. Может, он лучше нас знает, что выше ему не потянуть. А, БЭМС? Ну! Начистоту. Мы ждем.<sup>70)</sup>

---

67) Man mag anzweifeln, inwiefern dieses Unverständnis des Untertextes realistisch ist, da Ivčenko und Ljusja zu Studienzeiten schon einmal von Bems vermißt wurden, was Bems nicht vergessen hat, wodurch spätestens nach dem "Горько" allen klar sein müßte, worauf er hinauswill.

68) Ebd., S. 71.

69) Ebd., S. 71.

70) Ebd., S. 72.

Wie der Untertext thematisiert werden kann, so kann auch von ihm abgelenkt werden. Ivčenko erzählt, daß er, als er in den USA war, durch Chatanooga durchgeföhren sei, was die Erinnerung an die Studienzeit ausgelöst habe.

ИВЧЕНКО. ... Жлу я, сижу у окна, вдруг поезд останавливается на одной станции, смотрю - елки-палки! - написано 'Чаттануга'! Я выскочил на перрон, негр стоит, орешки какие-то продает, я его спрашиваю: 'Это Чаттануга?' 'Ез, сэр', - и орешки мне свои сует. А я стою смотрю на эту надпись и вдруг все вспоминаю... вечер наш тот факультетский ... Бэмса... 'Чучу'.

ЛЮСЯ. Правда, вспомнил?

ИВЧЕНКО. Стою посреди Америки и все вспоминаю ... Я этому негру с орешками говорю: 'А помните, такая песенка была: 'Падн ми, бойз, из дет де Чаттануга-чуча'? А он: 'Это что-то во время войны ... Купите орешки, сэр...'

БЭМС. Ну и что?

ИВЧЕНКО. Что?

БЭМС. Ну, орешки купил?<sup>71)</sup>

Auf Ljusjas Nachfrage hin bestätigt Ivčenko sie indirekt, indem er mit seiner Erzählung fortföhrt. Ausgelöst durch diese Erzählung erinnern sich nunmehr alle an die vergangene Studienzeit, was Bems offensichtlich mißfällt. Sein "Ну и что?" kann auf beiden Ebenen, der direkten inhaltlichen wie auch der Untertextebene, gedeutet werden. Ivčenko fragt daher nach, was Bems meint, woraufhin dieser von der Untertextebene auf die inhaltliche Ebene übergeht und somit die Rückblende beendet.

Eine ganz andere Ausprägung bekommt der Untertext in *Serso*. Außer den gemeinhin üblichen Formen wird er von Paša strategisch eingesetzt, um Koka zu beeinflussen. Paša ist der einzige der Datscha-Besucher, der vermutet, daß Koka nicht ohne Grund angereist ist. Er versucht daher mehrfach, Koka zu einer Aussage diesbezüglich zu bewegen. Zunächst durch einen direkten Angriff:

КОКА (показывая старую фотографию). Вот, смотрите... Вам будет интересно. Вы спортсмен, и я спортсмен. Вот, белые брюки, английская ракета в руках...

---

71) Ebd., S. 20f.

ПАША. А знаете, что я вам скажу, уважаемый Николай Львович?

КОКА. Лаун-теннис...

ПАША. Вы не просто так приехали сюда.

КОКА. У нас это называлось лаун-теннис.

ПАША. Нет, не просто так. Очень бонтесь снять пиджак.

КОКА. Я старик. У меня холодная кровь.<sup>72)</sup>

Ohne auf Koka einzugehen, versucht Paša zuerst durch eine Frage, die zu einem Themenwechsel führen soll, zum Ziel zu gelangen. Koka fährt jedoch unbeirrt fort und verweigert somit, indem er bei seinem Thema bleibt, die Antwort, was Paša veranlaßt, ihm nun direkt seine Vermutung zu nennen. Koka redet abermals weiter, woraufhin Paša nun auch noch eine Begründung für seine Vermutung liefert, die Koka weiter verunsichern soll, von ihm aber glänzend mit einer Erklärung pariert wird.<sup>73)</sup>

Paša fragt nun ganz konkret, was Koka zu verbergen hat. Auch hierauf reagiert Koka geschickt mit einer Gegenfrage, durch die er Zeit gewinnt, sich seine weitere Strategie zu überlegen. Er gewinnt seine Sicherheit sehr schnell zurück und greift nun seinerseits Paša an. Paša gibt nun vor, alles zu wissen, was Koka jedoch nicht beirrt, sondern ihn nur wiederholen läßt, daß er aus keinem anderen Grund, als sich vor den Penaten zu verneigen, gekommen sei. Paša gibt nun kurzfristig vor, aufzugeben, um dann aber, nun auf den Untertext bauend, erneut anzusetzen.

КОКА. Вы не имеете права!..

ПАША. Дышите воздухом. Гуляйте.

КОКА. Как вы смеете!..

ПАША. Нынче отменная погода, не правда ли?

КОКА (после небольшой паузы). Да, я приехал сюда не просто так.

ПАША. Дышите, дышите.<sup>74)</sup>

---

72) Serso, S. 120.

73) Diese Art des Aneinandervorbeiredens erinnert an Ljubov' Andreevna und Lopachin im *Višnevyy sad*, wo Ljubov' Andreevna nicht auf Fragen Lopachins eingeht und so mit Hilfe des Aneinandervorbeiredens die Verweigerung einer Antwort dargestellt wird.

74) Serso, S. 120.

Der Ausspruch 'нынче отменная погода', der Koka schon bei seiner Ankunft verwirrt hat, wird von Paša strategisch benutzt. Die Konnotationen dieses Satzes für Koka bleiben ungewiß. Es kann nur vermutet werden, daß dieser Ausspruch Koka an Lisa erinnert oder aber ganz allgemein, durch die veraltete Ausdrucksweise, Erinnerungen an diese Zeit hervorruft. Den diesem Ausspruch inhärenten Untertext nutzt Paša strategisch aus, um nach mehreren fehlgeschlagenen Versuchen endlich die gewünschte Information zu bekommen.

### 3.3.3. Die kommunikative Funktion des Aneinandervorbeiredens

Es gibt verschiedene Arten des Aneinandervorbeiredens bei Slavkin, so daß unterschiedliche kommunikative Funktionen festgelegt werden können. Es kann z.B., wie es bei Nadja in *Serso* der Fall ist, mehr zur Charakterisierung einer Figur als zur Entwicklung des Dialogs dienen.

ПАША. Музейная вещь.  
 НАДЯ. Неужели?!  
 ПАША. Тысячу шестьсот...  
 НАДЯ. Ой, семнадцатый век?  
 ПАША. Тысячу шестьсот, тысячу семьсот каждый музей за эту вещь даст. (Наде.) Но я и век могу определить. Правда, не с такой степенью точности.<sup>75)</sup>

Nadja versteht Paša völlig falsch; während er über den Preis spricht, versteht sie es als Zeitangabe. Verursacht wird dies durch Pašas erste Replik, die bei der etwas naiven Nadja sogleich die Assoziationen von historischen Zeiten aufkommen lassen. Typisch ist der Beginn der Replik mit der Interjektion 'Ой', mit der sie fast jede ihrer Aussagen einleitet. Das Aneinandervorbeireden basiert auf einem Mißverständnis, dem Nadja erliegt. Es dient der indirekten Charakterisierung Nadjas mehr als die Kommunikationsstrukturen innerhalb

---

75) *Serso*, S. 101.

des Dialogs. Da sich Situationen des Aneinandervorbeiredens bei Nadja häufen, wird dadurch ihre Unerfahrenheit und Naivität herausgestellt.<sup>76)</sup>

Ein noch eklatanteres Beispiel hierfür ist Nadjas Reaktion, als Lars erzählt, daß er immer "ja" sage, wenn man ihm schnell etwas vorschläge.

ЛАРС. Я вообще сразу говорю 'да'. Если мне что-то быстро предлагают, я сразу говорю 'да'.

НАДЯ. А потом?

ЛАРС. А потом - 'ес'.

НАДЯ (смеется). А потом?

ЛАРС. А потом 'си'.

НАДЯ. А потом?

ЛАРС. Потом - 'я'.

НАДЯ. Вы?!<sup>77)</sup>

Trotz der syntaktischen und inhaltlichen Parallelität der zwei vorausgehenden Repliken ist Nadja nicht in der Lage, die dritte Replik inhaltlich analog zu erschließen. Während über Lars im Anschluß Informationen vergeben werden, dient diese Passage für Nadja lediglich zur Charakterisierung.

Ein Aneinandervorbeireden, welches jedoch durch den Sprecher sogleich geklärt wird, findet man im folgenden Beispiel:

ГОСТЬ (вдруг). Закажите мне картину.

ХОЗЯИН. Чего?

ГОСТЬ. Картину. Портрет ваш. За небольшой гонорар.

ХОЗЯИН. Гонорар?! Это деньги, что ли?

ГОСТЬ. Какие там деньги!.. Вы мне дадите рублей там тридцать...<sup>78)</sup>

Der Hausherr hat Zweifel, den Gast richtig verstanden zu haben, weshalb er sich zunächst rückversichert, ob seine Vermutung bezüglich der Wortbedeutung richtig ist. Auch in diesem Beispiel charakterisiert sich der Hausherr durch sein sprachliches Verhalten. Es wird deutlich, daß Hausherr und Gast zwei verschiedenen Sphären angehören. Der Gast benutzt das in Künstlerkreisen übliche Wort "Honorar", das dem Techniker unvertraut ist. Hierzu ein zweites Beispiel:

76) Vgl. u.a. Lars' Beschreibung seiner Wohnung in Serso, ebd.

77) Ebd., S. 101.

78) Kartina, S. 164.

ГОСТЬ (гордо). Я сам заплачу вам?

ХОЗЯИН. Зачем мне? Ты им заплати - и дело с концом.  
Повеселились...

ГОСТЬ. Нет. Если кто и достоин вознаграждения, то это  
вы.

ХОЗЯИН. За что?

ГОСТЬ. За мою свободу. Вы спасли меня.

ХОЗЯИН. Перестань издеваться, гад!<sup>79)</sup>

Der Hausherr hat das Bild zerstört, indem er es dem Gast auf den Kopf geschlagen hat. Beide denken auf ganz verschiedenen Ebenen. Der Hausherr denkt sogleich an die entstehenden Kosten, wobei es auffällt, daß er nur auf den materiellen Wert eingeht. Auf den ideellen Wert, den dieses Bild für den Gast hat, was auch er mittlerweile weiß, geht er in keiner Weise ein. Den Gast, der, seinerseits nun von einem Alb befreit, ihm für die Zerstörung dankt, versteht er nicht, so daß es fast zu einem Konflikt kommt. Die beiden angeführten Beispiele aus *Kartina* deuten darauf hin, daß es sich um zwei sehr unterschiedliche Charaktere handelt, die aus zwei so verschiedenen Welten kommen, daß eine verbale Verständigung, wenn nicht unmöglich, so doch sehr schwierig ist.<sup>80)</sup>

Während es sich in den bisher angeführten Beispielen um ein aus der Situation bzw. aus der Persönlichkeit des Sprechers erwachsendes Aneinandervorbeireden handelte, benützt Slavkin in *Serso* ein eher strategisches Aneinandervorbeireden. Nach einer kurzen Pause, die Paša zum Themenwechsel nutzt, fährt er fort:

ПАША. Я однажды чуть сам не женился. Спасла меня ноздря. Просыпаюсь я как-то, смотрю на эту мою невесту сбоку и вижу - не нравится мне ее ноздря. Какаято отвратительная ноздря! И она ею лышит. Больше мы не встретились. (Короткая пауза.) Зачем вам этот дом?

КОКА. Вон там, над трубой, флюгер раньше был в виде всадника такого с сабельками. В каждой руке по сабельке.

---

79) Ebd., S. 166.

80) Dieser Eindruck wird jedoch zum Schluß des Stücks aufgehoben, da sie eine gemeinsame Basis, ihrer beider Einsamkeit, finden.

ПАША. У меня к вам предложение. Продайте мне этот дом.<sup>81)</sup>

Koka folgt seinen Erinnerungen und geht nicht auf Pašas Frage ein, was einer Verweigerung der Antwort gleichkommt. Paša läßt sich jedoch nicht beirren und schlägt den Verkauf des Hauses vor. Auch hierauf geht Koka nicht ein und fährt in seiner Beschreibung fort. Paša wechselt nun die Ebene und versucht, Kokas emotionale Seite anzusprechen, um sein Ziel zu erreichen. Dieser läßt sich zwar auf den Ebenenwechsel ein, verweigert Paša aber weiterhin die Antwort auf seine Frage wie auf seinen Vorschlag. Erst nach einigen weiteren Repliken, in denen Koka weiter über seinen zukünftigen Urenkel und über seine Erinnerungen spricht und auch Paša mittlerweile darauf eingeht, gibt Koka plötzlich die erhoffte Antwort:

КОКА. Как тут пахли метеоли по вечерам!..

ПАША. Так где, вы сказали, была клумба?

КОКА. Молодой человек, я согласен.<sup>82)</sup>

Koka läßt sich bewußt nicht von seinem Thema abbringen und nutzt das Aneinandervorbeireden, um Zeit zu gewinnen, sich seine Antwort zu überlegen. Paša hingegen hat sich offensichtlich seine Strategie zuvor genau überlegt. Indem er die verschiedenen Aspekte Geld, Wohnraumknappheit und dann durch den Verweis auf den Urenkel die emotionale Seite anspricht, läßt er keine weiteren Erwägungen mehr offen. Er verfährt geschickt in dieser nur angedeuteten Argumentation und signalisiert Koka hierdurch Verständnis für dessen Situation, aber auch das nötige Feingefühl, da er nicht zu stark in ihn dringt, sondern sogar bereit ist, auf Koka inhaltlich einzugehen.<sup>83)</sup>

Das Aneinandervorbeireden kann bei Slavkin, wie sich am letzten Beispiel zeigt, genau die gleiche kommunikative Funktion der Verweigerung innehaben, wie es bei Čechov so häufig der Fall ist.

---

81) Serso, S. 122.

82) Ebd.

83) Vgl. hierzu auch Koka/Paša, Š. 127f.

### 3.3.4. Die kommunikative Funktion der verbalstrategischen Elemente

Verbale Positionskämpfe gibt es bei Slavkin seltener als bei anderen Autoren der Neuen Welle, was jedoch nicht bedeutet, daß er ganz auf Verbalstrategie verzichtet. Ähnlich wie Čechov ist Slavkin aber inhaltsorientiert, weshalb Verbalstrategien auf inhaltlicher Ebene eingesetzt werden, wie es in dem zum Untertext angeführten Beispiel zwischen Koka und Paša deutlich wird. Paša versucht durch verbale Strategie Koka zu einer inhaltlichen Aussage zu bewegen, nicht aber die Beziehungsebene zu klären bzw. Positionsverhältnisse zu etablieren. Auch Prokops Versuch, seinem ehemaligen Studienkollegen, dem heutigen Institutsdirektor Ivčenko, von seinem Sohn zu erzählen, kann als verbalstrategisches Element auf der Inhaltsebene gewertet werden. Er nutzt die erste ihm sich bietende Chance, um das Gespräch auf seinen Sohn zu lenken und dessen Vorzüge herauszustellen.

ПРОКОП. Эх... Вот бы Толе моему куртку. У меня хороший парень, школу кончает, все пятерки, две четверки только...  
БЭМС (Ивченко). Ты что-то про нынешних хотел рассказать. Ну что они, эти нынешние, примерно?<sup>84)</sup>

Bems, der weiß, daß Prokop Ivčenko bitten will, ihm bei der Institutsaufnahme seines Sohnes behilflich zu sein, geht nicht darauf ein, sondern wendet sich seinerseits an Ivčenko, so daß auch dieser keine Gelegenheit hat, auf Prokop zu reagieren. Prokop gibt jedoch nicht auf und nutzt, als er einmal Ivčenkos Aufmerksamkeit hat, gleich wieder die Gelegenheit, seinen Sohn zu erwähnen, obgleich dies thematisch überhaupt nicht passend erscheint.

ПРОКОП. Луи Армстронг - навалом, а со стиральным порошком у них перебой! Ты представляешь, если бы в наше время, ну, тогда, в пятидесятые. Армстронга на прилавок выбросили - магазин бы разнесли. А тут бери - не хочу. Я себе две взял. Одна изотрется - другую крутить буду. Если, конечно, Толя в институт поступит. Если нет - тогда траур.  
ЛЮСЯ. Вообще я не понимаю, как можно на цветы обижать-

---

84) Доџ', S. 31.

ся. Если бы мне какой-нибудь жалкий студентиска жалкий букетик преподнес, я была бы счастлива.<sup>85)</sup>

Diesmal wird die Chance durch Ljusa zerstört, die zu einem vorherigen Thema Stellung nimmt und so Ivčenkos Aufmerksamkeit ablenkt. Erst sein dritter Versuch gelingt, wobei es ihm dann, nachdem er es endlich geschafft hat, schwerfällt, die richtigen Worte zu finden, was durch die Auslassungspunkte evident wird.<sup>86)</sup>

Ähnlich strategisch motiviert und dennoch nicht der Etablierung von Beziehungsstrukturen dienend sind die verbalen Reaktionen der Figuren auf die Repliken des Strelok in *Plochaja Kwartira*. Er ist der Positionsmächtigere, weshalb Beziehungsstrukturen nicht mehr ausgefochten werden, sondern vorgegeben sind. Um ans Ziel zu gelangen, schmeicheln ihm die übrigen Figuren, der Plemjannik ausgenommen, um ihn positiv zu stimmen. Auch hierbei handelt es sich insofern um den strategischen Einsatz von Sprache.<sup>87)</sup>

Dennoch verwendet auch Slavkin Verbalstrategie, um die Beziehungsebene zu veranschaulichen, wie es in dem Gespräch zwischen Petušok und Valjuša in *Serso* geschieht.

ПЕТУШОК (Валюше). У меня есть твоя фотография.  
Мы фотографировались на ВДНХ.  
ВАЛЮША. Нет.  
ПЕТУШОК. У фонтана 'Каменный цветок'.  
ВАЛЮША. Нет. Такого не было.  
ПЕТУШОК. Я еще попросил одного мужика щелкнуть моим аппаратом.  
ВАЛЮША. Не знаю.<sup>88)</sup>

Petušok erinnert Valjuša durch die Erwähnung der Fotografie an ihre damalige Beziehung. Valjuša möchte daran nicht erinnert werden und negiert daher die Existenz einer solchen Aufnahme, wodurch sie auch die für Petušok damit verbundenen Erinnerungen negiert. Als sie erkennt, daß Petušok sich nicht so leicht beirren läßt, flüchtet sie sich in Unwissenheit (Не знаю). Petušok gibt

---

85) Ebd., S. 32.

86) Vgl.: ebd., S. 33.

87) Vgl. hierzu: *Plochaja Kwartira*, S. 18, 21, 25, 29.

88) *Serso*, S. 125.

jedoch nicht auf, sondern beschreibt die näheren Umstände: wo das Foto aufgenommen wurde, welche Größe es hat, die Kleidung, die sie beide trugen, daß ein Usbeke zufällig auf das Bild geriet etc. Valjuša drückt durch ihre anschließende Frage "Все?" ihre Abwehr aus, entwirft dann aber eine Gegenversion.

ВАЛЮША. Все?

ПЕТУШОК. Неужели не помнишь?

ВАЛЮША. Так вот. Не у 'Каменного цветка', а у фонтана 'Дружба народов'. На мне была юбка не в цветах, а в клетку. И не под Брижит Бардо, а под Жанну Моро. И не узбек, а казах. И не с самокатом, а с трехколесным велосипедом...

ПЕТУШОК. Точно! Велосипед у него был маленький...

ВАЛЮША. Маленький... И не шесть на девять, а девять на двенадцать. Но ничего этого никогда не было.

ПЕТУШОК. Да, я все это выдумал.<sup>89)</sup>

Nachdem sie eine sehr detaillierte Schilderung gegeben hat, schließt sie mit den Worten "Но ничего этого никогда не было", wodurch zweierlei deutlich wird: Durch die inhaltlichen Korrekturen, denen Petušok zustimmt, zeigt sie, daß auch sie dieses Foto und alles, was damit zusammenhängt, nicht vergessen hat. Es ist ihr tatsächlich sogar besser im Gedächtnis haften geblieben als Petušok, was auf der Beziehungsebene signalisiert, welchen Stellenwert sie der Beziehung zu ihm beimißt. Petušok realisiert dies und kann nun, da er die für ihn relevante Information erhalten hat, Valjuša zustimmen, daß alles erdacht sei, obwohl er weiß, daß diese Fotografie existiert. Valjuša insistiert mehrfach, daß das Foto nicht existiere, was Petušok jeweils bestätigt, bis sie dann zum Schluß des Gesprächs sagt, er solle es zerreißen, womit sie zugibt, daß es vorhanden sein muß. Daraufhin entzieht sie sich durch räumliche Trennung einer Fortführung des Themas.

Um die Fotografie geht es in diesem Gespräch nur vordergründig. Sie steht vielmehr "stellvertretend" für eine füreinander gehegte Empfindung. Petušok will indirekt von Valjuša erfahren, wie sie zu ihrer damaligen Beziehung steht, welche Bedeutung diese für sie hat. Valjuša versucht zuerst auszuweichen,

---

89) Ebd., S. 125.

indem sie alles negiert, vergibt dann jedoch die gewünschte Information. Petušok ist damit zufrieden und kann daher bedenkenlos allem zustimmen, da er erkennt, daß Valjuša sich genau wie er erinnert, ihm aber mitteilen will, daß dies der Vergangenheit angehört und nicht wieder zu beleben ist, was besonders in ihrer letzten Replik deutlich wird.

Auch im folgenden Beispiel werden eher Beziehungsstrukturen festgelegt als Informationen vergeben.

ВАЛЮША. Я надеюсь, он хорошо запрятал то серсо и у нас еще есть время... (Про шарф, который на ней.) Смотри, какой красивый шарф я себе связала. Дарю. Теперь на тебя обратят внимание молодые девушки.

ВЛАДИМИР ИВАНОВИЧ. Я распущу шарф.<sup>90)</sup>

Valjuša schenkt Vladimir Ivanovic einen selbstgestrickten Schal und demonstriert so nonverbal ihre positive Einstellung ihm gegenüber. Seine Aussage 'я распущу шарф' ist nicht als Ablehnung Valjušas zu verstehen, sondern muß bezogen werden auf ihre letzte Andeutung, daß er mit diesem Schal die Aufmerksamkeit junger Mädchen auf sich ziehen werde. Vladimir Ivanovic gibt ihr zu verstehen, daß ihm daran nicht gelegen ist. Die anschließende Replikenabfolge, in der keinerlei Informationen vergeben werden, hat nahezu phatische Funktion und dient der gegenseitigen Versicherung einer positiven Einstellung auf der Beziehungsebene.

Slavkin unterscheidet sich in seiner Anwendung der verbalstrategischen Elemente von den übrigen Autoren der Neuen Welle und steht hierin Čechov näher als die anderen. Wie die angeführten Beispiele zeigen, benutzen die Figuren bei Slavkin Verbalstrategien nicht, um Verbalinjurien hervorzurufen, sondern zur Bestimmung von Beziehungen oder, wie bei Koka und Paša, zielorientiert, um an Informationen zu gelangen.

---

90) Ebd., S. 119.

### 3.3.5 Die kommunikative Funktion der Dialogunterbrechungen

#### 3.3.5.1 Die kommunikative Funktion der Auslassungspunkte

Slavkin verwendet Auslassungspunkte in der heute üblichen Form, um eine kurze Unterbrechung innerhalb einer Replik zu verdeutlichen:

ПРОКОП. Эх, столичная молодежь!.. Все оригинальничаете.<sup>91)</sup>,

oder eine Replik ausklingen zu lassen:

ЭЛЛА. Отец, что здесь происходит?  
БЭМС (танец его сбит, отрезвев, он чувствует себя крайне неловко). Мы... танцуем.<sup>92)</sup>,

bzw. begleitend Zeit für eine Handlung zu geben:

ИГОРЬ (показывает). У него челюсть на лекции вываливается... Он ее на лету ловит... Обратно в рот втыкает... и продолжает говорить. Мрачок!<sup>93)</sup>

Die Bedeutung kann auch in einer Regieanweisung schon impliziert sein<sup>94)</sup>, wo aus einem peinlichen Gefühl heraus nach einer verbal adäquaten Form gesucht wird. Die unterschiedlichen Verwendungsmöglichkeiten zeigt folgendes Beispiel aus *Plochaja Kvartira*.

ЖЕНА. Как ты думаешь, он не обиделся, что мы его на полу положили?  
МУЖ. Ничего страшного, молодой...  
ЖЕНА. Слушай... Странно, конечно, глупо...  
МУЖ. Что?  
ЖЕНА. Да ну, ерунда какая-то...  
МУЖ. Ну, говори, говори.  
ЖЕНА. Вот сидел этот парень с нами за столом, ел... Он, конечно, большой, но я подумала, если бы он был маленький, сидел бы с нами за столом и ел... Мне было бы хорошо!.. Понимаешь?

---

91) Doč', S. 62.

92) Ebd., S. 40.

93) Ebd., S. 49.

94) Vgl. ebd., S. 40.

МУЖ. Понимаю...

ЖЕНА. А ты разве не хочешь ребенка?<sup>95)</sup>

In der Antwort des Mannes stehen die Auslassungspunkte für einen unvollständigen Satz, während sie in der darauffolgenden Replik der Frau hinter 'Слушай' eine kurze Unterbrechung, dann aber wiederum eine unvollständige Aussage, die auf der Suche nach der verbalen Form beruht, kennzeichnen. Dies ist auch in ihrer folgenden Replik der Grund für die Auslassungspunkte. In der nächsten Replik werden kurze Unterbrechungen durch Auslassungspunkte evident. Ohne es direkt auszusprechen, wird der Kinderwunsch der Frau durch die Verwendung des Adjektivs 'маленький' angedeutet. Sie rekurriert auf einen offenbar schon vorher erörterten Kinderwunsch, wobei die Auslassungspunkte die genannten kommunikativen Funktionen erfüllen und ihrem Mann so trotz inadäquater verbaler Form helfen, ihr Anliegen zu verstehen. Es kann somit auch bei Slavkin konstatiert werden, daß die Auslassungspunkte die gleichen kommunikativen Funktionen erfüllen, wie sie bei Čechov schon angelegt worden sind.

### 3.3.5.2. Die kommunikative Funktion der Pausen

Im Unterschied zu den Auslassungspunkten verwendet auch Slavkin die Pausen, um eine längere Unterbrechung innerhalb einer Replik zu kennzeichnen.

ГОСТЪ. Я одинокий человек. У меня не никого. (Пауза.)  
Кроме вас.<sup>96)</sup>

Die durch die Pause kenntlich gemachte Unterbrechung dauert länger, als es durch Auslassungspunkte deutlich würde, wodurch der Nachtrag an Gewicht gewinnt und die besondere Beziehung, die der Gast zu dem Bewohner des

---

95) Plochaja Kwartira, S. 12.

96) Kartina, S. 163.

Zimmers hat, hervorgehoben wird. Ähnlich wie Čechov verwendet Slavkin Pausen auch als Themenwechsel.

КОКА (взволнованно). Твой Кока.

Пауза.

ВАЛЮША. Посмотрите, какой перстень у нашего Паши.<sup>97)</sup>

Valjuša geht nicht auf zuvor Gesagtes ein, sondern macht eine aus der Situation heraus erwachsene Bemerkung zu Pašas Ring, der ihr wohl gerade aufgefallen ist, wodurch sich eine Replikenabfolge hierzu ergibt.

Pausen können auch, wie bei Galin schon gezeigt, das Versunkensein in Erinnerungen zeigen:

(Последние слова слышит Люся. Она стоит на пороге комнаты, на ее лице уже нет следов слез. Люся сзади подходит к Бэмсу, обнимает его за плечи.)

ЛЮСЯ. Стиляжка ты мой милый. Ты не повзрослел за эти годы.

Пауза.

ИВЧЕНКО. Эти слова она и тогда сказала... На этой самой проклятой вечеринке. 'Стиляжка милый ...' А мне никто таких слов не говорил. 'Стиляжка милый...' Я завидовал тебе. Я вообще завидую вам. И тогда я был один и сейчас один тоже. Видно, такая судьба ...<sup>98)</sup>

Pausen können ebenfalls natürlich bedingt sein, dadurch z.B., daß ein Überschwalm an Emotionen vorhanden ist, der es unmöglich macht, zu sprechen.

Eine besondere Bedeutung erhalten die Pausen in *Serso*, wo sie dazu dienen, die Briefe der einzelnen Figuren voneinander zu trennen. Da sich jeweils eine Figur mit ihrem Brief an eine andere richtet, entsteht die Pause, in der der Text wirkt, und es vergeht eine kurze Zeitspanne, bevor eine neue Figur mit ihrem Brief beginnen kann, da eventuell auch vom Adressaten eine

---

97) *Serso*, S. 110.

98) *Doč'*, S. 28f.

Antwort gegeben werden könnte, die jedoch nicht erfolgt. Die kommunikative Situation ist ungewöhnlich, da die Figuren nicht miteinander sprechen, sondern über das Medium Brief Gefühlen Ausdruck verleihen, die sie in einer natürlichen Sprechsituation nicht zu äußern wagten. Interessant in diesem Zusammenhang ist, daß die selbstverfaßten Briefe durch Pausen, die vorgegebenen alten Briefe durch Glockenschlag voneinander getrennt werden.<sup>99)</sup> Der Glockenschlag ist somit als Trennstrich zwischen den Briefen zu sehen, während die Pausen innerhalb der Kommunikation zwischen den Figuren zu deuten sind und insofern eine kommunikative Funktion haben. Sie verdeutlichen eine Unterbrechung in der verbalen Kommunikation, bei der die Verbindung zwischen den Personen jedoch Bestand hat.

### 3.3.5.3. Die kommunikative Funktion des Schweigens

Slavkin verwendet "Schweigen" weitaus weniger häufig als die Pause, was damit zu begründen ist, daß verbale Kommunikation als wenn auch schwierig, so prinzipiell doch noch möglich erscheint. Das Schweigen verdeutlicht jedoch einen Abbruch innerhalb der Kommunikation und tritt daher seltener auf.

ПРОКОП. Вспомним, Люська! Сегодня соберемся и вспомним. Один - одну строчку, другой - другую, и все слова вспомним! Я знаю, как его раскачать! Я знаю...

(В комнату возвращается Бэмс.)  
(подмигивает Люсе и кричит.) Бэмс, 'Чучу'!!!  
(Бэмс молчит. Пауза.)

ЛЮСЯ. Не умеет человек радоваться жизни, ну, не умеет.<sup>100)</sup>

Die Pausen entstehen dadurch, daß Bems die Kommunikation verweigert, was durch 'молчит' deutlich wird. Eine kommunikative Verbindung zwischen dem hereinkommenden Bems, Ljusa und Prokop wird nicht aufgenommen. Da

99) Vgl. Serso, S. 111.

100) Доџ', S. 7.

aber zwischen Prokop und Ljusa schon eine kommunikative Verbindung besteht, folgt der Regieanweisung zu Bems 'Пауза', wodurch eine Unterbrechung der verbalen Kommunikation zwischen Ljusa und Prokop gezeigt wird, nicht aber ein Abbruch derselben.

Bems verweigert sich mehrfach durch Schweigen.

ИВЧЕНКО. Погоди. Может, он лучше нас знает, что выше ему не потянуть. А, Бэмс? Ну! Начистоту. Мы ждем.

(БЭМС молчит.)<sup>101)</sup>

Bems fühlt sich von Ivčenko angegriffen und ist daher nicht bereit, auf ihn einzugehen. Durch Schweigen macht er seine Ablehnung deutlich und verweigert gleichzeitig die Kommunikation, wie es auch etwas später im gleichen Gespräch wieder geschieht.

Eine etwas andere Art der Verweigerung wird in *Serso* gezeigt.

ПЕТУШОК. Вот послушай... (Пауза.) Не бойся. Мне и сказать-то нечего. Могу только спросить.

ЛАРС. Спроси.

Петушок молчит.

Тогда я тебя спрошу. Из пункта А в пункт Б вышел пешеход. Он шел всю первую половину жизни и пришел в пункт... А. Где и прожил оставшуюся вторую половину. Почему?<sup>102)</sup>

Obgleich er selbst mit dem Gespräch begonnen hat, ist Petušok nicht bereit, fortzufahren. Die Verweigerung wird durch sein Schweigen verdeutlicht.

Im ersten Beispiel kann man mit Einschränkungen noch von einer nicht zustandekommenden kommunikativen Verbindung sprechen, während in den übrigen Beispielen "Schweigen" als Form der Verweigerung verbaler Kommunikation gezeigt wird. Slavkin verwendet das Schweigen also ähnlich wie Čechov, eine Unterbrechung der kommunikativen Verbindung tritt bei ihm kaum auf.

---

101) Ebd., S. 72.

102) *Serso*, S. 124.

### 3.3.6. Abschließende Bemerkungen zu Slavkin

Typisch für Slavkin erscheint die zielgerichtete Verwendung des Untertextes zur Erlangung von Information, eine Verwendung, die sich so bei keinem anderen Autor findet. Wie bei den übrigen Autoren der Neuen Welle können auch Slavkins Figuren auf den Untertext Bezug nehmen, was sie von Čechovs Figuren absetzt. In der Verwendung der hier untersuchten Elemente ist Slavkin als der Čechov am nächsten stehende Autor zu sehen, da das Personal, ähnlich wie bei Čechov, noch verbal kommuniziert. Diese Affinität wird besonders beim Aneinandervorbeireden und den Unterbrechungen deutlich, während beim Untertext die oben erwähnte Variante hinzukommt. Der Inhalt der Worte hat für die Figuren Slavkins Bedeutung. Insofern scheint es eine logische Fortführung zu sein, mit wenigen Worten größere Zusammenhänge anzusprechen, wie es durch Slavkins spezielle Verwendung des Untertextes geschieht. Da Worte eine allen Sprechern bekannte Bedeutung haben, kann durch Erwähnung eines Wortes ein ganzer damit verbundener Zusammenhang verdeutlicht oder, wie es bei Ella und Tolja gezeigt wird, zur Erkundung des Charakters des Gesprächspartners eingesetzt werden, um dann in einem Gespräch über die Eltern-Kind-Beziehungen zu enden, da beide durch das Abfragen von Informationen Verweise auf diese Beziehung erhalten haben.<sup>103)</sup> Hierbei wird deutlich, daß Figuren, wenn auch nicht unbedingt auf einen gemeinsamen Erfahrungshorizont, so doch auf eine gemeinsame inhaltliche Füllung der Worte zurückgreifen können.

### 3.4. Elemente der Kommunikation bei Zlotnikov

Zlotnikovs Stücke behandeln zwei große Themenbereiche, die Beziehung zwischen den Geschlechtern (*Prišel, Dva Pudelja*) und den moralisch-ethischen Stand der sowjetischen Gesellschaft (*Terech, Sceny*). Während er demnach

---

103) Vgl. Doč', S. 42.

thematisch leicht klassifizierbar ist, ist seine Dialoggestaltung sehr komplex und daher besonders interessant.

### 3.4.1. Die Sprache Zlotnikovs

Zlotnikovs Figuren erreichen nicht die Eloquenz der Figuren bei Petruševskaja, und obgleich sein Personal in traditionellem Sinne verbal kommuniziert, werden die Möglichkeiten verbaler Verständigung immer wieder in Frage gestellt. Wie alle Autoren der Neuen Welle bewegt sich auch Zlotnikov im Rahmen der zeitgenössischen russischen gesprochenen Sprache. Er gibt seinen Figuren, ähnlich wie Čechov, sprachliche Charakteristika, ohne dabei übermäßig Dialektismen, Fachsprache oder Umgangssprache zu verwenden.

Zlotnikovs herausragendes Merkmal, neben der oben erwähnten Thematik, ist seine Vielseitigkeit im Dialog. Je nach Situation und Thematik reagieren seine Figuren entsprechend, mit all den auch in realer menschlicher Kommunikation üblichen Mängeln.

- вот идет диалог, и оба говорят именно то, что нужно в данные минуты, и вдруг кто-то из них (чаще - Виктор Петрович) говорит что-то не то, что хочет от него услышать женщина, даже, кажется, не то, что сам собирался сказать, и вот из-за таких полубомболок, неточностей все и разлаживается. Новый нечеткий тип современного человека, который сам себе порой не понимает... драматург точно фиксирует его проявление.

...

Порой прямо-таки ловишь себя на том, что хочется подсказать им нужные, правильные слова, чтобы они могли все-таки объясниться.<sup>104)</sup>

Während in diesem Stück die Figuren trotz der genannten Schwierigkeiten zu guter Letzt zum Ziel kommen, ist dies in seinen anderen Beziehungsstücken weniger eindeutig. Erscheint auf diese Weise jedoch die verbale Verständigung in einer Zweierbeziehung noch machbar, so wird die verbale Auseinanderset-

---

104) Ju. Smelkov, Nadežda malen'kij orkestrik. In: Moskovskij komsomolec, 20.01/N. 16 (Moskau, 1982), S. 4.

zung zwischen Individuum und Gesellschaft als nicht möglich gezeigt. Daher scheitern Figuren wie Terech oder Koškin in *Sceny U Fontana* in ihrer verbalen Auseinandersetzung mit der als aggressiv und verroht dargestellten Gesellschaft. Besonders in *Sceny U Fontana* wird das verbale und nonverbale Verhalten der drei Figuren 'der Mann, der Lange, der Kleinere' zum Abbild der kommunikativen Formen bestimmter Kreise. Sie setzen sich sowohl durch inhaltliche Aussagen (der Hund ist mehr wert als der Freund) als auch durch ihre Beziehung untereinander (man schlägt sich und man trinkt im Anschluß daran gemeinsam) vom Usus allgemein menschlichen Verhaltens ab. Dieser moralisch-ethische Mangel zeigt sich sprachlich in ihrer Unartikulierteit.<sup>105)</sup>

Der Mann drückt seine verschiedenen Gefühle meist durch 'Ах ты пла-а!..' aus.

КОШКИН. ...  
 Могу я вам помочь? Я помогу!  
 МУЖЧИНА. Ах ты пла-а!..  
 КОШКИН. Ничего не вижу!  
 МУЖЧИНА. Не трогай!  
 КОШКИН. Что - больно?  
 МУЖЧИНА. Ах ты пла-а!..<sup>106)</sup>

Zlotnikov demonstriert einen Sprachverlust, der durch die Verrohung der Gesellschaft hervorgerufen wurde.

### 3.4.2. Die kommunikative Funktion des Untertextes

Den Untertext setzt Zlotnikov mehr in den Beziehungsstücken ein als in den Dramen, in denen eine Figur einer Gruppe gegenübersteht. Daher spielt der Untertext in *Terech* und *Sceny U Fontana* keine so große Rolle wie z.B. in *Dva Pudelja*, wo er eine ganz besondere Note bekommt. Die beiden Protagonisten

---

105) *Sceny U Fontana*, S. 85. (Für Zlotnikov war kein Sammelband erhältlich, daher hier die Stücktitel mit Seitenangabe.)

106) Ebd., S. 72.

sten, ein Mann und eine Frau, kommen nur über ihre Hunde ins Gespräch. Die Unterhaltung, die sie führen, ist in erster Linie über ihre Hunde, in zweiter Linie aber über sich selbst, da die Hunde Stellvertreterfunktion in bezug auf Vorlieben und Charaktereigenschaften ihrer Besitzer haben. Einen Hinweis auf die Untertextebene gibt Zlotnikov in der Regieanweisung nach der ersten Replik.

МУЖЧИНА. Гляди-как, Дакар, нас с тобой опять запрещают. Смотри, пацан, скоро ногу поднять негде будет, а вы не бонтесь, что Вас оштрафуют?

Обе собачки заметно оживились и устремились навстречу друг другу. Многие собачки ради ближнему. И их хозяева - тоже устремились.<sup>107)</sup>

Durch den letzten Satz der Regieanweisungen verweist Zlotnikov darauf, daß auch die Besitzer sich zueinander hingezogen fühlen, was die Beziehungsebene für das kommende Gespräch verdeutlicht. Innerhalb des Gesprächs existiert noch eine weitere Untertextebene, die von den Gesprächspartnern selbst angesprochen werden kann.

МУЖЧИНА. Очень мощные передачи бывают. Особенно - когда сериал какой-нибудь дают. Мы с ним как раз выскочили на программу 'Время'.

ЖЕНЩИНА. О, вам надо торопиться.

МУЖЧИНА. Да ничего. Еще только началось. Глядите, глядите: она к нему, а он от нее. (Черному). Куда же ты от нее? То на нее, то от нее. (Женщине). Вообще-то он застенчивый. Иногда захоронится, а вообще-то... Это он у меня перенял. Я тоже раньше таким был. (Черному). Ты давай нас не вороти, она - что надо, лучше не будет, так, что...<sup>108)</sup>

Die Frau geht hier direkt auf die nur implizierte Aussage, daß der Mann wenig Zeit hat, da er nur für die Zeit der Nachrichten seinen Hund spazieren führt, ein. Diese hinter seiner Aussage vermutete Information wird sofort zurückgewiesen, und das Thema wird sogleich wieder auf die Hunde gelenkt. Nach der Beschreibung einiger Charaktereigenschaften seines Hundes fügt der Mann

---

107) Dva Pudelja, S. 13.

108) Ebd., S. 14f.

hinzu, daß auch er früher so war. Die charakterliche Parallele zwischen Dakar und seinem Besitzer ist somit direkt erwähnt. Untermauert wird dies noch durch eine gemeinsame Vorliebe für das Fernsehen. Ähnlich verfährt Zlotnikov auch bei der Frau und ihrem Pudel Čapan'ka, was durch das verbindende Personalpronomen 'нам' dargestellt wird. Vor diesem Hintergrund sind auch die Fragen formuliert, die sich in erster Linie auf die Hunde beziehen, in zweiter Linie jedoch auf die Besitzer bezogen werden können, was unterschwellig immer mitschwingt.

ЖЕНЩИНА. Что, простите?

МУЖЧИНА. Ну, это вам... лет сколько?

ЖЕНЩИНА. Ой, нам уже немало лет.

МУЖЧИНА. Немало - это сколько?

ЖЕНЩИНА. Еще не так много, чтобы так уж этого бояться ... но и не так мало, чтобы афишировать.

МУЖЧИНА. Не много и не мало - это почти как нам.<sup>109)</sup>

In diesem Beispiel wird der mitschwingende Untertext, die Besitzer betreffend, durch die Verwendung des Pluralpronomens in der zweiten Person verdeutlicht. Das Ineinanderfließen beider Ebenen wird im folgenden noch extremer dargestellt:

МУЖЧИНА. Слушайте, если вас не смущают наши уши, может поженимся.

ЖЕНЩИНА. Уши нас не смущают. Чапанька...

МУЖЧИНА. Если не смущают уши...

ЖЕНЩИНА. Я только не знаю: можно?<sup>110)</sup>

Allein durch den Zusatz 'если вас не смущают наши уши' wird darauf hingewiesen, daß es sich um die Hunde handelt. Wortwahl und Syntax verweisen eher darauf, daß es ein Heiratsantrag an die Besitzerin ist. Etwas später äußert sie dann auch ihre Bedenken, wobei auch sie sich so ausdrückt, daß hier wieder von einer Personifizierung der Hunde gesprochen werden kann.

---

109) Ebd., S. 16.

110) Ebd., S. 21f.

ЖЕНЩИНА. Вы меня простите, я ведь не просто думаю. Не праздно, еще думаю о нашей будущей жизни. Пока мы жили так, что у нас никого не было - это так бы не было и нет... Когда нет - кажется, что так и надо. Кажется, что так должно. (Музыка)

МУЖЧИНА... И нормально вроде.

ЖЕНЩИНА. Вы меня понимаете?) (sic.)

МУЖЧИНА. Да не дурак.<sup>111)</sup>

Die Verwendung des Personalpronomens in der 1. Person Plural hebt erneut die enge Verbindung zwischen Besitzerin und Hündin hervor und deutet somit sogleich ihre Bedenken in bezug auf eine Beziehung an.

Der Untertext bekommt in diesem Einakter eine völlig andere Qualität als in den übrigen aufgeführten Beispielen: weder ist er bedrohlich, wie oft bei Petruševskaja, noch wird er strategisch eingesetzt, wie bei Slavkin, sondern er wird, obgleich immer präsent, nie ausgesprochen und ermöglicht es den Figuren dennoch, sich über ein für sie heikles Thema zu verständigen.

### 3.4.3. Die kommunikative Funktion des Ancinandervorbeiredens

Zu einem für die Situation fatalen, sich später als nichtig herausstellenden Ancinandervorbeireden kommt es in *Prišel Mužčina K Ženščine*, wo Viktor Petrovič eine weibliche Stimme hört, was von Dina Fedorovna als unmöglich abgelehnt wird. Als Viktor Petrovič insistiert, kommt es zum Eklat.

ВИКТОР. Но я в самом деле не прикильваюсь, я слышал, Дина Федоровна, женский... Меня позвал какой-то женский... может быть, мне...

ДИНА. Молчите!.. Молчите уже, молчите, умоляю вас, умоляю! (Плачет.) Не устраивает мой голос - я вас!.. Не задерживаю!.. Обойдусь!.. И катитесь, черт с вами... привыкла я!.. (Плачет навзрыд.)<sup>112)</sup>

Viel später erst klärt sich das Mißverständnis auf. Dina Fedorovna hatte vergessen, den Telefonhörer aufzulegen, so daß eine gemeinsame Bekannte, die

111) Ebd., S. 23.

112) *Prišel Mužčina K Ženščine*, S. 21.

das Treffen der beiden arrangiert hatte, Viktor rief. Die Unsicherheit, die zwischen Dina Fedorovna und Viktor Petrovič auf Beziehungsebene herrscht, beeinflusst hier das Aneinandervorbeireden; wenn nämlich Dina Fedorovna genügend Vertrauen hätte und nicht vermuten würde, daß Viktor Petrovič die sich anbahnende Beziehung zu ihr nicht ernst meint, wäre es für sie nicht derart schwer zu ertragen, daß er in ihrer Wohnung eine weibliche Stimme hört. Zu derartigen mißverständlichen Situationen kommt es häufiger zwischen den beiden Protagonisten, da immer wieder die nicht geklärte Beziehungsebene die Inhaltsebene beeinflusst.

Zlotnikov stellt das Aneinandervorbeireden auch inhaltlich zur Diskussion. Besonders in den Stücken *Terech*, *Sceny U Fontana* und *Sumasšedšaja Žižn'* gibt es mehrere Szenen, in denen sich die Figuren darüber äußern, daß man ihnen nicht zuhört oder sie nicht verstehen will, und sie sehen darin ihre Probleme innerhalb der Gesellschaft begründet. Vit'ka antwortet auf Annas Frage, was er sich am meisten wünschen würde:

ВИТЪКА. Я бы хотел... А может быть, так, чтобы... Ну - я сказал, а меня услышали?

АННА. Как услышали? В смысле...

ВИТЪКА. Услышали. Поняли, чего я хотел сказать.

АННА. Мы же с тобой слышим друг друга?

Витька отрицательно качает головой.

Тебе кажется, не слышим?

ВИТЪКА. Я не про нас с вами, я вообще.

АННА. Вообще... (На мгновение задумывается.) Вообще-не знаю.

ВИТЪКА. Я с людьми разговариваю теми же словами, каким они меня научили.

АННА. На одном языке...

ВИТЪКА. Да. Одни - понимают, другие - не понимают. Странно...

АННА. Но все же есть, которые понимают?

ВИТЪКА. Мне хочется, чтобы все. Особенно чтобы те, которые не понимают.<sup>113)</sup>

---

113) *Terech*, S. 185.

Vit'ka faßt seine Erfahrungen zusammen, indem er seine Außenseiterstellung in der Unfähigkeit der Menschen begründet sieht, sich miteinander zu verständigen. Er gerät in die verschiedensten Schwierigkeiten dadurch, daß er in seiner verbalen wie auch nonverbalen Kommunikation mißverstanden wird. So bietet er einer alten Frau an, ihre schwere Einkaufstasche zu tragen, was dazu führt, daß sie um Hilfe ruft, da sie sich bestohlen fühlt.<sup>114)</sup> Ähnlich geht es Koškin in *Sceny U Fontana*. Während Zlotnikov in diesen Stücken die individuellen Konsequenzen für die Figuren aufzeigt und so den Verlust der Kommunikation innerhalb der sowjetischen Gesellschaft anprangert, geht er in *K Vam Sumasšedšij* einen Schritt weiter. Die nun schon als "Verrückter" benannte Figur versucht, den Bürgermeister vor einem Erdbeben zu warnen, stößt jedoch auf Unverständnis, was nicht nur in einer persönlichen, sondern in einer gesamtgesellschaftlichen Katastrophe endet.

СУМАСШЕДШИЙ. Видимо, мы все погибнем.  
 МЭР (не поднимая головы, но головой понятливо кивая).  
 Так-так... так... хорошо... Американцы?  
 СУМАСШЕДШИЙ. Нет, землетрясение. Страшной силой.  
 Эпицентр прямо пол нами.  
 МЭР (спокойно, добавил бы, хладнокровно трудится,  
 головы не поднимая). Интересно... Это вы интересно...  
 Интересно-интересно... Дальше что?  
 СУМАСШЕДШИЙ. Все.  
 МЭР (автоматически). Ну, а дальше?  
 СУМАСШЕДШИЙ. Да, пожалуй... и все.  
 МЭР (не поднимая головы). И все, значит?  
 СУМАСШЕДШИЙ. И все.  
 МЭР (миролюбиво, головы понрежнему не поднимая). Так-  
 так-так... Все - так все. Вам спасибо, а мы учтем, до  
 свидания.<sup>115)</sup>

Der Bürgermeister hört nicht zu, sondern fährt mit seiner Arbeit fort. Er behandelt diese Information wie alle übrigen Anliegen auch, was durch sein verbales wie nonverbales Verhalten verdeutlicht wird. In dieser Replikenfolge zeigt Zlotnikov gleichzeitig die Uneindeutigkeit verbaler Kommunikation durch das mehrdeutige 'все'. Während der Verrückte damit das Ende der Stadt nach

---

114) Vgl. ebd., S. 174f.

115) *K Vam Sumasšedšij*, S. 36f.

dem Erdbeben ausdrückt, verwendet der Bürgermeister es im Sinne von "alles", was für ihn lediglich das Ende der Audienz bedeutet.

Aus den genannten Beispielen wird ersichtlich, daß das Aneinandervorbeireden für Zlotnikov weiterreichende Konsequenzen hat als für die übrigen Autoren. Er verwendet es nicht, wie Čechov häufig, um eine Verweigerung anzuzeigen, sondern läßt es in persönlichen Katastrophen, bzw. in *K Vam Sumasšedšij* in einer gesamtgesellschaftlichen Katastrophe, enden. Es kommt eine soziale Komponente hinzu, die bei den übrigen behandelten Autoren nicht auftritt.

#### 3.4.4. Die kommunikative Funktion der verbalstrategischen Elemente

Zlotnikov verwendet die verbalstrategischen Elemente nicht wie z.B. Čechov oder Petruševskaja, um Positionen innerhalb der Beziehungsstruktur festzulegen, da diese oft vorgegeben sind. Wenn Zlotnikov nicht ganz massive verbale Aggression zeigt<sup>116)</sup>, die sehr schnell auch in nonverbale einmündet, wirken Strategien bei ihm nicht bedrohlich, sondern höchstens verunsichernd. Ein Beispiel hierfür ist die Eingangsszene zu *Prišel*. Dina Fedorovna erwartet Viktor Petrovič zu einem gemeinsamen, über Freunde arrangierten Treffen. Viktor Petrovič erscheint etwas zu früh, was Dina Fedorovna die Möglichkeit gibt, sich unwissend zu stellen und so nicht gleich zu Beginn ihre Hoffnungen eingestehen zu müssen.

ГОЛОС. Это Дина федеровна?  
 ДИНА. Кто это?.. Кто?..  
 ГОЛОС. Это не Дина федеровна?  
 ДИНА. Сначала... а вы?.. Вы кто?  
 ГОЛОС. Я не знаю... Как вам сказать...  
 ДИНА. Отвечайте, пожалуйста, на поставленный вопрос  
 прямо.  
 ГОЛОС. Я Витя, Виктор...  
 ДИНА. Отчество?  
 ГОЛОС. Петрович.

---

116) Vgl. hierzu Terech und Sceny U Fontana.

ДИНА. Интересно. Говорите дальше.

ГОЛОС. Простите, может быть, я не туда попал?

ДИНА. Дальше. Сначала дальше.

ГОЛОС. Если вы Дина Федоровна, - может быть, вы меня впустите, я промок, на улице дождь...

ДИНА. Если на улице дождь, для чего вышли из дома? Сидели бы дома и не промокли.

ГОЛОС. Понятно. Ошибся адресом. Простите.

ДИНА. Я Дина Федоровна. Дальше!<sup>117)</sup>

Auf die in dieser Situation schon nahezu unverschämt wirkenden Fragen geht Viktor Petrovič ganz gelassen ein, wodurch er seine große Kommunikationsbereitschaft offenlegt. Aufgrund von Dinas merkwürdigem Verhalten kommen ihm jedoch Zweifel, an die richtige Adresse geraten zu sein, was er im Verlauf des Gesprächs bestätigt sieht. Erst als er das Gespräch zu beenden droht, gibt sie sich als die gewünschte Person zu erkennen, jedoch nur, um in ihrem Verhör weiter fortfahren zu können. Sie versucht dadurch, sich ein Bild von Viktor zu machen, gibt aber keine Informationen über sich preis. Viktor ist, da er zu Dina kommt und nun vor ihrer Sprechanlage steht, in einer untergeordneten Position, die ihn zur Reaktion zwingt und ihm die Möglichkeit zur Aktion nimmt. Dina entwertet die Person Viktors konstant, indem sie sich unwissend stellt bzw. seine Informationen anzweifelt. Viktor, der offensichtlich großes Interesse am Zustandekommen des Treffens hat und im ersten Moment interessierter an der Person Dinas erscheint als sie an ihm, wird dadurch stark verunsichert. Die von Dina demonstrierte Kühle und ihr augenscheinliches Desinteresse stellen sich im Nachhinein als Taktik aus Angst vor Enttäuschungen heraus, da auch sie ein ähnlich großes Interesse an ihm hat, wie er an ihr. Einmal etabliert, ziehen sich diese Verunsicherungen seitens Dinas durch das gesamte Stück. Häufiger kommt es dabei zum Eklat, der jedoch immer wieder geschlichtet werden muß. Für Viktor führt dies letztlich zu einer Disharmonie zwischen verbalem und nonverbalem Verhalten.

ДИНА. Первый шаг - он трудный самый. Дальше в лес - больше дроб. Возьмите яблочко.

---

117) Prišel Mužšina K Ženščine, S. 2f.

ВИКТОР. Нет, я не хочу, спасибо, не беспокойтесь...  
(Берет яблочко, кусает.)<sup>118)</sup>

Viktor lehnt verbal ab, nimmt aber, wie die Regieanweisung angibt, den Apfel und beißt hinein - ein Verhalten, das nur auf seiner Unsicherheit beruhen kann. Die schon als fast hoffnungslos zu bezeichnende Situation verbessert sich zusehends, als die Kommunikation von der verbalen auf die nonverbale Ebene verlegt wird.<sup>119)</sup> Dina bleibt nach außen situationsmächtig, ihre Unsicherheit zeigt sich erst bei genauerem Hinsehen, da sie sprachlich gewandt Viktor verunsichert, ihn zu verschiedenen Äußerungen bewegt, selbst aber nicht bereit ist, etwas von sich preiszugeben. Sie verweist auf die Bedeutungslosigkeit der Worte<sup>120)</sup>, fürchtet sich dann aber davor, ihre Gefühle in Worte zu fassen.

ДИНА. Что?

ВИКТОР. Ты знаешь.

ДИНА. Ничего я не знаю.

ВИКТОР. Не знаешь или знаешь?.. Не хочешь? Отговорки?

ДИНА. Не скажу.

ВИКТОР. Почему?

ДИНА. Потому что я не скажу. Хватит. Я боюсь.

ВИКТОР. Почему? Но почему?.. Я не понимаю, чего ты боишься?<sup>121)</sup>

Eine Beziehungsstruktur ganz anderer Art, die sich auch im sprachlichen Verhalten zeigt, herrscht zwischen Rita und Venja. Während sich im obigen Beispiel die Gesprächspartner annähern, etwas von sich mitteilen und sich in ihrem Verhalten verändern, bleibt das Verhältnis Rita-Venja stabil. Venja ist der Stärkere, Positionsmächtige, der Rita zur Bestätigung seiner Person benutzt. Bis auf die Spurensuche aufgrund ihres außerordentlichen Geruchsinns tritt Rita nicht in Aktion. Ihre Aufgabe besteht lediglich darin, Venja positiv zu verstärken, ein eigenes Profil fehlt ihr daher. Die harmonischen Repliken zwischen Venja und Rita, die meist durch eine Bestätigungs- bzw. Handlungsaufforderung Venjas hervorgerufen werden, haben vom kommunikativen

---

118) Ebd., S. 26.

119) Vgl. ebd., S. 27.

120) Vgl. Prišel Mužšina K Ženščine, S. 35.

121) Ebd., S. 45.

Standpunkt Venjas aus betrachtet wesentlich geringere Funktion als die oben erwähnten. Dina und Viktor benutzen verschiedene Strategien, um einander näher zu kommen. Bei Venja und Rita dagegen ist die Situation festgelegt, so daß weder inhaltlich noch im Hinblick auf die Beziehung Stellungnahmen abgegeben werden.

Die wirklichkeitskonstruierende Funktion von Sprache kann als das grundlegende Thema der drei unter *K Vam Sumasšedšij* zusammengefaßten Einakter *Absac*, *Djatel* und *K Vam Sumasšedšij* angesehen werden. In diesem "Триптих для двоих" wird durch Behauptungen einer Figur die Wirklichkeitswahrnehmung des Gegenübers wie auch des Rezipienten systematisch destruiert. Sprache wird somit auf inhaltlicher Ebene bedrohlich, wie z.B. in *Djatel*<sup>122)</sup>. Durch die direkten Angriffe des Spechts wird der Zeitungsmensch verschreckt, was durch die nach und nach gegebenen Informationen, die Gesagtes bestätigen, untermauert wird. Der Zeitungsmensch hat gar keine Wahl, als dem Specht zu glauben, von dem er sich in seiner gesamten Existenz bedroht fühlt. Verbale Auseinandersetzungen gehen oft auch in nonverbale über, wie es z.B. in *Terech* oder in *Sceny U Fontana* dargestellt wird.

### 3.4.5. Die kommunikative Funktion der Dialogunterbrechungen

#### 3.4.5.1. Die kommunikative Funktion der Auslassungspunkte

Die kommunikative Funktion der Auslassungspunkte soll hier nicht weiter erörtert werden, da sie sich nicht von derjenigen anderer Autoren unterscheidet. Es sei jedoch vermerkt, daß Zlotnikov seine Repliken häufiger als andere Autoren mit den Auslassungspunkten beginnt, was die Funktion einer vom Sprecher gesetzten Unterbrechung hat.

---

122) Vgl. *Djatel*, S. 17f.

ПОРОГИН. Свою смерть представлял...  
 ВЕРА МАКСИМОВНА. Митя, прошу...  
 ПОРОГИН. ...Я представлял так: придет время мое - и это  
 случится. И нормально. И ничего сверхъестественного. И  
 значит, можно не думать. ...<sup>123)</sup>

Hier werden gleich verschiedene Verwendungen deutlich: das langsame Ausklingenlassen, das Nicht-zu-Ende-Sprechen und die oben erwähnte Unterbrechung.

#### 3.4.5.2. Die kommunikative Funktion der Pausen

Die Regieanweisung "Pause" verwendet Zlotnikov verhältnismäßig selten, und wenn sie benutzt wird, dann in der üblichen Weise. Festzuhalten ist hierbei, daß die Pause eine längere Unterbrechung anzeigt als die Auslassungspunkte, aber keinen Abbruch der Verbindung, wie die verschiedenen Varianten des Schweigens.

#### 3.4.5.3. Die kommunikative Funktion des Schweigens

In *Terech* benutzt Vit'ka verschiedene Arten des Nicht-Eingehens, um seine Ablehnung zu verdeutlichen. Er tut dies immer dann, wenn er sich unverstanden fühlt bzw. wenn er erkennt, daß sein Gesprächspartner ihn nicht richtig einschätzt, oder auch einfach, wenn es ihm als nicht notwendig erscheint zu antworten.<sup>124)</sup> Vit'ka reagiert nicht in der gewünschten Art und Weise. Während alle anderen Begeisterung über die Karatevorführungen Pra-Venjas zeigen, ist Vit'ka der einzige, der dies als schrecklich empfindet, da er physische Gewalt ablehnt. Bei den anderen stößt er damit nur auf Unverständnis.

---

123) Uchodil Starik Ot Staruchi, S. 19.

124) Vgl. *Terech*, S. 177.

ВЕНЯ. С Валюшей я уже договорился, она его по искусству натаскает. Мы с матерью буксанем физику с математикой, с черчением, с химией, с общественными науками. И плюс ты общефизическую с каратэ - через пару месяцев нашего пацана узнавать перестанут. Ничего перспектива, Вить?

Витька молчит.

ПРА-ВЕНЯ. А Витька вроде не имеет желания...

ВЕНЯ. Имеет, прадед. Он имеет. Пока туго соображает, чего иметь хочет. Я в его годы тоже колебался: вышивать, не вышивать... Желание у него есть, это он его так выражает. Да, Вить?

Витька молчит.<sup>125)</sup>

Vit'ka wird als Persönlichkeit nicht mehr wahrgenommen; er hat das Stigma "schwierig", was in seinem Fall äquivalent mit "nicht wie die Anderen" ist. Während man bei "schwierig" eher an jugendliche Delinquenten denkt, ist Vit'ka das genaue Gegenteil. Er ist hilfsbereit, lehnt Gewalt ab und ist sehr ehrlich. Er gerät aber immer wieder in mißliche Situationen, da er den Worten der anderen in direktem Sinne glaubt; eine übertragene Bedeutung, ein Verstecken oder ein Handeln aus niederen Motiven bzw. zum eigenen Vorteil kommen für ihn nicht in Frage. Sein Verhalten entspricht im Grunde genommen dem Erziehungsideal; er paßt sich jedoch zu wenig den Gegebenheiten an, was dazu führt, daß er nicht mehr ernst genommen wird. Die offensichtliche Ablehnung, die Vit'ka in seinem Schweigen äußert, wird von Pra-Venja erkannt, von Venja jedoch nicht akzeptiert. Venja geht sogar so weit, Vit'kas Verhalten wider alle Regeln zu deuten (Желание у него есть, это он его так выражает). Zlotnikov verwendet in all diesen Beispielen die Regieanweisung 'молчит', was sich auf verbales Verhalten bezieht. 'Не реагирует' bezieht sich jedoch auf Verhalten jeglicher Art.

ВЕНЯ. В общем, так вышло. Витьку к нам в стройотряд детская комната прикомандировала. Витька у них трудным считается. Да, Вить?

---

125) Ebd., S. 172.

Витька стоит задумчивый и по-прежнему на обращения к нему не реагирует.

А мы на комсомольском собрании решили Витьку из трудного в легкого превратить. Не знаю как получится. Но думаю, получится. Ты как думаешь, Рит?<sup>126)</sup>

Da Vit'ka hier in keiner Weise auf Venja reagiert, negiert er ihn innerhalb der Ich-Du-Relation. Das heißt, er verhält sich so, als wäre Venja nicht vorhanden, so daß für ihn, Vit'ka, keine Notwendigkeit einer Reaktion besteht. Durch die Negierung der Person Venjas wird hier eine komplette Ablehnung der Person Vit'kas für das, wofür Venja steht, nämlich die Umerziehung Vit'kas, deutlich. Man kann insofern diese Regieanweisung als Steigerung des Schweigens sehen.

Des weiteren lassen sich bei Zlotnikov Unterschiede in der Verwendung von 'молчит', 'молчат' und 'молчание' erkennen. 'Молчит' wird, wie das obige Beispiel zeigt, benutzt, wenn eine Figur sich verweigert, während 'молчание' eher, wie bei anderen Autoren auch, das Nicht-Vorhandensein der Verbindung zwischen den Gesprächspartnern verdeutlicht. Dies soll jedoch nicht heißen, daß die kommunikative Funktion von 'молчание' nicht auch Verweigerung implizieren kann, wie das folgende Beispiel verdeutlicht.

Um nach Hause zu kommen, bestellt Viktor Petrovič telefonisch ein Taxi zu Dina Federovna, wozu Angaben wie Telefonnummer und Adresse notwendig sind. Er kann die Notiz, die er sich hierzu gemacht hat, nicht finden und bittet daher Dina, ihm die Angaben zu nennen sowie auch bei der Suche eines abhanden gekommenen Schuhs behilflich zu sein.

ВИКТОР. ...

(Кладет трубку рядом с аппаратом, идет к двери.) Дина Федеровна... Я понимаю, что вы... Не найду, где у меня записан ваш адрес... Эта туфля, простите... Которой вы в меня швырнули, она не моя.. У меня замшевые, легкие... Будьте так любезны, подскажите ваш адрес?.. Ну, где же вы живете?.. Я вас раздражаю - я понимаю, я уйду... но...

(Молчание.)

---

126) Ebd., S. 170.

(Взрывается.) Я же не могу в одной туфле, меня примут за сумасшедшего!..

(Молчание.)

Наконец, сыро... (Возвращается к телефону.) Я не могу найти эту злополучную, эту несчастную, эту... туфлю, девушка... Простите, адрес...<sup>127)</sup>

Auch in diesem Beispiel verdeutlicht 'молчание', wie oben 'молчит', eine Verweigerung seitens des Gesprächspartners. Man kann jedoch von einem Perspektivenwechsel sprechen. Bei 'молчит' handelt es sich um eine konjugierte Verbform, wobei das Augenmerk auf die handelnde Person gerichtet wird. Die Person wird aktiv, sie handelt, indem sie schweigt. Bei 'молчание' handelt es sich um die Sicht des Sprechers. Die Reaktion, die er auf seine Replik erhält, ist "Schweigen". Das aktive Element des Gesprächspartners geht dabei verloren. Die Perspektive bleibt erhalten, sie geht vom Sprecher aus und wechselt nicht auf den Adressaten über. Bei 'молчат' ist die Perspektive gleichermaßen auf die Gesprächspartner verteilt; sie werden aktiv, sie handeln, indem sie schweigen, was wiederum durch die konjugierte Verbform, diesmal in der 3. Person Plural, hervorgehoben wird.

Die Funktion, die dieses gemeinsame Schweigen innerhalb der Kommunikation hat, kann unterschiedlich sein. In *Sceny U Fontana* schweigen die beiden Gesprächspartner aus verschiedenen Gründen. Der Mann ist in seinem Schmerz gefangen und redet so wenig wie möglich. Erschwerend kommt noch hinzu, daß ihm Koškins Aussagen inhaltlich fremd sind und ihm dessen Verhalten kaum vertraut sein dürfte. Koškin hingegen erinnert sich daran, wie er sich nach einer Schlägerei, bei der er schwer verletzt wurde, gefühlt hat, und ist von seinen eigenen Erinnerungen überwältigt.<sup>128)</sup> Beide schweigen aus verschiedenen Gründen, so daß das 'молчат', was eigentlich als Verb in der 3. Person Plural für eine gemeinsame Aktion steht, hier lediglich verdeutlicht, daß zwei Personen das Gleiche tun, nicht jedoch die Gemeinsamkeit der Handlung.

---

127) Prišel Mužšina K Ženščine, S. 69f.

128) Sceny U Fontana, S. 75.

МУЖЧИНА. Я тебе говорю: как поколотят - не человек. Вообще-то человек.

КОШКИН. Пройдет! Я уверен! Пройдет!.. Со мной тоже бывало: не чувствуешь в себе никаких человеческих сил, а единственно страх и ужас перед обстоятельствами. Но потом... В общем, я думаю, надо взять себя в руки и справиться с болью и отчаянием. Убеждем!

Молчат.

Вы меня слышите?.. Ну, правда, справиться тоже непросто, не всегда удается. А если даже и удается, то как потом будет, думаешь... Как ведь бывает еще: сегодня справился, завтра справился, а послезавтра... или после-послезавтра...

Молчат.

...<sup>129)</sup>

Innerhalb von Koškins Monolog wiederholt sich diese Regieanweisung noch dreimal. Der beschriebene Perspektivenwechsel wird deutlich, wenn man die gleiche Gesprächssituation kurz vor obigem Beispiel betrachtet.

КОШКИН. Что, милый, что, неудобно?.. Если неудобно - скажите.

Молчание.

Вы знаете, я сомневаюсь. Мне бы не надо вас слушать. А я как бы следую у вас на поводу. Я бы, знаете, все же вызвал...

МУЖЧИНА. Сиди.

КОШКИН. Не понимаю, чего вы боитесь?

Молчание.

В таком случае - не хотите. ...<sup>130)</sup>

Der Blickwinkel bleibt auf Koškin gerichtet, ihm prallt das Schweigen entgegen. Es ist ihm nicht gelungen, eine Verbindung zu seinem Gesprächs-

---

<sup>129)</sup> Ebd., S. 75.

Vgl. auch Uchodil Starik Ot Staruchi, S. 14.

<sup>130)</sup> Sceny U Fontana, S. 74.

partner herzustellen. Hierin liegt ein weiterer Unterschied zu den beschriebenen Formen des Schweigens. Um aktiv reagieren zu können, muß eine Verbindung vorhanden sein, was durch die konjugierte Verbform dargestellt wird. Bei der substantivischen Form entfällt dies, so daß sie verwendet wird, wenn eine Figur in verbale Kommunikation treten möchte, die andere aber die Verbindung nicht zustandekommen läßt. Durch die häufige Anwendung der verschiedenen Varianten werden diese Unterschiede bei Zlotnikov besonders deutlich. Eine für Zlotnikov typische Form, die sich bei anderen Autoren nicht nachweisen läßt, ist das gemeinsame Schweigen aus einem Konsens heraus.

МЭР. Йог?

СУМАСШЕДШИЙ. Не йог. Но мне грустно.

МЭР. Мм... А я увлекаюсь... А то бы не выжил. (Сдвигает бумаги, залезает на стол, перекрещивает ноги по-восточному.) Закиснешь, бывает... Бывает, как палкой побитый... И мучительно, ух... Так минуту, другую... и опять человек... (Лицом застывает, и взгляд его будто стекленеет.)

Так и молчат.

Наконец глубоко-глубоко вздыхает. Если не секрет, на чем двинулись?<sup>131)</sup>

Für einen kurzen Moment kommt es zwischen dem Bürgermeister und dem Verrückten zu einer völligen Übereinstimmung, hervorgerufen durch die Yoga-Stellung. Zlotnikov unterstreicht dies durch die parallele Beschreibung der Haltung. Beiden ist es möglich, gemeinsam zu schweigen, was aber erst durch die östliche Philosophie motiviert werden muß. Dies deutet darauf hin, daß dennoch kein tieferes inneres Verständnis vorhanden ist, welches das gemeinsame Schweigen möglich machen könnte.

Zlotnikov verwendet, ähnlich wie Čechov auch, die Regieanweisung 'тишина'. Wie bei Čechov steht sie nicht nur bezogen auf verbale Kommunikation, sondern immer dann, wenn keinerlei Geräusche mehr zu hören sind, obgleich auch impliziert sein kann, daß keine Kommunikation zustandekommt. Dies zeigt das folgende Beispiel:

---

131) К Вам Сумасшедший, S. 40f.

КОШКИН. Вы не проснулись?..

Тишина.

ОЛИЧКА. Левочка, скажи мне правду: ты меня уже любишь?<sup>132)</sup>

Hier könnte, wenn es rein auf verbale Kommunikation bezogen wäre, auch 'молчание' stehen, da 'тишина' direkt auf eine Frage folgt. Zlotnikov hebt jedoch durch die Anwendung dieser Regieanweisung hervor, daß auf die Frage keine Reaktion erfolgt, aber auch keine anderen Geräusche vernehmbar sind.

Wie die angeführten Beispiele gezeigt haben, geht Zlotnikov differenzierter als die anderen Autoren mit den verschiedenen Formen des Schweigens um, wobei der Perspektivwechsel sich in dieser Deutlichkeit nur bei ihm nachweisen läßt.

#### 3.4.6. Abschließende Bemerkungen zu Zlotnikov

Wie schon eingangs erwähnt, stellt Zlotnikov Kommunikation auch thematisch in den Mittelpunkt seiner Dramen, wobei die Verständigung zwischen den Geschlechtern noch eine Sonderstellung einnimmt. Zlotnikov stellt die Schwierigkeiten menschlicher Kommunikation dar; verliert man dies aus dem Auge und betrachtet die Stücke rein inhaltlich, so mag es tatsächlich schwierig sein, ihren Wert anzuerkennen. Er gibt keine Antwort auf die Frage, warum Kommunikation so schwierig ist, sondern stellt die Problematik lediglich dar. Darin liegt die Besonderheit seiner Stücke und seines Dialoges.<sup>133)</sup> Zlotnikovs Stücke sind ein Plädoyer für menschliche Kommunikation, sei es nun zwischen zwei Individuen oder innerhalb der Gesellschaft. Daher läßt er in jedes seiner Dramen Aussagen einfließen, die den Wunsch nach verbaler Verständigung ausdrücken. Verbale Verständigung wird über Gewalt und Aggression gestellt.

---

132) Sceny U Fontana, S. 71.

133) Vgl. Ju. Smelkov, 'Pered Vtorym Dejstviem'. In: Neva (1983, 5), S. 155-162, hier: S. 155f.

Es ist insofern verwunderlich, daß man ihm mangelnde moralische Position vorwirft.<sup>134)</sup> Nur eine rein auf inhaltliche Aspekte bedachte Analyse kann zu derartigen Aussagen führen. Betrachtet man die Stücke jedoch hinsichtlich ihrer kommunikativen Struktur, so wird deutlich, daß Zlotnikov Situationen darstellt, in denen Kommunikation zwar stattfindet, die aber dennoch nicht immer zum gewünschten Ziel führen.

Герои встретились, выяснятся они с большим трудом, с мукой связывая слова в предложения (отличительная черта диалогов Злотникова), а часто не связывая вообще.<sup>135)</sup>

### 3.5. Elemente der Kommunikation bei Petruševskaja

Petruševskaja nimmt in jeder Hinsicht eine besondere Stellung in der Neuen Welle ein, ihre Stücke und ihr Stil sind unverkennbar. Sie erregte eher als andere Autoren die Aufmerksamkeit der Kritiker, wurde eher anerkannt, eher besprochen, eher übersetzt. Dennoch fehlen auch zu ihren Stücken bisher genauere Analysen.<sup>136)</sup>

#### 3.5.1. Die Sprache Petruševskajas

Die Sprache Petruševskajas unterscheidet sich von der Sprache anderer Autoren dadurch, daß sie wesentlich mehr Elemente der Umgangssprache verwendet.

---

134) Vgl. Moskvina, T., Solochov, S., Dissonans. In: Poiski i Tradicii. SB. Kritičeskich Statej. (Lenizdat, 1986), S. 258-278, hier: S. 262.

135) Ebd., S. 263.

136) Die hier untersuchten Elemente des Dialogs sind unzureichend, um den Stücken Petruševskajas gerecht zu werden. Die Analyse weiterer Aspekte würde jedoch über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehen.

Wenn nicht anders vermerkt, sind alle Zitate zu Petruševskaja entnommen aus: L. Petruševskaja, Pesni XX veka (Moskau, 1988).

Sie kommt somit der real gesprochenen russischen Sprache am nächsten, weshalb man bei ihr auch häufig von 'магнитофонная речь' spricht.<sup>137)</sup>

Zur Verdeutlichung hierzu nur ein Beispiel von vielen: Valerij sagt zu Ira, nachdem diese sich beschwert hat, daß ihre Cousinen in den von ihr gereinigten Teil der Datscha gezogen sind:

ВАЛЕРА. Они ду-ры! Дуры. Сами не понимают своего счастья. Теперь живо! Все вымыть и ей слать. Они там не заплевали. И ты въедешь туда, а холодильник я на тачке сволоку.<sup>138)</sup>

Der umgangssprachliche Charakter wird hier besonders durch das Substantiv 'дура', im Wörterbuch als 'разговорный', gekennzeichnet und durch das Verb 'сволочь', welches ebenfalls mit dieser Anmerkung im Wörterbuch verzeichnet<sup>139)</sup> ist, sowie dem heute umgangssprachlich gebräuchlichen 'на тачке', statt 'на такси', deutlich.

Petruševskaja verwendet auch eine für gesprochene Sprache typische Syntax, bei der das Prädikat fehlt und schreckt selbst vor eindeutigen grammatikalischen Regelverstößen nicht zurück. So z.B. in dem Gespräch zwischen Tat'jana und Valerij.

ТАТЬЯНА. Сколько тебе можно говорить: ты ешь, ты спишь, надо за квартиру, надо за свет!

ВАЛЕРА. А я что, за сплю тоже платить должен?<sup>140)</sup>

Die Präposition 'за' erfordert einen substantivischen Anschluß. Ein Verb in der ersten Person Singular ist damit ein Verstoß, der jedoch einen komischen Effekt sowohl auf Gesprächspartner als auch auf Rezipienten hat, wodurch dem Gespräch etwas an Schärfe genommen wird.

---

137) Dies soll nicht heißen, daß es sich um Tonbandaufzeichnungen handelt, da auch in den Dramen Petruševskajas Sprache literarisch verarbeitet ist. Vgl. 1.4.

138) Petruševskaja, S. 21.

139) Vgl. Russkij-nemeckij slovar; 10-e izd., ispr. i dop., pod red. K. Lejna (Moskau, 1989).

140) Petruševskaja, S. 16.

Im folgenden Beispiel handelt es sich um einen grammatischen Verstoß, bei dem die Kongruenz nicht gewahrt wird, wie es bei realer gesprochener Sprache häufig vorkommt.

ЮРА. Вот если мы к вам не подошли на остановке, вы бы одна свой стол подъедала. Села бы сама собой. Ваше здоровье, Галина! Ваше тоже, Ивановна, отдохнем. Поздоровалась бы с бутылкой. А то мы подошли, все-таки человек не один, люди не зверята. Все-таки ты не совсем нам не понравилась, все-таки было в тебе что-то, красивые глаза, пальто вот.<sup>141)</sup>

Die Verwendung des Personalpronomens in der 2. Person Plural erfordert zwingend das Pluralsuffix in der Verbform des Präteritums. Jura ist sich nicht sicher, ob er Galja duzen oder siezen soll. Daher benutzt er im ersten Satz das förmliche 'вы', versieht es aber schon mit der zu 'ты' gehörigen Verbalendung, was er auch weiterhin fortsetzt. Im letzten Satz hat er sich dann doch für das Duzen entschieden, so daß hier die Kongruenz wieder hergestellt wird.

Petruševskaja ist sich auch der zwei Ebenen menschlicher Kommunikation bewußt, was in ihren Dramen immer wieder deutlich wird. Insofern kann sie durch die Person Tolja folgendes erklären lassen:

ТОЛЯ. Не совсем, это дело интонации и обстановки. Я тебе сказал: 'Выходи замуж', ты сказала: 'За тебя?', я сказал: 'Да', а Кузнецовой я совет дал: 'Выходи замуж', она сказала 'Да кто меня возьмет', а я промолчал. Эта формула - она двойная, из двух моих фраз. 'Выходи замуж' и 'да' в случае моего предложения. А в случае простого совета я вторую фразу не говорю, я многим так советовал выходить замуж.<sup>142)</sup>

Tolja versucht, Sveta die beiden Ebenen zu erklären. Seine Beziehung zu Kuznecova war eine andere als die zu Sveta, wobei auch der unterschiedliche Kontext, in dem diese Äußerung getätigt wurde, beachtet werden muß.<sup>143)</sup>

---

141) Ebd., S. 151.

142) Ebd., S. 141.

143) Inwieweit Toljas Erläuterung der Wahrheit entspricht, mag dahingestellt bleiben. Relevant ist hier nur der Verweis auf die Kontextgebundenheit sowie auf die zwei Ebenen der Kommunikation.

Sprachlich besonders interessant ist *Andante*. Petruševskaja zeigt hier, daß man mit leeren Worthülsen einer fiktiven Sprache ein Gespräch führen kann. Au will ihre Unwissenheit nicht zugeben und geht so auf Juljas Spiel ein.<sup>144)</sup> Als sie sich dann doch verrät, erklärt Julja ihr die Bedeutung der Worte.

ЮЛЯ. Бескайты бывает кви, это метвицы, пулы. А бывает цветовые, это габрио и другие там.<sup>145)</sup>

Weiter zugespitzt wird dies, als Julja "Freundin" Bul'di erscheint und eine Unterhaltung in dieser fiktiven Sprache geführt wird.

БУЛЪДИ. Бедзи эконайз, чурчхелла.

ЮЛЯ. Чурчхелла, чурчхелла. Фама чурчхелла.

БУЛЪДИ. Бедзи эконайз, пинди.

ЮЛЯ. Фама ты пинди.<sup>146)</sup>

БУЛЪДИ Чурчхелла пинди.

ЮЛЯ (живо). Фама чурчхелла пинди. Супер чурчхелла, супер пинди. Вот, познакомьтесь, это Аурелия, это девушка, которая снимает у нас квартиру. А это Бульдина, моя подруга.

АУ. А Вы Бульди, я о вас много слышала, очень приятно. Будем знакомы, меня зовут Аурелия, сокращенно Ау.

БУЛЪДИ. Аурелия пинди.

ЮЛЯ. Это она сказала -какая приятная девушка Аурелия.

АУ. Можно Ау.

БУЛЪДИ. Ау чурчхелла пинди.

ЮЛЯ. Она говорит - Ау приятное имя приятной девушки. Фама ты чурчхелла.

АУ. А я что скажу. Бульди пинди, Бульди пинди!

БУЛЪДИ (свирипея). Как? Как произнесла?

АУ (быстро). Бульди пинди чурчхелла, супер чурчхелла, супер пинди. Я, знаете, очень способная к языкам, просто как попугайчик, сразу схватываю. Язык красивый, похож на валайский.<sup>147)</sup>

144) Der Beginn dieses Einakters erinnert an *Alice in Wonderland*, wo ebenfalls Wortbedeutungen festgelegt werden. Carroll verwendet jedoch bekannte Worte und definiert sie neu, während Petruševskaja reine Worthülsen einsetzt.

145) Petruševskaja, S. 161.

146) An dieser Stelle macht Petruševskaja die Anmerkung: 'Фама ты' произносится как 'сама ты'.

147) Ebd., S. 165.

Die ersten Worte Bul'dis werden sofort als Begrüßungsformel erkannt, die durch den Zusatz eines Substantivs den Adressaten kennzeichnet. Durch die lautliche Ähnlichkeit mit dem russischen Wort 'чуцело' (Vogelscheuche) wird hier die negative Assoziation dieses Wortes festgelegt. Unterstützt wird dies durch Julja, die auf die Begrüßungsformel nicht reagiert, wohl aber das nun eindeutig negativ Besetzte wiederholt und damit Bul'di belegt.

'фама ты' erinnert sogleich an 'сама ты', wodurch die Bedeutung klar ist. Bul'di geht nicht weiter darauf ein, sondern wiederholt die Begrüßungsformel, nun mit einem anderen Substantiv versehen. Durch den parallelen Aufbau der Syntax erscheint auch das zweite Substantiv negativ und muß als Steigerung des ersten angesehen werden. Julja reagiert wie beim ersten Mal durch eine Zurückweisung auf Bul'di. Hierzu gibt Petruševskaja den Hinweis, daß 'фама ты' wie 'сама ты' ausgesprochen werden soll. Bul'di steigert nun ihre Beleidigungen durch eine Verbindung der beiden negativen Begriffe, was Julja erneut nur zurückgibt, in einem Nachsatz jedoch durch den Gebrauch des allgemeinverständlichen Steigerungspartikels "super" nochmals verstärkt. Nach diesem Schlagabtausch wechselt sie auf Russisch über und stellt Au vor. Au richtet die in dieser Situation übliche Höflichkeitsfloskel an Bul'di, was diese aber nur mit einer offensichtlichen Beleidigung beantwortet. Julja versucht die Situation zu retten, indem sie diese fälschlicherweise als Kompliment übersetzt. Au bietet nun an, sie bei ihrer Abkürzung zu nennen, was erneute Beleidigungen seitens Bul'dis hervorruft. Auch hier übersetzt Julja als Kompliment, fügt aber einen Angriff Bul'di gegenüber hinzu. Au weiß sich jedoch selbst zu wehren und belegt nun Bul'di mit dem negativen 'пинди', worauf diese verärgert reagiert.

Petruševskaja zeigt mit diesen Beispielen die Referenzialität von Sprache. Durch Kenntnis menschlichen Verhaltens in ähnlichen Situationen erkennt der Rezipient die ersten Worte als Begrüßungsformel. Der Zusatz muß sich somit auf den Adressaten, in diesem Falle Julja, beziehen. Durch lautliche Assoziation wird dieser Zusatz negativ belegt, was im folgenden durch die syntaktische Struktur bestätigt wird. Durch die zuvor vergebene Information, daß Bul'di die Geliebte von Juljas Mann, offiziell jedoch ihre Freundin ist, schließt

der Rezipient auf Spannungen in der Beziehung Julja-Bul'di, was durch negative Aussagen Juljas in bezug auf Bul'di verstärkt wird. Der Konflikt auf der Beziehungsebene zwischen Julja und Bul'di wird mit Hilfe einer fiktiven Sprache ausgetragen, wobei der Inhalt der Worte nicht so bedeutsam ist wie die syntaktische Struktur der Aussagen. In diesem Beispiel wird der meisterhafte Umgang Petruševskajas mit allen Ebenen der Kommunikation deutlich.

Petruševskaja ist im übrigen die einzige der hier behandelten Autoren, die sogar Anweisungen zur Phonetik in den Regieanweisungen gibt, was häufig zu einer anderen stilistischen Färbung führt.

### 3.5.2. Die kommunikative Funktion des Untertextes

Wie bei allen nach-naturalistischen Autoren spielt der Untertext auch bei Petruševskaja eine große Rolle. Im Gegensatz zu Čechov und Galin verwendet Petruševskaja ihn allerdings so geschickt, daß er in vollem Umfang erst bei der Auflösung am Schluß ersichtlich wird. Ganze Dramen basieren teilweise auf einem verborgenen Untertext, der erst nach und nach zutage tritt. Der gesamte Einakter *Ljubov'* beruht auf diesem Schema. Die Beziehungsebene zwischen Sveta und Tolja ist noch nicht geklärt, was zu Verwirrungen auf der Inhaltsebene führt. Gerade frisch verheiratet, versuchen sie nun ihre Beziehung zu klären. Offensichtlich haben sie über ihre Beziehung und das Zustandekommen der Ehe schon einmal gesprochen, aber Sveta will es ganz genau wissen, da ihr die Version Toljas unwahrscheinlich erscheint. Tolja beharrt jedoch weiterhin darauf, daß er nach ganz rationalen Kriterien eine Frau gesucht habe, da er gar nicht fähig sei, zu lieben.

СВЕТА. А я вот тебя вообще не знаю. Ты учился в другой группе, мы закончили, ты к мне ни разу даже не подошел за те самые пять лет. Ни на вечерах, нигде.

ТОЛЯ. Это значит, я наблюдал и сравнивал.

СВЕТА. Потом вообще взял распределение в Свердловск, уехал. Нужна я тебе была, если ты уехал? Так не бывает. 'Уж если любит кто кого, зачем ума искать и ездить так

далеко'. Так Грибоедов писал. Помнишь, Мамонов читал на тему этих слов целую лекцию о различии женского и мужского?

ТОЛЯ. Я все эти годы подбирал, и отпадали одна за другой все кандидатуры.<sup>148)</sup>

Sveta faßt zunächst das Verhältnis, welches sie in den fünf Jahren ihres Studiums hatten, zusammen. Inhaltlich ist diese Äußerung nur im äußeren Kommunikationssystem, d.h. für den Rezipienten interessant. Im inneren Kommunikationssystem ist sie redundant, da Tolja die Fakten genauso gut kennt wie sie. Auf der Beziehungsebene versucht sie dadurch, Tolja zu einer Äußerung über ihr Verhältnis zu bewegen. Die Antwort entbehrt für Sveta jedoch ausreichender Überzeugung, denn sie fährt mit einem Gegenargument fort. Hierbei deutet sie nun direkter an, was sie von Tolja hören möchte, nämlich ein Zugeständnis seiner Zuneigung, was Tolja konstant verweigert. Er beharrt auf seinen rationalen Auswahlkriterien. Die emotionale Unsicherheit beider Protagonisten wird hier durch den Untertext verdeutlicht. Sveta erwartet von Tolja eine Liebeserklärung, die dieser nicht gewillt ist auszusprechen. Sie wird dabei immer konkreter und verlagert somit ihr Anliegen von Untertext- auf Textebene.

СВЕТА. Ты же меня не любишь. Ну скажи...

ТОЛЯ. А что теперь поделаешь. Я честно говорю, не скрываю. Из всех одна ты мне подходила. Но что я мог тогда, когда было распределение? Ты меня вообще не знала, подойти и предложить? Разве ты бы за меня пошла тогда замуж, непосредственно перед распределением? Нет, конечно.

СВЕТА. Нет, конечно.

ТОЛЯ. А теперь вышла за меня. Вот весь разговор на самом деле.<sup>149)</sup>

Im obigen Beispiel spricht Sveta ihren Wunsch nun schon direkt aus, aber auch das ruft keine Veränderung in Toljas Verhalten hervor, obgleich er nun eingesteht, daß er damals schon an Sveta interessiert war. Seinen verspäteten Antrag erklärt er jedoch wiederum rational-argumentativ. Sein Ziel, Svetas Einwil-

---

148) Ebd., S. 137.

149) Ebd., S. 138.

ligung zur Ehe, erreicht zu haben, ist für ihn dabei ausschlaggebendes Argument. Für ihn ist damit alles gesagt. Sveta kann und will sich damit nicht zufriedengeben, obgleich die Unterhaltung sich im Kreis dreht. Wie auch immer sie es angeht, Tolja bleibt bei seiner Version. Er besteht weiterhin darauf, daß er Sveta nicht geliebt habe, sie ihm aber als Ehefrau angemessen erschien, da alle anderen aus ungenannten Gründen nicht mehr in Frage kamen. Sveta läßt sich jedoch nicht beirren und spricht nun die verschiedenen Ebenen der Kommunikation an, deren sie sich offenbar bewußt ist.

СВЕТА. У тебя как будто не у всех людей. Все говорят одно, подразумевают другое, а догадываются, что все совсем еще по-другому, и при этом не подозревают, насколько они ошибаются.

ТОЛЈА. Я говорю то, что на самом деле.<sup>150)</sup>

Sveta verweist direkt auf den Untertext, was Tolja aber abstreitet. Dieses von Sveta als allgemeinmenschlich dargestellte Verhalten lehnt Tolja für sich ab. Sveta sagt ihm daraufhin, daß sie ebenso wie er weiß, daß seine Version nicht den Tatsachen entspricht. Je weiter sie sich jedoch vorwagt, um so mehr verweigert sich Tolja. Diese Art der Verweigerung ist nicht zu verwechseln mit einer nonverbalen Verweigerung, wie sie durch unbeantwortete Fragen, Aneinandervorbeireden etc. zustandekommt. Die Verweigerung hier ist wortreich, ohne Pausen und Verzögerungen. Sie wirkt auf Sveta um so effektvoller, da Tolja Gesprächsbereitschaft signalisiert, die gewünschte Aussage aber verweigert.

Der Untertext verdeutlicht zu Beginn der Unterhaltung Svetas Wunsch nach einer Liebeserklärung, der jedoch immer konkreter wird und so den Untertext verläßt. Späterhin wird durch den Untertext die Angst beider vor einer offenen Benennung ihrer Emotionen dargestellt. Gäbe es diese Unsicherheit beider auf der Beziehungsebene nicht, so wäre die gesamte Unterhaltung sinnlos. Das Gespräch dreht sich immer weiter im Kreis, obwohl Tolja versucht, es von der verbalen auf die nonverbale Ebene zu verlagern, was von Sveta abgelehnt wird. Ein Ende ist nicht abzusehen, bis Svetas Mutter unver-

---

150) Ebd., S. 139.

hofft zurückkehrt und versucht, zwischen beiden Unfrieden zu stiften. Dies führt letztendlich zu einer Einigung, die verbal und nonverbal vollzogen wird. Nonverbal, indem Tolja mit Sveta die Wohnung verläßt, und verbal, indem sie ihre Fürsorglichkeit füreinander zum Ausdruck bringen.

СВЕТА. Толя, подожди, я оденусь, положи-ка. (Надевает туфли, морщится.)

ТОЛЯ. Надень другие, эти режут.

ЕВГЕНИЯ ИВАНОВНА. Куда ты за ним побежала?

СВЕТА. Растоптанные?

ТОЛЯ. Неизвестно, сколько ходить придется.<sup>151)</sup>

Eine ähnliche Verwendung des Untertextes läßt sich auch in den anderen Einaktern belegen. In den "großen Dramen" Petruševskajas ist der Untertext wiederum eher auf Szenen beschränkt,<sup>152)</sup> so z.B. in *Tri Devuški V Golubom*, wo die Querelen der Frauen über gegenseitige Vorwürfe in bezug auf die Kinder ausgetragen werden.<sup>153)</sup> Ebenso wie in *Ljubov'* nimmt der Untertext hier in begrenztem Maße verbalstrategische Funktion an.

Während bei Galin noch von einer Verwendung im Čechovschen Sinne gesprochen werden kann und Arro den Untertext schon auf größere Passagen ausdehnt, geht Petruševskaja in eine andere Richtung. In den Einaktern durchzieht der Untertext meist den gesamten Text und nimmt dabei leicht verbalstrategische Elemente an, während in den größeren Stücken das verbalstrategische Element im Untertext so stark vorherrscht, daß man ihn schon als verbalstrategisches Element an sich bezeichnen kann. Diese Verwendung tritt bei Čechov nicht auf und ist insofern als Weiterentwicklung dieser Technik zu werten.

---

151) Ebd., S.147.

152) Vgl. u.a. ebd., S. 54 und S. 88.

153) Vgl. u.a. ebd., S. 18, S. 24, S. 25.

### 3.5.3. Die kommunikative Funktion des Aneinandervorbeiredens

Das Aneinandervorbeireden kann bei Petruševskaja sehr verschiedene Funktionen erfüllen. So kann es z.B. in einem situativen Mißverstehen begründet sein oder auch eher verbalstrategisch motiviert sein.

Ivanov erzählt Nina, um Verständnis heischend, die Geschichte einer Schlägerei, die ihn ins Gefängnis gebracht hat. Er verwendet dabei die direkte Rede, so daß für den aus dem Haus kommenden Nikolaj der Eindruck entstehen muß, als werde Nina von Ivanov angegriffen. Er greift ein, um Nina zu helfen, so daß es zwischen ihm und Ivanov beinahe zu einem Kampf kommt. Nina verhindert dies jedoch, was Nikolaj nicht begreift.

НИКОЛАЙ. Спокойно отец. Кому ты врежешь? Может, мне попробуешь, а?

НИНА. Коля, миленький, оставь его, оставь. (Рыдает.)

ИВАНОВ. А ты кто такой?

НИНА. Коля, не подходи к нему, миленький, не подходи! Коля! (Обхватывает его руками.)

ИВАНОВ. Нет, кто ты есть?

НИНА. Бегите, пока не поздно!

ИВАНОВ. Иванов не бегаёт. Кто это?

НИНА. Коленька, я тебе объясню... Потом все расскажу. Пожалуйста, миленький, не связывайся с Ивановым.

НИКОЛАЙ. А я не испугался.<sup>154)</sup>

Es kommt hier zu einem völligen Aneinandervorbeireden, da bis auf Nina alle Beteiligten die Situation falsch einschätzen und zudem noch recht aggressiv reagieren.<sup>155)</sup>

Ähnlich gelagert ist das Aneinandervorbeireden im folgenden Beispiel. Ksjuša und Bach wollen ein Theaterstück schreiben, weil es dafür eine Geldprämie gibt. Bach diktiert Ksjuša eine Replik, die die Zimmergenossin Ksjušas Al'ma Janovna für bare Münze nimmt.

154) Ebd., S. 98.

155) Nina glaubt ähnlich wie Julja bei Arro noch an die Bedeutung der Worte, was sich daran zeigt, daß sie Anna Stepanovna glaubt, daß diese die Miliz rufen will, um Ivanov abholen zu lassen. Auffällig dabei ist, daß es sowohl bei Arro wie auch bei Petruševskaja ein junges Mädchen ist, welches noch an die Bedeutung der Worte glaubt, was den Schluß zuläßt, daß ältere Menschen den Glauben an das Wort schon verloren haben.

БАХ (настойчиво). Женщина, я вам говорю, спать больше негде, кроме как со мной. Кругом тайга. Сама же залетела.  
КСЮША (пишет). А если я буду кричать?

БАХ. А за окном что? У-у, у-у. Кто вас услышит? Старуха глухая.

АЛЬМА ЯНОВНА. У меня прекрасный слух. Ксюша, я прилягу. Заканчиваю первый том. Вы читали роман "Табак"?<sup>156)</sup>

Dieses Mißverständnis klärt sich später auf, als Ksjuša Al'ma bittet, Bach aufzuhalten, falls er kommen sollte, bevor sie vom Abendessen zurück ist. Diese beiden Beispiele des Aneinandervorbeiredens ergeben sich im inneren Kommunikationssystem aus der Fehleinschätzung der Situation, bedingt durch unvollständige Information. Im äußeren Kommunikationssystem wirken sie auf den Rezipienten komisch, da dieser einen Informationsvorsprung besitzt.

Ein Aneinandervorbeireden aufgrund einer Lüge klärt sich im folgenden Beispiel erst langsam auf. Ol'ga hat Andrej seine als Gastgeschenk gedachten zwei Flaschen Wodka abgenommen, um sie angeblich ihrer Freundin Nataša zu geben, die in der Nachbarwohnung Punsch zubereitet. Als Andrej und Nataša aufeinandertreffen, beginnt Andrej, da sie einander kaum kennen, mit dem für ihn naheliegendsten Thema, "Punsch".

АНДРЕЙ. Да не нужен мне задаром ваш пунш, что вы! Пейте. Я только водку.

НАТАША. У нас нет пунша.

АНДРЕЙ. И пейте его на здоровье, я человек посторонний. Пунш - и пускай.

НАТАША. О каком пунше? Пунш, пунш. Где пунш?

АНДРЕЙ. Да знаю, знаю случайно, вы в другой квартире пьете пунш.

НАТАША. В другой квартире? Где?

АНДРЕЙ. Вы знаете.

НАТАША. Мы?

АНДРЕЙ. Да, вы все. Вы пьете, ваше дело. Пуста, моя волка на это дело ушла, мне это в чужом пиру похмелье.<sup>157)</sup>

Auch im obigen Beispiel hat der Rezipient einen Informationsvorsprung, so daß auch hier das komische Element überwiegt. Der Situation, die dieses ver-

156) L. Petruševskaja, Tri Devuški V Golubom (Moskau, 1989), S. 291 (im folgenden: Petruševskaja, Tri devuški).

157) L. Petruševskaja, Tri Devuški, S. 100.

ursacht, liegt zwar eine Strategie zugrunde, das Aneinandervorbeireden an sich beruht jedoch auf einem puren Mißverständnis.

Um ein schwerwiegenderes Mißverständnis handelt es sich im folgenden Beispiel:

ТАЙСА ПЕТРОВНА (примирительно). Ну, ничего, ничего. Какнибудь поладим. Надюша, пойдём, поможешь мне мыть посуду.

НАДЯ. Только без меня, только без меня.<sup>158)</sup>

Die Reaktion Nadjas wird von Taisa Petrovna wie auch vom Rezipienten als bloße Ablehnung, sich an der Hausarbeit zu beteiligen, verstanden. Zusammen mit ihrem übrigen Verhalten verstärkt diese vehemente Weigerung den negativen Eindruck, den die Familie von ihr hat. Da eine weitere Erklärung an dieser Stelle nicht gegeben wird, kann ihr Verhalten gar nicht anders gedeutet werden. Erst später erklärt Nikolaj ihre Abwehr:

НИКОЛАЙ. Да, только без меня. Все вам Надя вспоминается, в душу запала. А у нее тогда палец нарывал, ей нельзя было посуду мыть.<sup>159)</sup>

Diese durchaus schlüssige Erklärung hätte, wäre sie bei Nadjas Besuch gegeben worden, wesentlich zur Entlastung auf der Beziehungsebene beigetragen.

Als eher strategisch motiviert ist das Aneinandervorbeireden in dem zum Untertext angeführten Beispiel zwischen Tolja und Sveta zu werten, bei dem Tolja auf Svetas Fragen nicht antwortet, sondern nur wieder seine Version vorträgt.<sup>160)</sup> Aus dem gleichen Grund geht auch Slava mehrfach nicht auf das zuvor Gesagte ein. Er beteiligt sich kaum am Gespräch zwischen Galja und Jura und drückt seinen Unwillen, oder eher sein Desinteresse, mehrfach durch verschiedene Aufforderungen, zu gehen, aus.<sup>161)</sup> Galja hingegen ist offensichtlich an beiden interessiert, da sie selbst nach einer Beleidigung nicht auf diese Bezug nimmt, sondern durch "Aneinandervorbeireden" wieder einlenkt.

---

158) Petruševskaja, S. 75.

159) Ebd., S. 126.

160) Vgl. 3.5.2.

161) Vgl. Petruševskaja, S. 150f.

Slava und Jura brüsten sich Galja gegenüber mit ihren weiblichen Bekanntschaften, in diesem Fall mit einer Englischlehrerin.

СЛАВА. На бабане бы я женился.

ГАЛЯ. Я в Смоленске не была.

ЮРА. Я в Смоленске не бывал.

ГАЛЯ. А где бывали?

СЛАВА. Это его собачье дело.

ЮРА. То есть, проще говоря, не вашего ума дело.

ГАЛЯ. Я бывала в Сочи.<sup>162)</sup>

Auf die Beleidigung geht Galja nicht ein, sondern erzählt, als wäre nichts gewesen, von sich. Dieses ist das einzige Beispiel dieser Art des Aneinandervorbeiredens, das zur Weiterführung des Gesprächs dient und nicht, wie sonst, als Strategie zur Verweigerung benutzt wird. Galja signalisiert, indem sie auf der Inhaltsebene nicht reagiert, auf der Beziehungsebene Kommunikationsbereitschaft.

Ein ganzer strategischer Schlagabtausch in Form des Aneinandervorbeiredens zeigt sich im folgenden Beispiel. Ira kommt mit dem stark erkälteten Pavlik von der Datscha zurück in ihre Stadtwohnung, die sie mit ihrer hypochondrischen Mutter teilt. Mar'ja Filippovna telefoniert gerade und erzählt, daß sie den Tod nahen fühle und noch am gleichen Abend ins Krankenhaus müsse, überlegt es sich dann aber doch anders:

МАРЬЯ ФИЛИППОВНА. ... (Весело.) Я к вам вечером забегу...  
Чаем напоишь?.. Я сегодня туда уже не пойду, завтра пойду.  
Один день выиграю. Полгода ждала...

ИРА (входит). Мама!

МАРЬЯ ФИЛИППОВНА. Полгода ждала, а уж один день...

ИРА. Мама, Павлик болен.

МАРЬЯ ФИЛИППОВНА. Ну, расскажи о себе. Тыто как  
справляешься?..

ИРА. Мама!<sup>163)</sup>

Sie versucht das Telefongespräch weiterzuführen, doch ihre Gesprächspartnerin hat keine Zeit.

---

162) Ebd., S. 151.

163) Ebd., S. 39.

МАРЬЯ ФИЛИППОВНА. Я ухожу в больницу, у меня направление.

ИРА. Ну что ты встрепенулась сейчас?

МАРЬЯ ФИЛИППОВНА. Когда-то надо.

ИРА. Ну подожди немножко. Я же связана по рукам и ногам!

МАРЬЯ ФИЛИППОВНА. Я как чувствовала. Две недели ты его не привозила купать. Ребенок вес пятнами покрыт. Если со мной что-то случится, ты об этом узнаешь по взломанной двери.

ИРА. Брось, ты здоровы человек.

МАРЬЯ ФИЛИППОВНА. А это? (Роется в сумке.) А направление? Сколько в тебе зла!

ИРА. Это же на исследование.

МАРЬЯ ФИЛИППОВНА. А ты знаешь, что у меня ищут?

ИРА. Ну подожди пятнадцать минут, я схожу в булочную.<sup>164)</sup>

Das hier von beiden Parteien ganz bewußt eingesetzte Aneinandervorbeireden hat rein strategische Funktion. Es ist nicht als Verweigerung der Antwort, sondern eher als Verletzung des Gegenübers zu betrachten. Die zwischendurch geäußerten Vorwürfe, besonders seitens Mar'ja Filippovnas, verdeutlichen die Beziehung zwischen Mutter und Tochter. Ira hat sich in die "innere Emigration" zurückgezogen, sie will weder auf die Vorwürfe noch auf die indirekten Angriffe in Form des Aneinandervorbeiredens eingehen. Sie sagt ganz offen, daß sie das Verhalten ihrer Mutter als übertrieben ansieht und sich nicht von ihr täuschen läßt. Dieses Verhalten scheint auf einem jahrelangen Beziehungsmuster zwischen Mutter und Tochter zu beruhen, wodurch die Reaktionen eingespielt wirken und alle Angriffe abprallen, da sie inhaltlich wirkungslos und damit zum Ritual geworden sind.

#### 3.5.4. Die kommunikative Funktion der verbalstrategischen Elemente

Je eingehender man sich mit Petruševskaja beschäftigt, um so mehr drängt sich die Vermutung auf, daß sprachliches Verhalten Strategie ist und nicht dem Austausch von Informationen dient. Selbst die unter andere Aspekte gefaßten

---

164) Ebd., S. 39f.

Beispiele hätten häufig auch, wie schon in den entsprechenden Kapiteln angedeutet, unter dem Stichwort verbalstrategische Elemente abgehandelt werden können. Die wohl häufigste Form verbalstrategischer Elemente bei Petruševskaja, wie auch in realer Kommunikation, ist das verbale Ausweichen.

ТАЙСА ПЕТРОВНА. Дело не в этом теперь уже. Время-то идет. Мы же вот с Фелей... Ты понимаешь? Не от нас ведь зависит. Мы же... не можем тебя замуж взять. (Невольно усмехается.)

НИНА. Как?

ТАЙСА ПЕТРОВНА. Ну... (Опять усмехается.)  
Ведь это Коля должен. Не заставишь ведь его... Сами-то, без него, мы тебя не можем взять...

НИНА. Конечно.

ТАЙСА ПЕТРОВНА. Что конечно? Что, Коля тебе...

НИНА (встрепенулась). А что?

ТАЙСА ПЕТРОВНА. Ну... Говорил?

НИНА. Не знаю...

ТАЙСА ПЕТРОВНА. Тут знать нечего. Говорил он тебе?

НИНА. Вроде.

ТАЙСА ПЕТРОВНА. Что говорил?

НИНА. Что-то говорил.

ТАЙСА ПЕТРОВНА. Что женится?

НИНА. Нет. Ну, что... Там, разное.

ТАЙСА ПЕТРОВНА. А, это-то. Это не считается. С Колей надо серьезно этот вопрос обговорить. Надо все выяснить. Что он собирается. Волоком не поволокешь.<sup>165)</sup>

Nina versteht zunächst nicht, worauf Taisa Petrovna hinauswill. Als es ihr etwas deutlicher erklärt wird, stimmt sie sofort zu. Ninas Zustimmung gilt dem Inhalt der Aussage Taisa Petrovnas, während diese die Antwort eher auf das Gespräch zwischen Nina und Kolja bezieht und daher nachfragt. Aus Überraschung und Zweifel, sich des Mitverstehens Ninas bewußt, führt sie ihre Frage nicht zu Ende. Erst jetzt wird Nina die Tragweite der Unterhaltung in vollem Umfang bewußt, was durch die Regieanweisung '(стрепенулась)' deutlich wird. Taisa Petrovna wird nun etwas konkreter in ihrer Fragestellung, umschreibt aber weiterhin, was Nina die Möglichkeit gibt, weiter auszuweichen, bis Taisa Petrovna dann fragt 'Что женится?', worauf Nina wahrheits-

---

165) Ebd., S. 113.

gemäß mit 'нет' antwortet. Sie versucht, diese Aussage aber sogleich im Nachsatz abzuschwächen, was Taisa Petrovna aber nicht gelten läßt.

Taisa Petrovna fragt zunächst so vage wie möglich, da sie zum einen weiß, daß Nina versteht, worauf sie hinauswill, und es zum anderen nicht der Konvention entspricht, diese heikle Frage direkt auszusprechen, falls man sich der positiven Antwort nicht gewiß sein kann. Taisa Petrovna ist Nina gegenüber auf Beziehungsebene positiv eingestellt, was sie durch dieses verbale Verhalten zum Ausdruck bringt. Sie läßt Nina die Chance, eine eigene Version zu entwerfen. Nina hat kein Interesse daran und versucht statt dessen auszuweichen, um Taisa Petrovna die gewünschte Information vorzuenthalten. Dies wiederum zwingt Taisa Petrovna dazu, konkreter zu werden, da sie sich von Nina nicht so einfach abspeisen lassen kann, was einem Eingeständnis von Unterlegenheit auf der Beziehungsebene gleichkäme.

Zwei Faktoren bedingen, daß Taisa Petrovna in dieser komplementären Beziehung die übergeordnete Position einnimmt. Sie ist Koljas Mutter, hat also quasi Schwiegermutterstellung für Nina, und außerdem hat sie Nina in ihrer Wohnung aufgenommen. Die Positionen sind insofern durch äußere Bedingungen vorgegeben.

Auch im folgenden Beispiel sind die Positionen von vorneherein festgelegt. Fedor Ivanovič antwortet sehr vage auf Nadjas Fragen, da er im Gegensatz zu Nina im obigen Beispiel der Positionsstärkere innerhalb der Beziehung ist. Daher gibt Nadja nach kurzer Zeit auf und wechselt das Thema, indem sie von ihrem Kind erzählt. In der Regieanweisung 'пугливо' ist schon angegeben, daß Fedor Ivanovič sich seines Positionsvorteils sicher ist. Indem er sich dumm stellt, gelingt es ihm, Nadja die von ihm erhoffte Aussage, daß Kolja der Vater ihres Kindes ist, zu entlocken, worauf er nur gewartet hat, um sie rigoros ablehnen zu können. Erst im Anschluß an diesen offensichtlichen Sieg Fedor Ivanovičs wird die Geschichte mit Lügen ausgeschmückt, während zuvor nur durch die geschickte Anordnung von Fakten ein falsches Bild entworfen wurde.

ФЕДОР ИВАНОВИЧ. Извини, не курим. Н-ну, а кто отец?  
ТАЙСА ПЕТРОВНА (перебивает). Не курим. Маленький  
ребенок в доме.

НАДЯ. У вас?

ТАЙСА ПЕТРОВНА. А что, у нас.

НАДЯ. С каких пор?

ТАЙСА ПЕТРОВНА. А недавно. (Кричит.) Нинок! Выдь-ка.

Нина появляется на пороге.

Вот - жена Колина. Старая любовь, можно сказать.<sup>166)</sup>

Bis auf die letzte Aussage entspricht alles zuvor Gesagte der Wahrheit. Durch die geschickte Wahl der unbestimmten Zeitangabe 'недавно', die sich auf einen mehr oder weniger langen Zeitraum erstrecken kann, vermeidet Taisa Petrovna eine direkte Lüge. Als Taisa Petrovna Nadja dann noch mit Nina bekannt macht, ist die Information für Nadja eindeutig. Die Aussage 'Вот - жена Колина' ist im Grunde genommen schon überflüssig, da Nadja auch ohnedies schon den Eindruck haben muß, daß es Koljas Kind ist, welches schreit, da für sie niemand anders in Frage kommen kann.

Während bei all diesen Beispielen strategisch mit Sprache operiert wird, der Inhaltsgehalt der Worte dennoch gewährt bleibt, werden im folgenden Beispiel durch inhaltliche Varianten Verunsicherungen beim Gesprächspartner ausgelöst.

ПЬЕРО (кивает но с места не двигается). А где ваш муж?

КОЛОМБИНА (медленно). Какой... муж?

ПЬЕРО. Ваш.

КОЛОМБИНА. Мой... муж?

ПЬЕРО. Я человек в театре новой...

КОЛОМБИНА. Я не замужем, вы что.

ПЬЕРО. Давно?

КОЛОМБИНА (считает в уме). Уже неделю.

ПЬЕРО. А где он?

КОЛОМБИНА. Он? Пошел в магазин.

ПЬЕРО. За чем?

КОЛОМБИНА. За капустой.

ПЬЕРО. Ну, всего вам доброго. (Встает.)

---

166) Ebd., S. 116f.

КОЛОМБИНА. Сядьте. Он пошел за капустой и за гречневой крупой.

Пьеро садится.

И за мандаринами.

...<sup>167)</sup>

Die Informationen, die P'ero hat, werden von Kolombina systematisch negiert. Als sie behauptet, nicht verheiratet zu sein, muß P'ero dies glauben, da er keine Gegeninformationen besitzt. Dennoch fragt er erneut, diesmal aber nicht mehr direkt nach ihrem Ehemann, sondern statt dessen das unbestimmtere Personalpronomen 'он' verwendend. P'ero möchte den Aufenthaltsort erfragen, bekommt aber zur Antwort, daß "er" einkaufen gegangen sei. Als er dann um 15 Uhr zu einer Probe, geleitet von Arlekin, gehen will, wird er wiederum auf der Inhaltsebene verunsichert.

ПЬЕРО (пьет). Я с утра ничего не пил. А почему раньше шести не начнется?

КОЛОМБИНА. А кто ведет?

ПЬЕРО. Арлекин.

КОЛОМБИНА. Ну. А он где?

ПЬЕРО. Не знаю. Дома.

КОЛОМБИНА. Ой, какой вы новый человек в театре! Он давно уже ушел из дома!

ПЬЕРО (вскакивая). На репетицию?

КОЛОМБИНА. Чудачок! Ко мне.

ПЬЕРО (выходит из-за стола). Давно?

КОЛОМБИНА. Да уже месяца два будет. Садитесь.<sup>168)</sup>

Durch den Hinweis 'Ой, какой вы новый человек в театре' macht Kolombina P'ero ihre Überlegenheit deutlich. Auch hier wechselt sie dann die Gesprächsebenen, so daß P'ero völlig verunsichert wird. Später fügt sie noch hinzu, daß es Arlekin ist, der einkaufen gegangen sei. Diese etwas diffusen Informationen setzt sie ein, um P'ero zum Bleiben zu bewegen und ihn ganz bewußt, sich ihrer überlegenen Position in der Beziehung eingedenk, zu verunsichern. Als P'ero sie ganz naiv bittet, Arlekin Grüße auszurichten, deutet sie

---

167) Ebd., S. 172.

168) Ebd., S. 173.

an, daß man seinen harmlosen Besuch auch anders verstehen könnte, was sie dann auch gleich durch das Hinzudichten von Fakten untermauert.

КОЛОМБИНА. Да нет, чего там. Передам. Он спросит, почему Я передаю привет от ВАС - ЕМУ.

Большой и горячий - я верно запомнила?

ПЬЕРО. Хорошо, не надо.

КОЛОМБИНА. А я ему должна буду признаться, что вы меня навестили с букетом цветов.

ПЬЕРО. Каких там цветов, я такой недогадливый. Вы мне - помните? - сказали, что вы ответственная за работу с молодыми и чтобы к вам по творческим вопросам обращались на дому, потому что вы будете ваяться с мигренью.

КОЛОМБИНА. Я буду вынуждена сказать ему, что все-таки вы пришли с цветами. А он не любит цветов, приходит: опять цветы, да что же это такое! Опять кто-то был!<sup>169)</sup>

Für P'ero klingt die erfundene Geschichte so unwahrscheinlich, daß er sie als Scherz abtut. Er muß jedoch zum Schluß erkennen, daß es Kolombina mit dieser Geschichte ernst war.<sup>170)</sup> Durch die verschiedenen Informationen und das uncindeutige verbale Verhalten Kolombinas ist P'ero so verunsichert, daß er die Informationsvergabe nicht mehr einschätzen kann, was Kolombina sich zunutze macht. Es fällt ihr leicht, dieses Spiel mit P'ero zu spielen, da sie ihm in jeder Hinsicht überlegen ist, sowohl was allgemeine Erfahrung als auch was die Arbeit am Theater anbelangt. Er hingegen, der sich vertrauensvoll an sie wendet, kann nicht begreifen, daß sie mit ihm spielt. Auch hier beeinflußt also die Beziehungsebene die Inhaltsebene oder, da diese sehr vage bleibt, das Sprachverhalten, was Kolombina eine derartige Verunsicherung erst ermöglicht.

---

169) Ebd., S. 174.

170) Vgl. hierzu: ebd., S. 175 und 180.

### 3.5.5. Die kommunikative Funktion der Dialogunterbrechungen

Die verschiedenen Unterbrechungen im Dialog sind bei Petruševskaja im Vergleich zu anderen Autoren, wie z.B. Čechov, Arro oder Galin, seltener. Auch bei ihr lassen sie sich dennoch in einzelne Gruppen einteilen.

#### 3.5.5.1. Die kommunikative Funktion der Auslassungspunkte

Wie schon aus dem angeführten Beispiel aus *Kvartira Kolumbiny* ersichtlich wurde, benutzt auch Petruševskaja die Auslassungspunkte innerhalb einer Replik, um ein kurzes Zögern, eine kurze Unterbrechung im Redefluß zu verdeutlichen.

Ebenso stehen sie, um unvollständige Sätze zu kennzeichnen:

ТАЙСА ПЕТРОВНА. Федя, ну как ты... Просто не знаю. Как можно!

ФЕДОР ИВАНОВИЧ. Ну, хорошо.

ТАЙСА ПЕТРОВНА. Ты ведь знаешь...

ФЕДОР ИВАНОВИЧ. Знаю, знаю.<sup>171)</sup>

Beide Male handelt es sich in diesem Beispiel um nicht zu Ende geführte Sätze, beim ersten Mal jedoch eher um ein Suchen nach dem rechten Ausdruck bzw. um ein Vermeiden des hier geforderten. Dadurch wird der Vorwurf abgeschwächt, zumal Fedor Ivanovič sie auch so versteht. Beim zweiten Mal ist das Zuendcsprechen gar nicht vonnöten, da beide Gesprächspartner den Inhalt kennen, der hier nur noch angedeutet werden muß. Die zweite Verwendung erinnert an Čechov, der bei seinen Figuren ebenfalls eine gemeinsame Gesprächsbasis voraussetzt, so daß oft die Andeutung eines Sachverhalts genügt.<sup>172)</sup> Das zögerliche Ausklingenlassen einer Replik, welches Galin so häufig verwendet, ist bei Petruševskaja verhältnismäßig selten zu finden, und wenn es vorkommt, dann nur zu Beginn eines Gesprächs, wie am Anfang von

---

171) Ebd., S. 111.

172) Vgl. 2.5.1. die Replik Ol'gas und Irinas, Čechov, S. 243.

*Kvartira Kolumbiny*. Eine Variante dazu ist das Nicht-zu-Ende-Sprechen, bei dem das Gegenüber erst überlegen muß, was sein Gesprächspartner meint.

ГРАНЯ. Как, как. Мужа к жене пропишут, вот как.

ИВАНОВ. А мы же с тобой...

ГРАНЯ. Ну и что...

ИВАНОВ (наконец понял). А что, давай, что.<sup>173)</sup>

Ivanov begreift nicht sofort, daß Granja ihm vorschlägt, wieder zu heiraten, worauf sie in dem ganzen vorhergehenden Gespräch hingearbeitet hat, in dem es um die Anmeldung (прописка) geht. Als er endlich versteht - was aus der Regieanweisung hervorgeht - geht er auf ihr Angebot ein.

Die Verwendung der Auslassungspunkte bei Petruševskaja unterscheidet sich somit generell nicht von den übrigen behandelten Autoren und kann in der dargestellten Form als die nunmehr übliche Verwendung angesehen werden.

### 3.5.5.2. Die kommunikative Funktion der Pausen

Pausen, wie sie in jedem Alltagsgespräch vorkommen, kommen bei Petruševskaja auch vor, sind aber recht selten. Sie werden entweder durch eine "unangenehme" Situation bedingt oder sind typisch für das Sprachverhalten bestimmter Personen, wie z.B. Nina in *Uroki Muzyki* oder Ira in *Tri Devuški V Golubom*.

Tat'jana wirft Valerij indirekt vor, daß er ihr monatlich zu wenig Geld gibt. Sie droht, ihn auf Alimentenzahlung zu verklagen. Valerij rechnet ihr vor, daß er ihr mehr als die ihr zustehenden rund 23 Rubel, nämlich 25 Rubel, bezahlt.

ТАТЬЯНА. Сколько тебе можно говорить: ты ешь, ты спишь, надо за квартиру, надо за свет!

ВАЛЕРА. А я что, за сплю тоже платить должен?

Пауза.

---

173) Petruševskaja, S. 83.

ТАТЬЯНА (хлопает глазами). А за белье? Я же в прачечную отдаю.<sup>174)</sup>

Tat'jana nutzt hier die Pause, um sich eine Antwort zu überlegen, da sie offensichtlich im ersten Augenblick nichts zu entgegnen weiß, was durch die Regieanweisung 'хлопает глазами' noch verstärkt wird. Die Pause ist direkt durch die Gesprächssituation bedingt. Valerij ist es geglückt, Tat'jana in die Enge zu treiben; da sie aber nicht klein begeben will, kommt es zu einer Pause, in der Tat'jana sich ein weiteres Argument überlegt.

Mehrere aufeinanderfolgende Pausen, wie im nachstehenden Beispiel, sind bei Petruševskaja eine große Seltenheit. In diesem Fall hängen sie zum einen mit dem Gesprächsgegenstand, der Anmeldung, zum anderen aber, was entscheidender ist, mit der nicht geklärten Beziehung zwischen Ivanov und Granja zusammen. Hinzu kommt, daß Ivanov sich nicht gerade durch besondere Intelligenz und Weitsichtigkeit auszeichnet, was durch seine übrigen Äußerungen verdeutlicht wird.

ГРАНЯ. Теперь о прописке. Только ты уж не пей. А то не пропишу. А прописаться тебе у меня вообще нельзя.  
ИВАНОВ. Нельзя?

Пауза.

ГРАНЯ. Кто ты здесь есть? Скажут: кого к тебе прописывать? Прохожего мужика?

Пауза.

ИВАНОВ. Это-то да.  
ГРАНЯ. Вот и думай.

Пауза.

ИВАНОВ. А что думать?<sup>175)</sup>

Ivanov ist offensichtlich stillschweigend davon ausgegangen, daß er sich unter Granjas Adresse melden kann, weshalb er erstaunt nachfragt. Granja, die das

---

174) Ebd., S. 16.

175) Ebd., S. 82f.

Gespräch leitet und in diesem Fall die Situationsmächtige ist, macht die Pause, um die gegebene Information auf Ivanov einwirken zu lassen, bevor sie in Form von drei Fragen indirekt eine Erklärung abgibt, warum dies nicht möglich ist. Indem sie die Frageform wählt, regt sie Ivanov zum Denken an und zwingt ihn, ihre Erklärungen zu bestätigen. Bevor er dies tut, vergeht abermals eine Pause, während der er die Information verarbeitet. Granja ist nun der Auffassung, daß er ihre Andeutungen verstanden hat, und rät ihm, darüber nachzudenken. Offensichtlich hat Ivanov sie wohl doch nicht verstanden, da er nach einer nochmaligen Pause nachfragt, was er sich denn überlegen solle.

Betrachtet man diese drei Pausen, so wird ersichtlich, daß die erste Pause von der Sprecherin bewußt gesetzt wird, um den Effekt des im folgenden Gesagten zu erhöhen. Die beiden anderen Pausen entstehen durch das zuvor Gesagte, da der Sprecher länger braucht, um darauf reagieren zu können. Granja setzt bei Ivanov ein Verständnis des Angedeuteten voraus, welches dieser jedoch nicht besitzt, wie im weiteren Verlauf des Gesprächs deutlich wird.<sup>176)</sup>

Um eine "natürliche" Pause handelt es sich bei Fedor Ivanovič, der mit der ihm fast fremden und ihm dazu nicht besonders sympathischen Freundin seines Sohnes und seiner Schwiegermutter zurückgeblieben ist.

ФЕДОР ИВАНОВИЧ. Деньги у меня в пальто в кошельке!  
(Пауза.) Ну, а пока, что ли, чаю выпьем.<sup>177)</sup>

Die Pause befindet sich innerhalb der Replik, was andeutet, daß die Unterbrechung länger andauert, als man es durch Auslassungspunkte verdeutlichen könnte, dennoch aber kein Abbruch der Kommunikation vorliegt, was eher durch "Schweigen" angezeigt würde. Die Pause kann daher nur verstanden werden als Suche Fedor Ivanovičs nach einem angebrachten Gesprächsgegenstand.

---

176) Vgl. hierzu das Beispiel zu den Auslassungspunkten zwischen Granja und Ivanov.

177) Ebd., S. 80.

Auch zwischen Tolja und Sveta entstehen Pausen, da auch ihre Beziehung belastet ist und daher das Gespräch manchmal abbricht, wie z.B. gleich zu Beginn, nachdem Sveta mitgeteilt hat, daß ihre Mutter Verwandte in Pogol'sk besucht.

СВЕТА. Она не любит нигде ночевать.

ТОЛЯ. Ну что же...

Пауза, во время которой Толя немного ближе подходит к Свете.

СВЕТА. Ты... есть будешь?<sup>178)</sup>

Tolja weiß nicht, wie er sich Sveta nähern soll. Da er verbal scheitert, nutzt er die Pause zu einer nonverbalen Handlung, die von Sveta verbal abgeblockt wird.

An anderer Stelle, als es um die Schwierigkeiten, Hochzeitsschuhe zu erstehen, geht und Tolja anmerkt, daß er eventuell getragene hätte besorgen können, wird die Pause als Themenwechsel benutzt.

СВЕТА. Я не люблю с рук. От покойника может быть.

Пауза.

Толя все еще стоит.

ТОЛЯ. Вообще-то надо умыться после этого посещения ресторана. Где-то тут был мой чемодан, там полотенце.<sup>179)</sup>

Inhaltlich ist Svetas Antwort durchaus verständlich; da jedoch die Beziehung nicht geklärt ist, kann Tolja Svetas rigorose Ablehnung auf der Inhaltsebene auch als Ablehnung auf der Beziehungsebene ansehen, was ihn verunsichert. Er fährt daher nach der Pause mit einem neuen Gesprächsgegenstand fort.

Im nächsten Beispiel geht es auch zwischen Tolja und Sveta um die Anmeldung in Moskau. Sveta, die während dieses Gesprächs die ganze Zeit lacht, was als paralinguistisches Zeichen, als ein positives Signal auf der Beziehungsebene zu werten ist, nimmt die gesamte Unterhaltung nicht so ernst

---

178) Ebd., S. 133.

179) Ebd., S. 135.

wie Tolja. Tolja erkennt die Zeichensetzung auf der Beziehungsebene nicht, da er in seinem Verhältnis zu Sveta zu stark verunsichert ist. Diese Verunsicherung macht Petruševskaja durch die Pause deutlich, was sie in der anschließenden Regieanweisung erläutert.

Pausen können auch entstehen, wenn Gesprächspartner nicht bereit sind, sich zu einem Gesprächsgegenstand weiter zu äußern. Valerij trifft zum ersten Mal auf Nikolaj Ivanovič, einen Bekannten Iras. Nikolaj Ivanovič verhält sich abweisend Valerij gegenüber, was daran erkennbar wird, daß er ihn auf seine Einladung hin, mitzutrinken, sofort zurechtweist.

ВАЛЕРА. Садитесь, будем знакомы. Валерий Герасимович. Автомобилист. Исполняющий обязанности мойщика. Наливаю, угощаю.

НИКОЛАЙ ИВАНОВИЧ. В доме больной, следует потише.

ВАЛЕРА. Вы Ирин муж? ('Ирин' он произносит как 'Ирын'.)

НИКОЛАЙ ИВАНОВИЧ. Вы догадливы.

Пауза.

ФЕДЕРОВНА. Ну, всего хорошего, ложитесь. Татьяна, пойдем, бери его.<sup>180)</sup>

Nach dieser offensichtlichen Ablehnung Nikolaj Ivanovičs greift Valerij das Gespräch nicht wieder auf, worauf Fedorovna eingreift und das Zusammensein beendet.

Während im obigen Beispiel die Ablehnung verbal ausgedrückt wird, was dann die Pause auslöst, kann die Ablehnung auch in einer Pause zum Ausdruck kommen. Nikolaj Ivanovič versucht, Ira zu überreden, sich noch etwas mit ihm auszuruhen, bevor sie nach Hause fährt, was sie schon zuvor verbal zurückgewiesen hat.

НИКОЛАЙ ИВАНОВИЧ. Бедная? Пойдем, моя девочка, я тебя пожалею...

---

180) Ebd., S. 35.

Пауза.

Ну пойдём.<sup>181)</sup>

Ira reagiert nicht auf seinen Vorschlag. Die Pause entsteht dadurch, daß Nikolaj Ivanovič eine verbale Reaktion erwartet, die Ira nicht zeigt. Er ist nicht bereit, das nonverbale "nein" der Pause zu akzeptieren, weshalb er seinen Vorschlag noch einmal wiederholt. Ira zeigt sich jedoch unbeeindruckt und fährt in ihren Ausführungen fort.

Ähnlich verhält sie sich im folgenden Beispiel, wobei sie aber zunächst eine verbale Absage erteilt.

НИКОЛАЙ ИВАНОВИЧ. Что-то я никогда не видел, как ты смеешься. Улыбнись!  
ИРА. Не хочется.

Пауза.

НИКОЛАЙ ИВАНОВИЧ. Расскажи о своих впечатлениях.<sup>182)</sup>

Auch hier ist Nikolaj Ivanovič nicht bereit, die Absage gelten zu lassen, wodurch die Pause entsteht, in der er Ira die Gelegenheit gibt, sich doch noch umzuentcheiden. Als er erkennen muß, daß sie hart bleibt, wechselt er zu einem anderen Thema.

Ähnlich wie bei Čechov können Pausen also auch bei Petruševskaja verschiedene kommunikative Funktionen übernehmen. So kann sie, wie oben erläutert, als Suchen nach einer Entgegnung, als strategisches Wirkenlassen oder auch als Ablehnung eingesetzt werden.

### 3.5.5.3. Die kommunikative Funktion des Schweigens

Das Schweigen drückt im Unterschied zur Pause einen Abbruch oder Stillstand der Kommunikation aus. Es kann jedoch auch eine längere Unterbrechung als

---

181) Ebd., S. 47.

182) Ebd., S. 47.

die Pause bedeuten. Petruševskaja benutzt es als Regieanweisung auch in Partizipialform, eine Handlung begleitend. So z.B. am Frühstückstisch bei Gavrilovs.

Молча едят. Разговор не клеится.<sup>183)</sup>

Vitja und Nina sind unzufrieden mit der Anwesenheit Ivanovs, was die Situation für ihn erschwert. Granja, die einzige, die die Atmosphäre entlasten könnte, wählt dazu ein sehr unpassendes Thema: Koljas Rückkehr aus der Armee und seine Freundin, wodurch sie Nina noch weiter verletzt. Petruševskaja gibt hier den Grund für das Schweigen mit an. Keiner ist zu einem Gespräch mit den anderen bereit.

Die einführende Regieanweisung zu *Ljubov*<sup>184)</sup> beinhaltet ebenfalls schweigend ausgeführte Handlungen. Hierbei handelt es sich jedoch nicht um eine Verweigerung, sondern darum, daß ein Gespräch, eine verbale Kommunikation noch nicht eingesetzt hat. Die Handlung hat jedoch große Bedeutung, worauf Petruševskaja gesondert verweist. Dadurch, daß Sveta ihre Schuhe auszieht, die, wie man später erfährt, eine halbe Nummer zu klein sind, gibt sie zu verstehen, daß der offizielle Teil für sie abgeschlossen ist. Indem sie dann noch ihre Hausschuhe anzieht, unterstreicht sie dies und gibt gleichzeitig Tolja zu verstehen, daß sie jetzt beide zu Hause sind und nun ihre Ehe eigentlich beginnen sollte. Sie läßt ihn somit an ihrem Privatleben partizipieren.

Das folgende Beispiel zeigt eine Verweigerung Ninas.

НИКОЛАЙ. Ну что, меня ждешь?

Нина молчит, безучастно качая коляску.

Ты чего молчишь? Жених, можно сказать, из армии пришел, а ты молчишь, никак не поприветствуешь. Ну?

Нина молчит, покачая коляску.

---

183) Ebd., S. 83.

184) Vgl. ebd., S. 133.

Ты, я вужу, даром время тут не теряла. (Кивает на коляску.)  
Замуж вышла?

НИНА. Нет. (Отворачивается.)<sup>185)</sup>

Erst als Kolja von seiner Person ablenkt und auf Nina eingeht, ist sie bereit, ihm zu antworten. Im Gegensatz zur Pause, die an dieser Stelle auch stehen könnte, verdeutlicht das Schweigen, daß Nina nicht zur Kommunikation bereit ist, Kolja also so lange wie Luft behandelt, wie dieser in einer scherzhaften Art über ihre Gefühle für ihn spricht. Dieser Unterschied wird durch ein zweites Beispiel zwischen Nina und Kolja eindeutiger.

НИКОЛАЙ (после молчания). Ну, что тебе а то я в магазин спешу, полчаса осталось.

НИНА (пауза). Мне? Мне ничего. Просто тетя Аня просила меня белье сторожить, а я тебя попросила постоять.

НИКОЛАЙ. Ой, и хитрая ты, как мышонок.

НИНА. А ты тупой, как валенок. (смеется.)

НИКОЛАЙ. Чего смеешься-то?

НИНА. Так.

НИКОЛАЙ. А. Ну, пока.

Пауза.

НИНА. Счастливо.

Пауза.

НИКОЛАЙ. А то пришли к нам. Мать тебя приглашает.<sup>186)</sup>

Auch hier dient die Regieanweisung 'после молчания' dazu, anzuzeigen, daß noch keine Kommunikation stattgefunden hat. Nachdem Kolja diese eingeleitet hat, folgt eine Pause, die Nina braucht, um zu antworten. Nach einem kurzen Gespräch verabschiedet sich Kolja. Die Verbindung bleibt jedoch bestehen und Nina zögert mit ihrer Abschiedsformel so, als wäre noch nicht alles gesagt, als wolle sie ihn damit zurückhalten. Auch Kolja scheint unentschlossen, denn nach einer weiteren Pause lädt er Nina zu sich ein. Im

---

185) Ebd., S. 89.

186) Ebd., S. 100.

obigen Beispiel wird die Pause also als Unterbrechung, nicht aber als Abbruch der Beziehung verdeutlicht.

Schweigen kann, ähnlich wie der physische Entzug, einen Abbruch der Kommunikation in Form von Verweigerung darstellen. Dazu zwei Beispiele:

СВЕТЛАНА. Это игра! Это случайность! Максим не хлюпик!  
Знаешь, что такое 'Максим' по-латыни?

Лучший!

ИРА. Не лучший, а больший. Максимум.

СВЕТЛАНА. Наилучший! Я по женскому календарю выбирала!  
Наилучший.

Ира молчит.

А вот то, что Максим полетел на банки ржавые. - это подлость. ...<sup>187)</sup>

Ira verweigert sich hier, weil Svetlana nicht bereit ist, Lehre anzunehmen. Es geht in diesem Beispiel auch nicht so sehr darum, wer Recht hat, sondern darum, wer den Situationsvorteil hat, also auf der Beziehungsebene siegt. Ira weiß, daß sie recht hat, und ist deshalb nicht bereit, auf dieses Spiel einzugehen, was sie durch ihr trotziges Schweigen zu verstehen gibt. An anderer Stelle verläßt Ira den Gesprächsort und entzieht sich so weiteren Diskussionen.<sup>188)</sup>

Petruševskaja liefert, wie bei den Pausen, auch beim Schweigen teilweise Erklärungen dafür, wodurch es hervorgerufen wurde. So kann der Grund für den Abbruch der Kommunikation direkt angegeben werden.

Нина уходит в боковушку. Молчание. Видно, что Наля производит на всех страшное и тяжелое впечатление своим видом, что все окружающие чувствуют невольное сострадание к ней и преодолевают это чувство весьма успешно.<sup>189)</sup>

Außergewöhnlich ist die Regieanweisung "Schweigen" innerhalb einer Replik, wie z.B. als Nina zu Kozlovs zu Besuch kommt.

---

187) Ebd., S. 31.

188) Ebd., S. 20f.

189) Ebd., S. 115.

ТАЙСА ПЕТРОВНА. Ну, Ниночка, раздевайтесь, проходите. Гостем будете. Вы, наверное, замерзли?  
(Молчание.) Нет, а я вижу, что да. Все же сегодня холодно.

Нина входит, за ней Николай.

О, на вас красивая кофта! Это вы уже на свою зарплату купили?

Нина мотает головой.

Идите за стол. ...<sup>190)</sup>

Taisa Petrovna konnte keine Verbindung zu Nina herstellen, was durch das Schweigen angezeigt wird. Daher beantwortet sie die zuvor gestellte Entscheidungsfrage selbst. Als Nina dann ins Zimmer tritt, macht Taisa Petrovna ihr ein Kompliment. Auf die anschließende Frage reagiert Nina nun schon, wenn auch nicht verbal. Sie ist zu befangen, um eine lockere Unterhaltung zu führen, obwohl Taisa Petrovna alles tut, um ihr die Situation zu erleichtern. Das Schweigen steht hier anstelle der Pause, um zu verdeutlichen, daß keine kommunikative Verbindung zwischen Taisa Petrovna und Nina zustande kommt.

In einem zweiten Beispiel zum Schweigen innerhalb einer Replik ist die Funktion des Schweigens ebenfalls, darzustellen, daß keine kommunikative Verbindung besteht. Der Grund hierfür ist jedoch ein ganz anderer. Nadja ist angeblich in die Küche gegangen, um Streichhölzer zu holen.

ТАЙСА ПЕТРОВНА (вслед). Там у плиты, на полочке.

Молча сидят за столом. Смотрят телевизор. Хлопает дверь.

ФЕДОР ИВАНОВИЧ. Коля пришел! Коля!

Молчание.

Николай!<sup>191)</sup>

---

190) Ebd., S. 101.

191) Ebd., S. 81.

Das erste Schweigen gehört zu den schweigend ausgeführten Handlungen. Die Atmosphäre ist durch Nadjas Besuch etwas belastet, weshalb keiner mit dem anderen in verbale Kommunikation treten möchte. In diesem Kontext ist auch Fedor Ivanovičs erfreut anmutender Ausruf zu Koljas Rückkehr zu sehen, da er sich durch Kolja eine Auflockerung der Atmosphäre verspricht. Auch jetzt kommt jedoch keine kommunikative Verbindung zustande. Es stellt sich vielmehr heraus, daß es nicht Kolja war, der gekommen ist, sondern daß Nadja die Wohnung verlassen hat. Das Türenschiagen wurde hier mißgedeutet, und das Schweigen ist insofern natürlich bedingt, als niemand da ist, der die kommunikative Verbindung aufnehmen könnte. Wie sich gezeigt hat, kennzeichnet das Schweigen eine nicht vorhandene Kommunikation. Es kann dennoch kommunikative Funktionen wie z.B. die der Verweigerung erfüllen.

### 3.5.6. Abschließende Bemerkungen zu Petruševskaja

Petruševskaja wird hier an das Ende der Untersuchung der Autoren der Neuen Welle gestellt, da sie sich in wesentlichen Aspekten des Dialogs von ihnen absetzt. Wollte man ihren Dialog kurz beschreiben, so eigneten sich dazu am ehesten zwei Buchtitel: "Wir alle spielen Theater" und "How To Do Things With Words".<sup>192)</sup>

Obwohl man von einer ähnlichen Verwendung der verschiedenen Techniken bei Čechov und Petruševskaja sprechen kann, überwiegt bei Petruševskaja bei all diesen Techniken das strategische Element. So wird der Untertext in einem Maße ausgeweitet, daß er oft erst zum Schluß des Stückes als solcher zu erkennen ist, ähnlich wie das Aneinandervorbeireden, welches oft zunächst gar nicht als solches ersichtlich ist, da die Figuren trotz augenscheinlich vorhandener intakter verbaler Kommunikation nichts von sich preisgeben.

---

192) J.L. Austin, How to do Things with Words (a.a.O.), u. E. Goffman, Wir alle spielen Theater (München, 1973).

Die Unterbrechungen werden von Petruševskaja wie bei Čechov benutzt, was nur darauf verweist, daß Čechov in seinen Dramen reale menschliche Kommunikation als Novum anlegt, nicht aber darauf, daß sie in einer direkten Čechovschen Tradition steht. Petruševskaja verwendet Unterbrechungen wesentlich seltener als Čechov, was auf den ersten Blick den Anschein eines Funktionierens verbaler Kommunikation erweckt. Bei näherer Betrachtung stellt sich jedoch heraus, daß die Figuren Petruševskajas miteinander in verbalem Austausch stehen, dennoch aber wenig mitteilen, da sich das Gesagte im nachhinein oft als Lüge entpuppt. Daher wirken die Stücke Petruševskajas bedrückender als diejenigen Čechovs, da bei ihm trotz der zahlreichen Unterbrechungen verbale Kommunikation noch stattfindet, während bei Petruševskaja oft nur der Anschein erweckt wird. Jede Figur Petruševskajas versucht das Bestmögliche für sich zu erreichen, ohne dabei auf andere Rücksicht zu nehmen, wodurch Strategien auf allen Ebenen die führende Stellung einnehmen. Der strategische Einsatz von Sprache führt zu einem weitaus größeren Verlust an Bedeutung für das Gesagte, als es bei Čechov oder den anderen Autoren der Neuen Welle der Fall war.

Der Einsatz der zeitgenössischen russischen Alltagssprache und der typischen Formen menschlicher Kommunikation erwecken den Eindruck realer Gespräche, was dann durch die Auflösung am Ende des Stücks zur Verunsicherung des Rezipienten führt, da dieser in seiner Wahrnehmung und Einschätzung von Kommunikation verunsichert wird. Verbale Kommunikation erscheint bei Petruševskaja daher bedrohlich, weil nicht einschätzbar, und es erscheint nach einem Vergleich zwischen Čechov und Petruševskaja nahezu oberflächlich, bei Čechov von Kommunikationslosigkeit zu sprechen.

#### 4. TE, KTO PRIŠEL POSLE...<sup>1)</sup>

Den zur **Neuen Welle** zu rechnenden Autoren folgte ab Mitte der 80er Jahre eine neue Autorengeneration, die, noch wenig etabliert und daher kaum bearbeitet, keiner gemeinsamen Richtung zugeordnet werden kann.

Der Chronologie gemäß sei hier zunächst N. Sadur erwähnt, die teilweise sogar noch der **Neuen Welle** zugerechnet wird.<sup>2)</sup> Ihre Stücke unterscheiden sich jedoch in grundlegenden Zügen von denen der Autoren der **Neuen Welle**. Sadurs Stücke sind, wenn auch nicht frei von 'БЫТ', so doch eher phantastisch-allegorisch als realistisch. Sie fällt somit aus der hier bearbeiteten Tradition des psychologischen Dramas heraus.

Zwei weitere Dramatikerinnen gehören zu dieser Generation, E. Gremina und M. Arbatova. Beide schreiben jedoch in recht traditioneller Form, die zwar verschiedene dramatische Gattungen abdeckt, aber keine strukturellen Weiterentwicklungen erkennen läßt.

Ähnlich ist es auch mit den anderen Autoren dieser Generation. Ihr Dialog bzw. ihre Sprache setzt sich wenig von der **Neuen Welle** ab. Sehr wohl lassen sich thematische Schwerpunkte erkennen. So spielt zwar der 'БЫТ' nach wie vor eine Rolle, aber meist nur insoweit, wie er in das persönliche Leben eindringt. Es wird versucht, ihn auszuschließen, ohne dabei unrealistisch zu wirken. Die Konzentration liegt auf anderen, individuelleren Themen, selbst die Abrechnung mit der Vergangenheit bzw. der Verlust tradierter Werte wird eher metaphorisch dargestellt.<sup>3)</sup> Deutlich erkennbar ist auch eine Hinwendung zu religiös-mystischen Anspielungen<sup>4)</sup> verschiedenster Provenienz und bis dato zu tabuisierten Themen.<sup>5)</sup> Thematisch ist somit eine größere Bandbreite zu verzeichnen; die vertretenen Thesen, der Umgang mit den Themen sind

- 
- 1) E. Levikova, A. Solnceva: Te, kto prišel posle... In: Sovetskij Teatr (1987, 4), S. 36-41.
  - 2) Vgl. W. Kasack, Die russische Dramatik in der Perestroika. In: Natalicia Johanni Schröpfer octogenario a discipulis amicisque oblata (München, 1991), S. 265-274.
  - 3) Vgl. V. Pavlov, Ja Postroil Dom. In: Teatr (1989, 3), S. 38-61.
  - 4) N. Klimontovič: Sneg Nedaleko Ot Tjur'my (unveröffentl. Manuskript).
  - 5) N. Koljada, Rogatka. In: Sovremennaja dramaturgija (1990, 6), S. 4-27.

gewagter geworden<sup>6)</sup>. Die letztgenannten Autoren erobern langsam die Moskauer Bühnen und werden inzwischen auch gedruckt.<sup>7)</sup> Während die übrigen Autoren sehr traditionelle Stücke schreiben, die häufig nur für die GUS interessant sind, setzen Koljada und Šipenko sich von ihnen ab.<sup>8)</sup> Der herausragendste Autor dieser Generation ist jedoch zweifellos Šipenko, der in der ehemaligen Sowjetunion mit seinem Stück *La Fjunf in der Ljuft* allerdings vor allem aufgrund seines derben Sprachstils auf Widerstand stieß. Ähnlich erging es auch Koljada, der zwar einen abgemilderten Sprachstil, dafür aber eine für die ehemalige Sowjetunion brisantere Thematik (Homosexualität) in seinem Stück *Rogatka* verarbeitet.<sup>9)</sup>

Die Dialogunterbrechungen, das Aneinandervorbeireden sowie der Untertext werden auch bei diesen Autoren in der nunmehr etablierten Form verwendet, weshalb hierauf nicht näher eingegangen werden soll. Neu sind, was den Dialog anbetrifft, lediglich die Verwendung einiger verbalstrategischer Elemente bei Šipenko sowie der Sprachstil Šipenkos und Koljadas.

#### 4.1. Die kommunikative Funktion der verbalstrategischen Elemente bei Šipenko

Typisch für Šipenko ist der ironisch-spielerische Umgang mit Sprache.

СТАРУХА. Сережа, позвони Юре.

СЕРЕЖА. Ага. Сейчас. Бегу.

СТАРУХА. Он поможет тебе встать...

СЕРЕЖА. Мне и здесь хорошо.

СТАРУХА. Сережа, нельзя лежать на голом полу.

6) Vgl. A. Šipenko, *Moj Belyj Mercedes* (unveröffentl. Manuskript, 1989).

7) Zwei von ihnen, wohl mit die interessantesten, Koljada und Šipenko, sind mittlerweile auch auf deutschen Bühnen zu sehen.

8) Inwieweit sie sich durchsetzen, mag dahingestellt bleiben.

9) Es sollen exemplarisch für diese Generation nunmehr einige Merkmale des Dialogs bei Šipenko und im Anschluß daran der Sprache bei Šipenko und Koljada aufgezeigt werden. Außer einigen Aufführungskritiken gibt es kaum Material zu dieser noch recht jungen Autorengeneration, so daß keine Sekundärliteratur hinzugezogen werden konnte.

СЕРЕЖА. Мама, я не голый.  
 СТАРУХА. А пол?  
 СЕРЕЖА. Мужской.<sup>10)</sup>

Sereža liegt auf dem Boden und kann nicht mehr aufstehen. Auf den Vorschlag der Mutter, seinen Freund Jura anzurufen, kann er demnach nur ironisch reagieren. Die Unterhaltung könnte, vom inhaltlichen Standpunkt aus betrachtet, hier abgebrochen werden, wird aber, phatische Funktion erfüllend, weitergeführt. Die Alte versucht, Situationsmächtigkeit voraussetzend und mit ihrem Verbotsausspruch ihre übergeordnete Position als Mutter unterstreichend, Sereža zur Handlung zu bewegen. Da diese jedoch unmöglich ist, wird der Dialog auf der Basis assoziativer Verknüpfung weitergeführt. Während im Alltagsgespräch die assoziative Verknüpfung eher inhaltlich-thematischer Natur ist, versteigen sich Sereža und die Alte auf sprachliche Spitzfindigkeiten, zumal die inhaltlich-thematische Seite ihrer Gespräche erschöpft ist, weil schon alles gesagt wurde und keine neuen Impulse aus der Außenwelt mehr aufgenommen werden. Im genannten Stück dient Sprache nicht so sehr der Informationsvorgabe als der Aufrechterhaltung der kommunikativen Verbindung. Während im obigen Beispiel die Repliken durch bewußtes Mißverstehen bzw. Einbezug einer figurativen Wortbedeutung verknüpft werden, geschieht es im folgenden durch Homophonie des Familiennamens mit dem russischen Wort für "Gewehr, Flinte" 'ружье'. Als dies ausgeschöpft erscheint, wird zum ersten Teil der Aussage, dem Vornamen "Paul", gewechselt.

ЖЕНЩИНА (листая дальше). ... (Смеется.) О - 'Аббат', рассказ Поля Ружье... Это кто же это - Поль Ружье?  
 СЕРЕЖА. Стрелок-радиост! Поль Автомат!  
 ЖЕНЩИНА. Поль Пистолет!  
 СЕРЕЖА. Поль СС-20!  
 ЖЕНЩИНА. Поль Маккартни!  
 СЕРЕЖА. Джордж Харрисон!  
 ЖЕНЩИНА. Джон Леннон!  
 СЕРЕЖА. Ринго Стар!<sup>11)</sup>

10) A. Šipenko, La Fjunf in der Ljuft, (unveröffentl. Manuskript, 1988. S. 25.

11) Ebd., S. 59.

Als einer der Beatles genannt ist, müssen die übrigen folgen, da die Assoziation jetzt nicht mehr über die Einzelteile läuft, sondern über das, wofür Paul McCartney steht: die Beatles. Paul McCartney ist keine Einzelperson; der Name wird nicht mehr zerlegt, sondern steht symbolisch für die Musikgruppe. Dieser "geistreiche" Umgang mit Sprache, der an die "Wits" der Comedy of Manners erinnert, läßt sich bei Šipenko sehr häufig finden. So auch in *Archeologija*.

СТАРУХА. Тебе грустно.

ЛЕША. Да, наверно. Мне грустно.

СТАРУХА. Давай болтать.

ЛЕША. Давай.

СТАРУХА. Болтаю... (Трясет головой, фыркает.) Это что за помещение?

ЛЕША. Гараж.

СТАРУХА. Ого! У тебя появилась машина?

ЛЕША. Где ты ее увидела?<sup>12)</sup>

Nach einem Versuch der Alten, etwas von Leša über seinen Gemütszustand zu erfahren, indem sie eine Vermutung äußert, die von Leša bestätigt wird, ermutigt sie ihn zu reden. Leša erklärt sich bereit, reagiert aber nicht. Die Alte wechselt nun das Thema. Lešas Reaktionen bleiben einsilbig bzw. ablehnend. Die Alte ist aber nicht verärgert, da ihr Verhältnis auf der Beziehungsebene geklärt ist und sie Lešas Antworten insofern nicht als Affront, sondern als geistreich-spielerischen Umgang mit Sprache verstehen kann. Geht dieses Beispiel schon sehr stark in Richtung Verbalstrategie, so sind folgende Beispiele eindeutige Demonstrationen eigener Stärke, bei denen es nur noch darum geht, wer als erster aufgibt.<sup>13)</sup> Die Positionen auf der Beziehungsebene waren ursprünglich als Mutter-Sohn-Beziehung komplementär, sind aber durch den körperlichen Verfall kaum noch als solche aufrechtzuerhalten, was einerseits dazu führt, daß es zu gegenseitigen Beleidigungen kommt, aber auch, daß sich die Rollen umkehren, da die Alte nicht mehr alleine aufstehen kann und insofern auf Lešas Hilfe angewiesen ist.

12) A. Šipenko, *Archeologija*. In: Vosem' Nechorošich P'es, S. 223-270. Hier: S. 242.

13) Vgl.: La Fjunf in der Ljuft, S. 48f.

Der Variation zuliebe bringt Leša eine Beleidigung ins Spiel (стерва), während die Alte stur fortfährt (рот). Erst als Leša eine Erweiterung hinzufügt (фронт), geht sie darauf ein und spielt mit diesen beiden Begriffen. Zur Verdeutlichung der Sinnlosigkeit dieses Schlagabtausches fahren beide dann nur noch mit sinnlosen Lautverbindungen fort. Durch die zwischengeschaltete Regieanweisung (Пауза. Передышка. Затем начинают с новой силой.) wird der Kampfcharakter dieser Repliken angedeutet, was dann, in der Regieanweisung zum Schluß, durch 'БОЯЦЫ' unterstrichen wird. Ähnlich gestaltete Wortwechsel, die ebenfalls um die Begriffe 'рот, пасть' kreisen, gibt es in *La Fjunf in der Ljuft* häufiger.<sup>14)</sup>

Ein weiteres Wortspiel, welches ebenso wiederholt auftritt, dreht sich um den Begriff 'блядь'. An den Stellen, wo Kommunikation im Sinne von Übermittlung von Mitteilungen nicht mehr stattfindet und Sprache eine phatische Funktion erhält, werden diese schon bekannten Wortwechsel wiederholt. Es gibt dazu verschiedene Varianten. Nachdem der Begriff einmal eingeführt ist, geht die Alte so darauf ein, als wäre es eine Ehrenbezeichnung, um dann bei jedem anderen von Sereža an sie gerichteten Schimpfwort darauf hinzuweisen, daß es unzutreffend ist, da sie ja schon eine "Hure" sei.<sup>15)</sup> Es geht so weit, daß es Sereža als einzige Möglichkeit erscheint, nunmehr nur noch zu zählen, wie oft seine Mutter dieses Wort benutzt, was sie wiederum dazu verwendet, einen neuen Schlagabtausch einzuleiten.

СЕРЕЖА. Замолчи, дура!  
 СТАРУХА. Я блядь!  
 СЕРЕЖА. Все. Сейчас считать буду...  
 СТАРУХА. Блядь.  
 СЕРЕЖА. Интересно, сколько за день получится...  
 СТАРУХА. Блядь.  
 СЕРЕЖА. Раз.<sup>16)</sup>

Bis zum neunten Mal wird dies in der gleichen Form wiederholt und setzt sich dann im Text mit Unterbrechungen, in denen verschiedene Dinge angesprochen

14) Vgl. ebd., S. 7, 11f, 16f, 33 u. 35.

15) Vgl. ebd., S. 21f, 27, 31, 40, 42 u. 55.

16) Ebd., S. 28f.

werden, weiter fort. Auch in diesem Beispiel wird deutlich, daß es hier nicht um die eigentliche Wortbedeutung geht, da der sehr harte Ausdruck 'блядь' nicht mehr als Beleidigung verstanden wird. Insofern handelt es sich auch nicht mehr um Positionsbestimmungen auf der Beziehungsebene. Obwohl die Alte durch ihre ständigen Wiederholungen in gewisser Weise versucht, Sereža müde zu machen, sind ihre Positionen geklärt. Derlei Wortwechsel dienen lediglich dazu, die Verbindung aufrechtzuerhalten. Sie dokumentieren, daß "man noch lebt", was immer dann deutlich wird, wenn die Verbindung abbricht, da beide, sowohl die Alte wie auch Sereža, dann Angst bekommen, allein zurückzubleiben.<sup>17)</sup>

Haben die Wiederholungen in *La Fjünf in der Ljust* also eher die Funktion, die Kreisförmigkeit des Dialogs und somit seine phatische Funktion zu verdeutlichen, werden sie in *Verona* dazu benutzt, mit gleicher Münze heimzuzahlen.

ЖЕНЩИНА. Кончай курить - вся комната провонялась.

МУЖЧИНА (затягиваясь). Глагол 'кончать' к курению не относится.

ЖЕНЩИНА. А ты отнеси.

МУЖЧИНА. Не получится. Слишком много ассоциаций.

ЖЕНЩИНА. Похотливая свинья!

МУЖЧИНА. Опять специальная терминология...

• ЖЕНЩИНА. Как будет угодно. Я устала.

МУЖЧИНА. Я и говорю, лучше сейчас, пока организм ослаблен. А то под утро он отдохнет и будет защищаться.

ЖЕНЩИНА. Очень хорошо. Дам отпор.

МУЖЧИНА. Глагол 'давать' к отпору не относится.

ЖЕНЩИНА. Заткнись!<sup>18)</sup>

Der gesamte Dialog zwischen dem Mann und der Frau in *Verona* kommt einem Positionskampf auf der Beziehungsebene gleich. Auf diesem Hintergrund ist auch dieses Beispiel zu sehen, in dem der Mann völlig willkürliche Behauptungen bezüglich der Verwendung der Verben 'кончать, давать' aufstellt. Rein inhaltlich betrachtet, lassen sich diese Behauptungen leicht entkräften, haben aber somit weitaus größere Bedeutung für die Beziehungs-

17) Vgl. ebd., S. 14 u. 44.

18) A. Šipenko, *Verona*, (unveröffentl. Manuskript, 1989) S. 9f.

ebene. Durch seine absurden Angriffe versucht er, die Frau zu verunsichern, um so ihre Einwilligung zum Geschlechtsverkehr zu erzielen. Sie geht jedoch zunächst nicht darauf ein, kontert dann mit einer Beleidigung, versucht erneut, rational zu reagieren und verbietet ihm letztendlich den Mund. Auch der folgende Versuch des Mannes, sie zu einer Einwilligung zu zwingen, schlägt fehl.

МУЖЧИНА. Дай!

ЖЕНЩИНА. Не дам!

МУЖЧИНА. Дай, а то силой возьму. (Быстро гасит сигарету).

ЖЕНЩИНА (берясь за пепельницу). По твоей головке будет струится кровь пополам с пеплом...

МУЖЧИНА. Существительное 'головка' к голове не относится.<sup>19)</sup>

Als die Frau sich zwar noch verbal, aber schon mit der Androhung physischer Gewalt zur Wehr setzt, verfährt er wie oben, indem er die Anwendung des Diminutivs 'головка' in diesem Zusammenhang ablehnt. Durch dieses In-Frage-stellen der Fähigkeiten im Umgang mit Sprache findet eine Entwertung im Bereich der Ich-Du-Relation statt, da durch Anzweiflung der Kompetenz auf inhaltlicher Ebene eine Entwertung der Persönlichkeit auf Beziehungsebene vollzogen wird. Zu eben diesem Verfahren greift die Frau kurze Zeit später.

МУЖЧИНА. Кончай торговаться...

ЖЕНЩИНА. Глагол 'кончать' к торговле не относится.

МУЖЧИНА. Освоила...<sup>20)</sup>

Der Mann benutzt hier das von ihm für neutralen Sprachgebrauch als zu konnotativ beladene Verb 'кончать' nun selbst ähnlich wie zuvor die Frau. Diese Gelegenheit läßt sie sich nicht entgehen, um es ihm mit gleicher Münze heimzuzahlen. Sie stellt damit den zuvor geführten Wortwechsel als absurd dar und erlangt damit einen Positionsvorteil, den der Mann ihr auch zugesteht (освоила). Sie gibt ihm dadurch zu verstehen, daß sie die Entwertung nicht

---

19) Ebd., S. 10.

20) Ebd., S. 13.

anerkennt, sondern zum Kampf bereit ist und bei gegebener Gelegenheit die Ich-Du-Relation ihrerseits durch Entwertung neu formuliert.<sup>21)</sup>

Wie aus den angeführten Beispielen ersichtlich, hat Šipenko die verbalstrategischen Elemente des Dialogs weiter ausgebaut und zeigt verschiedene Varianten derselben auf. Die Wortbedeutung kann dabei, was besonders in den Beispielen aus *La Fjunf in der Ljuft* deutlich wird, ganz in den Hintergrund treten und nur noch als "Aufhänger" für verbale Kommunikation genutzt werden. Die Stagnation der Beziehung wird dabei durch die Schärfe der Ausdrücke bzw. deren Bedeutungsverlust noch unterstrichen. Sprache wird auf diese Weise zum Spiel, in dem nur dokumentiert wird, "ich denke, also lebe ich noch". Dort, wo noch wirkliche Positionskämpfe ausgetragen werden, wie z.B. in *Verona*, sind die Beleidigungen weitaus weniger heftig.

Šipenko weist zwar in seinem Dialog Ähnlichkeiten mit Čechov und den Autoren der Neuen Welle auf, hat aber die verbalstrategischen Elemente wesentlich mehr ausgearbeitet und erinnert damit eher an Autoren des Absurden Theaters.

#### 4.2. Die Sprache Šipenkos und Koljadas

Vom sprachlichen Standpunkt aus betrachtet, stehen Autoren wie Gremina, Pavlov, Klimontovič etc. den Autoren der Neuen Welle sehr nah. Wie diese auch, verwenden sie neutrale russische gesprochene Sprache und stehen somit in dieser Hinsicht in direkter Čechovscher Tradition.

Die beiden Autoren Koljada und Šipenko unterscheiden sich von ihnen durch besonders häufige Verwendung von Argot bzw. unter Jugendlichen üblichen Gesprächsformen. Koljada erscheint hierbei in seiner Wortwahl weitaus weniger provokativ als Šipenko.

---

21) Überrascht reagiert die Frau erst, als der Engel, nachdem der Mann tot ist, die gleiche Taktik anwendet.  
Vgl. ebd., S. 57.

ИЛ Ъ Я. Развлечение тебе, гляжу, ага? Надоело ходить в рестораны, в кино, на танцы, по бабам? Тут хоть что-то соленькое, не сладкое, ага? Так ведь? Какой-то калека грязный без ног, бардак в квартире, тараканы, клопы, пьянь, пыль... Ага, так? Аж глаза блестят от радости, руки дрожат от волнения, так? Что, злые у меня глаза?

АНТОН. Сейчас - нет.

ИЛ Ъ Я. Сейчас - темно!

АНТОН. Я все равно вижу...

ИЛ Ъ Я. Ишь ты, кот блудливый... Видит он, посмотрите-ка на него! В темноте видит... Ишь, котяра...

АНТОН. Ты что, правда хотел помереть?

ИЛ Ъ Я (взвизгнул). Не твое дело! (пауза). Лезешь, скотобаза, в душу грязными лапами... Не лезь! Не лезь! Не лезь!<sup>22)</sup>

Betrachtet man die vorgetragenen Vorwürfe Il'jas, so überraschen sie zwar durch ihre Härte, in der seine Angst, nicht als vollwertiger Mensch akzeptiert zu werden, hervortritt, sind aber stilistisch auf einer etwas neutraleren Stufe anzusiedeln als die aus *La Fjunf in der Ljuft* angeführten Beispiele. Dennoch bilden sie die Struktur der unter jüngeren Leuten üblichen russischen Umgangssprache ab: 'Ишь ты' oder die Verwendung des Personalpronomens in der 3. Person Singular über die einzig anwesende Person etc.

Beiden Autoren hat man den Sprachstil zum Vorwurf gemacht, wobei besonders Šipenkos provokatives *La Fjunf in der Ljuft* auf harte Kritik stieß. Obgleich es auch andere Stimmen gibt:

Это и есть основной козырь, его сегодняшней молодости, поднимающий театральную пьесу почти до уровня документального свидетельства, впервые позволившего услышать настоящие голоса его сверстников.<sup>23)</sup>

Auch mit diesem Zitat zu Šipenko wird man seinem Dialog jedoch kaum gerecht, da ihm hierbei ein bewußter Umgang mit Sprache abgesprochen wird. Hat man sich in Rußland mittlerweile an auch schon von der Neuen Welle benutzte Begriffe wie 'заткнись' gewöhnt, so war eine Sprache, wie

22) Rogatka, S. 7f.

23) E. Levikova, A. Solnceva: Те, кто пришёл после..., S. 39.

(bezieht sich aber auf *Nabljudatel'*, ein anderes Stück Šipenkos, erschienen in *Sovremennaja dramaturgija* (1989,1).

Koljada und Šipenko sie verwenden, dem sowjetischen Theater, im Gegensatz zum westlichen Theater, bisher fremd und bedarf einer langsamen Gewöhnung. Weiterreichende dramentechnische Neuerungen sind in dieser Generation nicht zu finden, und sie bleibt somit der Čechovschen Tradition des psychologischen Dramas eng verbunden.

## ABSCHLIESSENDE BEMERKUNGEN

Schon die Betrachtung dieser wenigen Aspekte des Dialogs bei Čechov und den Autoren der Neuen Welle hat deutlich werden lassen, wieviel Neuerungen und Entwicklungsmöglichkeiten hinsichtlich des Dialogs in Čechovs Dramen angelegt sind und wie weit er vom klassischen dramatischen Dialog abweicht. Nur aus diesem Grund kann es zu Aussagen über 'undramatische' Repliken bei Čechov kommen.<sup>1)</sup>

Während bei anderen Autoren die nonverbale Kommunikation häufig in die Dialoguntersuchung miteinbezogen wird, blieb dieser Aspekt bei der Analyse der Čechovschen Dramen nahezu unbeachtet<sup>2)</sup>, und man folgerte, daß Čechovs Figuren nicht kommunizieren.

Čechov stellt in seinen Dramen beide Ebenen menschlicher Kommunikation, die verbale und die nonverbale, gleichermaßen dar und zählt somit zu den Wegbereitern des modernen dramatischen Dialogs. Die Ausklammerung der Beziehungsebene in der Dialoguntersuchung bei Čechov hat zu zahlreichen Mißverständnissen hinsichtlich der Dialogaussage geführt.

Es hat sich gezeigt, daß Čechov und die Autoren der Neuen Welle sowie ihre Nachfolger eine ganze Bandbreite verschiedener Themen behandeln. Čechov zeigt den psychologischen Konflikt seiner Figuren im Umgang mit Alltagssituationen. Auch die übrigen Autoren setzen sich mit Alltagssituationen auseinander, akzentuieren die Probleme jedoch unterschiedlich. Während für Čechov der psychologische Konflikt an sich zentral ist, zielt Arro eher auf die Auseinandersetzung mit Idealen aus der Jugendzeit ab. So läßt sich zwar eine thematische Nähe zu Čechov besonders bei Arro und Zlotnikov feststellen, wobei sich Zlotnikov jedoch dadurch unterscheidet, daß er die Problematik zwischenmenschlicher Beziehungen und des Verlustes verbaler Verständigung hervorhebt. Er stellt einen zunehmenden Sprachverlust als Spiegelung der Verrohung der Gesellschaft dar. Slavkin hingegen mischt der Auseinandersetzung

---

1) Vgl. A. Stender-Petersen, Geschichte der Russischen Literatur, Bd. 2 (München, 1957), S. 467.

2) Zum Dialog bei Pinter vgl. u.a. Münder und Müller-Zannoth.

zung mit Idealen eine stärkere Portion 'БЫТ' bei, so daß seine Stücke eine Verbindung zwischen den oben genannten Autoren und Galin und Petruševskaja darstellen. Bei Petruševskaja fällt die Darstellung der Situation der Frau stärker ins Gewicht, da sie den 'БЫТ' aus weiblicher Sicht schildert.

Für Čechov wie auch die Autoren der Neuen Welle gilt, daß sie sich mit den Alltagsleben 'realistisch' auseinandersetzen, während die Nachfolgenera-tion stärker absurde irrealer Elemente mit einfließen läßt.

Betrachtet man schließlich die untersuchten Aspekte im Zusammenhang, lassen sich folgende Ergebnisse festhalten. Die Sprache aller Autoren, einschließlich Čechovs, unterscheidet sich von der Sprache klassischer Dramen und der Sprache des 'производственная драма' durch ihre Anlehnung an reale gesprochene Sprache. Čechov steht dabei dem klassischen Drama näher, da auch bei ihm Diener und Herr noch über 'eine' Sprache verfügen, die aber schon durch individuelle Charakteristika geprägt ist. Wie auch schon in thematischer Hinsicht stehen ihm darin Arro und Slavkin nahe, auch sie verwenden eine neutrale Sprachebene, die individuell gefärbt sein kann. Slavkin verwendet zudem in *Vzrosłaja Doč'* zeitlich gebundene Ausdrücke, die für die Lebenseinstellung der Figuren stehen. Auch Zlotnikov bevorzugt die neutrale Sprachebene, sein Anliegen ist jedoch die Verdeutlichung des Bedeutungsverlustes der Worte.

Galin verläßt die neutrale Stilebene selten, läßt aber in Syntax und Wortwahl stärker Elemente zeitgenössischer russischer Umgangssprache erkennen. Lediglich in *Zvezdy* verläßt er diese Stilebene und verwendet Argot. Alle bisher angeführten Autoren schrecken jedoch vor Regelverstößen und zu umgangssprachlichen Elementen zurück, wodurch eine Kennzeichnung als dem Alltagsgespräch nahe als richtig erscheint. Anders hingegen Petruševskaja, die durch ihre 'магнитофонная речь' Umgangssprache mit all den Mängeln gesprochener Sprache wie z.B. Verstöße gegen Syntax und Grammatik aufweist. Sie geht sogar soweit, in den Anmerkungen Hinweise auf die Phonetik zu geben und dadurch stilistische Feinheiten zu verdeutlichen. Petruševskaja ist die einzige Autorin, die in *Andante* anhand einer fiktiven Sprache, deren Bedeutung sich ansatzweise aufgrund der Konvention

erschließen läßt, Vorgänge zwischenmenschlicher Kommunikation demonstrierten. Wie in sonst keinem Stück wird hier verdeutlicht, wie die Beziehungsebene die Inhaltsebene beeinflusst. Die Nachfolgeneration der Neuen Welle, hier repräsentiert durch Koljada und Šipenko, verwendet stärker als Petruševskaja die unter jüngeren Leuten übliche Sprache, wobei die Sprache Koljadas zwar rauh ist, aber längst nicht an den von Šipenko verwendeten Argot heranreicht. Šipenko ist insofern ein Novum für das russische Theater, als er zum ersten Mal die unterste Stilebene auf die Bühne bringt.

Ein weiterer Aspekt ist der Untertext als typisches Phänomen Čechovscher Dramen. Dieser von Stanislavskij geprägte Begriff dient dazu, eine Technik Čechovs zu verdeutlichen, bei der die Information einer Aussage nicht direkt vermittelt wird, sondern erschlossen werden muß. Der Untertext ist über die Beziehungsebene zu erschließen, ist aber nicht damit gleichzusetzen, da die Beziehungsebene auch dazu dient, andere Aspekte des Dialogs zu analysieren. Der Einbezug des Beziehungsebenen in die Analyse des Untertextes hilft den Sinn dieser Technik zu erkennen sowie einige Deutungsvarianten auszuschließen. So gibt er Einblick in das 'Innenleben der Figuren', ist aber nicht nur Mittel zum Zweck, um sonst flachen Vertretern einer Ideologie Tiefe zu verleihen, wie Zamenskij konstatiert. Der Untertext verdeutlicht die Diskrepanz zwischen Fühlen und Sprechen/Handeln, ist aber deshalb nicht unbedingt Zeichen für die Isolation der Individuen.<sup>3)</sup>

Čechov baut die Technik des Untertextes in seinen Dramen immer weiter aus. Während die Figuren in *Djadja Vanja* noch von ihrem Anliegen sprechen und es in *Višnevij Sad* nur noch andeuten, dringen sie in *Tri Sestry* nicht mehr bis zum Eigentlichen vor. Während im inneren Kommunikationssystem so eine fortschreitende Komplexität des Untertextes zu verzeichnen ist, wird der Rezipient im äußeren Kommunikationssystem auf den Untertext vorbereitet. Čechovs Personal kann zwar diffusen Vermutungen in bezug auf den Untertext Ausdruck verleihen, eine Metakommunikation wie bei den Autoren der Neuen Welle findet jedoch noch nicht statt. Die Figuren der Neuen Welle besitzen

---

3) Gegen Scheibitz und Hübner, die die Isolation der Individuen bei Čechov im Untertext manifestiert sehen.

ein geschärftes Bewußtsein für im Untertext verborgene Informationen und können so direkt auf diese Ebene wechseln. Hinzu kommt, daß der Untertext sich über längere Passagen erstreckt als bei Čechov. Da Arro's Anliegen darin besteht, den Verlust der ursprünglichen Bedeutung der Worte/Aussagen abzubilden, nutzt er den Untertext auch zu diesem Zweck. Durch fehlerhafte, d.h. direkte Deutung des Gesagten macht er deutlich, welchen großen Raum der Untertext in zwischenmenschlicher Kommunikation mittlerweile einnimmt. Stellenweise sind seine Figuren dennoch in der Lage, die Ebenen zu wechseln und auf den Untertext einzugehen. Ähnlich verhält es sich auch bei Galin, der im Gegensatz zu Arro zwar keine Fehldeutungen aufzeigt, aber wie auch schon Čechov und Arro über den Untertext emotionale Aufgewühltheit übermittelt, die im Text nicht als solche verbalisiert wird. Slavkin fügt dieser Verwendung eine weitere Variante hinzu, indem er den Untertext in *Serso* strategisch nutzt. Die drei bisher angeführten Autoren der Neuen Welle lassen ihre Personalvermutungen über den Untertext äußern und machen ein Streben nach Kommunikation im Sinne des Konsensus Dialogs deutlich. Vergleicht man dieses Vorgehen mit realer Gesprächserfahrung, so könnte man sagen, daß ein Gesprächspartner versucht, durch Verbalisierung seine Vermutungen über den Untertext zu verifizieren und so die Kommunikation zu gewährleisten. Zlotnikov und Petruševskaja setzen sich von dieser Tendenz insofern ab, als Zlotnikov den Untertext in einem ganzen Stück aufrechterhält und ihn zudem im inneren und äußeren Kommunikationssystem anlegt. In *Dva Pudelja* gibt er für das äußere Kommunikationssystem eine Hilfe zur Deutung, wobei diese Untertextebene aber im gesamten Drama aufrechterhalten wird und vom Personal nicht angesprochen wird. Die zweite Untertextebene, die nur im inneren Kommunikationssystem besteht, kann von den Figuren angesprochen werden und trägt dadurch zur Klärung der Kommunikation unter den Figuren bei. Die Funktion dieser zweiten Untertextebene dient einer strategischen Annäherung der Figuren untereinander. Ein strategischer Einsatz zur Erlangung eigenen Vorteils wie in *Serso* ist darunter nicht zu verstehen, wie auch das bei Petruševskaja häufig auftretende bedrohliche Element fehlt. Im Gegensatz zu Zlotnikov gibt Petruševskaja für den Rezipienten keinerlei Hinweise zur

Deutung des Untertextes mehr, was zu einer stärkeren Verunsicherung führt. Durch den stärkeren strategischen Einsatz von Sprache werden teilweise richtige Vorstöße der Figuren auf die Untertextebene als falsch zurückgewiesen oder geleugnet. Diese Verunsicherung im inneren Kommunikationssystem wird auf das äußere übertragen, da auch für den Rezipienten relevante Informationen erst am Ende des Stückes vergeben werden. Obgleich eine eingehende Analyse des Untertextes bei Koljada und Šipenko in dieser Arbeit nicht erfolgte, läßt sich generell konstatieren, daß er in der hier dargestellten Form eher bei Koljada denn bei Šipenko auftritt. Dies ist damit zu erklären, daß Koljada der Tradition des psychologischen Dramas näher steht als Šipenko, der eher dem Absurden Drama verbunden ist. Während der Rezipient aber im Absurden Drama ähnlich wie auch bei Petruševskaja noch gefordert ist, den Untertext aufzuspüren, ist dies bei Šipenko gar nicht immer notwendig, da seine Figuren häufig mit intelligenten Schlagabtauschen brillieren, damit aber eine Kommunikation auf Untertextebene ausschließen.

Was das Aneinandervorbeireden betrifft, lassen sich zunächst zwei Formen unterscheiden, eine Variante, bei der inhaltlich assoziativ aneinandervorbeigeredet wird bzw. ein inhaltliches Mißverständnis zugrundeliegt und eine, bei der ganz direkt ein anderes Thema angesprochen wird, was sich in keinerlei Beziehung zum vorangegangenen Gespräch setzen läßt. Letzteres ist für die Analyse des Beziehungsaspekts insofern interessanter, als sich darin eine konkrete Verweigerung manifestiert. Ein rein inhaltlich assoziativ verknüpftes Aneinandervorbeireden deutet zwar auf eine gestörte Kommunikation hin, der Beziehungsaspekt spielt dabei jedoch nur eine untergeordnete Rolle. An anderer Stelle führt die falsch eingeschätzte Beziehungsebene aber erst zu dem Mißverständnis. Nicht alle Einsatzmöglichkeiten, die das Aneinandervorbeireden bietet, werden von den Autoren gleichermaßen genutzt, wodurch auch die damit verbundene Funktion innerhalb der Kommunikation variieren kann. So findet man bei Čechov häufiger den Aspekt gestörter Kommunikation durch Rückbezug auf die vorherigen Repliken und die inhaltlich assoziative Verknüpfung mit Repliken des Dialogpartners, während das Aneinandervorbeireden als Indikator der Verweigerung selten auftritt.

Die Autoren der **Neuen Welle** weiten diese Technik insofern aus, als sie inhaltliche Mißverständnisse als Variante mit aufnehmen. Mißverständnisse sind im Gegensatz zum bewußten Aneinandervorbeireden nie strategisch motiviert, verweisen aber auf den Beziehungsaspekt, wobei sie oft durch eine ungeklärte Beziehung erst entstehen. Ist die Beziehungsstruktur noch nicht ausreichend etabliert, kann dies zu Unsicherheiten bei der Interpretation auf der Inhaltsebene führen, wie es Arro, Zlotnikov, Galin und auch Petruševskaja häufiger zeigen. Andererseits kann auch ein Mangel an Information zu einer Fehleinschätzung einer Situation führen. Bei Petruševskaja entsteht diese diskrepante Informiertheit meist durch das plötzliche Hinzukommen einer Figur, die nur einen Teil des Gesprächs hört und die dann, da sie die Beziehung der Figuren nicht kennt, die Situation falsch interpretiert wie z.B. in *Uroki Muzyki* oder *Skamejka-premija*. Werden Informationen über eine Person zurückgehalten oder die Begründung für ihr Verhalten nicht gegeben, so zieht dies eine falsche Einschätzung des Charakters mit sich, die sich auf das Verhalten der übrigen Personen auswirkt, was Petruševskaja ebenfalls in *Uroki Muzyki* zeigt. Da Petruševskaja selten mit diskrepanter Informiertheit arbeitet, werden diese Fehleinschätzungen vom Rezipienten mit getragen. Wenn die Beziehung zweier Personen von beiden unterschiedlich eingeschätzt wird, so führt dies ebenfalls zu Mißverständnissen. Arro stellt dies in einer Mutter-Tochter-Beziehung dar, die man mit Watzlawick als komplementär bezeichnen kann. Während die Beziehung für die Mutter in *Koleja* eindeutig komplementär ist, sieht die Tochter sie eher als symmetrisch, was konsequenterweise zu Mißverständnissen führen muß.

Durch die mit dem Realismus einsetzende stärkere Spezifizierung von Sprache im Drama können im zeitgenössischen Drama auch Mißverständnisse in der Zugehörigkeit zu unterschiedlichen Berufsgruppen oder gesellschaftlichen Schichten begründet liegen. Während dies bei Čechov noch nicht nachzuweisen ist, geben Arro in *Smotrite* und Slavkin in *Kartina* Beispiele hierfür. Der Verlust einer einheitlichen Basis als notwendiger Grundlage für das uneingeschränkte Funktionieren inhaltlich orientierter Kommunikation wird hierin deutlich. Arro und Slavkin stellen dieses Phänomen dar, lassen die

Figuren aber nicht in eine Metakommunikation eintreten, um dieses Manko auszugleichen. Anders hingegen Zlotnikov, dessen Figuren kritisieren, daß man ihnen nicht zuhört bzw. sie garnicht verstehen will, wobei sie ihr Scheitern nicht so sehr auf die individuelle Kommunikation beziehen, sondern in gesellschaftlichen Gegebenheiten begründet sehen. Dies impliziert eine soziale Komponente, die bei den anderen Autoren fehlt. Sie zeigen die Konsequenzen für das persönliche Schicksal der Figuren auf, was jedoch nie wie in *K Vam Sumassědšij* in einer gesamtgesellschaftlichen Katastrophe endet.

Mißverständnisse können aber auch der direkten und indirekten Charakterisierung einer Figur dienen. So bringt Slavkin durch Nadjas wiederholtes Mißverstehen ihre Naivität zum Ausdruck. In Galins *Retro* nutzen die Figuren das Aneinandervorbeireden zur Selbstdarstellung, was teilweise bewußt geschieht und daher schon in den Bereich des strategischen Aneinandervorbeiredens spielt. Generell läßt sich festhalten, daß das Aneinandervorbeireden bei Arto und Zlotnikov nicht strategisch motiviert ist, sondern in einem zu direkten Verständnis begründet ist, was einem strategischen Einsatz prinzipiell widerspricht. In gewisser Weise ist auch Slavkin dieser Gruppe zuzurechnen, obwohl er in *Serso* zeigt, wie Koka durch strategisches Aneinandervorbeireden Zeit gewinnt, sich eine Antwort zu überlegen. Im Gegensatz zu Čechovs Figuren zögert Koka die Antwort lediglich hinaus, während das Aneinandervorbeireden nach einer Frage bei Čechov Verweigerung signalisiert.

In Galins *Stena* durchzieht das Aneinandervorbeireden das gesamte Stück. Es basiert auf einer Verwechslung, so daß es inhaltlich motiviert erscheint, sich aber aus der von den Figuren falsch eingeschätzten Beziehung untereinander ableitet, was zu einer starken Verunsicherung in der Realitätseinschätzung führt. Die damit verbundene Bedrohung für die Figuren ist aber nicht strategisch motiviert wie bei Petruševskaja. Petruševskajas Personal setzt das Aneinandervorbeireden strategisch zur Verweigerung einer gewünschten Information ein, aber auch um einer verbalen Auseinandersetzung zu entgehen so z.B. in *Lestničnaja kletka*. In *Tri Devuški* wählt die Autorin das Aneinandervorbeireden bewußt als Mittel zur Entwertung der Ich-Du-Relation zwischen Mutter und Tochter, macht aber gleichzeitig deutlich, daß die Wirkung

aufgrund einer Überstrapazierung verfehlt wird. Dieses Verfahren wiederholt sich in der Nachfolgeneration ansatzweise bei Šipenko, obgleich es sich bei ihm weniger um eine Entwertung als um Verwerfungen handelt (*La Fjunf in der Ljuft*). Da die gegenseitigen Verwerfungen aber eher ein Spiel als eine wirkliche Definition der Beziehung sind, tragen sie nicht zu deren Klärung bei. Interessant ist, daß als Beispiele komplementärer Beziehungsstrukturen Mutter-Kind-Beziehungen gewählt werden (Arro: *Koleja*, Petruševskaja: *Tri Devuški V Golubom*, Šipenko: *La Fjunf in der Ljuft*), in denen jeweils das Kind versucht, die Struktur zu brechen. Während dieser Prozeß bei Arro von der Mutter nicht wahrgenommen wird, hat Ira in *Tri Devuški V Golubom* sich schon gelöst, was ihre Mutter nicht bereit ist zu akzeptieren. Bei Šipenko ist die Auflösung der Beziehungsstruktur vollzogen, was durch die für eine symmetrische Beziehung typische ausgeglichene Verteilung der stärkeren Positionen auf beide Gesprächspartner deutlich wird, wodurch das Aneinander vorbeireden wieder in den Bereich der Verbalstrategien fällt.

Der von Zlotnikov kritisierte Bedeutungsverlust der Worte auf semantischer Ebene führt logischerweise zu einem stärkeren Ausbau der Verbalstrategien. Auch in diesem Bereich zeichnen sich verschiedene Tendenzen ab. Ein 'battle for position' im Sinne einer Metakommunikation über die Positionsverteilung innerhalb der Beziehung findet sich nach Čechov erst bei Šipenko wieder. Während Čechov aber nur ein einziges Beispiel hierfür gibt<sup>4)</sup>, reihen sich bei Šipenko diese Machtkämpfe aneinander, woraus zu schließen ist, daß symmetrische Beziehungsstrukturen überwiegen, da sie sich durch konstante Verifizierung/Neuverteilung der Positionen auszeichnen. Laut Watzlawick führen diese Machtkämpfe durch die damit einhergehende Verwerfung auf der Beziehungsebene häufig zur Eskalation, die in *Verona* durch die Tötung eines Gesprächspartners und in *La Fjunf in der Ljuft* durch den Tod der Mutter ihr Ende findet, wohingegen Čechovs Beispiel nicht in ein Beziehungssystem eingebunden ist. Noch bevor es zu einer Verteilung der Positionen kommt, wird es durch einen Dritten unterbrochen. Ein ganz anderes

---

4) Vgl. Kap. 2.4.

Beispiel für eine symmetrische Beziehung zeigt Galin in *Vostočnaja Tribuna* zwischen Semenichina und Samochvalova. Die in sich stabile Beziehung macht auf den außenstehenden Dritten (Konjaev) den Eindruck einer gefährdeten Beziehung. Bevor die Struktur aber ernsthaft ins Wanken gerät, wird eingelenkt.

Bei Zlotnikov und Arro finden sich mehr Beispiele für komplementäre Beziehungen. In *Terech* ist die Beziehung zwischen Rita und Venja statisch, wobei Rita die inferiore Position innehat und nur zur Bestätigung der Person Venjas dient. Die komplementären Beziehungen bei Arro sind weniger stabil, so daß hier die für diese Beziehungsstruktur häufigen Entwertungen der Ich-Du-Relation auftreten. Läßt Arro sein Personal inhaltlich argumentieren und Positionsvorteile vergeben oder ausbauen, so geht bei Zlotnikov verbale Argumentation in nonverbale über (*Terech, Sceny u Fontana*). In seinen drei Einaktern *K Vam Sumasšedšij* verdeutlicht er die realitätskonstituierende Funktion der Sprache. Sprache dient dazu, Realität wahrzunehmen und verbal zu vermitteln. Wird diese Wahrnehmung nun konstant in Frage gestellt, so führt dies durch die damit verbundene Verunsicherung zu einem fortschreitenden Identitätsverlust.

Auch Slavkins Verbalstrategien sind inhaltlich orientiert. Die Strategie bleibt auf semantischer Ebene, indem versucht wird, Informationen zu vergeben (Prokop) oder zu erhalten (Paša). So werden zwar Emotionen verdeutlicht und Beziehungsstrukturen offengelegt, aber keine Positionen neu verteilt, Konflikte ausgetragen oder - wie bei Galin oder Šipenko - komplexe Beziehungsstrukturen dargestellt.

Eine außergewöhnliche Variante des strategischen Einsatzes von Sprache findet sich bei Arro. Mit Hilfe des onomatopoeischen 'Gav-gav', daß einerseits inhaltliche Kritik impliziert, gleichzeitig aber auf der Beziehungsebene Ablehnung signalisiert, vermittelt er beides effektiver als in einer Erklärung. Die Ablehnung ist offensichtlich, auf die semantischen Konnotationen wird im Stück jedoch verwiesen.

Petruševskaja unterscheidet sich von allen übrigen Autoren in bezug auf die Verbalstrategien dadurch, daß sie Sprache generell mehr als strategisches

Mittel, denn als Träger von Informationen darstellt. Informationen werden durch taktische Anordnung in ihrer semantischen Bedeutung verfälscht, können aber auch zurückgehalten werden und so zu einer Fehleinschätzung führen. In komplementären Beziehungen dienen die Strategien zu einem Positionsausbau des stärkeren Partners (Taisa Petrovna, Kolombina), während der schwächere Partner durch Ausweichen versucht, die Schwäche zu überspielen (Nina, Nadja). Symmetrische Beziehungen wie zwischen Taisa Petrovna und Fedor Ivanovic zeigt Petruševskaja eher in ihrem Zusammenspiel in bezug auf andere als innerhalb ihrer Beziehung. Im Gegensatz zu Petruševskaja und Šipenko betonen alle übrigen Autoren der Neuen Welle wie auch Čechov und Koljada die gleichmäßige Verteilung von verbaler und nonverbaler Kommunikation, wohingegen bei Petruševskaja und Šipenko die semantische Bedeutung in den Hintergrund tritt, was die Verbalstrategien stärker betont.

Den Dialogunterbrechungen kommen je nach Länge und Einsatz innerhalb der Kommunikation unterschiedliche Funktionen zu. Selbst die Auslassungspunkte als kürzeste Variante dieser Art von nonverbaler Kommunikation können Verschiedenes verdeutlichen. Obgleich sie in den Bereich der Interpunktion gehören, sind ihre kommunikativen Funktionen eindeutig. So kennzeichnen sie am Ende einer Replik unvollständige Sätze, was das Mitverstehen des Gesprächspartners voraussetzt und so auf eine gemeinsame Basis der Kommunikation schließen läßt. Treten sie auch innerhalb einer Replik auf, so sind sie Merkmal für die Suche nach der adäquaten verbalen Form und verdeutlichen die emotionale Aufgebrachtheit des Sprechers. Die genannten Verwendungen spiegeln die Nähe zu realer Kommunikation wider und gelten somit für alle Autoren gleichermaßen. Hervorzuheben sind lediglich unterschiedlich häufige Verwendungen und Präferenzen einzelner Autoren. Während Petruševskaja sie äußerst selten einsetzt, ist für Galin das zögerliche Ausklingenlassen einer Replik typisch, wodurch die Unsicherheit des Sprechers bezüglich seiner Aussage deutlich wird. Zlotnikov hingegen läßt eine Replik häufiger mit Auslassungspunkten beginnen, was eine vom Sprecher gesetzte Verzögerung impliziert. Čechovs Figuren können noch auf gemeinsame Erfahrungen und Wünsche rekurrieren, so daß eine unvollständige Aussage von

einer anderen Figur zuende geführt werden kann. Dieses Phänomen findet sich in den zeitgenössischen Dramen nur noch ansatzweise bei Slavkin, was vermutlich in der unterschiedlichen Realitätswahrnehmung und diskrepanten Wunschvorstellungen der Figuren begründet liegt. Wie in Čechovs *Tri Sestry* mit 'Moskau' alles gesagt ist, so wird bei Slavkin durch 'cu-cu' in *Vzroslaja Doč'* das Lebensgefühl einer Generation verdeutlicht. Slavkin operiert hier wie Čechov mit einem Begriff, dem alle Konnotationen eines festgefügteten Weltbildes inhärent sind und durch dessen Nennung alle Informationen freigesetzt werden.

Die Pause kennzeichnet eine längere Unterbrechung innerhalb der verbalen Kommunikation. Sie kann sowohl innerhalb einer Replik wie auch zwischen zwei Repliken stehen. In Anlehnung an Baluchatyj wurden vier Gruppen festgelegt, die sich bei Čechov besonders deutlich abzeichnen und sich in weitere Subkategorien aufsplittern. So kennzeichnen Pausen einen Themenwechsel, der sich assoziativ aus zuvor Gesagtem ableiten läßt, oder bei dem aus Ablehnung eines Gesprächsgegenstandes bewußt ein anderer gewählt wird, meist um einem Konflikt zu entgehen. Eine weitere Gruppe sind die emotional bedingten Pausen. Dabei kann es sich um eine für den Sprecher schwierige Situation handeln, einen schwierigen Gesprächsgegenstand oder die Verwirrtheit des Sprechers. Pausen können jedoch auch ein Zeichen verborgener oder bewußt unterdrückter Emotionen sein. Pausen entstehen auch, wenn eine Handlung die Rede unterbricht. Diese Handlungen können situativ bedingt oder aber leitmotivisch das Stück durchziehend sein. Obgleich alle bisher angeführten Kategorien realer menschlicher Kommunikation entsprechen, so haben sie für den dramatischen Dialog dennoch die oben erwähnten Funktionen. Anders verhält es sich bei der letzten Gruppe. Sie dient ausschließlich dazu, die Nähe zum Alltagsgespräch zu verdeutlichen und treten immer dann auf, wenn eine Figur nachdenkt oder es sich um eine freie Assoziation handelt, deren Verbindung durch die Pause signalisiert wird. Die für Čechov angegebenen Verwendungsmöglichkeiten lassen sich in ähnlicher Form bei allen Autoren der Neuen Welle wiederfinden. Arro qualifiziert die Pausen jedoch und gibt so Anleitungen zur Interpretation, während Galin auf diese Hilfen

verzichtet, so daß die Funktion erschlossen werden muß. Ähnlich wie Čechov benutzt Slavkin die Pausen häufig, um einen Themenwechsel anzuzeigen, wohingegen bei Petruševskaja Pausen häufig aus einer unangenehmen Situation entstehen oder Charakteristikum einer Figur sind.

Das Schweigen unterscheidet sich allgemein formuliert von der Pause dadurch, daß es stärker das Nichtvorhandensein der Kommunikation unterstreicht.

Čechov unterscheidet noch nicht genau zwischen Pause und Schweigen, so daß die Funktionen sich überschneiden können, wobei sich der Begriff 'тишина' eindeutig durch keinerlei Laute auszeichnet. Generell läßt sich für Čechov wie auch für Slavkin die Funktion des Schweigens als Ausdruck der Verweigerung charakterisieren. Für Petruševskaja kommt als weiterer Aspekt der Abbruch bzw. das Nichtzustandekommen verbaler Kommunikation hinzu, wobei sie oft Gründe mitangibt. Außergewöhnlich ist, daß Galin die bei Čechov als emotional bedingte Pausen bezeichneten Unterbrechungen durch die Regieanweisung 'молчание' (Vostočnaja Tribuna) kennzeichnet und damit auf den Untertext verweist. Arto differenziert zwei Formen des Schweigens 'молчание', was auf eine Verwerfung der Ich-Du-Relation hinweist und 'помолчав', was eine Verweigerung impliziert. Außerdem gibt er durch nähere Angaben Hinweise für die Interpretation. Lediglich Zlotnikov differenziert seine Terminologie noch deutlicher und legt dadurch die Funktionen des Schweigens in *Terech* fest.

Wie sich im Verlauf der Untersuchung gezeigt hat, verwenden Čechov und die untersuchten Autoren ähnliche Techniken, die dennoch ihre individuellen Unterschiede aufweisen. Häufig kann man bei ihnen von einer Fortführung oder Weiterentwicklung sprechen, was nicht zuletzt auf den veränderten situativen und sozialen Kontext gegenüber den čechovschen Dramen zurückzuführen ist. Während Čechov noch eher dazu neigt, Krisensituationen zu thematisieren und der Wahrheitsgehalt des Wortes einen größeren Raum einnimmt, übernimmt nonverbale Kommunikation bei den Autoren der Neuen Welle und ihren Nachfolgern eine weitaus größere Funktion. Hinzu kommt, daß Verbalstrategien bei ihnen in wesentlich größerem Umfang zur Anwendung

kommen als bei Čechov. Dennoch kann man sagen, daß Čechov und den hier bearbeiteten Autoren ein gleiches Sprachverständnis und ein gleiches Verständnis menschlicher Interaktionsprozesse zu eigen ist, die lediglich durch den gesellschaftsgeschichtlichen Hintergrund verschiedene Ausformungen annehmen, wobei die Autoren der Neuen Welle und deren Nachfolger unterschiedliche Prioritäten setzen und individuelle Veränderungen der bei Čechov angelegten Strukturen vornehmen.

Bei Arro z.B. ist eine große thematische und auf den Dialog bezogene Nähe zu Čechov zu verzeichnen. Es kann daher nur von einer geringen Weiterentwicklung gesprochen werden, die lediglich in den häufiger verwendeten verbalstrategischen Elementen sowie in dem ausgeweiteten Untertext deutlich werden.

Galin hingegen verzichtet fast völlig auf das für Čechov so charakteristische Aneinandervorbeireden. Den erweiterten Kenntnissen menschlicher Kommunikation entsprechend, können seine Figuren jedoch in eine Metakommunikation, basierend auf dem Untertext, eintreten, um so zu versuchen, verbale Kommunikation zu ermöglichen. Insofern kann für Galin von einer Weiterentwicklung des Untertextes gesprochen werden.

Slavkin hat den Untertext in eine andere Richtung entwickelt, indem er ihn zielgerichtet verwendet, wobei der Sprecher durch geschickten Einsatz versucht, an Informationen zu gelangen. Die Figuren bei Slavkin verfügen über einen gemeinsamen Erfahrungshorizont, der sich verbal manifestiert. Nur so ist es möglich, über die Nennung eines Begriffes eine Lebenseinstellung zu vermitteln, wie es in *Vzroslaja Doč'* durch "Уг-уг" gezeigt wird. Dieses Verfahren erinnert an Čechovs *Tri Sestry*, wo ebenfalls "в Москву" für alle Wünsche und Träume der drei Schwestern steht. Wenn auch die mit diesen Begriffen verbundenen Konnotationen für jeden der Protagonisten etwas anderes bedeuten, so bleibt doch der Stellenwert, den sie diesem Begriff beimessen, für alle gleich groß.

Ganz anders verfährt Zlotnikov, der das individuelle Verständnis von Worten in seinen Stücken thematisiert, denn nur so lassen sich die Mißverständnisse, mit denen Terech im gleichnamigen Stück konfrontiert wird,

erklären. Sein zu sehr auf die 'ursprüngliche' Wortbedeutung frei von Konnotationen bezogenes Verständnis bringt ihn in große Schwierigkeiten.

Petruševskaja läßt das strategische Element von Kommunikation mehr als Čechov und die übrigen Autoren in den Vordergrund treten. Sie steht in dieser Hinsicht dem Absurden Theater nah. Im Gegensatz zu Čechov verzichtet sie fast ganz auf Dialogunterbrechungen, was ihre Stücke lebendiger erscheinen läßt und die Illusion funktionierender verbaler Kommunikation vermittelt, wobei erst auf den zweiten Blick ersichtlich ist, daß eine Abfolge von Repliken nicht unbedingt dazu dienen muß, 'sich mitzuteilen'. Für sie trifft zu, was Pinter in seinem Writing for the Theatre schreibt:

There are two silences. One when no word is spoken. The other when perhaps a torrent of language is being employed.<sup>5)</sup>

Man kann somit zwar von einer Weiterentwicklung bzw. Fortführung Čechovscher Dialogtechnik sprechen, wobei jedoch, trotz der bewußt gewählten thematischen Nähe, nicht eindeutig nachzuweisen ist, daß es sich um eine intendierte Weiterentwicklung handelt. Vom dramentechnischen Standpunkt aus betrachtet, sind große Neuerungen ohnehin nicht zu verzeichnen.<sup>6)</sup>

Dies gilt gleichermaßen für die beiden Autoren der Nachfolgeneration der Neuen Welle. Koljada ist aufgrund seiner Sprache und seiner Thematik interessant, von einer Nähe zu Čechov im eigentlichen Sinn kann jedoch nicht gesprochen werden. Šipenko ist eher als ein Vertreter des Absurden Theaters zu bezeichnen, so daß für ihn auf die im Zusammenhang mit anderen Autoren dieser Richtung bestehende Affinität zu Čechov verwiesen werden kann.

---

5) Pinter, Bd. 1, S. 13ff.

6) Vgl. dazu auch U. Mann: Suche nach dramaturgischen Neuansätzen in der sowjetischen Dramatik der 70er/80er Jahre. In: Zeitschrift für Slawistik (1991, 36, 2.), S. 238-244. S. 244.

## LITERATURVERZEICHNIS

## Primärliteratur

Arro, V. Koleja. P'esy. Leningrad. 1987.

Čechov, A.P. Polnoe sobranie sočinenij i pisem. t. 11. Moskva. 1944.

Galin, A. P'esy. Moskva. 1989.

Klimontovič, N. Sneg Nedaleko ot Tjur'my. (unveröffentl. Manuskript)

Koljada, N. Rogatka. In: Sovremennaja dramaturgija. 1990, 6. S. 4-27.

Pavlov, V. Ja Postroil Dom. In: Teatr. 1989, 3. S. 38-61.

Petruševskaja, L. Pesni XX Veka. P'esy. Moskva. 1988.

-----, Tri Devuški V Golubom. Moskva. 1989.

Šipenko, A. Arheologija. In: Voscm' Nechorošich P'es. Moskva. 1990.  
S. 223-270.

-----, La Fjunf in der Ljuft. (unveröffentl. Manuskript)

-----, Moj Belyj Mercedes. (unveröffentl. Manuskript, 1989)

-----, Verona. (unveröffentl. Manuskript, 1989)

Slavkin, V. Serso. In: Sovremennaja dramaturgija. 1986, 4. S. 100-131.

-----, Kartina. In: Sovremennaja dramaturgija. 1982, 2. S. 157-168.

-----, Plochaja Kvartira. In: Slavkin, V./Petruševskaja, L. P'esy. Moskva.  
1983. S. 5-30.

-----, Vzrosłaja Doč' Molodogo Človeka. BAAP-INFORM. Moskva.  
1979.

Zlotnikov, S. Djatel. In: K Vam Sumasšedšij. S. 16-34.

-----, Dva Pudelja. (unveröffentl. Manuskript)

-----, K Vam Sumasšedšij. Ministerstvo kul'tury RSFSR. Otvetstvennyj  
red. A. Micheev. Moskva. 1989.

-----, Prišel Mužina k Ženščine. (unveröffentl. Manuskript)

- , Sceny U Fontana. In: Sovremennaja dramaturgija. 1988, 4. S. 66-92.
- , Terech. In: Teatr. 1985, 7. S. 167-191.
- , Uchodil Starik Ot Staruchi. In: Teatr. 1989, 11. S. 2-20.

### Sekundärliteratur

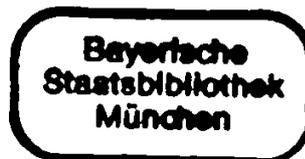
- Austin, J.L. How to Do Things with Words. Cambridge Mass. 1975.
- Aristoteles. Gesammelte Werke. Bd. 2. Vom Himmel. Von der Seele. Von der Dichtkunst. Eingel. u. übertr. v. Olof Gigon. Zürich. 1950.
- Baluchatyj, S.D. Problemy Dramaturgičeskogo Analiza Čechova. Nachdr. München. 1969.
- v. Becker, P./ Lehmann, B. "Von Zeit zu Zeit treten statt Menschen entsetzliche Masken der Grausamkeit hervor". In: Theater heute. 1989, 6. S. 15-20.
- Berdnikov, G. Izbrannoe raboty v dvuch tomach. Moskva. 1986, 2.
- Betten, A. "Moderne deutsche Dramen- und Filmdialoge und ihr Verhältnis zum spontanen Gespräch". In: Drachmann, G. (Hrsg.) Akten der 2. Salzburger Frühlingstagung für Linguistik. Tübingen. 1977.
- Bristow, E.K. "Drama, Russian: 1882-1932". In: Weber, H.B. (Ed.) The Modern Encyclopedia of Russian and Soviet Literatures. 1982, 6. S. 27-43.
- Bugrov, B.S. Russkaja sovetskaja dramaturgija. 1960-1970e gody. Moskva. 1981.
- Bursov, B.I. (Hrsg.) Russkaja Literatura. Učebnik dlja 9.ogo klassa srednej školy. Moskva. 1979.
- Burton, D. Dialogue and Discourse. London. 1980.
- Carroll, L. Alice's Adventures in Wonderland + Through the Looking Glass. (Ed.) Gardner, M. London. 1970.
- Cholodov, E. Jazyk Dramy. Moskva. 1978
- Coenen, H. Elemente der Racineschen Dialogtechnik. Münster. 1961.

- Darwick, J. "'Punctuation' And Patterning in The Homecoming". Modern Drama, 14 (1971). S. 37-47.
- Dlugosch, I. Anton Pavlovič Čechov und das Theater des Absurden. München. 1977.
- Goffman, E. Wir alle spielen Theater. München. 1973.
- Grosse, S. "Literarischer Dialog und gesprochene Sprache". In: Backes, H. (Hrsg.) Festschrift für Hans Eggers zum 65. Geburtstag. Tübingen. 1972. S. 649-668.
- Eekman, T. (Hrsg.) Anton Čechov (1860-1960). Some Essays. Leiden. 1960.
- Ermilov, B. Dramaturgija Čechova. Moskva. 1954.
- Esslin, M. "Language and Silence". Ganz, A. (Hrsg.) Pinter, A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs. 1972. S. 34-60.
- Habermas, J. "Vorbereitende Bemerkungen zu einer Theorie der kommunikativen Kompetenz". In: Habermas, J. u. Luhmann, N. (Hrsg.) Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie - Was leistet die Systemforschung? FaM. 1971.
- Harras, G. "Handlungen begründen". In: Baumgärtner, K. Sprachliches Handeln. Heidelberg. 1977. S. 28-46.
- Hübner, F. Die Personendarstellung in den Dramen Anton P. Čechovs. Amsterdam. 1971.
- The Oxford Jonson. Ed. by C.H. Herford, Percy and Evelyn Simpson. Vol. VIII. Oxford. 1965.
- Kasack, W. "Die russische Dramatik in der Perestroika". In: Natalicia Johanni Schröpfer octogenario a discipulis amicisque oblata. München. 1991. S. 265-274.
- Kesting, M. Das epische Theater. Stuttgart. 1978.
- Kovalev, A. u. Rozenbljum, A.M. "Rečevye charakteristiki osnovnych personažej p'esy A.P. Čechova 'Višnevij Sad'". In: Russkij jazyk v škole. Moskva. 1954, 3. S. 16-22.
- Klotz, V. Geschlossene und offene Form im Drama. München. 1980.
- Larkey, A. Zum dramatischen Schaffen Alexander Vampilovs. (1937-1972). Berlin. 1984.

- Lausberg, H. Elemente der literarischen Rhetorik. München. 1984.
- Law, A. "Drama, Soviet: 1932-1980". In: Weber, H.B. (Ed.) The Modern Encyclopedia of Russian and Soviet Literature. 1982, 6. S. 44-54.
- Leithold, F. J. Studien zu A.P. Čechovs Drama "Die Möwe". München. 1989.
- Levikova, E./Solnceva, A. "Te kto prišel posle...". In: Sovetskij teatr. 1987, 4. S. 36-41.
- Loske, A. Individuum und Kollektiv. Zum Problem des Helden in nachrevolutionären Dramen von "Misterija-buff" bis "Ljubov' Jarovaja". München. 1990.
- Mann, U. "Suche nach dramaturgischen Neuansätzen in der Dramatik der 70er/80er Jahre". In: Zeitschrift für Slawistik. 1991, 36, 2. S. 238-244.
- Melchinger, S. Anton Tschechow. Velber bei Hannover. 1974.
- Moskvina, T./Solochov, S. "Dissonans". In: Poiski i Tradicii. Sbornik Kričeskich Statej. Leningrad. 1986. S. 258-278.
- Müller-Zannoth, I. Der Dialog in Harold Pinters Dramen. Aspekte seiner kommunikativen Funktion. FaM. 1977.
- Münder, P. Harold Pinter und die Problematik des Absurden Theaters. FaM. 1976.
- Peace, R. Chekhov. A Study of the Four Major Plays. London. 1983.
- Petrov, S.M. (Hrsg.) Istorija ruskoj literatury XIX veka. t. 2. Moskva. 1971.
- Pfister, M. Das Drama. München. 1982.
- Piazza, R. "Dramatic Conversation: An Exploratory Application of Burton's Discourse Model". In: New Ideas in Psychology. 1988, 6, 1. S. 103-111.
- Pinter, H. Collected Plays. London. 1973, 1.
- Pitcher, H. The Chekhov Play. A new Interpretation. London. 1973.
- Rieschbieter, H. "Tschechows Enkel". In: Theater heute. 1987, 8. S. 12f.
- Russkij-nemeckij slovar. 10e izd., ispr. i dp., pod red. K. Lejna. Moskva. 1989.
- Saalbach-Wesch, A.M. Das neue sowjetische Drama der späten 70er und frühen 80er Jahre: Tendenzen und Charakteristika. Mainz. 1990.

- Searle, J.R. Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language. Cambridge. 1969.
- Schaumann, G. "Zum Familiendrama in der russischen Sowjetliteratur der 30er Jahre". In: Zeitschrift für Linguistik. 1986, 13, 1. S. 33-41.
- Scheibitz, Chr. Mensch und Mitmensch im Drama Anton Čechovs. Analyse der Dialogtechnik. Göppingen. 1972.
- Slavkin, V. "Rjadom s p'esy". In: Sovremennaja dramaturgija. 1989, 3. S. 176-185.
- Schmachtenberg, R. Sprechakttheorie und dramatischer Dialog. Tübingen. 1982.
- Schmid, H. Strukturalistische Dramentheorie. Semantische Analyse von Čechovs "Ivanov" und "Der Kirschgarten". Kronberg/Taunus. 1973.
- Schmid, H. u. van Kesteren, A. (Hrsg.) Semiotics of Drama and Theatre. Amsterdam. 1984.
- Schmidt, S.J. Texttheorie. München. 1973.
- Smeljanskij, A. "Der Alltag in Inszenierungen neuer sowjetischer Gegenwartstücke". In: Kunst und Literatur. 1986, 4. S. 505-518.
- Smelkov, Ju. "Nadežda malen'kij orkestrik". In: Moskovskij komsomolec. Moskva. 1982, 16. S. 4.
- , "Pered Vtorym Dejstviem". In: Neva. 1983, 5. S. 155-162.
- Stammerjohann, H. (Hrsg.) Handbuch der Linguistik. München. 1975.
- Steger, H. "Gesprochene Sprache." Zu ihrer Typik und Terminologie. In: Sprache der Gegenwart I. Düsseldorf. 1967. S. 262-264.
- Stender-Petersen, A. Geschichte der Russischen Literatur. Bd. 2. München. 1957.
- , "Zur Technik der Pause bei Čechov". Eekman, T. (Hrsg.) Anton Čechov (1860-1960). Leiden. 1960. S. 187-206.
- Strelkov, P.G. "O rečevych stiljach v p'ese A.P. Čechova 'Višnevij sad'". In: Izvestija Akademii Nauk SSSR. Otdel. literatury i jazyka. 1951. t. X, vyp. 2. S. 136-151.
- Szondi, P. Theorie des modernen Dramas 1880-1950. FaM. 1979.

- Watzlawick, P. Menschliche Kommunikation. Bern. 1982.
- Wilpert von, G. Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart. 1979.
- Wittgenstein, L. Philosophical Investigations. Oxford. 1952.
- Wray, Ph. "Pinter's Dialogue: The Play on Words". Modern Drama. 13 (1971). S. 418-422.
- Wunderlich, D. "Pragmatik, Sprechsituation, Deixis". In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. 1971, 1. S. 153-190.
- Zamanskij, S. "Sila čechovskogo podteksta". Teatr. 1 (1960). S. 101-106.
- Zonina, M. "Problemy dramaturgii. 'Glavnaja naša realnost' - duša čelovečeskaja". Tak ščitaet dramaturg, pišuščij o sovremennosti, Aleksandr Galin". In: Teatr. 1988, 4. S. 105-108.



**Петр Андреевич Гильтебрандт**  
**СПРАВОЧНЫЙ И ОБЪЯСНИТЕЛЬНЫЙ**  
**СЛОВАРЬ К ПСАЛТИРИ**

Nachdruck der Ausgabe St. Petersburg 1898 mit einer Einleitung von  
 Helmut Keipert

1993. Ln. 16+VIII+552 S. – 160– DM (ISBN 3-87690-553-2)

Mit diesem Band wird die von P. A. Gil'tebrandt 1898 veröffentlichte Konkordanz zum neukirchenslavischen Psalter als Nachdruck – nach dem des Neuen Testaments (SSS 14, 1988/89) – vorgelegt. Wie das Wörterbuch zum NT zeichnet sich auch dieses „Erläuternde Handwörterbuch zum Psalter“ dadurch aus, daß es mit höchster Vollständigkeit alle Belege eventuell interessierender Wörter nennt und auf diese Weise bei der gelegentlich problematischen Identifizierung von Bibelzitierten und -allusionen schnell und zuverlässig hilft. Besondere Sorgfalt ist auf die Semantisierung verwendet worden, für die auch griechische und lateinische Übersetzungsparallelen genutzt sind. Die regelmäßig hinzugefügten Bedeutungsangaben in russischer Sprache legen viele Fälle offen, in denen gleichlautende Wörter im Kirchenslavischen und im Russischen Verschiedenes bedeuten. Ein griechischer Index macht das Werk auch für übersetzungsgeschichtliche Studien verwendbar. Mit der Wiederentdeckung der Religion im russischen Geistesleben erhalten Gil'tebrandts akribische Konkordanzen heute eine besondere und unerwartete Aktualität.

**Sebastian Kempgen**  
**DIE KIRCHEN UND KLÖSTER MOSKAUS**

Ein landeskundliches Handbuch

1994. Ln. 698+C (= 798) S. – 135– DM (ISBN 3-87690-566-4)

Dieses Handbuch ist das Resultat zehnjähriger Recherchen; es stellt den ersten westlichen Versuch seit 1917 dar, aufgrund genauer Ortskenntnis möglichst umfassend zu beschreiben, welche Moskauer Kirchen und Klöster die Sowjetzeit überdauert haben – und in welchem Zustand. Das Buch richtet sich an landeskundlich Interessierte, Touristen wie Wissenschaftler gleichermaßen. Es berührt Stadt- und Staatsgeschichte, Kultur-, Sozial- und Architekturgeschichte. Reiches Bildmaterial (historische wie moderne Aufnahmen) ergänzt und illustriert den Text. Alle modernen Aufnahmen stammen vom Autor. – Eine umfangreiche Bibliographie (98 Seiten mit ca. 1.700 Titeln) birgt unerschöpfliche Möglichkeiten für weitere Studien.

**Eve-Marie Schmidt-Deeg**  
**DAS NEW YORKER MISSALE**

Eine kroato-glagolitische Handschrift  
 des frühen 15. Jahrhunderts. Kritische Edition

1994. Ln. XXIX, 657 S. – 120– DM (ISBN 3-87690-570-2)

Die in langjähriger akribischer Detailarbeit erstellte historisch-kritische Edition bildet den zweiten Band zu der 1977 erschienenen Facsimile-Ausgabe. Nach der Edition des Hrvoje-Missale ermöglicht sie den Zugang zu einem weiteren bedeutenden Denkmal des kroato-glagolitischen kirchenslavischen Schrifttums liturgischer Prägung und leistet damit einen wesentlichen Beitrag zur Grundlagenforschung auf dem Gebiet des Kirchenslavischen einzelsprachlicher Redaktion. Der Band bietet Sprach- und Liturgiehistorikern gleichermaßen eine Fülle an Material für spezifische Fragestellungen, wobei das der Edition zugrundeliegende überlieferungsgeschichtliche Prinzip dem linguistisch interessierten Benutzer eine objektiv-kritische Auseinandersetzung mit dem Text erlaubt. Die Ausgabe liefert in einem speziellen Index erstmals einen Überblick über verwendete Abkürzungen, deren Handhabung neue Impulse für die Kodifizierung einer allgemeingültigen Editionstechnik des Altslavischen bietet.

# SLAVISTISCHE BEITRÄGE

(Gesamtverzeichnis 1991-1994)

269. Golubzowa, Ludmilla: Adverb und Sprachstil. Untersuchungen zur stilistischen Differenziertheit in der russischen Literatursprache, insbesondere im lexikalischen Bereich. 1991. XVIII, 418 S.
270. Drama und Theater. Theorie – Methode – Geschichte. Herausgegeben von Herta Schmid und Hedwig Král. 1991. XIV, 651 S.
271. Dobringer, Elisabeth: Der Literaturkritiker R.V. Ivanov-Razumnik und seine Konzeption des Skythentums. 1991. XVIII, 254 S.
272. Neureiter, Ferdinand: Geschichte der kaschubischen Literatur. Versuch einer zusammenfassenden Darstellung. 2., verb. u. erw. Auflage. 1991. 332 S.
273. Richter, Angela: Serbische Prosa nach 1945. Entwicklungstendenzen und Romanstrukturen. 1991. 252 S.
274. Slavistische Linguistik 1990. Referate des XVI. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens Bochum/Löllinghausen 19.-21.9.1990. Herausgegeben von Klaus Hartenstein und Helmut Jachnow. 1991. 327 S.
275. Strachov, Aleksandr: Культ хлеба у восточных славян. Опыт этнолингвистического исследования. 1991. VI, 244 S.
276. Brown, Russell E.: Myths and Relatives. Seven Essays on Bruno Schulz. 1991. IV, 144 S.
277. Kłosi, Ardian: Mythologie am Werk: Kazantzakis, Andrić, Kadare. Eine vergleichende Untersuchung am besonderen Beispiel des Bauopfermotivs. 1991. 183 S.
278. Bulanin, Dmitrij M.: Античные традиции в древнерусской литературе XI-XVI вв. 1991. 465 S.
279. Voggenreiter, Gudrun: Dialogizität am Beispiel des Werkes von Boleslaw Leśmian. 1991. 277 S.
280. Schwenk, Hans-Jörg: Studien zur Semantik des Verbalaspekts im Russischen. 1991. VIII, 261 S.
281. Eckert, Rainer: Studien zur historischen Phraseologie der slawischen Sprachen (unter Berücksichtigung des Baltischen). 1991. VIII, 262 S.
282. Hansen-Kokonuš, Renate: Die Poetik der Prosawerke Bulat Okudžavas. 1992. II, 338 S.
283. Jacobs, Silke: Zur sprachwissenschaftstheoretischen Diskussion in der Sowjetunion: Gibt es eine marxistische Sprachwissenschaft? 1992. 209 S.
284. Lampert, Martina: Die Parenthetische Konstruktion als textuelle Strategie: Zur kognitiven und kommunikativen Basis einer Grammatischen Kategorie. 1992. X, 443 S., XI Bl.
285. Indogermanisch, Slawisch und Baltisch. Materialien des vom 21.-22. September 1989 in Jena in Zusammenarbeit mit der Indogermanischen Gesellschaft durchgeführten Kolloquiums. Herausgegeben von Bernd Barschel †, Maria Kozianka, Karin Weber. 1992. 242 S.
286. Klöver, Silke: Farbe, Licht und Glanz als dichterische Ausdrucksmittel in der Lyrik Ivan Bunins. 1992. VIII, 256 S.
287. Reck, Renate: Das Thema der bildenden Kunst als Gestaltungsprinzip: Ein Beitrag zum dichterischen Werk Andrej A. Voznesenskij's. 1992. 204 S.
288. Larsson, Andreas: Gogol' und das Problem der menschlichen Identität. Die „Petersburger Erzählungen“ und der „Revisor“ als Beispiele für ein grundlegendes Thema in den Werken von N.V. Gogol'. 1992. VIII, 222 S.
289. Göpfert, Frank: Dichterinnen und Schriftstellerinnen in Rußland von der Mitte des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Eine Problemskizze. 1992. 233 S.
290. Riedel, Sabine: Studien zur terminologischen Lexik bulgarischer Geographielehrbücher (1835-1875). 1992. 552 S.
291. Fedor Sologub: Собрание сочинений. Том первый. Рассказы (1894-1908). Сост. Ulrich Steltner. 1992. X, 426 S.
292. Slavistische Linguistik 1991. Referate des XVII. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens Klagenfurt-St.Georg/Längsee 10.-14.9.91. Herausgegeben von Tilman Reuther. 1992. 309 S.
293. Simonek, Stefan: Osip Mandel'stam und die ukrainischen Neoklassiker. Zur Wechselbeziehung von Kunst und Zeit. 1992. VI, 169 S.
294. Schmidt, Anna: Form und Deformation. Zum kunsttheoretischen und dramatischen Werk von Stanislaw Ignacy Witkiewicz. 1992. 259 S.
295. Ueda, Masako: The Interaction between Clause-level Parameters and Context in Russian Morphosyntax: Genitive of Negation and Predicate Adjectives. 1992. XII, 226 S.
296. Levin-Steinmann, Anke: Antonymische Beziehungen zwischen Phrasologismen in der russischen Gegenwartssprache. 1992. IV, 240 S.
297. Rußland aus der Feder seiner Frauen. Zum femininen Diskurs in der russischen Literatur. Materialien des am 21./22. Mai 1992 im Fachbereich Slavistik der Universität Potsdam durchge-

- fürten Kolloquiums. Herausgegeben von Frank Göpfert. 1992. 222 S.
298. Zaliznjak, Anna A.: Исследования по семантике предикатов внутреннего состояния. Investigations in the Semantics of Inner State Predicates. 1992. 201 S.
299. Clamor, Dagmar: „Докука и Балагурье“ von A. M. Remizov. Das Verhältnis Remizovscher Umdichtungen von Märchen zu ihren Vorlagen. Eine vergleichende Analyse. 1992. 233 S.
300. Kantorczyk, Ursula: Der Satztyp *В городе (есть) университет / У Игоря (есть) машина* in der russischen Sprache der Gegenwart. Eine Komplexbeschreibung unter formal-grammatischem, semantischem, kommunikativem und referentiellem Aspekt. 1993. 209 S.
301. Schellenberger, Jürgen: Die Sprache des *Artakserksovo dejstvo*. Studien zur sprachlichen Situation im Rußland des ausgehenden 17. Jahrhunderts. 1993. VIII, 183 S.
302. Добренко, Евгений: Метафора власти. Литература сталинской эпохи в историческом освещении. 1993. XII, 405 S.
303. Pantel, Evelina: Valenz im ‚Smysl<=>Tekst‘-Modell. Eine konfrontative Analyse russischer und polnischer Verben. 1993. VI, 197 S.
304. Slavistische Linguistik 1992. Referate des XVIII. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens Bamberg 14.-18.9.1992. Herausgegeben von Sebastian Kempgen. 1993. 296 S.
305. Категория сказуемого в славянских языках: Модальность и актуализация. Акты международной конференции Certosa di Pontignano (Siena) 26.-29.3.1992. A cura di Francesca Fici Giusti e Simonetta Signorini. 1993. X, 244 S.
306. Milojević Sheppard, Milena: Morpho-Syntactic Expansions in Translation from English into Slovenian as a Prototypical Response to the Complexity of the Original. 1993. 254 S.
307. Schyndel, Ines van: Erscheinungen der lexikalisch-syntaktischen Paradigmatik von Phrasemen im Russischen. 1994. II, 199 S.
308. Schmaus, Alois: Lehrbuch der serbischen Sprache. Band I. Vollständig neu bearbeitet von Vera Bojić. 1994. 186 S. (=Studienhilfen. 2.)
309. Алексей Крученых в свидетельствах современников. Составление, вступительная статья, подготовка текста и комментарии Сергея Сухопарова. 1994. 317 S.
310. Ziegerer, Penka: Die Nacherzählformen im Bulgarischen. 1994. 172 S.
311. Boronowski, Peter M.: Studie über die ‚Chłopi‘ und Dorfnovellen Władysław Reymonts. 1994. VIII, 376 S.
312. Poliwoda, Bernadette: FEKS – Fabrik des exzentrischen Schauspielers. Vom Exzentrismus zur Poetik des Films in der frühen Sowjetkultur. 1994. 224 S., 1 Farbabb.
313. Eskin, Michael: Nabokovs Version von Puškins „Evgenij Onegin“. Zwischen Version und Fiktion – eine übersetzungs- und fiktionstheoretische Untersuchung. 1994. 151 S.
314. Koecke, Bernadette: Diminutive im polnisch-deutschen Übersetzungsvergleich. Eine Studie zu Divergenzen und Konvergenzen im Gebrauch einer variierenden Bildung. 1994. 331 S.
315. Junghanns, Uwe: Syntaktische und semantische Eigenschaften russischer finaler Infinitiveinbettungen. 1994. 227 S.
316. Fleischer, Michael: Underground. Die Literatur der polnischen alternativen Subkulturen der 80er und 90er Jahre. (Eine Einsicht). 1994. 175 S.
317. Дуличенко, Александр П.: Русский язык конца XX столетия. Предисловие и подготовка к изданию Werner Lehfeldt. 1994. XII, 347 S.
318. Scheffler, Birgit: Elemente des Čechovschen Dialogs im zeitgenössischen russischen Drama. 1994. X, 223 S.