

**Eberhard Reissner**

# **Das russische Drama der achtziger Jahre**

---

**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

ARBEITEN UND TEXTE ZUR SLAVISTIK · 56  
HERAUSGEGEBEN VON WOLFGANG KASACK

Eberhard Reißner

DAS RUSSISCHE DRAMA DER ACHTZIGER  
JAHRE

Schmerzvoller Abschied von der großen Illusion

1 9 9 2

München · Verlag Otto Sagner in Kommission

Lange vor dem sich immer deutlicher abzeichnenden totalen Versagen der kommunistischen Welterlösungsideologie und dem Zusammenbruch ihrer politischen Führungsmacht haben die bedeutendsten Schriftsteller des Landes den materiellen und geistigen Niedergang ihrer Gesellschaft erfaßt und zur Anschauung gebracht. Kritik am ökonomischen Versagen, Befragung der jüngeren Geschichte nach den Ursachen für den politischen Irrweg, Auseinandersetzung mit der moralischen Deformation im öffentlichen und privaten Bereich und die Suche nach einem neuen geistigen Halt sind die dominierenden Kennzeichen der russischen Dramatik der achtziger Jahre, die einen von Jahr zu Jahr schmerzlicher empfundenen Prozeß der Desillusionierung, aber auch der Selbstbefreiung von Verblendung und Lüge durchlaufen hat.

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

**Reissner, Eberhard:**

**Das russische Drama der achtziger Jahre : schmerzvoller  
Abschied von der grossen Illusion / Eberhard Reissner. -  
München : Sagner, 1992**

(Arbeiten und Texte zur Slavistik ; 56)

ISBN 3-87690-514-1

NE: GT

**Bayerische  
Staatsbibliothek  
München**

Alle Rechte vorbehalten

ISSN 0173 - 2307

ISBN 3 - 87690 - 514 - 1

Gesamtherstellung Kleikamp Druck GmbH, Köln

Printed in Germany

# INHALT

Vorwort	7
Einleitung	9
1. Perestrojka vor der Perestrojka: V. Rosow - A. Wolodin - A. Wampilow	13
2. "Ohne es zu merken, gewöhnt der Mensch sich an Dinge, an die er sich nicht gewöhnen will": A. Galin	33
3. "Das also ist das Wunder des Lebens?!": W. Arro	47
4. "Mein Thema ist das Leben": L. Petruschewskaja	64
5. "Jegliche Erziehung ist letztlich Selbsterziehung": A. Gelman	91
6. Aufsehenerregende Debüts: L. Rasumowskaja - N. Pawlowa - W. Dosorzew - A. Mischarin	101
7. Der lange Schatten Stalins	112
7.1. "Mit der Lüge fängt alles an": I. Dworezki	115
7.2. "Wir führen eine Aktion der Reinigung durch": I. Malejew - G. Solowski	123
7.3. "Alle sind Menschen - und zugleich auch Unmenschen": W. Schalamow	136
7.4. Annäherung an ein demaskiertes Idol: O. Kutschkina - V. Korkija	140
7.5. Tribunal über den Kommunismus: W. Wojnowitsch	146
7.6. Stalins Geist - unsterblich? W. Gubarew	153
8. "Diesmal darf nichts unter den Teppich gekehrt werden": M. Schatrow	156

9.	"Wir alle zusammen bilden das Menschengeschlecht": E. Radsinski	170
10.	"Ich, du, sie - wir sind alle allein": V. Slawkin	185
11.	"Glaube ohne Wahrheit ist Sünde": Ju. Edlis	202
12.	"Und jetzt will ich leben": A. Burawski	212
13.	"Für mich existieren keine positiven und negativen Helden": A. Kasanzew	220
14.	"Dein erster Name - Mensch": I. Drutze	230
15.	"Die ganze Kunst wäre undenkbar ohne die Vorstellung von der Existenz Gottes": N. Sadur	237
	Schluß	248
	Anmerkungen	255
	Werkverzeichnis	287
	Allgemeine Literatur zum russischen Drama der Gegenwart	337
	Register des Textteils	340

# VORWORT

Mit dem Zusammenbruch der Sowjetunion ist nicht nur ein gigantisches Staatsgebilde vom Schauplatz der Geschichte verschwunden. Weit gravierender ist der damit verbundene Nachweis des kompletten Versagens einer Erlösungsideologie. Selbstgewiß angetreten mit dem Anspruch, die Welt Zug um Zug von Unterdrückung und Not zu befreien, hat diese Ideologie bei allen Völkern, die sie ihrer Herrschaft zu unterwerfen vermochte, die sozioökonomische Basis untergraben und die soziale Gemeinschaft bis in die Fundamente hinab in einer Weise deformiert, für die in der Weltgeschichte Parallelen zu finden schwer sein dürfte.

Künstler reagieren oft wie sensible Seismographen. Lange bevor Statistik und analysierende Wissenschaft relevante Verschiebungen der Gewichte in einer Gesellschaft registrieren und die Politik darauf reagiert, haben nicht selten Kunst und Literatur mit ihren Mitteln eine Vorahnung davon vermittelt, daß die Dinge nicht so bleiben, wie sie sind.

Dies gilt um so mehr für die Sowjetunion, wo Philosophie, Soziologie und Geschichtswissenschaft derart korrumpiert worden sind, daß sie weder in der Lage noch willens waren, dem Lande die Wahrheit über den Zustand der Gesellschaft zu sagen. Wohl vermochte auch die sowjetische künstlerische Intelligenz nicht vorauszusehen, daß der Staat, dem sie geistiges Profil verlieh, vor dem totalen Zusammenbruch stand. Mit Händen zu greifen aber sind bei ihr nicht nur Zorn über die allgemeine Mißwirtschaft und Betroffenheit über den politischen Irrweg, sondern auch bohrende Zweifel hinsichtlich der Tragfähigkeit der gültigen Lehre und unübersehbar die fast verzweifelte Suche nach einem festen Halt auf dem rutschenden Boden des Alltags der sowjetischen Verhältnisse. Und welcher Aspekt der ihn umgebenden sozialen Realität den Künstler auch immer zur Auseinandersetzung herausfordern mochte - die resultierende Zustandsbeschreibung geriet bitter und von Jahr zu Jahr deprimierender.

Mochten die Herolde der offiziellen Propaganda, scheinbar unbeeinflusst von dem immer offensichtlicher werdenden Versagen des Systems, die alten Parolen von der kommunistischen Weltbeglückung auch weiterhin unermüdlich herunterbeten - die Zahl der Klarsichtigen unter den Künstlern wuchs und damit die Bereitschaft, entsprechend dem Aufruf Solshenizyns nicht länger mit der Lüge zu leben. Wahrfähigkeit wurde zum neuen Leitstern.

Gerade die Dramatik des letzten Sowjetjahrzehnts bietet für dieses Erscheinungsbild eindrucksvolle Belege. Das Schaffen vieler namhafter Autoren zeugt von einer fortschreitenden Selbstbefreiung, die an Tschechows Mahnung denken läßt, man müsse die Sklavenmentalität Tropfen für Tropfen aus sich herauspressen, dürfe nicht schweigen zu Demoralisation und Werteverfall.

Eine kritische, gleichwohl um menschliches Verständnis bemühte Auseinandersetzung mit repräsentativen Texten macht uns zu Zeugen des schmerzlichen Prozesses der Abschiednahme von einer großen Illusion, bei dem uns Züge der Resignation und Verzweiflung nicht weniger anrühren als die Hoffnung auf einen völligen Neubeginn aus längst verschüttet geglaubten religiösen Quellen.

## EINLEITUNG

*Der Schriftsteller hat nicht  
das Recht, die halbe Wahrheit  
zu sagen.*

*V. Rosow*

Von den gut zehntausend Mitgliedern des Schriftstellerverbandes haben reichlich tausend angegeben, unter anderem auch Bühnenstücke zu schreiben. Aber nur etwa zweihundert bis zweihundertdreißig von ihnen sind als Stückeschreiber im eigentlichen Sinne zu bezeichnen - was freilich noch nicht bedeutet, daß sie regelmäßig für die Bühne arbeiten: als Bühnenautoren mehr oder weniger namhaft sind nicht mehr als hundert bis hunderfünfzig von ihnen.

In den letzten Jahren fanden in zunehmendem Maße auch Autoren Beachtung, die *n i c h t* Mitglieder des Verbandes sind (Vor Gorbatschow war es faktisch unmöglich, ohne Billigung der Berufsorganisation, gar gegen deren Willen, legal zu publizieren. Ein Austritt oder gar Ausschluß aus dem Verband kam einem Berufsverbot gleich). Rechnen wir diese 'freien' Dramatiker den Verbandsautoren hinzu, so kommen wir - nach vorsichtiger Schätzung seitens der VAAP, der Copyright-Agentur der UdSSR - auf insgesamt zweitausend Dramatiker, von denen dreihundertfünfzig bis vierhundert mehr oder weniger regelmäßig Bühnenstücke publizieren.

Der Redaktion des (im Jahre 1982 gegründeten) Theateralmanachs "Dramatik unserer Zeit" (Sovremennaja dramaturgija) wurden jährlich etwa vierhundert Stücke eingereicht, von denen rund vierzig, also 10%, zur Veröffentlichung kamen. In den zwölf Heften der Zeitschrift "Das Theater" (Teatr, gegründet 1931) erschienen pro Jahr etwa zwanzig; zählt man die Arbeiten hinzu, die - sporadisch - in Literaturzeitschriften herausgebracht bzw. in Sammelbänden publiziert werden, so kommt man auf etwa einhundert Texte der dramatischen Gegenwartsliteratur, welche alljährlich im Druck erschienen. Eine min-



destens doppelt so hohe Zahl - zweihundert bis zweihundertzwanzig - machte die VAAP alljährlich publik: in Gestalt ihrer hektographierten Manuskripte (VAAP-*Inform*). Sie erschienen nicht im Buchhandel, sondern waren als Bühnenmanuskripte für die Theater bzw. Kritiker und Forscher bestimmt. Die VAAP hat in der Zeit von 1980 bis 1990 auf diese Weise rund zweitausenddreihundert Werke herausgebracht, ungerechnet die Übersetzungen aus fremden Literaturen sowie die Nachdrucke von Werken des klassischen Repertoires. Insgesamt kamen somit jährlich weit über dreihundert neue Theaterstücke der verschiedenen Genres auf den Markt - überwiegend in russischer Sprache.<sup>1</sup>

Der Werbung für die Dramatik der Sowjetunion im Ausland diente namentlich die von der VAAP herausgegebene Zeitschrift "Sowjetisches Theater" (*Sovetskij teatr*, 1978-1990): sie erschien auf deutsch, englisch, französisch und spanisch - synchron jeweils mit demselben Text, in der Regel viermal jährlich.

In Deutschland wurde nur ein kleiner Bruchteil der in der Sowjetunion erschienenen Stücke bekannt, wobei die Aufgeschlossenheit für die dramatische Produktion der kommunistischen Supermacht im östlichen Teil unseres Landes - politisch bedingt - weit größer war als im westlichen; je kritischer freilich die Position des betreffenden Autors wurde, um so größere Schwierigkeiten hatten die Theater der DDR, eine Aufführungsgenehmigung zu erhalten; in einigen Fällen (Schatrow) allerdings konnten sowjetische Stücke sogar als Instrumente einer indirekten Kritik am System der DDR eingesetzt werden. Deutsche Bühnenverlage, wie Drei Masken (München), Nyssen und Bansemer (Köln), Bärenreiter/Stauda (Kassel), Stückgut Theaterverlag (München), sowie besonders intensiv Henschel (Berlin) haben sich durch die von ihnen initiierten Übersetzungen um die russischsprachige Dramatik der jüngsten Zeit zweifellos sehr verdient gemacht -, dennoch ist es in unserem Lande nicht leicht, von der Leistung der russischsprachigen Dramatik auch nur eine annähernde Vorstellung zu gewinnen.

Meine Studie soll dazu beitragen, diesen Mißstand zu mildern. Autoren, die nach meiner Einschätzung aus der Masse herausragen, werden mit ihren interessanten Arbeiten und mit einem kurzen Rückblick auf ihren künstlerischen Entwicklungsweg in interpretierender Beschreibung der Texte vorgestellt.

Nicht wenige dieser sechsundzwanzig Dramatiker - von denen nur zwölf ein eigenes Kapitel erhielten - blicken, wie das Werkverzeichnis im Anhang ausweist, auf eine lange schöpferische Praxis zurück. Daher kann ich mit den hier präsentierten Texten ihrem Oeuvre kaum voll gerecht werden, ihren Beitrag zum Theaterleben ihres Landes, gar zur Geschichte des Dramas in der Sowjetunion keineswegs umfassend würdigen. Dies konnte auch nicht meine Absicht sein.

Darüber hinaus ist mir wohl bewußt, daß Stücke, die vor dem Hintergrund der seit 1985 ablaufenden politischen Veränderungen besondere Aufmerksamkeit verdienen, über kurz oder lang vergessen sein können. Dies wird sogar mit um so größerer Wahrscheinlichkeit der Fall sein, je aktueller ihr Thema ist (es sei denn, die Autoren hätten es vermocht, dem von ihnen künstlerisch umgesetzten Gegenwartsgeschehen eine übergreifende Signifikanz zu geben). Doch durfte künstlerische Qualität nicht das einzige Kriterium für die Präsentation in diesem Überblick sein.

Das Stückeverzeichnis im Anhang führt sämtliche mir bekannt gewordenen Werktitel an, samt Nachweis der deutschen Übersetzung, soweit vorhanden. Bei der Überprüfung und Ergänzung meiner Liste wurde ich dankenswerterweise von den Mitarbeitern der genannten Verlage sowie der Arbeitsstelle Prof. W. Kasacks am Slawischen Seminar der Universität Köln sehr bereitwillig unterstützt.

Am Institut für Slawistik der Johannes Gutenberg-Universität zu Mainz werden in regelmäßigen Abständen Hauptseminare zu den jeweils neuesten, interessantesten Texten der dramatischen Literatur Rußlands durchgeführt. Einzelnen hier gehaltenen Referaten und der Diskussion in diesem Kreis verdanke ich manche Anregung, desglei-

chen einigen akademischen Abschlußarbeiten, die aus dieser Seminararbeit erwachsen sind.

Mein herzlicher Dank gilt Mitarbeitern des Instituts für Slawistik meiner Universität, so Herrn Privatdozent Dr. Meichel und meinem Assistenten Herrn R. Goldt, für hilfreiche Hinweise und anderweitige Unterstützung sowie Frau Petra Willwacher für die Fertigstellung des Manuskripts.

Meine Untersuchung wendet sich nicht nur an Russisten, sondern besonders auch an literarhistorisch, kunstpolitisch interessierte Leser, namentlich aber an Freunde des Theaters und nicht zuletzt an die Theater selbst, bei denen für die zeitgenössische russische Dramatik zu werben - wie ein Blick auf den Spielplan lehrt - alles andere als überflüssig erscheint.

Ein anschauliches Beispiel für die meist komplette Unkenntnis über das jüngste Drama der Sowjetunion (namentlich im westlichen Teil Deutschlands) bietet Georg Hensels "Spiel's noch einmal. Das Theater der achtziger Jahre" (Frankfurt 1990). In diesem Sammelband werden herausragende Rezensionen zu Stücken der dramatischen Weltliteratur wieder abgedruckt, die im Verlauf eines Jahrzehnts (1980-89) an deutschsprachigen Bühnen aufgeführt worden sind. Nur eine (von siebenundachtzig) bezieht sich auf ein russisches Stück: den *Kirschgarten* von Anton Tschechow. Es wurde im Jahre 1904 (!) uraufgeführt.

# 1. PERESTROJKA VOR DER PERESTROJKA

**VIKTOR ROSOW - ALEXANDER WOLODIN - ALEXANDER WAMPILOW**

Lange bevor Michail Gorbatschows Politik der Glasnost der Kulturszene ungeahnte Freiräume eröffnete, hatten sich Lyriker, Prosaiker und Dramatiker bereits mehr oder weniger vorsichtig auf Neuland vorgewagt und dabei die Netze des Dogmas nach und nach abgestreift. Die Regeln des sozialistischen Realismus hatten nicht wenige dreist "links" liegengelassen, ohne sich - verständlicherweise - öffentlich von dieser noch immer verbindlichen Methode loszusagen.

Nur langsam, aber doch spürbar, hatte die russische Dramatik ihr Erscheinungsbild geändert. Bereits nach dem XX. Parteitag (1956) hatte dieser Prozeß eingesetzt und war auch unter den Bedingungen der Stagnation nie gänzlich zum Stillstand gekommen. So sehr die Theaterszene insgesamt gesehen auch weiterhin weltanschaulicher Schulung frönen mochte, einige Stücke und Inszenierungen ließen doch - auch im Westen - aufhorchen. Freilich, manches war dabei über Liebhaberaufführungen an Studentenbühnen kaum hinausgelangt, hatte vor der Abnahmekommission nicht bestanden oder war nach wenigen Aufführungen auf Druck von oben abgesetzt worden.

Nicht wenige Stücke, die seit der Mitte der achtziger Jahre auf der Bühne erscheinen, sind zehn oder zwanzig Jahre alt. Ihre Existenz zeugt davon, daß unter der Oberfläche bereits seit Jahrzehnten eine geistige Perestrojka im Gange war, als diesen Begriff in der Politik noch niemand gebrauchte.

Die Abrechnung mit dem Stalinismus auf dem XX. Parteitag hatte bei Dramatikern der mittleren und jüngeren Generation große Hoffnungen auf eine Befreiung auch ihres Metiers von unzumutbaren Zwängen geweckt. Solche Hoffnungen fanden ihren Ausdruck z.B. in der Gründung des Theaters 'Sowremennik' (der Zeitgenosse) im Jahre 1956.<sup>2</sup> Die Schauspieler dieses Hauses nannten sich 'Kinder des XX. Partei-

tages'; zu seinen namhaftesten Autoren zählten Viktor Rosow und Alexander Wolodin, später dann Alexander Wampilow.

Ein Greuel waren ihnen und ihren Freunden die politische Phrase und der ideologische Schwulst. Das Leben der Menschen sollte sich wahrheitsgetreu und ohne Schönfärberei auf der Bühne darbieten. Die Figuren hatten als Menschen zu agieren, nicht weltanschauliche Prinzipien zu verkünden. Herz und Gefühl durften sie zeigen und sprechen wie jedermann. So ist denn das Theaterkollektiv 'Sowremennik' als eine der Keimzellen jener Bewegung anzusehen, die man später als die 'Neue Welle' des russischen Theaters bezeichnet hat; ihr Leitbegriff lautete 'Wahrhaftigkeit'.

Eine gewisse Signalwirkung ist - zumindest im nachhinein - dem Stück *Die Ewiglebenden* (*Večno živye*) von Viktor Sergejewitsch Rosow (geb. am 21.8.1913 in Jaroslawl) zuzusprechen, das - nach mehrfacher Überarbeitung - 1956 im Theater 'Sowremennik' herausgebracht wurde. Es war der erste vollendete dramatische Text des seit 1929 selbst Theater spielenden Rosow, bereits 1943 verfaßt und unter Stalins Ägide nicht zu veröffentlichen. Weltweiten Ruhm brachte er seinem Schöpfer in der Filmversion *Die Kraniche ziehen* (*Letjat žuravli*), 1958 bei den Filmfestspielen in Cannes ausgezeichnet.

Das Stück stellte eine für den damals noch verbindlichen sozialistischen Realismus untypische Heldin ins Zentrum: eine junge Frau mit ihren menschlichen Schwächen. Durch den Ausbruch des Krieges wird das Liebespaar Veronika und Boris auseinandergerissen. Der junge Mann fällt, wird aber als vermißt gemeldet. Sein Vetter Mark, dem es gelang, sich mit unlauteren Mitteln vom Militärdienst freistellen zu lassen, nützt Veronikas Einsamkeit und Verzweiflung und bringt sie dazu, ihn zu heiraten. Die Ehe scheitert. Veronika ist nahe daran, sich das Leben zu nehmen. Nur die Sorge um ihr Kind hält sie davon ab. Sie trennt sich von Mark.

Die Konzentration auf das private Milieu, die Präsentation schwacher 'Helden', moralisch Anfälliger als einer normalen Alltagserscheinung

auch der sowjetischen Gesellschaft, kurz: die Bemühung um Wahrfähigkeit ohne soziale oder ethische Schönfärberei sind für Rosows Oeuvre kennzeichnend (sieht man einmal von dem jüngst erschienenen Stück *Zu Hause* [Doma, 1989] ab, in dem ein Afghanistan-Heimkehrer dem einst so verbreiteten Idealbild des bis zum Selbstopfer für die gute Sache kämpfenden Musterhelden bedenklich nahekommt).<sup>3</sup>

Rosow ist der Schöpfer einer Vielfalt ausgeformter Individualitäten. Mit ihrer Gesellschaft haben sie nicht selten schmerzliche Konflikte auszutragen, ohne dabei zu den Ewig-Gestrigen oder gar den 'Feinden des Sozialismus' gezählt werden zu können. Vielmehr sind es ganz gewöhnliche sowjetische Bürger. Ihre Konflikte erwachsen aus den Bedingungen des Systems, aus seinen Unzulänglichkeiten, die Rosow allerdings für nicht konstitutiv, also überwindbar hält. Deshalb gilt sein besonderes Augenmerk der jungen Generation, in deren Händen die Zukunft des Landes liegt. Gern zeigt er sie in rebellischer Haltung, im Protest gegen den Opportunismus und die Heuchelei der Erwachsenen, zu deren Verhalten sie eine ethische, nicht aber politische Alternative formulieren. Den Sozialismus möchte Rosow also verbessert, vermenschlicht, gereinigt, nicht etwa abgeschafft sehen. Seine jugendlichen Helden wollen es anders machen als die Väter, sich deshalb ihren Platz im Leben nicht zuweisen lassen, sondern sich (um eine westliche Vokabel zu verwenden) selbst verwirklichen - stets mit Blick auf die sozialistischen Ideale, die es zu erneuern gilt. Deshalb kann ihre Verweigerung nicht total, ein Ausstieg nur temporär sein. Am Ende gilt es sich zu integrieren, sich einzubringen in eine Gesellschaft, deren weltanschauliche Basis nicht in Zweifel gezogen wird.

In dem Schauspiel *Auf der Suche nach Freude* (*V poiskach radosti*, 1956), revoltiert der fünfzehnjährige Oleg auf höchst drastische Weise gegen die seiner Meinung nach spießhafte Besitzermentalität der Erwachsenen, indem er mit Vaters Säbel aus ruhmvoller Bürgerkriegszeit auf einen Schrank losgeht, den seine Schwägerin Lenotschka unbedingt in der ohnehin bereits übervollen Wohnung

unterbringen will. Weitgehend angepaßt an die Kleinbürgerwelt verhält sich dagegen Bruder Fjodor, der sich von seiner Frau bewegen läßt, seine Kenntnisse als Chemiker verdienststeigernd einzusetzen, anstatt (wie bisher) der reinen Forschung zu dienen.

Olegs Bruder im Geiste ist Wolodja, die Zentralfigur des sehr erfolgreichen Stückes *Unterwegs* (V doroge, 1962). Ursprünglich ein Filmszenarium mit dem Titel *ABCDE* (ABVGD), was auf die episch geordnete Szenenfolge verweist, zeigt es das Aufbegehren eines Schulabsolventen aus unreflektiertem Halbstarke-Protest heraus gegen die Erwachsenenwelt mit ihrer Nüchternheit, ihrem Pragmatismus, ihrem Nützlichkeitsdenken und der über allem ausgebreiteten Heuchelei. Zunächst weder bereit, ein Studium aufzunehmen noch gar sich eine Arbeit zu suchen, zieht er - ein Aussteiger auf Zeit - durchs Land, begleitet von seiner Cousine Sima, die eigentlich ausgesandt war, ihn zurückzuholen. Er lernt Not und Gefahr, aber auch die Liebe kennen und durchläuft dabei einen inneren Reifeprozess, der ihn schließlich zum engagierten Mitmann am sozialistischen Aufbau auf einer Großbaustelle finden läßt.

Zwar mündet die Handlung in eine ideologiekonforme Schlußlösung: Erziehung durch Arbeit im Kollektiv. Aber dieses politisch-moralische happy-end kontrastiert doch deutlich zum davor vermittelten Bild der sowjetischen Gesellschaft: Die tonangebende Generation beruft sich auf ihre alten Verdienste, möchte Moralnormen dekretieren, fordert Ein- und Anpassung, wirkt dabei aber um so weniger überzeugend, als ihre Reden unübersehbar im Widerspruch zu ihrem Handeln stehen. Ihr gegenüber eine Jugend, der es schwer gemacht wird, auf das eigene Schicksal Einfluß zu nehmen, mit den eigenen Händen und aus eigener Initiative heraus zu schaffen, eigene Erfahrungen zu machen und sich ein eigenes Weltbild zu erarbeiten. Auch die Zweierbeziehungen zwischen den jungen Leuten sind anfangs nicht frei von dieser Protesthaltung gegen vorgegebene Verhaltensnormen. Daß sich aber hinter Kratzbürstigkeit und Unhöflichkeit allmählich Zuneigung

und Kameradschaftlichkeit aufbauen, beweist sich im Augenblick der Gefahr.

Gegen das Verhalten der älteren Generation protestierend, verlangt Rosows jugendlicher Held also die Übereinstimmung zwischen Worten und Taten: Wenn man schon arbeitet, dann mit vollem Einsatz, wenn es gilt Hilfe zu leisten, dann ohne auf persönlichen Nutzen zu sinnen!

In zwei Stücken hat Rosow spezielle Aspekte des Stalinismus beleuchtet: In dem Schauspiel *Vor dem Abendessen* (Pered užinom, 1961) wird ein kalt-brutaler Machttyp mit dem ängstlich sich Anpassenden konfrontiert, geht es um die Frage, wie sich der sowjetische Bürger im Alltag zu karrieristischen Nutznießern der Zwangsherrschaft verhalten soll, während *Der Kulturleiter* (Zatejnik, 1966, das westliche Pendant wäre etwa der Animateur) die Denunziationspraxis in der Sowjetunion behandelt. Hier werden zwei Schulfreunde nach vierzehnjähriger Trennung zufällig wieder zusammengeführt, von denen der eine den anderen um sein privates Glück gebracht hat, indem er ihn bei seinem Vater, dem Staatsanwalt, anschwärzte und daraus seinen Nutzen zog.

Mit Stücken wie *Vor dem Abendessen* und *Der Kulturleiter* hat Rosow frühe Beiträge zur Vergangenheitsbewältigung geleistet. Wie für ihn und seine Richtung kennzeichnend, konzentriert sich der Blick ganz auf das Individuum, gehöre es nun zu den Opfern oder zu den Tätern, die den Autor vornehmlich im Hinblick auf ihre persönliche Schuld interessieren. Daß 'die Verhältnisse' ein Verhalten begünstigten, dessen man sich später zu schämen hatte, ist nicht so entscheidend wie die Tatsache, daß bestimmte Menschen dies ausnutzten. Unter Hinweis auf das 'System' sollen sie sich nicht einfach aus der Verantwortung stehlen dürfen. Daß die Kategorie der individuellen Schuld nicht außer Funktion gesetzt wird, mag man als Festhalten an (unmarxistischen) Rechtsauffassungen deuten oder als Bekenntnis zu überzeitlichen ethischen Maßstäben. Tatsache ist, daß das Versagen des Individuums die soziale Fehlkonstruktion der mit dem Umsturz



vom Oktober 1917 etablierten Ordnung noch nicht ins Blickfeld treten läßt.

Rosows *Klassentreffen* (Tradicionnyj sbor, uraufgeführt 1967) konfrontiert zwei Wertmaßstäbe: den öffentlich-sozialen und den privats menschlichen. Im Verlauf der Handlung wird deutlich, daß der Mann mit bescheidener Position nicht nur ein sinnvolles Privatleben in harmonischer Ehe und Familie führen, sondern auch der moralisch höherstehendere, der ehrlichere Mensch sein kann. Diese uralte Weisheit wird von Rosow auf sowjetische Verhältnisse angewandt und damit der Herrschaftsanspruch der Nomenklatura samt ihrer die vielfältigen Privilegien rechtfertigenden Eliteethik zurückgewiesen. Folgende bittere Tatsachenbeschreibung läßt der Autor hier eine seiner Figuren (Sergej) vorbringen: "... Der Staat braucht in erster Linie und allerorten ehrliche Menschen. Wieviel Konjunkturritter kriechen, fressen, saugen und nagen bloß an unserem riesigen Staat. Und was haben die einfachen Menschen unter ihnen zu leiden!"<sup>4</sup>

Diese höchst aktuell klingenden Worte wurden zum ersten Mal vor über 20 Jahren von einer sowjetischen Bühne herab verkündet, zu einer Zeit also, als von der allgemeinen Korruption und dem weitverbreiteten Mafiawesen, der Verquickung von Verbrechen und Parteihierarchie noch nicht die Rede war.

Mit dem Schauspiel *Das Nest des Auerhahns* (Gnezdo glucharja, 1978) verrät der Autor sein Gespür für häufig kaum wahrnehmbare Verschiebungen und Verwerfungen innerhalb der sowjetischen Gesellschaft. Diese bitter-schmerzliche Auseinandersetzung mit der Nomenklaturaschicht der Breschnewära hat weder menschliche Vorbilder zu bieten noch Perspektiven zum Besseren hin. Die Ideale des Kommunismus sind längst obsolet geworden, nicht mehr präsent. Zynischer Karrierismus, der sich von Generation zu Generation steigert, ist das vorherrschende Charakterkennzeichen der Diener des Staates, und die bei Rosow so beliebte Revolte der Jugend gegen die etablierten und korrumpierten Heuchler der Erwachsenenwelt erscheint aus-

sichtslos, führt jedenfalls nicht mehr über schmerzliche Erfahrungen zu einer als notwendig erkannten Eingliederung in die letztlich im Prinzip doch akzeptable Gesellschaft.

Die Zerstörung des 'Nestes', der Einsturz der von keiner festen Wertordnung mehr gestützten privaten Welt der Familie - Kernzelle der Gesellschaft - wird hier fast zum Sinnbild einer ins Wanken geratenen sozialen Ordnung. Der (hier das Familienoberhaupt meinnende) 'Auerhahn' (russ. gluchar') symbolisiert in der Volksmetaphorik die Taubheit (gluchoj = taub). Deutlich genug wird damit auf die vom wirklichen Leben abgekapselte Existenz der Nomenklatura angespielt.

Noch einen Schritt weiter geht Rosow in dem Schauspiel *Der Frischling* (Kabančik, 1982), das jahrelang im Schreibtisch des Verfassers liegen blieb. Hier ist noch vor Beginn der Handlung die heile Welt der Familie eines hohen Funktionärs eingestürzt. Der Mann ist seines Postens enthoben worden, sieht wegen der Annahme von Bestechungsgeldern seinem Prozeß entgegen. Davon erfahren wir mittelbar anhand des Schicksals seines Sohnes Aljoscha, 18 Jahre alt, der aus dem Elternhaus geflohen ist und eine Bleibe beim ehemaligen Chauffeur seines Vaters findet: er nennt auf der Krim ein Häuschen mit Terrasse und Hof sein eigen.

Das Stück schildert die wütend-hilflose Verweigerung eines jungen Menschen, der mit seinem Vater, mit der ganzen Familie bricht. Hier findet die Revolte der berühmten 'Rosowschen Jungs' nur noch in Form des Weggangs, einer Flucht an die Peripherie des Landes, die Krimküste, statt. Eine wie immer geartete Alternative wird nicht sichtbar gemacht. Aus dem "Nur nicht so sein wie die Alten" wird kein Lebensprogramm mehr. Ein Stück der Resignation somit.<sup>5</sup> Ob es im Sinne des Autors wäre, die Vergehen aus dem Bereiche der Wirtschaft auf die Politik zu übertragen, auf die Mitschuld an jahrzehntelanger Unterdrückung, Lüge und Gewaltanwendung gegen die eigene Bevölkerung, mag bezweifelt werden. Wie die junge Generation mit der galoppierenden Entlarvung der Vergangenheit und der Verstrickung der Väter und Großväter in furchtbare Verbrechen fertig

werden soll, hat bisher noch niemand gesagt und gezeigt. Was da auf die Sowjetunion und das Selbstverständnis ihrer Menschen, besonders aber der Jugend, zukommt, kann man in Deutschland wohl noch am ehesten ahnen, wo bereits die Aufarbeitung von lediglich zwölf Jahren Totalitarismus durch die Generation der Erben kaum zu bewältigende seelisch-moralische Probleme gezeitigt hat. Wie erst in einem Land, dessen Deformationsperiode schon weit länger andauert, wie bei einer Herrschaftsform, deren Opfer noch zahlreicher sind und die nicht - wie in Deutschland - durch das totale Debakel vor aller Augen um jeden Kredit gebracht wurde! -

Alexander Moissejewitsch Wolodin (eigentlich Lifschitz, geb. 10.2.1919 in Minsk) ist zunächst Dorfschullehrer gewesen (ohne Diplom), bevor er - nach der Rückkehr von der Front - ein Studium an der Szenaristenfakultät des Moskauer Instituts für Kinematographie (Vsesojuznyj gosudarstvennyj institut Kinematografii - VGIK) absolvierte (1949) und anschließend als Redakteur am Leningrader Studio für Dokumentar- und Lehrfilme arbeitete (Studija naučno-populjarnogo fil'ma). Nach einem Band früher Erzählungen (1954) erschien im Jahre 1956 sein erstes Stück *Das Fabrikmädchen* (Fabričnaja devčonka), das sogleich heftige Debatten auslöste, hatte der Autor sich doch nicht gescheut zu zeigen, wieviel Heuchelei der politischen Moral im Lande beigemischt war.

Die naiv-treuherzige Heldin (Shenka) dieses Schauspiels, einem der ersten, die sich im Geiste des 'Tauwetters' gegen die Theorie der Konfliktlosigkeit wandten, ist eine Art Jeanne d'Arc der sowjetischen Fabrik. Sie nimmt moralische Kategorien wie Pflichterfüllung und Wahrhaftigkeit ernst und geht mit jugendlichem Elan gegen Routine, Schlamperei und Korruption an - aber nicht etwa mit einer politisch-ideologischen Begründung, sondern einer individuell-moralischen - und muß erleben, daß ihre Frömmigkeit im Dienste der gemeinsamen Sache von den Inhabern der lokalen betrieblichen Macht keineswegs gefördert, sondern lediglich zähneknirschend toleriert wird. Ihre für

ein sozialistisches Land ganz ungewöhnlichen Methoden zur Durchsetzung ihrer ehrenwerten Absichten, nämlich Streik und Verweigerung, machen es den Mächtigen dann aber nicht schwer, das aufmüpfige Mädels ins Unrecht zu setzen. Vom Komsomolfunktionär in die Enge getrieben, wird sie schließlich gefeuert - ohne dadurch aber von ihren Auffassungen abgebracht zu werden.

Vom Geiste der Liberalisierung während der Tauwetterperiode durchdrungen ist auch die in der russischen Dramatik der jüngeren Zeit völlig für sich stehende, in ferner Urzeit (mehr als 1000 Jahre vor Christi Geburt) spielende Trilogie *Die Bismarcke* (Vychuchol', 1965), *Zwei Pfeile* (Dve strely, 1967) und *Die Eidechse* (Jaščerica, 1969). Die Stücke verbindet nicht nur das Personenensemble, sondern vor allem auch die ihnen gemeinsame Grundidee der Entwicklung und Bewahrung des Gemeinschaftsdenkens sowie die These, daß der einzelne als bewußt handelndes Individuum Verantwortung für das Ganze trägt. Wolodin geht es darum zu demonstrieren, daß bestimmte moralische Grundnormen für jede Menschengemeinschaft über alle Zeiten hinweg unabdingbar sind, daß der Haß zwischen den Menschen den Frieden aller gefährdet, daß ohne die Praktizierung von Tugenden wie Wahrhaftigkeit, Rechtlichkeit und Toleranz die Gesellschaft unweigerlich deformiert wird - eine aus heutiger Sicht zweifellos weit vorausschauende Mahnung.

Wolodin hat erheblichen Anteil daran, daß Figuren aus bis dahin nicht beachteten Lebensbereichen ins Licht der öffentlichen Aufmerksamkeit gerückt wurden. Besonders gilt das für die jungen Frauen und Mädchen (volodinskie ženščiny), die in Wohnheimen wohnen, als Telefonistin, Bandarbeiterin, unterbezahlte Angestellte ihr Leben zu meistern haben, die auch ihr kleines Stückchen Glück abbekommen möchten, aber nur höchst selten nach oben gelangen - dennoch aber häufig genug die Kraft aufbringen, ihre resignierenden männlichen Partner so aufzumuntern, daß diese dem Leben wieder die Stirn bieten. Diese Welt ganz ohne Ausschmückung und Verklärung darge-

stellt zu haben, rechnet man Wolodin als historisches Verdienst an. *Die Blondine* (Blondinka, 1979) etwa knüpft insofern an das *Fabrikmädchen* an, als auch hier die Heldin (Ira) frei von Bevormundung ihren Platz im Leben selber bestimmen will. Dieser Platz kann für sie nur an der Seite Lews sein - allen Enttäuschungen zum Trotz. Der junge Absolvent einer technischen Hochschule hat seinen Beruf aufgegeben, um als Laienpsychologe die Menschen "die Freude am Leben" zu lehren. In die von seiner Lebensgefährtin mit großer Mühe schließlich beschaffte gemeinsame Wohnung zieht er aber nicht ein, ist vielmehr plötzlich verschwunden. In ihrer Enttäuschung ist Ira schon bereit, einen guten Freund zu heiraten, macht ihm gar einen Antrag - doch da erreicht sie ein telegraphischer Hilferuf Lews. Sie läßt alles stehen und liegen und eilt zu ihm, um den Kranken zu pflegen - in ihrem Gefühl liebevoller Bewunderung unerschütterter. Bis sie dann feststellen muß, daß er längst verheiratet ist und einen Sohn hat. Inzwischen etwa 30 Jahre alt, steht sie nun mit leeren Händen da und muß ihr Leben ganz von vorn beginnen. Die rosarote Brille, die sie lange nicht ablegen wollte, ist zerbrochen. Vielleicht aber hat Ira gar nicht Lew geliebt, sondern nur ihren Traum von der großen Liebe?

Die Sehnsucht wenn nicht nach Glück, so doch nach Verständnis und Geborgenheit ist auch das Thema in Wolodins Einakter *Der Schreibbesessene* (Grafoman, 1985). Im Gegensatz zu seiner lebensstüchtigen Frau Galina Petrowna, einer erfolgreichen Chirurgin, die ihren Vorteil stets zu wahren weiß, muß Pechvogel Mokin sich eher als Versager fühlen. Infolge einer schweren Verwundung im Kriege stark hörbehindert und nur gemindert leistungsfähig, hat er seinen Traumberuf (Arzt) nicht ergreifen können. Seine Tätigkeit als Sicherheitsingenieur in einem Konstruktionsbüro dient nur dem Broterwerb. Die Tochter geht ihrer eigenen Wege und hört nicht auf seine (wie sich zeigen soll nur zu berechtigte) Warnung vor der Beziehung zu einem verheirateten Mann; seine Frau hat er im Verdacht, es tue ihr wohl, daß er sich ihr gegenüber so untüchtig ausnimmt. Den Spannungen und seelischen Belastungen durch diese unglückliche Ehe entflieht er, indem er

- in eine fast stumme Welt gebannt - in sich hinein hört und Gedichte schreibt. Wohl kann er nur ein einziges davon veröffentlichen, doch hat er das Glück, daß seinem poetischen Ruf aus der Einsamkeit geantwortet wird - durch eine Leserin im fernen Taganrog. Ihr von tiefem Mitgefühl geprägter Brief wird zum Beginn einer Korrespondenz, die bald den eigentlichen Inhalt seines Lebens ausmacht. Daß in Wahrheit seine Frau die Korrespondenzpartnerin ist (sie hat einen Onkel in Taganrog, der ihre Briefe jeweils abschreibt) erfährt der Held nie.

Die Grundform dieses Einakters ist die monologische Selbstdarstellung: Mokin berichtet über sein Leben, über seine seelische Befindlichkeit, seine Hoffnungen. Dieser Monolog wird gelegentlich von Repliken anderer Personen aus seinem persönlichen Umfeld unterbrochen. Wolodin läßt Mokin auf diese Einwürfe antworten, wodurch jeweils eine kurze Dialogszene entsteht. Mokins Partner kann aber auch 'beiseite' sprechen, vom anderen nicht wahrgenommen. Dies ist besonders wichtig für die Schlußszene: Kurz vor Ende des Stückes schaltet sich Galina Petrowna in die Erzählung ihres Mannes ein, kommentiert, klärt auf, rückt zurecht - ohne daß Mokin selbst die Erhellung der Zusammenhänge akustisch wahrnehme. So kann er am Schluß seine Entschlossenheit kundtun, unbezahlten Urlaub zu nehmen und nach Taganrog zu fahren, um seine Briefpartnerin zu treffen. Das Stück ist ein interessantes Beispiel für die heute hin und wieder zu beobachtenden Bemühungen, auch in der Dramatik die Grenzen des tradierten Realismus zu erweitern und die Position des Rezipienten zu verändern. Dieser ist hier nicht mehr Beobachter von Vorgängen, die quasi ohne Zeugen ablaufen. Der Monolog sowohl wie auch die Kommentare dazu wenden sich an ihn. Er soll sich in Personen und ihr Verhalten hineindenken, soll verschiedene Standpunkte gegeneinander abwägen. So wenig wie die Handlung eine Lösung bietet (ob Mokin durch seine Frau aufgeklärt wird und wie er darauf reagiert, bleibt offen), wird auch das Urteil des Zuschauers präjudiziert. Wolodin will den mitdenkenden Zuschauer.<sup>6</sup>

Daß Wolodin als einer der Bahnbrecher neuen Denkens angesehen werden darf, als ein Künstler, der einem Wampilow, einer Ludmilla Petruschewskaja vorarbeitete, wurde offenbar, als im Jahre 1988 zwei Schauspiele von ihm auf die Bühne kamen, deren Entstehungszeit viele Jahre zurücklag. Ein Vierteljahrhundert zuvor bereits hatte Wolodin das Stück *Kastrutscha. Aufzeichnungen einer Königin* (Kastručča. Dnevnik korolevy) vollendet - eine metaphorische Groteske über den totalitären Staat.<sup>7</sup>

Hier kommt ein Mann (Didel) nach vieljähriger Abwesenheit in seine Heimat zurück - und findet das Land völlig verwandelt: Angst und Resignation beherrschen die Menschen. Wegen seines Auslandsaufenthalts muß der Heimkehrer mit Bestrafung rechnen, und man rät ihm, sich eilends den Behörden zu stellen, um die Richter milde zu stimmen. Seine Freunde von einst empfangen ihn kühl, gehen deutlich auf Distanz. Die Geliebte scheint gar geistesverwirrt, von ihrer einstigen tiefen Zuneigung zu ihm keine Spur mehr. Was ist nur mit dem Land geschehen? Die Ursache des beängstigenden Wandels ist in den (von den Mächtigen geheimgehaltenen) Tagebüchern der verstorbenen jungfräulichen Königin zu suchen. Sie hat die Liebe verflucht, jede Gefühlsäußerung für verdammenswert erklärt, weil sie das Volk vom Wichtigsten ablenken: von der Steigerung der Arbeitsproduktivität. Und diesem Vermächtnis entsprechend handelt die Obrigkeit.

Verzweifelt über die ihm von allen Seiten entgegenschlagende Ablehnung wendet sich Didel in einer Rede auf dem Stadtplatz an seine Mitmenschen: "Ich bin kein Funktionär und kein Revolutionär. Ich bin des Wanderns durch fremde Länder müde. Gern wäre ich seinerzeit zu Hause geblieben... . Was aber sehe ich nun in meinem Land? Die Bevölkerungszahl hat derartig stark abgenommen, daß heute bereits Menschenmangel herrscht. Das ist eine nationale Katastrophe. Und die Menschen, die am Leben sind, sind ständig krank. Freunde, eine Kastrutscha zieht durch unser Land! Ich kenne ihre Ursache! Man hält euch im Ungewissen! Man verschweigt euch Tatsachen, die vieles klären könnten! Die alles in anderem Licht erscheinen lassen können!

Will denn keiner von euch aufwachen? Aber es gibt eben Leute, die ein Interesse daran haben, daß ihr so dahinvegetiert!"<sup>8</sup>

Das Wort Kastrutscha findet sich in keinem Wörterbuch. Gemeint ist offenbar eine Psychose als Folge einer Verfemung der Libido, des Gefühls. Was sich als allgemeine Apathie, Gleichgültigkeit, ja seelische Verwirrung äußert.

Didel wird festgesetzt. Der Hauptvorwurf gegen ihn lautet, er habe die Gedanken der Königin aus ihren im Ausland publizierten Tagebüchern bekannt gemacht. Doch da das große Geheimnis nun nicht mehr zu wahren ist, müssen Konsequenzen gezogen werden. Und dies geschieht auf typisch totalitäre Weise. Per Dekret wird ein Tag der "Liebe aller zu allen" verkündet. Aber: befehlen lassen sich Gefühle nicht.

Daß diese zu Beginn der Neuvereisung des gesellschaftlichen Lebens in der Sowjetunion geschriebene Warnung vor dem Terror einer fehlgeleiteten Rationalität nicht zu veröffentlichen war, liegt auf der Hand.

Nicht weniger bemerkenswert ist die frühe, intensive Beschäftigung Wolodins mit einem Thema, das heute immer mehr Bedeutung gewinnt: der Religion. Im Jahre 1970 vollendete er ein Stück, das erst achtzehn Jahre später auf die Bühne zu bringen war: *Die Mutter Jesu* (Mat' Iisusa).

Das einaktige Stück spielt im Jahre 33, am dritten Tag nach der Hinrichtung Christi, im Hause seiner Mutter und ihrer Kinder, zweier Söhne und einer Tochter. Die Nachricht vom Verschwinden des Leichnams lenkt die Gespräche auf die möglichen Konsequenzen, die aus dem Geschehen um Jesu Tod von der Familie und von jedem einzelnen zu ziehen sind.

Hilflos muß die Mutter, deren Schmerz um den verlorenen Sohn niemand respektiert, erleben, wie ihre Familie zerfällt und sie selbst in eine Rolle gedrängt wird, die sie nicht gesucht hat. Während der ältere der beiden Brüder aus dem Aufsehen um das Wirken Jesu seinen Vorteil zu ziehen trachtet, indem er einem philosophisch gebildeten und mit Christi Lehre vertrauten Römer, der sich für das persönliche



Umfeld des Rabbi interessiert, geschäftstüchtig Christussouvenirs anbietet, und der jüngere sich nur zu gern überreden läßt, mit in die verlockende ferne Reichshauptstadt zu reisen, sieht sich die Schwester durch die Lehre ihres toten Bruders vor allem in ihrem Haß gegen die fremde Besatzungsmacht bestätigt. Ein Jünger, allein am Dogma interessiert, das nun zu errichten sein wird, fordert von Maria die autorisierende Zeugenschaft für die Wunder ihres Sohnes. Und naive Gläubige erwarten von der Gottesmutter gar Heilung und Segen - wozu sie sich freilich nicht begnadet fühlt.

In einem Disput zwischen dem Pharisäer (der die Hinrichtung rechtfertigt als überzeugenden Beweis dafür, daß Jesus nicht der Messias ist, und die Mutter auffordert, sich vom Abtrünnigen loszusagen und in den Kreis der Gemeinde zurückzukehren) und dem Gast aus Rom artikulieren sich die Auffassung von der Rolle Christi als einem Unruhestifter einerseits und die Erkenntnis von Christi Botschaft von der friedlichen Erneuerung der Welt andererseits. Der Römer auf den Vorwurf, Christus habe eine Revolution anzetteln wollen: "Aber an wen wandte er sich dabei um Hilfe? An die allerfriedfertigsten Leute. An Frauen und Kinder, an die Erniedrigten und Gedeimigten. Revolution? Möglicherweise. Aber was für eine! Wo alles, was heute von Bedeutung scheint, aufhört wichtig zu sein!"<sup>9</sup>

Der ruhende Pol zwischen all' denen, die aus Christi Lehre ihren ganz persönlichen Nutzen zu ziehen trachten, bildet Maria, die nichts anderes sein kann und will als seine Mutter, die den Herd des Hauses hütet und auf ihren Sohn wartet - mögen schließlich auch alle sie verlassen: die Söhne, die ihren Interessen folgen, und die Schwester, die sich zum nationalen Widerstand gesellt. Allein zurückgeblieben, wendet sich Maria - es sind die letzten Worte des Stückes - an ihren toten Sohn:

"Siehst du, was hier vor sich geht? Jetzt ist auch deine Schwester verschwunden. Irgendwohin. Ich weiß, warum sie weggeht. Damit ich nicht ihren Untergang sehen muß. Es ist gut, daß ich ihn nicht sehen werde ... Ich werde nicht sehen, wie dein Bruder mit deinem Namen handelt. Ich werde nicht sehen, wie dein anderer Bruder die Römer

amüsieren wird. Ich werde nicht sehen ... Es sieht so aus, als werde der Pharisäer recht haben. Alle sind sie weg, ich bin allein geblieben. Im leeren Haus. Langweilig ist es. Er wird Leute schicken, die nach mir sehen. Wie ich da wohne im leeren Haus. Und sie werden sagen: Der Pharisäer hat eben das vorausgesagt. Was soll man tun? Man muß leben. Man muß warten. Es kann ja sein, daß sie noch zurückkehren ... Vielleicht kehrst auch du zurück? Erinnerst dich des Weges ins Elternhaus? Deine Wege sind unerforschlich (nevedomy tvoi dela). Aber du sollst dennoch wissen, daß ich auf dich warte. Ich kann lange warten. Solange es immer nötig ist. Wenn du kommst - dann bin ich da. Ich bin hier ..."10

Nach all dem Pathos der großen Worte, die so viele Jahre von der sowjetischen Bühne tönten, läßt Wolodin heute die Mutter Gottes als ewig gültige Botschaft mahnend die Schlüsselbegriffe Christi verkünden: Mitleid - Barmherzigkeit - Brüderlichkeit - Liebe - Geduld. -

Neben Rosow und Wolodin war es besonders der am 19.8.1937 in Kutulik (Gebiet Irkutsk) geborene und am 17.8.1972 im Baikalsee ertrunkene Alexander Valentinowitsch Wampilow, Absolvent der philosophischen Fakultät in Irkutsk und zunächst als Journalist tätig, der jene neue, ungewohnte dramatische Sprache und Gestaltungsweise entwickelte, die der 'Neuen Welle' ihr Kennzeichen gab. Die Wirkung, die vom Werk des Jungverstorbenen ausging, war dabei so prägend, daß dieser Terminus geradezu synonym mit 'Drama Wampilows' verwendet wird.

Mit dem Begriff des wampilowschen Dramas (und seiner Weiterführung im Nach-wampilowschen) kennzeichnet man eine besondere Art der Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit. Sie zielt auf das Privat-Alltägliche, das Intime, in seiner Aussagekraft freilich Verallgemeinerungsfähige, auf das scheinbar Unbedeutende im Leben, gleichwohl mitunter Schicksalbestimmende. Die Zusammensetzung des Figurenensembles wie die Zeichnung der einzelnen Charaktere stehen bei Wampilow so eindeutig im Widerspruch zur sozialrealistischen Tradition

und Norm, daß seine Stücke nur äußerst zögernd und nicht ohne offiziellen Protest rezipiert wurden und die Kritik sich bei der Beurteilung schwertat, wo sie nicht gar zur eindeutigen Ablehnung tendierte.

Dank Wampilow erfuhr die russische Dramatik des letzten Vierteljahrhunderts eine Bereicherung zunächst auch insofern, als er die Provinz mit ihrer Lebensweise zum Hauptschauplatz machte - jenen Raum, wo sich die sozialen und sozial-psychologischen Mißstände der Sowjetunion mit besonderer Härte ausprägen. Die Helden Wampilows stehen - sozial gesehen - zwischen Stadt und Land. Meist kommen sie aus einem städtischen Ballungsgebiet aufs Dorf, das ihnen zunächst wie eine verheißungsvolle Welt des Unbestimmten, Unvoraussagbaren erscheint, eine Welt, in der nicht die Schablone herrscht, das ewig Gleiche, wo der Mensch der Natur nahe ist und sein seelisches Vakuum mit etwas noch Unbekanntem auszufüllen hoffen darf. Eine unbestimmte Sehnsucht treibt ihn - welche sich in der Regel nicht erfüllt.

Das 1965 geschriebene Schauspiel *Abschied im Juni* (Proščanie v ijune) trug ihm die wohlwollende Aufmerksamkeit Viktor Rosows ein. 1966 veröffentlicht, machte es ihn auf einen Schlag in der Sowjetunion weithin bekannt. Vordergründig betrachtet, geht es hier um die Korruption im Universitätsleben. Aber nicht die kritische Auseinandersetzung mit diesem zweifellos existierenden Mißstand ist Wampilows Anliegen. Vielmehr führt er seine Helden in eine Situation, die ihnen Entscheidungen zwischen menschlicher Anständigkeit und Karrieredenken abverlangt.

Der Student Kolesow beleidigt auf einer tumultuarisch endenden Hochzeitsfeier einen der Gäste, den Rektor seiner Universität Repnikow - ohne zu wissen, mit wem er es zu tun hat, und vor allem ohne zu ahnen, daß Tanja, deren Bekanntschaft er soeben erst gemacht hat, die Tochter des mächtigen Mannes ist. Unmittelbar danach wird er wegen einer Prügelei festgenommen, zu vierzehn Tagen unentgeltlicher öffentlicher Arbeit verurteilt und wegen Verletzung der Ordnung von der Universität relegiert. Um die Tochter von dem mißliebigen jungen Heißsporn zu trennen, bietet Repnikow diesem an, auf die

Universität zurückzukehren und sein Examen doch noch machen zu dürfen - sofern er auf das Mädchen verzichtet. Kolesow akzeptiert und bricht mit Tanja, ohne ihr seine Gründe zu nennen.

Auf der Abschlußfeier nach bestandener Prüfung trifft er das Mädchen zufällig wieder. Neue Gefahr witternd, bietet der Rektor dem Absolventen nun eine Aspirantur an, also den Einstieg in die wissenschaftliche Nachwuchskarriere, als Lohn für den endgültigen Verzicht. Diesmal schenkt der Student Tanja reinen Wein ein, woraufhin sie tief verletzt das Fest verläßt. Kolesow zerreißt vor aller Augen sein Diplom. Ob es zu einer Versöhnung zwischen den beiden jungen Leuten kommt, bleibt offen.

Mochte *Abschied im Juni* wenigstens auf den ersten Blick den 'erzieherischen Aufgaben' annähernd genügen, welche die Partei der Literatur aufgenötigt hatte, so kann dies für die *Entenjagd* (Utinaja ochota, geschrieben 1967, gedruckt in der Zeitschrift 'Angara' 1970, uraufgeführt erst 1976) zweifellos nicht geltend gemacht werden. Das Stück thematisiert die Sinnleere des sowjetischen Alltags, dem ein funktionierendes ethisches Wertesystem fehlt oder abhanden gekommen ist. Wampilow führt hier in der Gestalt Silows einen Helden ein, der mit seiner Neigung zur Selbstisolation, seiner Lethargie und Handlungsunfähigkeit inzwischen einem weitverbreiteten sozialen Phänomen einen Namen gegeben hat (Silowtschina).<sup>11</sup>

Mit dem eigenbrötlerischen Ingenieur Viktor Silow erlauben sich seine Kameraden einen makabren Scherz: dem gerade erst Dreißigjährigen schicken sie einen Kranz mit der Schleifenaufschrift "Von seinen untröstlichen Freunden". Dies wird von dem Empfänger zum Anlaß genommen, die jüngstvergangenen sechs Wochen - z.T. in sechs "Bildern" szenisch umgesetzt - vor seinem geistigen Auge Revue passieren zu lassen. Wir erleben dabei einen Mann, dessen Ehe gescheitert ist, der nur noch lustlos seine Arbeit tut, der seit vier Jahren seine Eltern nicht mehr besucht hat, nun auch die Reise zu seinem sterbenden Vater scheut, dem seine Freunde gleichgültig sind und den noch nicht einmal mit seiner Geliebten ein echtes Gefühl verbindet.

Sein einziges Vergnügen ist die Entenjagd, sein Interesse an der Umwelt ist ganz hierauf reduziert. Seiner fortschreitenden Isolierung und lähmenden Gleichgültigkeit inne werdend, will er seinem Leben ein Ende setzen, wird aber von seinen Freunden im letzten Augenblick daran gehindert. Nachdem sie ihn wieder verlassen haben, findet er nicht mehr die Kraft, sein Vorhaben auszuführen. Er ruft vielmehr seinen Jagdpartner Dima an und verabredet sich mit ihm: zur Entenjagd.

In Silow präsentiert Wampilow einen Menschen, der weder ein Ideal hat, noch ein persönliches Ziel kennt, der für andere weder Interesse aufbringt noch Zuneigung empfindet, der unter seiner Reduktion und Isolation leidet, ohne die Kraft aufzubringen, dagegen anzugehen, nicht zuletzt, weil er keinen Sinn darin sehen kann, seinem Leben unter den herrschenden Bedingungen eine neue Richtung zu geben. Zutiefst unzufrieden mit der Welt und sich selbst, wird er reizbar und sucht sich vom seelischen Innendruck dadurch zu entlasten, daß er andere leiden macht.

Aber Silow ist kein extremer Einzelfall. Auch andere Figuren des Stückes zeigen eine ähnliche Grundbefindlichkeit, die sie - jeder auf seine Weise - zu kompensieren und zu überspielen suchen. Damit wird die Zustandsbeschreibung zum Modellfall für eine im Menschlichen deformierte Gesellschaft - und die Verzögerung bei der Erteilung der Druckgenehmigung und erst recht der Genehmigung für die Uraufführung wird nur zu verständlich. -

Für die starke, fortdauernde Wirkung, die vom wampilowschen Drama ausgeht, läßt sich eine Reihe von Gründen anführen:

Seine Stücke behandeln moralische Themen wie Gerechtigkeit, Gewissen, Verantwortung für den Nächsten - stets bezogen auf den einzelnen, der vom Autor in eine Situation gebracht wird, die ihn zwingt, Stellung zu beziehen und eine Entscheidung zu fällen. Dabei kann er sich auf keine andere Instanz berufen als auf sein eigenes Gewissen. Wohl sind Wampilows Figuren durch die Sozialordnung geprägt, in der sie leben, sind die Entscheidungssituationen, in die sie geraten, für

die sowjetische Gesellschaft durchaus charakteristisch. Die Maßstäbe aber, nach denen sie ihre Wahl zwischen verschiedenen Verhaltensalternativen treffen müssen, sind nicht von der kommunistischen Moral vorgegeben. Sie sind allgemein menschlich, christlich-europäisch.

Wampilows Texte zeichnen sich durch große Wahrhaftigkeit aus, sowohl hinsichtlich der äußeren Situation wie auch in bezug auf die Charaktere. Als Vorbilder taugen seine Helden nicht: Es sind schwache Menschen des Alltags, die sich einer Schwarz-Weiß-Konfrontation radikal entziehen. Hier gibt es keine 'positiven' Helden, an denen die anderen zu messen wären, auch keinen Räsoneur, der beherzigenswerte ethische Lehren verträte. 'Gewöhnliche', unauffällige Menschen stehen mit ihren Problemen einander gegenüber, suchen nach einem Orientierungspunkt für ihr Leben. Unbewußt spüren sie das Verlangen, den moralischen Ansprüchen zu genügen, die ihr Inneres an sie stellt - in ihren innerfamiliären Beziehungen sowohl wie in ihrem Verhältnis zu den Mitmenschen, den Arbeitskollegen. Alltagsprobleme stehen somit bei Wampilow durchaus im Zentrum, behandelt in der Sprache des Alltags. Die Makrostruktur der sowjetischen Gesellschaft aber kommt bestenfalls indirekt ins Blickfeld, wirkt nur indirekt ein, wird direkt nicht angesprochen.

Wampilow gibt keinerlei Rezepte. Didaktik ist ihm fremd. Ja, er bedient sich sogar mit Vorliebe und für die geschilderte Situation durchaus überzeugend einer Art von Ringstruktur: Am Ende ist nichts 'gelöst', lediglich verdeutlicht. Den Leser/Zuschauer soll der meist offene Schluß zum Weiterdenken veranlassen. Hierin steht Wampilow ganz in der Tradition eines Anton Tschechow; es ließe sich aber auch auf den Hauptvertreter des russischen Realismus im 19. Jahrhundert Alexander Ostrowski verweisen, dessen offene Schlüsse als Indiz dafür gelten, daß die in den Stücken angesprochenen sozialen Probleme nicht gelöst sind, die Grundkonfrontationen weiter bestehen. Nicht von der Propaganda vorgeprägte Überzeugungen will Wampilow beim Zuschauer festigen, sondern ihn nachdenklich stimmen. Wenn dieses

**Nachdenken dann kritische Überlegungen oder Änderungen des persönlichen Verhaltens bewirkt - um so besser.**

## 2. "OHNE ES ZU MERKEN, GEWÖHNT DER MENSCH SICH AN DINGE, AN DIE ER SICH NICHT GEWÖHNEN WILL."

ALEXANDER GALIN

Ist Wampilow auch gewiß die wichtigste Leitfigur der sogenannten 'Neuen Welle' - der Begründer einer einheitlichen Schule war er nicht. Eine derartige Schule existiert nicht.

Die Dramatiker der 'Neuen Welle' verbindet zwar eine Reihe von Grundprinzipien, wie etwa Wahrhaftigkeit und Nüchternheit, Präzision der Alltagsdarstellung und eine skeptisch-kritische Grundeinstellung. Sie hätten sich aber - mit Recht - dagegen verwahrt, auf einen gemeinsamen Kanon festgelegt zu werden. Eine oft bittere Lebenserfahrung mögen sie gemeinsam haben, der Protest gegen die offizielle Lüge macht sie zu Verbündeten, als Künstler gehen sie ihre eigenen Wege.

In einer von Barbara Lehmann konzipierten und am 8.6.1988 im 3. Programm des Westdeutschen Rundfunks ausgestrahlten Sendung "Theater ist gegenseitig geschenktes Leben" haben sich Vertreter der 'Neuen Welle' über ihre Erfahrung und die daraus gezogenen Konsequenzen geäußert. So erklärte der namhafte Regisseur Roman Viktjuk: "Derzeit wird in der Presse viel davon geschrieben, daß sich unser Theater in einer Krise befindet. Das betrifft die Dramatik, wie auch die Regie und die Schauspielkunst. Und daß diese Krise daraus resultiert, daß wir über einen Zeitraum von mehr als zwanzig Jahren Stücke gespielt haben, die jeglichen Bezug zum Leben verloren hatten, in denen ganz und gar künstliche Figuren auftraten, die nichts mit dem realen Menschen und der Situation, in der er sich befindet, zu tun hatten. Unsere Schauspieler haben ganz bewußt verlogene Personen gespielt; d.h., es herrschte Lüge seitens der Schauspieler, Lüge seitens der Dramatiker, Lüge seitens der Kritiker, die all' das aktiv unterstützt



haben. Und als dann die neue Dramatik aufkam, Stücke von Ljudmilla Petruschewskaja, Alexander Galin u.a., da hat sich herausgestellt, daß wir überhaupt nicht auf sie vorbereitet waren. Denn diese Dramatiker sprechen von den wunden Punkten in unserer Gesellschaft, über die andere Dramatiker geschwiegen haben oder die sie einfach nicht wahrgenommen haben oder nicht wahrnehmen wollten. Sie sprechen davon mit Betroffenheit und Verständnis für die Situation, in der wir uns befanden."

Neben dem Theaterpraktiker äußerte sich in diesem Round-table-Gespräch auch eine Reihe von Autoren, so Alexej Kasanzew, der unter anderem folgendes erklärte: "Die 'Neue Welle' ist in einer der depri- mierendsten, schwierigsten Perioden unseres gesellschaftlichen Lebens entstanden - der Zeit der Stagnation, wie es jetzt heißt, die damals, so um 1975, ihr Finale erreicht hatte. Und dies ist es, was uns, glaube ich, vereinigt (denn wir sind ja kein Klub, viele von uns kennen sich nicht einmal persönlich): die Zeit und eine ganz bestimmte Atmosphäre. Wir schrieben aus einem ganz bestimmten inneren Protest heraus gegenüber dem, was in der Gesellschaft vor sich ging, gegen die damals herrschende Beziehung zur Persönlichkeit, dagegen, daß man, wo auch immer man sich hingewendet hat, nichts ausrichten konnte, d.h. daß die Menschen sehr wenig Möglichkeit hatten, sich auszudrücken."

Ganz ähnlich sieht es Alexander Galin:

"Es war die Zeit, als den Menschen ihre Würde genommen wurde, sie zu völliger Teilnahmslosigkeit am gesellschaftlichen Leben verurteilt waren. Alles wurde an unserer Stelle, an uns vorbei entschieden. Als Persönlichkeit, als Bürger, die über ihr eigenes Schicksal bestimmen können, hatten wir aufgehört zu existieren. Es trat die Atrophie unseres gesellschaftlichen Bewußtseins ein. Und das in unserem Land, in dem gerade umgekehrt das gesellschaftliche Bewußtsein gestärkt werden sollte - dafür ist doch die Revolution gemacht worden. In den siebziger Jahren hat sich das seelische Leben des Menschen nach innen verlagert. Er hat nicht das ausgedrückt, nicht das gesagt, was er gedacht, nicht das verspürt, was er eigentlich gefühlt hat. D.h., alles

Authentische in ihm hat sich zurückgezogen. Und das ist nicht nur ein politisches, ein soziales Problem, das ist alles viel komplizierter. Das betrifft insgesamt die Situation des Menschen in der Welt des Kollektivs, der sich aus seiner Individualität heraus ins Kollektiv begibt. Dennoch stand der Mensch ja weiterhin vor dem Faktum seiner Geburt, dem Faktum seines Todes, seines Lebens, des Verlustes dieses Lebens. Wann aber wurde er mit diesen Fragen konfrontiert? Dann, wenn er praktisch allein war. Deshalb erschienen an der Oberfläche der neuen Stücke Sujets, die anekdotisch, sinnlos, seltsam anmuteten... Der Hauptanziehungspunkt hat sich in diesen Stücken von der Vorderbühne der Geschehnisse, des Sujets, auf irgendwelche peripheren Dinge verlagert."

Und Viktor Slawkin, der Autor des Schauspiels *Cerceau* (s. Kap. 10) meint: "Die 'Neue Welle' hat sich immer mit der Erforschung der Probleme des gewöhnlichen Mannes von der Straße befaßt, der morgens mit der Metro zur Arbeit fährt und abends wieder heimkehrt. Also mit der Kategorie von Menschen, aus denen sich die Masse des Volkes zusammensetzt. Die Literatur hat sich lange Zeit nicht mit diesen Menschen beschäftigt, hat sich effektvolleren Themen, Figuren zugewandt, Akademiemitgliedern, Helden der sozialistischen Arbeit, Fabrikdirektoren, Rayonkomiteesekretären. In den Figuren der 'Neuen Welle' aber hat sich der Zuschauer wiedererkannt, mehr noch, er hat gesehen, daß das Leben, das er lebt, dem er vielleicht nicht einmal besondere Bedeutung beimißt, voller Dramatik ist, voll hoher Bestrebungen. Mit Anatoli Wassiljew haben wir in *Cerceau* ganz normale, ganz gewöhnliche sowjetische Menschen gezeigt, doch auch zwischen ihnen können hohe Situationen entstehen, wie zur Zeit Tschechows, als die Menschen wirklich gelitten, geliebt, sich erschossen haben; auch in unserer Zeit kann man solche Gefühle empfinden und derartige dramatische Situationen schaffen - auch wenn es sich um ganz gewöhnliche Vorfälle handelt. D.h. ich sehe mein Leben, doch ich betrachte es mit anderen Augen, so, als ob ich auf die Figuren Gogols, Tschechows, Gorkis schaue. Ich spreche hier nicht von der Qualität, dem Niveau, ich vergleiche uns nicht mit ihnen; ich spreche hier nur

von einer bestimmten Betrachtungsweise, daß auch unser Leben kompliziert ist, nicht so abgegriffen, nicht so gewöhnlich, wie wir denken." -

Als erster herausragender Dramatiker der 'Neuen Welle' wird gern Alexander Michailowitsch Galin bezeichnet. Er gehört zur Generation der vierziger Jahre, die bereits in der nachstalinischen Periode aufwuchs. Geboren am 10.9.1947 in Kursk, arbeitete er nach dem Schulabschluß zunächst in der Industrie als Fräser, spielte nebenbei in Provinztheatern und wurde dann von Alexander Wolodin entdeckt, dem er sein erstes Stück *Die Wand* (Stena, 1974) gezeigt hatte. Wolodin ermutigte ihn und vermittelte ihm Aufträge für Filmszenarien. Der Film *Die letzte Begegnung* (Poslednee svidanie, auch: Letjat pereletnye pticy - Zugvögel fliegen -) hatte Erfolg; drei weitere Drehbücher blieben im Zensurnetz hängen. Inzwischen war Galin in die Leningrader Hochschule für Kultur eingetreten, deren Regiefakultät er im Jahre 1974 absolvierte. Handwerkliche Erfahrung in der Ensemblearbeit hatte er nebenbei als Leiter des Theaterstudios an der Leningrader Universität erworben.

Galin gehört zu den erfolgreichsten russischen Autoren. In der Theatersaison 1985/86 z.B. standen in der Hauptstadt nicht weniger als sechs seiner Stücke gleichzeitig auf dem Spielplan. In der Saison 87/88 waren es acht; zu dieser Zeit hatte er zwölf geschrieben und alle wurden auch aufgeführt.

Dieser Erfolg hatte seine Gründe: Seine Stücke sind gekonnt gebaut, die Handlung gewinnt rasch an Fahrt und Spannung, da er das Bühnengeschehen mit einem ungewöhnlichen, wohl gar absurd erscheinenden Vorfall einsetzen läßt, der aber gleichwohl einer einfachen Alltagssituation entspringt.

Seine psychologisch überzeugenden, gut durchgearbeiteten und höchst lebendigen Figuren werden in Konflikte gestellt, die alltäglich und aktuell zugleich sind.

Nach Tschechowschem Vorbild unterliegt dem lebendigen und frischen, doch auch witzig zugespitzten Dialog nicht selten ein Unter-  
text, der zum Aufbau einer komplizierten Bühnenfigur nicht unerheblich beiträgt. Galins Haltung zur Zeit und ihren Menschen ist von einer kritisch-ironischen Grundstimmung geprägt, zugleich aber auch von Anteilnahme und einem Mitgefühl, das besonders den Schwächeren in der Gesellschaft von heute gilt, deren Behauptungswillen er nur zu gern unterstützt. Diese Eigenarten dürften zur Breitenwirkung seines Werkes nicht unerheblich beitragen.

In Galins Stücken gibt es kaum glückliche Menschen, wenn auch durchaus erfolgreiche. Grenzsituationen wie dem Tod, selbst dem Wahnsinn sind einige seiner Figuren recht nahe. Ruhige Geborgenheit im Schoße der Familie, ein friedliches Heim findet man bei ihm nicht. Seine Schauplätze sind Wohnheime, Restaurants, Hotels, ein Invalidenheim in einem ehemaligen Kloster, ein verwildertes Stadion, eine Baracke nahe einer Irrenanstalt - alles Schauplätze der Unbehaustheit. Gemütlich leben seine Helden also nicht, Freude an der Arbeit finden sie selten, ihre Liebe ist nicht glücklich, Zuneigung wird oft nicht erwidert.

Seine Figuren gehören meist zu jener Generation, die sich zwar das bescheidene politische Freidenkertum der frühen sechziger Jahre bewahrt hat, aber ohne Illusionen ist und wenig von der Zukunft erwartet. Nun, in der Mitte der 80er Jahre, steht sie in ihrem fünften Lebensjahrzehnt und die Aussichten sind nicht rosig - gesellschaftlich wie privat.

Zu den frühen Versuchen Galins gehört das bereits erwähnte Film-szenarium *Die Zugvögel fliegen* (Letjat pereletnye pticy, als Drama unter dem Titel *Letzte Begegnung* - Poslednee svidanie, 1975). Am Theater der Leningrader Abteilung der gesamtrossischen Theatergesellschaft zunächst nur einem kleinen Kreis von Besuchern vorgestellt, hat es dem Autor den Weg auf die Bühne gebahnt. Viel später erst (1987) wurde es auf die große Bühne des Majakowski-Theaters in Moskau übertragen.

Das 'dramatische Gedicht in zwei Teilen' *Die Zugvögel fliegen* spielt im Titel auf ein Ende der vierziger Jahre sehr populäres Lied an: "Die Zugvögel fliegen, den vergangenen Sommer zu suchen, aber ich will nicht wegfliegen... ich bleibe bei dir, mein Heimatland ...". Das Thema ist für einen jungen Dramatiker recht ungewöhnlich: Es geht nämlich um das Problem des Alterns und des nahenden Todes, um das unausweichliche Ausscheiden aus dem Berufsleben - zu einem Zeitpunkt, da der Held, Lokomotivführer Jermolaj, sich noch nicht zum alten Eisen rechnen will, noch viel zuviel Kraft in sich spürt. Kompliziert wird seine Situation durch Spannungen mit dem Sohn, der keinen Grund mehr sieht, an der altvertrauten einsamen Bahnstation wohnen zu bleiben und wegziehen möchte - während sein Vater sich an die Vergangenheit festklammert, die sein Leben war. Mit dieser Weigerung verbunden ist auch die Auflehnung gegen die Einsicht, daß das Ende, daß der Tod nahe ist: Im Traum - aus dem Reich der Toten kommend - erscheint ihm sein Vater, ihn zu sich zu rufen.

Neue Kraft und zugleich menschliches Verständnis zu gewinnen sucht er bei seinem Kriegskameraden Pankratow, der sich in der gleichen Lebenssituation befindet wie er selbst: Auch er ist ins Rentnerdasein entlassen worden, auch er hat Spannungen in der eigenen Familie auszuhalten. Jermolajs Besuch bei ihm erklärt sich aber nicht in erster Linie als Zeichen kameradschaftlicher Anhänglichkeit. Er stellt vielmehr eine Art von Versuch dar, vor sich selbst und seinen eigenen Problemen zu fliehen und seinem Dasein dadurch einen neuen Inhalt zu geben, daß er lenkend in das Schicksal anderer Menschen eingreift, d.h. bei Pankratow den Familienfrieden wiederherzustellen unternimmt - womit er natürlich scheitert.

Nicht mit dem eigenen Schicksal in Übereinstimmung zu leben macht seine Tragik aus, die noch dadurch verschlimmert wird, daß er sich von dem seelischen Druck, der auf ihm lastet, nicht befreien kann, indem er etwa seine Empfindungen in Worte faßt.

Es ist kennzeichnend für Galin, daß er anhand eines ganz alltäglichen Falles ein Problem von paradigmatischer Bedeutung aufwirft. Sein Held soll nicht nur unser Mitgefühl wecken, sondern uns vor allem

mit einer existenziellen Frage konfrontieren, auf die eine Antwort zu suchen jedem Menschen - ganz allein - auferlegt ist.

In leichter Form, als 'Tragikomödie für ein Sextett', hat Galin das Thema des Alters in dem Stück *Retro* von 1980 behandelt, das 1981 zum meistgespielten Stück in der Sowjetunion avancierte - und dem Autor weltweite Aufmerksamkeit eintrug.

Im deutschen Sprachgebiet unter dem Titel *Einmal Moskau und zurück* am Berliner Schloßparktheater herausgebracht, bot es Martin Held, Berta Drews, Antje Weißgerber, Gudrun Genest und anderen überaus dankbare Rollen. Der Erfolg auf der deutschen Bühne erklärt sich aber keineswegs allein aus der Leistung der Interpreten. Es ist vielmehr der allgemeingültige Inhalt, der dem Stück auch im Westen berechtigtes Interesse sichert. Daß ein Witwer von seiner kinderlosen Tochter (Ljudmilla) aufgenommen werden muß, passiert überall. Und daß das berufstätige Ehepaar (sie Sportlehrerin, er Antiquitätenhändler) mit dem alten Herrn nichts anzufangen weiß und dieser sich daher, aus seiner gewohnten Umgebung herausgerissen, entsetzlich langweilt, daß es Reibereien gibt und generationsbedingte Mißverständnisse, ist normal. Und daß der einfallsreiche und geschäftstüchtige Schwiegersohn (Leonid) auf die Idee kommt, das Problem dadurch zu lösen, daß er den Alten wieder verheiratet und dafür verschiedene Kandidatinnen (Krankenschwester Nina, die ehemalige Ballerina Rosa und die Nachtwächterin Diana) aufbietet, könnte auch in einem westlichen Boulevard-Stück vorkommen - samt der geschickt platzierten komischen Szenen: z.B. wenn die drei Damen durch einen Irrtum zugleich ein- und damit aufeinandertreffen, oder der alte Herr schließlich so in Schwung kommt, daß er am liebsten alle drei nähme.

Daß Galins Stück dennoch gewichtiger ist, hat vor allem folgende Gründe: Das Alter- und Einsamkeitsproblem, die Angst, auch vor dem Tode, werden mit ungewöhnlichem Ernst behandelt und die psychologische Ausgestaltung besonders des Haupthelden, des ehemaligen Dorf-Dachdeckers Chmutin, gerät wesentlich profiliert, als das bei

leichter Theaterkost üblich ist. Chmutin ist nicht einfach nur der nette, etwas schrullige Opa. Vielmehr gelingt es Galin sehr überzeugend, die Sensibilität des Alten herauszuarbeiten, der sich zuerst verletzt fühlt durch das Heiratsprojekt, dessen Hintersinn er sogleich erkennt, dann aber durch das Interesse der drei Damen an seiner Person seine Bitternis rasch überwindet. Der Alte erkennt, daß er durchaus Chancen hat und gewinnt neuen Lebensmut. Was ihn allerdings nicht von seinem bereits gefaßten Entschluß abbringen kann, die Stadt zu verlassen, wo er sich unwohl, eingesperrt, ohne eine sinnvolle Beschäftigung überflüssig vorkommt. Für die Lebensweise seiner Kinder bringt er ohnehin wenig Verständnis auf, und so fällt ihm am Ende der Abschied nicht schwer: Er kehrt auf sein Dorf zurück in der Erwartung, daß eine der drei - wohl die ehemalige Ballerina Rosa - ihm folgt. Der Schluß bleibt offen. Chmutin und seine Damen verlassen gemeinsam die Wohnung, ohne von deren Besitzern Abschied zu nehmen. Worauf Ljudmilla zum Telefonhörer greift, um erleichtert das nächst anliegende Gespräch zu führen.

Das Stück bietet sich in der Form einer Typen- und Situationskomödie dar, in der es außer um das Grundproblem Alter und Einsamkeit auch um eine weitere ernste Frage geht: Die Beziehung zwischen den Generationen. Deutlich voneinander abgesetzt sind sie durch ihre völlig unterschiedliche Einstellung zum Leben - wobei die ältere Generation wesentlich besser wegkommt als die Jugend. Chmutin, der Mann vom Dorfe, ist die personifizierte Kritik an der Stadt, wo die menschlichen Bindungen einschließlich der familiären Beziehungen sich bis zur Gleichgültigkeit gelockert haben.

Für sowjetische Verhältnisse der letzten Stagnationsjahre bemerkenswert ist weiter die Begrenzung der Handlung auf die private Sphäre. Politik und gesellschaftliche Fragen werden nicht einmal erwähnt. Die Arbeit wird zudem ohne jede Idealisierung gesehen: für den alten Chmutin ist ein Leben ohne Tätigsein unerträglich; für die junge Generation gehört die Arbeit wohl gleichfalls als ein selbstverständliches Element zum Leben, ein besonderer Wert wird ihr jedoch nicht

beigemessen; sie ist nichts anderes mehr als ein Mittel zum Zweck: jenes Geld zu verdienen, das ein erträgliches Dasein garantiert.

Galin verzichtet auf jegliche Didaktik, auf ein Rezept zur Beseitigung zwischenmenschlicher Konflikte. Er zeigt die sozialen Zustände als solche, kritisch, aber ohne Lösungsvorschläge.

Der Titel *Retro* läßt mehrere Ausdeutungen zu. Die deutsche Übersetzung *Einmal Moskau und zurück* spielt auf die Rückreise des Alten auf sein Dorf an. 'Retro' läßt sich aber auch als Bestandteil eines Wortes wie Retrospektive denken: Die drei Damen sind in ihren Gedanken fast ausschließlich mit der Vergangenheit befaßt, von der Vergangenheit her bekommen sie ihren menschlichen Wert; ganz ähnlich verhält es sich auch mit Chmutin.

In dem Schauspiel *Der Tamada* (Tamada; ein anderer Titel lautet *Statisten - Statist* - 1981), ist die Täuschung, die Verdrängung des Echten durch das Falsche, Künstliche in der heutigen Gesellschaft das Grundthema. Es geht zugleich auch um die Verflachung, Schematisierung, Unifizierung in allen Lebensbereichen.

Tamada bezeichnet im Georgischen den Tischherrn, der einer festlichen Tafel präsidiert. Von ihrer nationalen Mentalität her gesprächig, witzig, gutmütig und sehr gastfreundlich, sind die Georgier in dieser Rolle unübertroffen. Sie haben eine vollendete Kunst der Trinksprüche und Reden zu verschiedenen feierlichen Anlässen entwickelt, ohne dabei schematisch zu sein und ohne den jeweils besonderen Anlaß aus dem Auge zu verlieren. Der Einfallsreichtum eines solchen Festordners ist schier unerschöpflich; stundenlang kann er eine Gesellschaft unterhalten. Mit den Anwesenden in der Regel verwandt oder doch befreundet, eine allseits geschätzte Respektsperson, bekleidet ein Tamada ein traditionsreiches Ehrenamt auf Zeit, für das etwa eine Bezahlung anzubieten eine Kränkung darstellte.

Galins Held, der ehemalige Schauspieler Gena, der sich Giwi nennt, ist ein bloßer Pseudotamada, den man für frohe Feste mieten kann (wie seine Frau als weinende 'Hinterbliebene' für Begräbnisse). Längst zum Festprofi geworden, spult er sein Repertoire von Reden und



Trinksprüchen ab, die für alle Hochzeiten gleichermaßen taugen müssen. Zum 'Georgier' zurechtgeschminkt und mit Perücke versehen, wird er allerdings im Verlaufe der Handlung unversehens mit einem echten Kaukasier (Rewas) konfrontiert, der ihn prompt bloßstellt, indem er ihn georgisch anredet und natürlich keine Antwort bekommt - auslösender Faktor für eine schon fast tragisch wirkende Entlarvungsszene.

Aber auch die beiden Hochzeitsfeiern, die hier im Abstand von zwei Wochen im 'Gelben Saal' des Restaurants Ural (im ersten respektive zweiten Bild) nach gleichem Schema ablaufen, sind voller falscher Töne, wirken gekünstelt.

Braut Nr. 1 (Katja) läßt ihren Auserwählten (Petja) auf der Feier sitzen, als sie in Giwi ihren Jungmädchenschwarm wiedererkennt, den Halbgott einstiger Träume. Braut Nr. 2 (Lena) - sie hat an der ersten Hochzeit als Gast teilgenommen und wünscht den festlichen Akt genauso für sich selbst gestaltet zu sehen - gesteht ihrem Partner Tschetwerikow, daß sie ihn nur pro forma geheiratet habe.

Und so wie die beiden Feiern nur noch dem äußerlichen Repräsentationsbedürfnis Genüge leisten, ist auch alles andere daran unecht, veräußerlicht, des eigentlichen Anlasses unwürdig. Fröhlichkeit wirkt teils aufgesetzt, teils ist sie bloß Selbsttäuschung und mutet den Betrachter nur lächerlich an. Eine turbulente, eine an Situationskomik reiche Handlung, die auf einen Zustand der Gesellschaft (einschließlich der Beziehungen der Menschen untereinander) verweist, die so traditions- wie seelenlos ist.

Galin ist auch der Verfasser des ersten Stückes, das man als Perestrojka-Komödie bezeichnen könnte. Sie heißt *Das Loch* (Dyra, 1986), und der Autor hat sie selbst inszeniert. Er macht sich darin lustig über die Befehlshörigkeit sowjetischer Instanzen, die mangelnde Fähigkeit, sich des eigenen Verstandes zu bedienen.

Da trifft in einer Provinzstadt eine Direktive aus der Metropole ein: "Vor Aufnahme der Konservierungsarbeiten beschaffe man 22 Fässer Spatzen." Prompt ergehen die entsprechenden Anweisungen, und als-

bald ist eine ganze Stadt damit beschäftigt, Spatzen zu fangen. Bis sich herausstellt, daß das Telegramm einen Fehler enthielt: Das letzte Wort des Textes - vorobjov - bezeichnet nämlich einen Namen und nicht den Genitiv Plural für Spatz (vorobej). Es hätte also eigentlich heißen bzw. gelesen werden müssen: "Man beschaffe 200 Fässer. (Unterschrift) Spatzen."

Mit diesem absurden, dennoch nicht ganz unwahrscheinlichem Vorfall prangert Galin ein Grunddefizit seiner Gesellschaft an: die Obrigkeitshörigkeit, die so sehr verinnerlicht wurde, daß selbst scheinbar Unsinniges stur 'zur Ausführung gebracht' wird.<sup>12</sup>

Ein soziales Phänomen von eher trister 'Normalität' der Perestrojka-Periode behandelt das Theaterstück *Sterne am Morgenhimmel* (Zvezdy na utrennem nebe, 1982).<sup>13</sup> Es geht um die Prostitution, von Galin als erstem auf die Bühne gebracht. Jahrelang totgeschwiegen, wird dieses Thema heute in aller Offenheit behandelt. Man weiß, wo man Prostituierte treffen kann, man kennt die Rolle der Taxifahrer als Geschäftsvermittler, man kennt die Tarife.

Kurz vor Beginn der olympischen Spiele von 1980 hat man in Moskau die Straßen von Prostituierten 'gesäubert'<sup>14</sup> - und so finden sich alsbald vier Frauen (Lora, Klara, Anna und Maria) von der Miliz in eine Baracke nahe der Hauptstadt zwangseingewiesen und unter die Aufsicht der ehrenwerten Bürgerin Valentina gestellt, Mutter des strammen Milizionärs Nikolaj.

Den Inhalt des Stückes bilden im wesentlichen die Gespräche der solcherart aus dem Verkehr Gezogenen während eines Tages und einer Nacht. Es sind Geschichten von Liebe und Liebesehnsucht, es geht um Schnaps und wie man ihn beschafft, es geht um Demütigung und Mißhandlung, um ungestillte Freiheitsträume nicht zuletzt.

Die Kolleginnen des anrühigen Gewerbes sind höchst unterschiedlich in ihrem Wesen, haben jede eine unverwechselbare Biographie und Physiognomie.

Die bildhübsche, auf ihr äußeres Erscheinungsbild sehr bedachte Lora ist aus einem Provinznest des Südens in die Hauptstadt gekommen, in

der Hoffnung auf die große romantische Liebe, auf den Prinzen, mit dem sie aus der Misere ihres Lebens freizukommen und eine echte Familie mit vielen Kindern zu gründen hofft. Über ihre Herkunft teilt sie den Leidensgefährtinnen Einzelheiten mit, die man glauben kann oder auch nicht: Ist sie wirklich ein Artistenkind und selbst Luftakrobatin oder war sie nur eine bescheidene Angestellte in ihrem Heimatort? Vielleicht träumt sie sich die Vergangenheit genauso zurecht wie die Zukunft... Dem 'Prinzen' begegnet sie freilich nicht. Dafür gewinnt ein gewisser Alexander ihre Sympathie, der bei der Baracke auftaucht, das hübsche Mädchen bewundert und seinen Geschichten glaubt. Er ist zwar ein gebildeter Mensch, ein Physiker, aber, wie sich dann herausstellt, Patient in der nahegelegenen psychiatrischen Klinik.

Klara, abgestumpft, grob, gleichgültig gegenüber den Schmerzen anderer Menschen, brutal und zynisch, verkörpert die Nutte mit langer Berufserfahrung.

Anna, deren Alter als Folge langen und intensiven Alkoholkonsums nicht mehr feststellbar ist, ist ein Mädchen vom Hafenstrich, das sich nur in trunkenem Zustand ansprechen läßt. Fehlt ihr das nötige Quantum, kapselt sie sich ab, will mit anderen nichts zu tun haben.

Maria kommt vom Lande und arbeitet in einer Fabrik, die ihr dazu verhalf, eine Aufenthaltsgenehmigung zu ergattern. An ihre Vergangenheit binden sie nur schlechte Erinnerungen: Von der Mutter wurde sie aus dem Hause gewiesen, als sie schwanger wurde. Jetzt begegnet sie dem Milizionär Nikolaj, und augenblicklich finden beide Gefallen aneinander; sehr zum Verdruß der wachsamen Valentina, die alles daransetzt, die beiden auseinander zu bringen. Beinahe nähme es mit der Verliebten ein böses Ende: Klara vermittelt sie nämlich an eine Gruppe von Freiern (diese treten selbst nicht auf), die Maria zu einer amourösen Spritztour per PKW entführen wollen. Im letzten Augenblick kann sie sich durch einen verzweifelten Sprung aus dem fahrenden Wagen retten, wobei sie sich eine böse Fußverletzung zuzieht. Ihr Glück mit Nikolaj wird die junge Frau wohl nicht finden, nachdem sie ihm gestanden hat, daß sie gar nicht Maria heißt, sondern bekannt ist als Manka Otorwa (Galgenstrick). Nicht besser ergeht es der hübschen

Lora: Klara droht, eine Säureflasche in der Hand, ihr das Gesicht zu verätzen, falls sie nicht mit ihr geht: Die Verbindung zu Alexander wird so ihr Ende finden.

Im Schlußbild sind die vier Heldinnen vor ihrer zeitweiligen Zwangsunterkunft versammelt und wohnen aus 'sicherer' Entfernung dem Hauptereignis des Tages bei: Läufer tragen das olympische Feuer nach Moskau. Voll Ungeduld, mit naivem Stolz auf die sportlichen Errungenschaften des Heimatlandes, werden sie Zeugen eines Ereignisses, dessen Großartigkeit die Misere ihres Daseins nur um so krasser hervortreten läßt.

Galim macht deutlich, daß die Prostitution heute eine alltägliche soziale Erscheinung in der Sowjetunion ist, daß Prostitution einen Beruf darstellt. Er nimmt dem Phänomen jedes romantische Flair dadurch, daß er die Prostituierten zu ganz gewöhnlichen Frauen macht; weder eine Nana ist unter ihnen noch eine Marguerite Gautier. Auch fehlt völlig die traditionelle Problematik des großen Leidens, der Sündhaftigkeit, des Verständnisses für den Unterschied zwischen Gut und Böse. Hier geht es nicht um Verzeihen oder Mitleid. Niemand geht hier mit sich selbst ins Gericht, keine der vier Frauen äußert sich kritisch zum eigenen Lebensweg, keine spricht etwa davon, daß sie einen Fehler begangen habe, daß sie der 'Sünde' verfallen sei. Die Heldinnen suchen denn auch gar nicht erst nach einem moralischen Ausweg aus ihrer Lage.

Galins Schauspiel *Der Bibliothekar* (Bibliotekar', 1989) konfrontiert unter moralischem Aspekt die Etablierten und Reüssierenden mit ihren armen Verwandten, die im Schatten stehen - aber Rechtschaffenheit und menschlichen Anstand auf ihrer Seite haben.

Das Stück spielt in einem ehemaligen Kloster, das als Invalidenheim dient, wo Blinde in einem Betrieb für Kartonageartikel beschäftigt sind. Zugleich ist es der Unterbringungsort einer Bibliothek. Ihr Leiter, Wladimir Kowaljow, ist der Großvater des geschäftigen Studenten Jura, der wegen illegaler Herausgabe eines Almanachs einer stationären psychiatrischen Behandlung unterzogen wurde und danach die

Stelle eines Bibliotheksassistenten zugewiesen bekam. Der Dissident hat freilich seinen Kampf keineswegs aufgegeben, sich vielmehr unlängst erst mittels einer Eingabe für einen verhafteten jungen Mann eingesetzt, der illegale Reportagen gemacht und auch gesendet hat. Für den erfolgreichen Teil der Familie, die hier offiziell zu einer Feier zusammengekommen ist, Grund genug, sich sofort wieder zurückzuziehen, nachdem der wahre Zweck des Besuchs in dieser Einöde fern von Moskau nicht das gewünschte Resultat zeitigt: Jura ist nämlich auch auf allseitige dringende Vorhaltungen hin nicht bereit, sein Vorgehen offenzulegen und mitzuteilen, an welche Instanz er seine Eingabe gerichtet hat. Seine den guten politischen Ruf der arrivierten Verwandtschaft bedrohende Aktion ist also nicht mehr zu beeinflussen, gar zu stoppen.

Das Stück präsentiert eine für Galin typische soziale Zustandsbeschreibung. Wohl wird moralisch gewichtet - die menschliche Integrität verhält sich bei seinen Figuren umgekehrt proportional zu ihrer materiellen Situation und öffentlichen Rolle -, auf gesellschaftspolitische Verbesserungsvorschläge aber wird bewußt verzichtet, ganz im Sinne des großen Vorbilds A. Tschechow, der zwar Wahrhaftigkeit für absolut obligatorisch erklärte, Alternativentwürfe zu präsentieren aber nicht als die Sache eines Künstlers ansah.

### 3. "DAS ALSO IST DAS WUNDER DES LEBENS?!"

WLADIMIR ARRO

Zu den am häufigsten auf dem Spielplan erscheinenden Dramatikern der 'Neuen Welle' gehört Wladimir Konstantinowitsch Arro (geboren am 2.8.1932). Vor allem sein 1982 publiziertes und 1983 auf die Bühne gebrachtes Stück *Seht, wer da kommt!* (Smotrite, kto prišel) trug ihm internationale Anerkennung ein.

Der aus Leningrad stammende Rosow-Schüler hat als Kind die Blockade erlebt, war evakuiert worden in ein Uralstädtchen, hat später das Pädagogische Institut seiner Heimatstadt absolviert und war zunächst als Lehrer tätig. Ab 1970 veröffentlichte er Kinderbücher (mehr als ein Dutzend insgesamt), in denen er auch seine Erlebnisse aus der Blockadezeit verarbeitete sowie seine Erfahrungen mit Kindern.

Über einige Filmszenarien fand er den Weg zum Theater und wurde rasch einer der populärsten Dramatiker seines Landes. Im Jahre 1990 wählte man ihn zum Vorsitzenden der Leningrader Stadtbezirksgruppe des Schriftstellerverbandes der RSFSR; in kritischer Reserve gegenüber den restaurativen Bestrebungen der Verbandsleitung engagiert er sich für die Bewahrung der Einheit der Organisation, allerdings auf erneuerter, demokratischer, pluralistischer Grundlage.<sup>15</sup>

Arro steht in der Tradition des psychologischen Dramas. Nicht zu Unrecht vergleicht man ihn gern mit A. Tschechow, den er selbst als seinen wichtigsten Lehrer bezeichnet; daneben nennt er auch M. Bulgakow, H. Ibsen, G.B. Shaw und T. Williams als seine Vorbilder.

Arros Stücke werden regelmäßig zum Streitfall, ihre Interpretation durch die Kritik unterscheidet sich nicht selten diametral voneinander - einer der Gründe, warum Theaterleute so stark an ihm interessiert sind: hier ist gestalterische Phantasie gefragt, hier kann der Regisseur seine schöpferische Eigenart einbringen.

Ganz bewußt macht Arro die dialektische Spannung in allen Lebensphänomenen sichtbar. Da stehen Glaube gegen Skeptizismus, Schöpfertum gegen Destruktion. Er mag keine bruchlos-glatte Konfrontation von Gut und Böse. Er gibt seinen Figuren Gelegenheit, ihre Ansichten zu entwickeln, für ihre Wahrheit gegen die ihrer Opponenten zu fechten - oder auch gegen eine mahnende Stimme im eigenen Inneren. Für Arro sind gewichtige soziale Probleme im Individuellen, Alltäglichen aufspürbar, und deshalb ist das banal Erscheinende miteinander aussagekräftig für das Ganze.

Seine Schauplätze sind unauffällig: eine ordinäre Stadtwohnung, eine zum Verkauf stehende Datscha, ein Second-hand-shop. Da kann sich einer ans Renovieren seiner Wohnung machen, und plötzlich erscheint ein Unbekannter und verkündet, hier habe einmal ein großer Poet gelebt, und deshalb dürfe nichts verändert werden. Dabei sollte doch die Verschönerung der Beginn eines neuen Lebensabschnitts sein. Was tun? (*Fünf Romanzen in einem alten Haus*). Oder: Kann bei einer Intellektuellenfamilie ein so banaler Vorgang wie die Verhandlung über den Verkauf einer ererbten Datscha wirklich damit enden, daß scheinbar urplötzlich das so unerschütterlich gewähnte Gebäude der Selbstgewißheit und Überzeugtheit von der Wichtigkeit des eigenen Standes einstürzt - nur weil man sich mit einem Kaufinteressenten konfrontiert sieht, dessen Mentalität und Auftreten so gar nicht in die gängigen Vorstellungen, die man sich von seinesgleichen gemacht hat, passen wollen (*Seht, wer da kommt!*). Oder: Da hat die gute Nelli die schönsten Jahre ihres Lebens hingebungsvoll der Arbeit gewidmet - und dabei gar nicht bemerkt, daß die Familie, die ihrem Dasein Halt gab, allmählich auseinanderfällt (*Alltagstrott*). Warum versteht man einander nur nicht mehr? Wieso hat offenbar jede Generation ihre eigene Wahrheit? Was gilt noch das Erbe der Väter - weniger im materiellen als im geistigen Sinne? Man kann, so läßt er in *Seht, wer da kommt!* eine Figur sagen, "seine Prinzipien verraten und doch irgendwie weiterleben. Vielleicht sogar ganz gut. Aber für die nächsten Generationen bleibt dann nichts mehr als Wind".<sup>16</sup>

Arros erstes Stück *Todesstrafe* (Vysšaja mera, 1976), basiert noch auf den schrecklichen Kriegserlebnissen des Leningraders und geht auf ein Gerichtsverfahren zurück, das im November 1941 in der belagerten Stadt durchgeführt wurde. Es behandelt das Thema vom Wert eines Menschenlebens unter Ausnahmebedingungen, in einer Zeit, da der einzelne nicht viel zu gelten schien.

Die Handlung spielt in der belagerten, hungernden Stadt an der Newa, an einem eiskalten Novembertag. In einem Bahnhofsschuppen wird von einem provisorischen Militärgericht im Schnellverfahren der Prozeß gegen den ehemaligen Bahnhofsvorsteher Semschow und seinen Stellvertreter Orechow durchgeführt. Die Anklage wirft ihnen vor, während eines Brandes im Bahnhofsgelände Lebensmittel zu persönlichen Zwecken entwendet zu haben. Die Beweislage ist denkbar schlecht. Dennoch fordert der Staatsanwalt die Todesstrafe. Alle Bemühungen der jungen Verteidigerin Kislizyna, eine weitere Untersuchung durchzuführen oder zumindest eine günstige Beurteilung des Sachverhalts (in dubio pro reo) dem Urteil zugrunde zu legen, machen auf das Gericht keinen Eindruck - zumal die Anwältin durch ihren von Hunger und Resignation demoralisierten Kollegen Tjomin keinerlei Unterstützung erfährt. Dem Antrag des Staatsanwaltes wird daher vom Gericht unter Vorsitz Hauptmann Schewljakows stattgegeben.

Auf dem Wege ins Stadtzentrum, wo das Urteil (nach einer Frist von 72 Stunden für eine eventuelle Berufung) vollstreckt werden soll, gerät der Häftlingskonvoi, dem sich auch die Mitglieder des Gerichts, die Verteidigung, die Zeugen und Semschows Tochter Sonja angeschlossen haben (es ist Sperrstunde und die Zivilisten kommen so unbehelligt nach Hause), in einen Bombenangriff.

Das alte menschenleere Haus, in dem sie Schutz suchen, wird getroffen, und stürzt über ihnen zusammen: außer dem Verurteilten Semschow und seiner Tochter finden sich alle beteiligten Personen unter einer Treppe in einem 'steinernen Sack' verschüttet wieder. Keiner wagt sich zu bewegen aus Furcht, unter nachstürzenden Trümmern begraben zu werden.



Hat jemand in dieser Stadt des Massensterbens bemerkt, was hier geschah? Die Verteidigerin, die an ihren Mandanten glaubt, ist fest überzeugt, daß Semschow, falls er überlebt hat, den Verschütteten zu Hilfe kommen wird - trotz Todesurteil und trotz der Schußverletzung, die ihm ein Konvoi-Soldat beigebracht hat. Die erzwungene Wartezeit nutzend, bittet Orechow die Verhandlung neu zu eröffnen, damit er, wenn schon nicht sein Leben, so doch seine Ehre retten könne. Rechtsanwalt Tjomin, aus seiner Lethargie aufgeschreckt, nimmt sich der Sache an und befragt den Beschuldigten detailliert nach den Vorgängen, die zur Festnahme geführt haben. Wie sich nun herausstellt, haben die Angeklagten die Lebensmittel an Männer verteilt, die in Doppelschicht einen Panzerzug bauten, Flüchtlinge zumeist aus Bjelorußland, teilweise ohne Lebensmittelkarten. Richter Schewljakow ist zwar beeindruckt, weigert sich aber, einen Justizirrtum zuzugeben. Doch überraschend wendet sich das Schicksal der Eingeschlossenen zum Guten: man hat einen Weg zu ihnen gebahnt, und eine Stimme von draußen ruft sie einzeln auf, herauszukommen. Ihre Rettung verdanken sie Semschow. Der Vorsitzende verspricht nun immerhin, dem Urteil ein Sondervotum zugunsten der Angeklagten beizufügen.

Die 'Botschaft', das Anliegen, des Autors ist klar: Es geht ihm um die Menschlichkeit, und um die Achtung vor dem Gesetz gerade auch unter außerordentlichen Bedingungen, unter tödlicher Bedrohung sogar. Seine Pflicht zu tun für die Gemeinschaft darf der Mensch sich nie weigern, mahnt die Anwältin, wobei sie sich sowohl an ihren Kollegen Tjomin wie auch an den Vorsitzenden des Gerichts wendet. Beide wählten aus Schwäche, Bequemlichkeit, Resignation den einfachen Weg und dienten damit der Ungerechtigkeit, d.h. dem Bösen.

Das 1979 vollendete Schauspiel *Der Garten* (Sad) kann man als einen künstlerischen Appell betrachten, das Recht der Menschen anzuerkennen, ihr Leben hier und heute schöner zu machen und nicht auf imaginäre Zukunftsideale zu setzen, eine für die Sowjetunion provokative Forderung. Was bedeutet aber 'schöner leben'?

Arro versetzt uns in eine der neuen sibirischen Städte, die ihr Entstehen einem großen Wasserkraftwerk verdankt. Die Bauarbeiten sind abgeschlossen, der Sturm und Drang der Aufbauzeit liegt hinter den Menschen. In einem öffentlichen Garten, den die Bauleute der Stadt als ein Symbol für den Teamgeist der Aufbauphase hinterlassen haben, kommen regelmäßig einige der Männer der ersten Stunde zusammen, um gemeinsam mit dem Gärtner Dolmatow die heroische Vergangenheit wieder aufleben zu lassen und dabei in der Erinnerung wieder jung zu werden. Wohl gedeihen die Grünanlagen, erfordern aber eine Menge Arbeit und Geld. Anfangs haben die Städter auch fleißig mit Hand angelegt, aber im Laufe der Zeit ließ die Begeisterung nach, und als einmal überraschend Nachtfrost einbrach, fand sich kaum jemand, der den blühenden Bäumen zu Hilfe kommen wollte - mit der Folge, daß die meisten von ihnen eingegangen sind. Der Stadtsowjet erklärt daraufhin den Erhalt des Gartens für zu aufwendig. Der stellvertretende Vorsitzende des Rates schlägt die Aufteilung in Parzellen und deren Vergabe an interessierte Bürger vor. Was zur Entstehung einer Art von Bürgerinitiative zur Erhaltung des Gartens führt. Eine 'romantische' Front bildet sich gegen eine 'pragmatische', die für private Nutzung im Interesse der wünschenswerten Eigenversorgung der Bewohner mit Lebensmitteln eintritt.

Wie für Arro kennzeichnend, steht hier Argument gegen Argument; dem Zuschauer fällt es nicht leicht, Partei zu ergreifen.

Im Stück siegt der 'Pragmatismus'. Der Garten wird aufgeteilt. Die neue Regelung, willkommen heißen oder verurteilt, bringt Vor- und Nachteile. Letztere aber sind geistiger Art und dürften kaum wettzumachen sein. Muß ein gehobener Lebensstandard mit dem Verlust an Romantik, Idealismus, Tradition, Kooperativgeist bezahlt werden? Können wir die Verbesserung des Lebens des einzelnen und seiner Familie nur um den Preis eines Verlustes an Gemeinsinn haben - Fragen, die in einem ideologisch geprägten System wie dem der Sowjetunion besonders brisant, aber für außersowjetische Gesellschaftssysteme durchaus nicht irrelevant sind.

Arro fragt mit seinem Stück aber auch nach Möglichkeiten zu einer Harmonisierung beider Tendenzen. Vom 'neuen Menschen' reden und dessen materielle Basis nicht schaffen können, muß Frustrationen bewirken. Nur den Kampf ums tägliche Brot im Auge zu haben, haben zu müssen, desidealisiert die Gesellschaft. Dem Gärtner Dolmatow erlaubt Arro in dem Stück einen Lösungsversuch: Er legt einen neuen Garten an und versucht so, dem Traum wieder einen neuen Realisationsansatz zu bieten. Allerdings muß Dolmatow hierfür die Stadt verlassen und in neu zu erschließende Gebiete ziehen, die von der Zivilisation noch kaum berührt sind. Der Gärtner verkörpert somit den ewigen Pionier, den Individualisten, der für seine Ideale seine 'bürgerliche' Existenz zu opfern bereit ist. Ist er vielleicht nur ein Relikt aus vergangenen Zeiten, nicht fähig, sich den Realitäten anzupassen, sich einzugliedern? Seine Zeit scheint vorbei in einer Periode, da die gesellschaftliche Entwicklung immer rücksichtsloser über die Interessen des einzelnen hinweggeht.

Die übrigen Vertreter des Neulandgeistes haben sich angepaßt, ins Unvermeidliche geschickt, allerdings voll Wehmut: schließlich ist dieser Garten ein Stück ihrer Jugend, und seine Beseitigung weckt nostalgische Gefühle.

Der Schluß läßt weiterführenden Überlegungen viel Raum. Trägt Dolmatow, der Gärtner, die Ideale an einen neuen Ort, oder weigert er sich nur, Verantwortung zu übernehmen und zur Stabilität der Gemeinschaft beizutragen? Die Flucht vor den Anforderungen der Zeit kann keine Lösung sein. Der Mensch muß sich ihnen stellen, selbst dann, wenn sie seinen persönlichen Überzeugungen zuwiderlaufen. Aber überläßt Dolmatow mit seinem Rückzug nicht das Feld den skrupellosen Pragmatikern?

Arros viertes Stück *Seht, wer da kommt* (Smotrite, kto prišel, 1981) ist sicher der meist diskutierte unter seinen Texten. Durchaus begreiflich, wurde doch der Zuschauer/Leser hier mit einem Helden konfrontiert, den es eigentlich nicht geben dürfte und wenn, dann nur in negativer

**Wertung:** mit dem geschäftstüchtig-erfolgreichen Aufsteiger aus eigener Kraft.

Arro versetzt uns in ein Landhaus, das dem verstorbenen Schriftsteller Tabunow gehört hat. Dessen Witwe möchte sich von der Datscha trennen. Als erster Interessent tritt der gerade erst fünfundzwanzigjährige Friseur Gennadi Koroljow (Korol = König) auf, Europameister im Damenfrisieren, der sich von der modebewußten, betuchten Damenwelt gern als 'King' titulieren läßt. Zweifellos ein cleverer Geschäftsmann (er selbst bezeichnet sich als Künstler), ist dieser sowjetische Selfmademan im Dienstleistungssektor, der gemäß dem aus der Anti-NÖP-Literatur der zwanziger Jahre überkommenen Schema eigentlich als abstoßender, amoralischer Bourgeois erscheinen müßte, keineswegs ein Parvenu, sondern ein sensibler, komplizierter Charakter, vielseitig interessiert und aufgeschlossen, der die Freundschaft der heimlich verehrten und zugleich angesichts ihrer Lebensuntüchtigkeit auch bemitleideten Intelligenz sucht. Weshalb er den Angehörigen des Verstorbenen vorschlägt, nach vollzogenem Kauf im Hause wohnen zu bleiben und seine Freunde zu werden. Er sieht in diesem, die Angesprochenen leicht peinlich berührenden Angebot mehr als eine Privatsache - einen Schritt nämlich auf dem Weg zur Überwindung der gesellschaftlich-moralischen Gegensätze zwischen den Schichten; natürlich ohne das so präzise zu formulieren. Offenbar aber leidet er unter der öffentlichen Zurücksetzung seines Standes, wo er doch weiß, was er kann und daß er der Erfolgreiche ist. Andererseits verfügen die Intellektuellen über jene Bildung, nach der er sich sehnt.

Diese ungewöhnliche Freundschaftsgeste wird von dem im Nebenhaus wohnenden Bruder des Verstorbenen wie auch von seinem Schwiegersohn Schabelnikow voll verächtlichen Hochmuts zurückgewiesen. Freilich ist das Projekt dieses neuartigen Freundesbundes ohnehin zum Scheitern verurteilt, weil zwei Kumpel des Friseurs, Bademeister Lewada und Barkeeper Robert, hinter dem Rücken Kings den Kauf mit der Witwe bereits perfekt gemacht haben, also schon im Besitz der Datscha sind, als der Meisterfriseur noch seine Ideen entwickelt.

Interessant ist aber weniger diese geschäftliche Manipulation als vielmehr die von Arro präsentierte Konfrontation zweier sozialer Gruppen. Auf der einen Seite die Intellektuellen: schlampig gekleidet, schwunglos und träge; Tabunow z.B. kaschiert seine fehlende Lebenstüchtigkeit mit Phrasen über die Bedeutung der Intelligenz, deren soziale Rolle darin bestehe, der Welt Sinn und Form zu geben und für die einfachen Menschen Maßstäbe zu setzen. Auf der anderen Seite Aktivität und Energie bei Menschen, die genau wissen, was sie wollen und imstande sind, aus dem sowjetischen Leben alles herauszuholen, was es dem Wendigen zu bieten vermag. Dort der Mediziner Schabelnikow, bereits 34 Jahre alt und noch immer Assistent (mladšij naučnij sotrudnik) in einem Institut für Biochemie, seit Jahren mit seiner Dissertation beschäftigt, an der er offenbar ohne Lust und Engagement arbeitet; um Geld zu verdienen, hilft er Bekannten beim Renovieren von Wohnungen. Hier King, ein Meister seines Fachs, forsch und selbstbewußt, selbstverständlich Autobesitzer, modisch gekleidet, westliche Zigaretten rauchend, die Taschen voller Geld: drei Haarschnitte von seiner Hand bringen genau so viel ein, wie der alte Tabunow als Monatsrente erhält, nämlich 90 Rubel.

Das Auftreten Kings und seiner Freunde löst in der stagnierenden Welt der Intelligenzler eine Krise aus. Scheinbar urplötzlich erscheint die intellektuelle Arbeit als fragwürdig, sind doch erfolgreich gerade diejenigen, die man seit eh und je gering achtete, auf deren Lebensführung man ebenso herabsah wie auf ihre Lebensprinzipien, über die man sich erhaben dünkt. Plötzlich bricht die notdürftig aufrecht erhaltene Kulisse der Wohlanständigkeit zusammen: Alina, die Frau des Biochemikers, Tabunows Tochter, macht aus ihrer Enttäuschung angesichts der nun offenbar gewordenen Lebenslüge um sie her kein Hehl mehr. (Mit den 15 Rubeln Gehaltserhöhung, die ihr Mann nach glücklich vollzogener Verteidigung einer Dissertation, an deren Sinn er zudem zweifelt, zu erwarten hat, kann sie sich nicht einmal einen Haarschnitt bei King leisten). Sie droht der Faszination des Erfolgreichen zu erliegen; eine Bindung zu King bahnt sich an, was ihren Mann zu dem Verzweiflungsschluß veranlaßt, sich das Leben zu nehmen

(bei der Uraufführung wurde der Schluß geändert: Durch Schabelnikow telefonisch über die Situation informiert, eilt die Witwe Tabunows herbei und verkündet, daß sie das Häuschen doch nicht verkaufe). Selbst innerhalb der eigenen vier Wände sind also die hohen moralischen Ansprüche der Intelligenz nicht mehr aufrecht zu erhalten.

Das Landhaus ist für die einen der Ort, der vor allem nostalgische Erinnerungen weckt, wie in Tschechows *Kirschgarten* (Višnevij sad, 1904), für King dagegen ein Prestigeobjekt, durch das er seinen gesellschaftlichen Erfolg weiter zu steigern gedenkt: Der Erwerb der Datscha soll es ihm erleichtern, seine Position unter den sogenannten besseren Kreisen zu festigen. Zugleich will er durch die Übernahme dieses Domizils von Intellektuellen seine langgenährte Sehnsucht nach Rache befriedigen, hat er doch in seiner Jugend unter dem Hochmut der Gebildeten leiden müssen.

Das handlungsarme Stück, das stark von der Atmosphäre lebt, weist also eine nach traditioneller marxistischer Auffassung verkehrte Welt vor. Von der üblichen Wertschätzung der Intelligenz ist nichts zu spüren, vielmehr wird sie hier als eine Art von kollektivem überflüssigen Helden denunziert. Energie, Tatkraft, die Fähigkeit, etwas zu bewegen werden ausgerechnet bei einer sozialen Gruppe ausgemacht, die eigentlich auf dem Aussterbeetat stehen sollte.

Die sich unaufhaltsam in den Vordergrund schiebenden 'neuen Leute' - seht, wer da kommt! - legen die ganze Misere der Intelligenz und den illusionären Charakter überholter Wertvorstellungen bloß - damit letztlich aber auch die Gegenstandslosigkeit des ideologisch-moralischen Führungsanspruchs der geistig angeblich tonangebenden, Maßstäbe setzenden Schicht. Das Stück endet für die Sommergäste, die Datschenbesitzer, in tiefer Resignation. Es bringt weder Lösung noch Trost, es wirft nur Fragen auf, konfrontiert mit Lebenslügen - ganz im Sinne des Kunstverständnisses eines H. Ibsen, A. Tschechow oder T. Williams.

Wie die gegenwärtige Wirtschaftssituation in den Nachfolgestaaten der Sowjetunion offenbar macht, braucht das Land nichts nötiger als

Menschen vom Type Kings. Freilich verfällt Arro, darin ganz ähnlich dem großen Meister des realistischen Dramas im 19. Jahrhundert Alexander Ostrowski, keineswegs der Idealisierung dieses für das russische Publikum ungewohnten Typs. Nicht nur daß King auch seine Mängel hat (seine Großspurigkeit, seine Tendenz zur Rachsucht); ihm beigegeben sind mit Robert und Lewada Vertreter der eher dubiosen Variante der Spezies 'erfolgreicher Geschäftsmann'.

Das Komödien-Diptychon *Blauer Himmel mit Wolken* von 1983 (Sinee nebo, a v nem oblaka) besteht aus zwei in sich abgeschlossenen Stücken, die allein durch ihre Thematik - Liebe und Alltag - locker miteinander verknüpft sind. Und durch die Struktur: jeweils wird ein Mann mit vier Frauen konfrontiert, die nacheinander auftreten.

Die Komödien kontrastieren in Ton und Handlungstempo, und ihre Figuren sehen sich darüber hinaus auch höchst unterschiedlichen Situationen ausgesetzt. Die Stücke ließen sich sehr wohl einzeln spielen; doch gemeinsam präsentiert, ergänzen sie einander bei der Behandlung des ewigen Themas der Liebe.

Der erste Teil trägt die Überschrift *Der ungewöhnliche Sekretär* (Neobyčajnyj sekretar'). Eine Fabrik in der russischen Provinz bekommt Besuch von einer hochrangigen Kommission, mit der für den Abend im Zimmer des Direktors eine - natürlich höchst wichtige - Sitzung anberaumt wird. Über ihren Gegenstand erfährt der Zuschauer/Leser nichts Näheres; nur soviel kann er ahnen, daß es hier um personelle Entscheidungen geht.

Wir blicken in das Zimmer des Sekretärs des Direktors, Stanislaw Eduardowitsch, eines alerten jungen Mannes, der nacheinander von vier Damen bestürmt wird, die unbedingt ihre Männer sprechen wollen, deren berufliches Schicksal sich offenbar hinter den verschlossenen Türen entscheidet. Stanislaws Hauptaufgabe besteht jedoch darin, niemanden in das Allerheiligste des Werkes vordringen zu lassen, den ungestörten Ablauf der Sitzung zu garantieren.

Nelli Nikolajewna, Schauspielerin am örtlichen Theater, versucht ihren erfahrenen Charme gegen den Sekretär ins Feld zu führen - ver-

geblich. Immerhin erlaubt der junge Mann ihr zu telefonieren. Versehentlich drückt sie dabei auf einen Knopf, der eine akustische Verbindung mit dem Konferenzraum herstellt und es den Tagenden erlaubt, Nellis intime Konversation mit einem Liebhaber mit anzuhören.

Als zweite erscheint Frau Borodina, Leiterin einer Fabrik für Sämaschinen. Selbstbewußt und derb, macht sie sich über einen möglicherweise für ihren Mann negativen Ausgang der Konferenz wenig Sorgen. Während sie auf ihn wartet, erledigt sie ein dienstliches Telefongespräch, das wie eine komische Einlage anmutet.

Die dritte ist ein naives Ding namens Panja, Mutter zweier Kleinkinder, die ebenfalls die Gelegenheit zum Telefonieren benutzt, ihrem zwei Jahre alten Sohn aber nichts Wichtigeres als delikate Bettgeschichten mitzuteilen weiß.

Da es im Direktionsgebäude nur dieses eine Telefon mit Amtsleitung gibt, muß jede der wartenden Frauen nolens volens mit anhören, was die anderen zu sagen haben. Dies hat zur Folge, daß sie ihre Hemmungen voreinander immer mehr ablegen. Zwischen ihnen agiert souverän der Sekretär, der hilft, tröstet, als Beichtvater fungiert - eindeutig in der Absicht, Ruhe und Frieden aufrecht zu erhalten.

Schließlich erscheint eine vierte Dame, und es stellt sich rasch heraus, daß einer der Herren hinter der verschlossenen Tür ihr Liebhaber sein muß. Da aber nur die drei Männer der ersterschienenen Frauen zur Konferenz geladen sind, muß jede von ihnen in der 'neuen' eine Rivalin erblicken. Da öffnet sich die Tür - und niemand erscheint. Ins Blickfeld gerät nur ein großes schönes Bild: "Blauer Himmel mit Wolken".

Diese völlig unerwartete Wendung konfrontiert den Zuschauer mit einer Reihe unlösbarer Fragen: Was für eine Konferenz fand da statt, oder besser: fand überhaupt eine statt? Welche Rolle spielt hier der Sekretär? Unter welcher Anklage oder Beschuldigung standen die versammelten Herren - wenn sie denn überhaupt hier versammelt waren? Oder spielt der Autor etwa nur mit seinen Zuschauern? Ging es vielleicht gar nicht darum, hier Frauen und Männer zu konfrontieren, war es gar nur sein Anliegen, vier Frauen in einer außergewöhnlichen Si-



tuation zur Offenbarung ihres Charakters und ihres Wesens zu bringen?

Die zweite Komödie des Diptychons trägt den Titel *Abschiedsparty für Wetlugin* (Proščanie s Vetluginym). Ein alter Chorleiter, allein und freudlos, hat den Wunsch, vor seinem nahen Ende noch einmal - und sei es nur für ein paar Stunden - der Einsamkeit zu entfliehen. Er schickt also vier Telegramme an seine vier früheren Ehefrauen aus, in der Hoffnung, daß wenigstens eine dem Rufe folgt. Es erscheinen alle vier, eine nach der anderen. Sie kennen einander nicht, finden aber rasch eine gemeinsame Sprache, um sich ihren Erinnerungen hinzugeben. Sie alle hatten sich seinerzeit in ihren Chorleiter verliebt, der - auf der Suche nach raschem Erfolg - nach jeweils kurzer Dienstzeit ein anderes Ensemble übernahm, wobei er zwar nicht sein Repertoire, wohl aber die Lebensgefährtin wechselte.

Daß er bei keiner seiner Frauen das ersehnte Glück und die erträumte Harmonie gefunden hat, ist im wesentlichen seine Schuld. Doch zögern die Damen mit Vorwürfen gegen den Alten, denn wie sich bald herausstellt, haben alle vier - Lidija (40), Asja (60), Sonetschka (50), Tata (30) - an Wetlugins Seite durchaus Frauenglück genossen und sind ihm auch dankbar für die gemeinsame Zeit, besonders aber für die Musik, die sie miteinander verbunden hat.

Jede von ihnen versucht nun, jene ihrer Eigenschaften, um derentwillen er sie geliebt hat, besonders herauszustreichen und dadurch die Rivalinnen zu übertrumpfen. Höhepunkt der Party wird ein von Wetlugin dirigiertes, gemeinsam gesungenes Gloria von Vivaldi, das sie immer unter seiner Leitung zu singen geträumt hatten, wozu es aber nie kam. Wenigstens dieser große Wunsch wird ihnen nun also erfüllt. Beide Teile des Diptychons sind recht erfolgreich, wobei es wohl weder die unpräzise Alltäglichkeit der Bühnensituation ist, was den Zuschauerzuspruch sichert, noch der mysteriös-paradoxe Schluß des einen, die Verbindung von Lyrismus und Komik bei dem zweiten. Vielmehr sind es die prächtigen Rollen, die Arro geschrieben hat, denen die Mimen Profil geben und ihre Wandlungsfähigkeit dabei

unter Beweis stellen können, besonders wenn in beiden Teilen dieselben Schauspielerinnen eingesetzt werden.

Im Jahre 1984 kamen die *Fünf Romanzen in einem alten Haus* (Pjat' romansov v starom dome, 1981) heraus. Obwohl als Komödie deklariert, vermag der Text der Gattung nur bedingt zu entsprechen.

Das bejahrte Ehepaar Kasjanow trifft in seiner Wohnung, die noch aus der guten alten Zeit St. Petersburgs stammt, letzte Vorbereitungen zur Innenrenovierung, die durch die bevorstehende Hochzeit der Tochter Olga mit Leonid, einem tüchtigen Geschäftsmann, unaufschiebbar geworden ist. In diese Vorbereitungen platzt ein gewisser Bronikow hinein, der - wie sich nach einigem Hin und Her herausstellt - Mitarbeiter des Literaturinstituts ist und die Wohnung als die eines bekannten russischen Dichters des 19. Jahrhunderts identifiziert hat, der hier nicht nur seine Romanzen geschrieben, sondern sich auch das Leben genommen hat. Die Braut zeigt durchaus Verständnis für die Bitte Bronikows, die Zimmer in ihrem ursprünglichen Zustand zu belassen, während Vater und Bräutigam das als weltfremde Romantik ablehnen. Auf Bitten der Braut unterbleibt die Renovierung.

Der Effekt des Stückes resultiert aus der originellen Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart. Schon der Titel - "Romanzen" - "altes Haus" - verweist auf das Gestern im Heute. Ein Kontrast wird sichtbar gemacht: zwischen der Banalität unserer Zeit und der poetischen Überlieferung der Vergangenheit. Begriffe wie Poet, Dichtung, Lebenstragik kontrastieren mit Geschäftsmann, Renovierung, Heiratsplan u.s.w. Dieser Gegensatz drückt sich nicht zuletzt im Kontrast zwischen der heutigen Umgangssprache und der Literatursprache des 19. Jahrhunderts aus, deren sich Bronikow, seinem Metier entsprechend, bedient. Bewahrung des Tradierten steht gegen die Modernisierung, die Überlieferung der Werte von gestern gegen deren gedankenlose Beseitigung heute. Die Renovierung (und Teilung der Wohnung) als Voraussetzung für das Glück des jungen Paares (und für die Ruhe der Eltern) steht gegen das Bekenntnis zur Vergangenheit. Als Voraussetzung für das Glück und für das Ruhebedürfnis der Heutigen

(das darf durchaus symbolisch überhöht gesehen werden) wird die Beseitigung, Übertünchung des Alten betrachtet.

Der Konflikt erinnert deutlich an *Arros Garten*. Auch hier werden wieder zwei Wertmaßstäbe mit einander konfrontiert, die für sich genommen durchaus ihre Berechtigung haben. Soll die heutige Generation ihr Leben durch die Vorfahren und deren Maßstäbe bestimmen lassen? Haben wir das Recht, die Vergangenheit zu verdrängen, zu überpinseln, abzustreifen? Hat diese Vergangenheit nicht doch einen Wert für uns und unsere Nachkommen?, Wie verhalten sich Privateigentum und Privatinteresse zum Volkseigentum und einer gesamt-nationalen Wertevermittlung? Hat der Poet des 19. Jahrhunderts nicht Gedichte geschrieben, die man zum Teil noch heute kennt, ohne zu wissen, wer ihr Autor war? Und ist nicht in eben dieser Wohnung das berühmte Werk über die Zarenmetropole geschrieben worden, das noch den Heutigen lieb und teuer ist? Mittels der Berichte über den toten Dichter wird eine längst vergangene Zeit lebendig gemacht, und unvermittelt beginnen sich die Zuhörer als Glieder einer langen Traditionskette zu begreifen. Eigene Jugenderinnerungen der Wohnungsinhaber werden wach - bis sie der Ruf "Leonid ist da!... Er hat Farbe aufgetrieben!" aus der wehmütvollen Stimmung reißt. Die Gegenwart tritt wieder in ihre Rechte.

Von vorneherein auf Moll gestimmt ist *Arros Schauspiel Alltagstrott* (Koleja, 1987)<sup>17</sup>, das um das Problem der familiären Harmonie kreist. Daß sie in diesem Stück zerbricht, daß die Familie sich auflöst, ist mehr als eine nur private Tragödie, es ist das Symptom für eine soziale Krankheit, die tiefe geistig-ethische Ursachen hat.

Der große runde Tisch, um den sich in einer fernen, scheinbar weit zurückliegenden Zeit ohne Radio und Fernsehgerät, ohne Diskothek, Kino und Sporthalle allabendlich die Familienmitglieder versammelten, um Gedanken auszutauschen und vielleicht dem Vater zu lauschen, der aus Dickens vorlas - dieses Möbelstück erscheint Nelli, einer tüchtigen Lektorin und Literaturkritikerin, wie ein Symbol häuslicher Eintracht, wie der Zentralpunkt eines harmonischen Famili-

enlebens. Doch die Zeitläufe und mit ihnen die Menschen haben sich gewandelt. Spannungen herrschen, Aggressionen stauen sich auf, Mißverstehen untereinander vergiftet die Atmosphäre der auf engstem Raum zusammengepferchten Familie, die aus drei Generationen besteht. Der fünfundsiebzigjährige Vater lebt weitgehend in seiner ihm ideal erscheinenden Jugendzeit; er kann und will auch nicht begreifen, warum nicht mehr gültig sein soll, was doch einmal als selbstverständlich akzeptiert wurde. Es leidet aber auch sein Enkel, der bei seinen ersten selbständigen Schritten mit der Grausamkeit und dem Pharisäertum der Erwachsenen zusammengestoßen ist. Zwischen ihnen steht Nelli, die mit allen Mitteln zusammenhalten möchte, was auseinanderstrebt: "Soll's das gewesen sein? Das also ist das Wunder des Lebens? Das Geschenk des Himmels... Ein anderes Leben gibt es nicht?", fragt sie den Vater. "Wo ist die Familie geblieben, wo ist das Heim, der warme Platz? Nur noch Stückwerk. Ein bißchen Musik, ein bißchen Liebe, ein bißchen Mutterschaft... Und ganz viel Arbeit! Und insgesamt gesehen: alles strebt auseinander, nichts, gar nichts!"<sup>18</sup>

"Vor Jahren, lang, lang ist's her, hab' ich mir mal eingebildet, mein Haus, das sei die ganze Welt. Ich habe Esperanto gelernt... Dann schrumpfte dieses Maß auf die Größe der Stadt, auf ihre Straßen, den Jazz-Club, das Café. Und dann wurde schließlich der Verlag mein Heim. Und jetzt - jetzt habe ich keines mehr."<sup>19</sup> Und gerade als die Entwicklung in Nellis Augen dem traurigen Höhepunkt zustrebt, muß sie auch noch feststellen, daß der gutaussehende und talentierte Schriftsteller Piromow, den sie seit langem liebt, ein Verhältnis mit ihrer jüngeren Schwester Natascha unterhält. Wie kommt es, daß die Menschen, die doch alle gut und freundlich sein wollen, es nicht fertigbringen, einander wirklich zuzuhören? Warum verhalten sie sich wie Taube zueinander? Warum hat jeder seine eigene Wahrheit? Wie konnte es dazu kommen?

Begegnet uns hier vielleicht wieder, modern abgewandelt, das alte Thema vom Konflikt zwischen Vätern und Söhnen? Es ist mehr als das. Nicht mehr um einen Generationskonflikt, um die notwendige Lösung der Jugend von den Erwachsenen geht es. Der Bruch geht

tiefer - und auch die Frauen sind mit einbezogen. Daß jenes unverhofft auftauchende, wildfremde Mädchen, das da behauptet, die Frau ihres Sohnes Kolja zu sein, für Nelli einen Neuanfang bedeutet, kann man erhoffen - eine Lösung des Grundkonflikts wird dadurch freilich nicht angekündigt. Und Nelli wird wohl weiter allein sein.

Eine großartige Rolle für eine begabte Schauspielerin hat Arro da geschrieben: schwankend zwischen Hoffnung und Verzweiflung, zwischen Haß und Liebe zum Vater, zwischen Zorn auf den Sohn und dem leidenschaftlichen Wunsch, ihm zu helfen, ihn auf den 'rechten Weg' zu bringen, bleibt sie - stets auf der Bühne präsent - eine zu tiefer Anteilnahme provozierende Figur. Das Stück ist wieder ganz auf seine innere Spannung hin, ohne große äußere Ereignisse, geschrieben. Schauplatz ist und bleibt ein ungemütliches Zimmer. Dieses Beispiel für eine Dramatik nach Tschechowscher Art fordert den Akteuren hohes Können für die szenische Gestaltung und die sprachliche Realisierung ab.

Über dieses Stück (und beiläufig auch über sein gesamtes künstlerisches Anliegen) hat Arro höchst interessante Aussagen gemacht, die in der Zeitschrift "Sowjetisches Theater" abgedruckt worden sind:

"Die russische Intelligenz hatte schon immer eine besondere Mission: bewußter, selbstloser und wenn nötig aufopferungsvoller Dienst an einer hohen moralischen Idee. Diese Mission wird vererbt und von verschiedenen Generationen auf verschiedene Weise verwirklicht. Am Beispiel einer durchschnittlich intelligenten Familie wollte ich nachvollziehen, wie diese geistige Vererbung heute vor sich geht. Ist diese Kette nicht abgebrochen? Was bleibt, was geht verloren? Welche Widersprüche treten dabei auf? Was ist der Grund dafür, wenn wir unsere geistigen Erben verlieren? Und die Hauptsache, warum haben wir es, die mittlere Generation der russischen Intelligenz, das wichtigste Glied zwischen den revolutionären Romantikern der 20er und 30er Jahre und den Pragmatikern der 80er Jahre so schwer? Ich glaube, alle unsere Schwierigkeiten erklären sich mit der tragischen Zwiespältigkeit, die nicht nur in der Dialektik des Lebens wurzelt, wo Altes und

Junges aufeinandertreffen, sondern auch mit unserer historischen und sozialen Entwicklung. Ich wollte das Gefühl der Trauer um so eine integrale Persönlichkeit ausdrücken, bei der das logische Bewußtsein mit dem klaren Empfinden ihrer selbst in der Welt und innerhalb der Generation einhergeht, also auch in der Geschichte des Heimatlandes. Ich wollte darüber sprechen, daß alles getan werden muß, um diese Integrität und den Glauben an die Vorbestimmung zu bewahren, wie seltsam und unerbittlich sich unser Schicksal auch wendet. Ohne Verluste geht es dabei nicht ab. Sie sind sozusagen in die Lebensmission des intelligenten Menschen einprogrammiert."<sup>20</sup>

## 4. "MEIN THEMA IST DAS LEBEN"

### LUDMILLA PETRUSCHEWSKAJA

Ludmilla Stefanowna Petruschewskaja, am 26.5.1938 in Moskau geboren, hatte eine schwere Kindheit. Ihre Eltern, Intellektuelle, verbüßten eine mehrjährige Lagerhaft. Während des Krieges evakuiert, lebte sie einige Zeit in einem Kinderheim in Ufa, ging dann in ihrer Geburtsstadt in die Schule, anschließend auf die Universität, Fakultät für Journalistik. Man lebte zu dieser Zeit in einem einzigen Zimmer von 12 Quadratmetern, mit den 5000 Büchern des Großvaters, des von Stalin vom Lehrstuhl vertriebenen Professors für Linguistik an der Universität Moskau Nikolaj Feofanowitsch Jakowlew.<sup>21</sup>

Nach Abschluß ihres Studiums im Jahre 1961 arbeitet sie als Korrespondentin verschiedener Zeitungen und am Rundfunk. Wie viele ihrer Kollegen beginnt sie zu schreiben - Erzählungen zunächst, die keiner drucken will. Es ist die Zeit der Kampagne zur Neulandgewinnung unter Chruschtschow; in den Zeitschriften sind Geschichten über Jugendliche gefragt, die zu den neuen Ufern des sozialistischen Aufbaus aufbrechen, nach Kasachstan oder auf eine der Großbaustellen. Ludmilla Petruschewskaja aber kann und will nur über das schreiben, was sie selber kennt.

Im Jahre 1969 nimmt Alexander Trifonowitsch Twardowski (1910-71) drei Texte von ihr für seine Zeitschrift 'Nowy mir' (Neue Welt) an, das Organ der literarischen Öffnung. Schon gesetzt, müssen die Texte eliminiert werden. Für das Journal sind schwere Jahre angebrochen: die Zeitschrift 'Ogonjok' (Das Flämmchen) greift 'Nowy mir' wegen seiner liberalen Publikationspolitik heftig an; und im Jahre 1970 wird Twardowski abgelöst.

Die Arbeit am Rundfunk, besonders im Musik- und Literaturmagazin 'Krugosor' (Rundschau), erwies sich als eine gute Lebensschule. Nach Dienstschluß blieb sie häufig in der Redaktion, um sich von der Seele

zu schreiben, was sie bedrückte: "Das Leben um mich herum war voller Vorkommnisse, die mir die Kehle zusammenschnürten."<sup>22</sup>

Seit 1970 widmete sie sich ganz der Schriftstellerei, wurde auch Mitglied des Schriftstellerverbandes, nachdem sie 1977 erste Prosatexte hatte publizieren können. Insgesamt erschienen - in den Zeitschriften 'Awrora' (Aurora) und 'Drushba narodow' (Völkerfreundschaft) - sieben Erzählungen und zehn sogenannte 'Märchen' von ihr; die Gattungsbezeichnung war oft Tarnung. Leben konnte sie freilich von diesen Einnahmen nicht. So verdiente sie sich etwas Geld (seit 1974) als 'Gelegenheitsarbeiterin' für 'Nowy mir': sechzig Rubel im Monat. Es handelte sich dabei hauptsächlich um die Verfertigung von Referaten über neue Bücher.

Wie aus heiterem Himmel erreichte sie eines Tages aus dem Moskauer Künstlertheater der Vorschlag, ein Stück für diese Truppe zu verfassen. Sie nahm den Auftrag an, schrieb in einer Nacht den Text herunter - und warf ihn weg. Zwei Jahre später, im Mai 1973, war ihr zweites Stück fertig: *Musikstunden* (Uroki muzyki): es sollte erst sechs Jahre später uraufgeführt werden.

Inzwischen hat sie über 40 Damentexte verfaßt, die allerdings erst nach und nach (heute in beschleunigtem Tempo) den Weg zum Zuschauer finden konnten.

Ihren ersten Direktkontakt zur Theaterwelt hatte Frau Petruschewskaja, die in Wampilow ihr Vorbild sah und bekannt hat, daß dessen früher Tod sie wie ein persönlicher Schicksalsschlag traf, im Studio Alexej Nikolajewitsch Arbusows (1908-86)<sup>23</sup> gefunden, einem Sammelbecken junger Autoren, in dem auch Viktor Slawkin und Alexander Galin wichtige Anregungen empfangen. Frau Petruschewskaja las hier ihr mehrschichtiges Märchenspiel *Zwei Fensterchen* (Dva okoška, 1975), und der routinierte Studioleiter erkannte sofort, daß er es mit einem herausragenden Talent zu tun hatte, das es aber unter den herrschenden Bedingungen nicht leicht haben würde. Für das 1979 in der Zeitschrift 'Teatr' publizierte Stück *Liebe* (Ljubov', 1974) hat er ein Vorwort verfaßt, das mit den Worten schließt: "Wenn man an die Pe-



truschewskaja denkt, hat man den Wunsch, ihr Talent vor Unverständnis zu behüten." Arbusows Befürchtungen erwiesen sich als richtig.

Die Kritik hat den Weg Ludmilla Petruschewskajas zunächst nämlich keineswegs erleichtert und mit Vorwürfen nicht gegeizt: Zu nüchtern sei ihre künstlerische Welt, zu trostlos, die Handlung meist auf moll gestimmt. Daran ist viel Wahres. Doch wenn ihre Helden einsam sind, sich verloren vorkommen, oft verbittert und erschöpft vom monotonen Überlebenskampf, wenn sie eher unser Mitleid wecken als unsere Sympathie, ihr Leben eher Tristesse verbreitet als Fröhlichkeit, so ist das nicht die Schuld der Autorin, sondern nur das Resultat ihrer künstlerischen Ehrlichkeit, der Wahrhaftigkeit ihres Schreibens.

Von Fabeln im eigentlichen Sinne kann man bei ihren Theaterstücken in der Regel nicht sprechen. Es ist eine Dramatik der ereignisarmen Banalität des Daseins, die sich fast nur im Dialog offenbart. Was nicht zu dem Schluß berechtigt, ihre Figuren seien unkompliziert, auf einfache Klischees festzulegen und widerspruchsfrei. Wie denn auch die 'Botschaft' der Autorin keineswegs eindeutig ist und höchst unterschiedliche Bühneninterpretationen erlaubt: "Mir wurde vorgeworfen, daß ich nicht den Punkt auf das i setze, in meinen Stücken das Böse nicht genannt wird ... die Quelle sei nicht angeführt, die Ursache nicht definiert; nicht entschieden sei die Frage, was man mit den Alkoholikern anfangen solle, was eine einsame Frau tun soll. Was eine alleinstehende Mutter tun soll. Was der Mensch überhaupt tun soll. Dazu möchte ich kategorisch antworten, daß es nicht Sache des Schreibenden ist zu entscheiden. Unsere Sache ist es Fragen aufzuwerfen. Richtig und ehrlich. Nicht lügen!"<sup>24</sup>

Bei L. Petruschewskaja gibt es weder starke Menschen noch glückliche. 'Sieger' im Daseinskampf scheinen ihr weder interessant noch besonders sympathisch zu sein; wahrscheinlich weiß sie, was es heute - moralisch - kostet, auf der Siegerseite zu sein. Sie interessiert sich nicht für die herausragenden Figuren, sondern für die Vertreter der großen Masse, die mit der U-Bahn fährt und nicht im Dienstwagen, die nicht in Sonderläden einkauft und im Krankheitsfalle nicht mit be-

vorzugter Behandlung in einer Prominentenklinik rechnen darf. Ihre Figuren stehen häufig in ihrem Alter, sind in ihrer Situation der Autorin nahe: mittlere Jahre, mittlerer 'Wohlstand', mittlere soziale Position. Versuche, aus diesem Leben auszubrechen, führen zu nichts. Alles bleibt beim alten.

Ein häufiges Motiv ist die Unbehaustheit: Obdachlos ist z.B. eine einsame Frau mit dem lächerlichen Namen Au in dem Stück *Andante* (1975). In einer fremden Wohnveranda haust der junge Alexander T. in dem Monolog-Einakter *Lieder des zwanzigsten Jahrhunderts* (1977). Und der Titel *Colombines Wohnung* (1981), halb moderne Komödie, halb Parodie auf die Bedrängnisse des keuschen Josef aus dem Alten Testament, gibt ein irreführendes Rezeptionssignal: ein wirkliches Heim erleben wir nicht.

L. Petruschewskaja ist die Autorin der Illusionslosigkeit. Aber so sehr sie auch auf die Gegenwart, den Alltag, das banale Heute fixiert sein mag: sie hat die kommenden Generationen im Blick, ihr Schicksal, das sich heute vorbereitet, unter sozialen Bedingungen, die eine schwere Hypothek für Kinder und Enkel darstellen. Auf ihr Generalthema angesprochen, erklärte sie einmal: "Jedes meiner Stücke behandelt die Frage, in welcher Welt unsere Kinder leben werden. Ich bin Mutter, und deshalb ist jeder Kummer meiner Kinder für mich ein Erdbeben und jede ihrer Freuden auch meine Freude. Ich gehe in meinen Kindern auf. Ich schreibe für die Kinder. Das heißt nicht, daß 'über sie' buchstäblich gemeint ist, nein! Im Unterbewußtsein sind sie bei mir, wenn ich schreibe. Ich bin meinem Wesen nach wahrscheinlich das Oberhaupt eines matriarchalischen Stammes. Wenigstens überwiegend. Es gefällt mir, wenn ich viele Leute, viele Kinder, verschiedene Generationen um mich habe ... Das Thema kommt deutlich im Stück 'Drei Mädchen in Blau' zum Ausdruck: 'Die eigenen Kinder lieben ist kein Problem. Fremde Kinder muß du lieben!' Das ist das Hauptthema."<sup>25</sup>

Bekannt wurde Ludmilla Petruschewskaja durch ihr zweites Stück *Musikstunden* (Uroki muzyki), das sie 1973 schrieb und von dem die Kritikerin Nina Agischewa sagt, es habe ihr Leben verändert.<sup>26</sup>

In den *Musikstunden* kreuzen sich gewissermaßen die Handlungen von zwei Dramen in einem. Wir werden in zwei 'Zellen' eines Neubaus versetzt, in zwei Wohnungen, denen nicht viel mehr gemeinsam ist als das Fernsehgerät. Da sind auf der einen Seite die Koslows, mit ihrem Lebensstil kleinbürgerlicher Wohlhabenheit; auf der anderen Seite die Gawrilows, die um eine Stufe niedriger in der sozialen Pyramide stehen, weshalb es bei ihnen auch entsprechend gröber zugeht. Die beiden Familien mit ihrem unterschiedlichen Status 'erklären' einander: Die armen Gawrilows sind ihrer patriarchalisch-dörflichen Herkunft noch nahe, bewahren einen Rest ihrer alten ethischen Werte: Mitleid, Leidensfähigkeit, Bescheidenheit, auch Hinnahme des Unglücks. Die Koslows dagegen sind ihrem Proletariertum längst entwachsen, schämen sich ihrer Vergangenheit. Sie präsentieren eine spießberische Halbkultur, die in den Klavierstunden ihr Statussymbol sieht, zu denen Vater Koslow seinen einzigen Sohn Nikolaj, Stolz der Familie, gezwungen hat - wofür dieser sich dauerhaft mit Renitenz und Verlogenheit rächt. Noch als erwachsener Mann - soeben vom Wehrdienst zurückgekehrt - kann er seinem Vater diese Nötigung nicht verzeihen. Und der alte Koslow muß erkennen, daß er mit seinem Vorhaben gescheitert ist, einen 'kulturvollen' Menschen aus dem Sohn zu machen. So haben denn beide sich schon längst nichts mehr zu sagen; das einzige, was sie noch miteinander verbindet, ist die Leidenschaft für Sportsendungen im Fernsehen.

Nikolajs Auflehnung gegen elterliche Pläne ist freilich nicht Ausdruck von Selbständigkeit, nicht Beweis für einen reifenden Persönlichkeitswillen. Seine Verweigerung mündet nämlich ein in passive Gleichgültigkeit, von der er auch dann nicht läßt, wenn er damit anderen Menschen schadet - selbst als es um das Mädchen Nadja geht, in das er sich als Soldat verliebt hat und das er nun bei seiner Heimkehr ins Elternhaus mitbringt. Als die Hochschwangere hier nämlich auf Ablehnung stößt, nimmt er es ungerührt hin, daß seine Eltern die un-

willkommene Schwiegertochter aus dem Hause ekeln und ihm, damit er auf andere Gedanken kommt, die Nachbarstochter Nina Gawrilowa aufnötigen, ja sie ihm buchstäblich ins Bett legen. Er läßt es auch desinteressiert geschehen, daß Nina, die ihn einmal mehr als sympathisch fand, aus Verzweiflung über seine Herzlosigkeit davonläuft.

Die bis dahin völlig alltäglich-banale, realistische Handlung mündet überraschend in einen surrealen Schluß: Auf den in einen Sessel geflegelten, in die 'Röhre' starrenden Nikolaj senkt sich unversehens eine bedrohlich schwingende Gondel herab, die an E.A. Poes Erzählung "The Pit and the Pendulum" denken läßt. Wir dürfen diese Szene deuten als drohendes metaphysisches Strafgericht für verdrängte Menschlichkeit, für den Verrat am Menschlichen in sich selbst. Daß 'Strafe' hier angezeigt ist, erhellt auch aus dem symbolisch zu interpretierenden Schritt der alten Babka, die aus Protest das Haus verläßt: sie verkörpert die Moral vergangener Zeiten, von der diese Familie offenbar nichts mehr wissen will.

Die *Musikstunden* hatte die Autorin in der Hoffnung geschrieben, daß das Stück den Beifall Wampilows, den sie sehr verehrte, finden werde. Im Jahre 1974 wurde am Künstlertheater dessen *Entenjagd* einem interessierten Kreis vorgestellt - und zwar illegal: Die Direktion hatte die Aufführungsgenehmigung verweigert. Weshalb denn auch nicht die Stars des Hauses auftraten, sondern die am schlechtesten bezahlten, sonst nicht eingesetzten Schauspieler. Zu den begeisterten Zuschauern gehörte Ludmilla Petruschewskaja.

"... Als ich das dritte Mal in der Aufführung war - sie fand im Foyer der Schauspielschule des Künstlertheaters statt -, drehte der Verwaltungsdirektor drei Minuten nach Beginn der Vorstellung das Licht ab. Die Situation war gräßlich; Finsternis, eine Art Panik, die Schauspieler zündeten eine Kerze an, wollten bei Kerzenlicht weiterspielen, aber dann wurden alle rausgeworfen, es war wie bei einer Razzia."<sup>27</sup>

Unter dem Eindruck der *Entenjagd* entstand *Cinzano*. Beweis ist unter anderem ein Nebenmotiv im Stück des Sibiriers (ein Mann fährt nicht zur Beerdigung seines Vaters), das L. Petruschewskaja für sich adap-

tiert hat. "Außerdem hatte ich kurz zuvor die Geschichte gehört, wie ein Mann eine Geldsumme, die er jemand schuldete und praktisch schon zurückbezahlt hatte, sich wiedergeben ließ, um damit die Beerdigung seiner Mutter zu organisieren; und dann kaufte er für das ganze Geld Cinzano."<sup>28</sup>

Das Schauspiel wird heute in der Regel als Teil eines Diptychons gespielt, zusammen mit dem 1977 entstandenen Einakter *Smirnowas Geburtstag* (Den' roždenija Smirnowoj).

In westlichen Besprechungen wurden die Stücke gelegentlich als Auseinandersetzung mit dem Alkohol-Problem in der Sowjetunion mißdeutet. In Wahrheit schafft hier das gemeinsame Trinken dreier Männer respektive dreier Frauen lediglich die - typisch sowjetische - Voraussetzung zu unverkrampftem Gedankenaustausch und damit zur Offenlegung von Charakter und Lebensanschauung.

In *Cinzano* treffen drei Freunde - Pascha, Kostja und Walja - an einem Freitag abend in einer offenbar ungenutzten Wohnung zusammen, in der Pascha (der mit seiner Frau Tamara in Scheidung lebt) vorübergehend Quartier gefunden hat. Zweck des Treffens ist eine kleine finanzielle Transaktion: Pascha Kolzow hat Kostja 50 Rubel aufgedrängt, bestimmt für Walja, als Rückzahlung eines Darlehens. Freilich hat Kostja das Geld nicht weitergegeben. Walja hofft nun bei dieser Gelegenheit, endlich zu seinem Geld zu kommen - vergeblich, da Kostja die inzwischen auf 40 Rubel zusammenschmolzene Summe an Pascha zurückgibt, der dafür prompt in einem Laden unten im Hause Süßwein eingekauft, und zwar mehrere Flaschen. Mit dem ersten Schluck bittet Pascha die Kameraden, auf seine Mutter zu trinken. Daß diese gerade verstorben ist, wird aus seinen Worten nicht klar, spricht er doch davon, er werde sie jetzt aus dem Krankenhaus holen. Während man über Familiäres plaudert, auch über alkoholische Eskapaden, entfernt sich Walja, um der Reihe nach einige Damen anzurufen, welche die Männerrunde bereichern sollen - ohne Erfolg. Pascha ist nicht recht bei der Sache, behauptet nach Hause zu müssen, geht jedoch nicht, betont vielmehr, daß man an einem solchen Tage einfach

trinken m ü s s e , sucht in seiner Tasche nach weiterem Geld - und hält plötzlich den Totenschein seiner Mutter in der Hand. Die anderen schenken dem jedoch keinerlei Beachtung, zumal der Grad ihrer Trunkenheit rasch zunimmt. Lediglich Walja, der wegen seiner Telefonate mehrfach für längere Zeit abwesend ist, bleibt vergleichsweise nüchtern. Als er das Geld, das Pascha und Kolja hervorkramen, um neuen Stoff zu besorgen, an sich bringt (schließlich hat er einen Anspruch darauf), kommt es zum Streit. Pascha geht drohend auf ihn los, stürzt aber volltrunken zu Boden. Daß er dabei von Blumen daherredet, die er für seine Mutter kaufen müsse, nehmen seine Saufkumpane ebensowenig zur Kenntnis wie seine Mitteilung "Mama ist gestorben, morgen ist die Beerdigung."<sup>29</sup> Die Worte gehen im allgemeinen Redechaos unter. Als Walja sich davonmacht, kommt von Kostja der Vorschlag, im Hinblick auf den bevorstehenden Samstag zu zweit weiterzufeiern. Pascha akzeptiert, froh, nicht allein zu sein. An die Beerdigung denkt er nicht mehr.

So beiläufig, unzusammenhängend die Unterhaltung der Trinkgenossen auch ist, nach und nach enthüllen sich uns doch drei Schicksale, drei keineswegs einfache persönliche Verhältnisse. Man hat familiäre Schwierigkeiten, Probleme am Arbeitsplatz, Pascha muß mit dem Tod der Mutter fertigwerden, ist nicht frei von Schuldgefühlen: Er hätte sich mehr um sie kümmern müssen. Der Alkoholkonsum soll also nicht zuletzt auch dazu dienen, seelische Spannungen abzubauen, das Gefühl der Frustration und Hoffnungslosigkeit zu betäuben.

*Cinzano* war ohne Absicht auf eine thematische Weiterführung verfaßt worden. Als Oleg Jefremow sich entschloß, das Stück herauszubringen, bat er die Autorin um eine Fortsetzung, damit ein kompletter Theaterabend entstehe. So kam es zu *Smirnowas Geburtstag* (Den' roždenija Smirnowoj, 1977), ein Stück, das lange niemand aufzuführen wagte.

Beiläufig war in *Cinzano* die zur gleichen Zeit stattfindende kleine Geburtstagsfeier bei Frau Smirnowa erwähnt worden, auch daß eine Rita Drushinina ihr Gast sein werde. Beide lernen wir nun kennen,

dazu als dritte Polina Schestakowa, Kostjas Frau. Da die Eltern der Gastgeberin schwer erkrankt sind, sollte das kleine Fest eigentlich ausfallen. Aber die Freundinnen sind dennoch gekommen, wenn auch zum Teil aus anderen Gründen. So sucht Polina ihren Mann, den aufzuspüren Paschas Frau Tamara sie gebeten hat: Die Beerdigung seiner Mutter ist vorzubereiten, und der Sohn, der in Kostjas Gesellschaft vermutet wird, hat - wie wir wissen - den Totenschein bei sich.

Da dieses Stück die weibliche Perspektive zur Geltung bringt, erfahren wir eine Menge Einzelheiten über die häuslichen Verhältnisse der beteiligten Personen. Und da Kostja zu allen drei Frauen Beziehungen hatte oder hat, sind die Informationen über ihn besonders reichhaltig. Äußerst nachlässig bei Erfüllung seiner Arbeitsverpflichtungen im Betrieb (dafür aber pünktlich bei seinen alltäglichen Rendezvous mit Pascha vor der Bierhalle) liefert er zu Hause kaum Geld ab und überläßt es seiner Frau Polina (wissenschaftliche Angestellte der untersten Gehaltsgruppe), für den Lebensunterhalt der Familie zu sorgen und dabei auch finanzielle Hilfe seitens ihrer Eltern in Anspruch zu nehmen, in deren kleiner Wohnung man ein Unterkommen gefunden hat. Den nicht gerade pflichtbewußten Ehemann drängt es hinaus aus den beengten Verhältnissen. Am liebsten würde er allein leben; doch für eine Eigentumswohnung reicht das Geld nicht. Auch kann man die Alten nicht gut alleinlassen. Eine für sowjetische Verhältnisse geradzutypische Situation, die so manches von der im Land herrschenden Frustration, Gereiztheit, Aggressionsbereitschaft erklärt - und die Anziehungskraft des Alkohols, des großen Trösters. In der Regel trägt die Frau in der Ehe die schwerere Last. So auch Polina, die allein für die alten Eltern, die Kinder und den Mann sorgt, die von Scheidung (wozu Elja Smirnowa ihr rät) nichts wissen will, trotz allem an ihrem Mann hängt und auch noch die Kraft aufbringt, die Mühe einer Promotion auf sich zu nehmen.

Nur scheinbar hat die Gastgeberin das bessere Los gezogen. Zwar hat sie ihre Freiheit auch in Liebesdingen immer genießen können, ist - wie sie sich ausdrückt - von einem 'Keil' zum anderen gewechselt (einer davon war Kolja, aber auch die beiden anderen Helden der

Dialoge des ersten Teils kennt sie gut), auch kann sie, auf Kosten der Eltern lebend, ihr ganzes Gehalt für sich, namentlich für ihre Kleidung, verwerten. Doch hat sie im Gegensatz zu ihren Freundinnen keine Kinder, sieht sie 'ihren Zug endgültig abgefahren'.

Die dritte im Bunde (auch sie einstmals Kostjas Geliebte) hat es auf andere Weise schwer: Aus einer gescheiterten Ehe stammend, bekommt Rita vom Vater ihrer Tanja nicht mehr als 10 Rubel im Monat. Da er das Kind nicht wollte, das abzutreiben sie sich weigerte, hat er es aus purer Gehässigkeit bewerkstelligt, daß man sie auf eine halbe Stelle gesetzt hat. Für sein Kind zeigt er keinerlei Interesse.

Das Gespräch der drei kreist um Familienprobleme, um die Männer, ums Geld, das nie reicht, um Probleme mit der Verwandtschaft und manch anderes mehr - nicht zuletzt aber um die Bedeutung der Kinder im Leben einer Frau (Polina: "Wir leben der Kinder wegen").<sup>30</sup>

Ebenso unvermittelt wie *Cinzano* bricht auch dieses Stück ab. Mit der Präsentation eines bestimmten Wirklichkeitsausschnitts scheint sein Zweck erfüllt. Die Konflikte entwickeln sich nicht im Verlaufe der Handlung, wurden vielmehr von der Autorin aus der Realität entnommen - und in dramatischer Handlung arrangiert. Sukzessive wird der Charakter ihrer Figuren aufgebaut: jede Replik, mag sie noch so beiläufig, zufällig erscheinen, trägt dazu bei.

Für den westlichen Zuschauer mag es nicht unwichtig sein zu betonen, daß beide Trinkzirkel aus gebildeten Menschen bestehen. Pascha und Kostja sind an einem wissenschaftlichen Institut tätig; Walja ist sogar 'Reisekader für das kapitalistische Ausland' und steht vor einer Dienstreise nach Japan. Polina und Rita arbeiten an ihren Dissertationen. Dennoch: mit der alten russischen Intelligenzija haben diese Figuren wenig gemein. Deren Selbstlosigkeit, soziales Verantwortungsbewußtsein und kritische Grundeinstellung gegenüber der gesellschaftlichen Ordnung suchte man hier vergebens. Von den hohen moralischen Anforderungen früherer Intellektueller gegen sich selbst ist wenig zu bemerken.

Walja zeigt zwar dem Alkohol gegenüber eine gewisse Selbstbeherrschung, verhält sich aber seinen Kumpanen gegenüber hinterhältig: er



animiert sie zum Trinken, um sie dann als moralische Mißgeburt (urod npravstvennyj) zu bezeichnen. So sucht er denn ihre Gesellschaft vor allem deshalb, weil es als blamabel gilt, am Freitag allein zu sein. Berechnend ist er auch im Verhältnis zu seinen Eltern, zu denen er nur aus materiellen Erwägungen heraus noch Kontakt hält.

Kostja, die zentrale Figur des ersten Teils, erscheint als besonders komplexer Charakter. Dem Alkohol verfallen, neigt er zu Gewaltakten (so demoliert er einmal die Sitze einer Straßenbahn), ruiniert er bewußt sich selbst und seine Familie. Längst schon nicht mehr von Belang als 'Ernährer', läßt er sich doch von seiner ihn liebenden Frau Polina immer mal wieder in die Pflicht nehmen, zum Beispiel den Sonntag der Familie, den Kindern zu widmen, obwohl diese ihn ihre Abneigung spüren lassen. Sein zerstörerisches Rebellentum hat also seine Grenzen, Reste moralischer Normen akzeptiert er trotz allem.

Bei seinem Freund Pascha äußert sich die Deformation der psychischen Struktur in einer lethargischen Willensschwäche, verbunden mit einer Abstumpfung der menschlichen Gefühle anderen gegenüber - bis hin zur eigenen Mutter. Allein Kostja ist ihm ein Gefährte, mit dem er zwar redet, zum echten Gedankenaustausch aber nicht mehr gelangt. Paschas Antriebsschwäche hat dazu geführt, daß er es versäumte, sich im Zuge der Scheidung von seiner Frau Tamara in die Wohnung der Mutter umschreiben zu lassen. Nun, da sie verstorben ist, hat er das Wohnrecht bei ihr verwirkt, ist somit eigentlich unbehaust. Noch schlimmer äußert sich diese Handlungsschwäche in bezug auf andere Menschen, namentlich seine Mutter. Ihr Leben wäre vielleicht zu retten gewesen, hätte er Knochenmark gespendet. Da er es nicht tat, trägt er eine gewisse Mitschuld am Tod der alten Frau.

Der Alkohol erfüllt im Leben der Menschen, besonders der Männer, eine wichtige Funktion. Sie ist aber nicht - wie wir annehmen könnten - begrenzt auf Trost und Spannungsabbau. In einem Gespräch mit Andrea Saalbach äußerte die Verfasserin im Oktober 1983:

"Wenn sie in dieser Gesellschaft trinken, sind sie wertvolle Menschen. Sie können ohne einander nicht leben. Der Vater stellt gewisse Ansprüche, die Mutter, das Kind will ihn nicht sehen, aber hier wird er

gebraucht, hier ist er Mensch. Und der Alkohol wird die einzigartige Bedingung für die Existenz dreier Menschen. ... Das Leben ist ihnen überhaupt zuwider. Sie trinken. Sie trinken und halten Freundschaft untereinander, sie geben einander das Gefühl der Beständigkeit, das Gefühl des Wertes."<sup>31</sup>

Die erste Aufführung beider Stücke zusammen durch eine Berufsbühne fand im September 1978 im Jugendtheater von Tallinn (Estland) statt, in einem Saal für hundert Zuschauer. Diese Inszenierung hielt sich viele Jahre auf dem Spielplan, und die Autorin vermutet, daß dies vor allem deshalb der Fall war, weil man in Estland behaupten konnte, nicht über den russischen Text zu verfügen und Kontrollkommissionen aus Moskau nie imstande waren festzustellen, was da eigentlich auf der Bühne geredet wurde.

Um die Themen Liebe, Familie, Einsamkeit geht es auch in dem Vier-Personen-Stück *Der Treppenflur* (*Lestničnaja kletka*, 1974).

Da treten an einem späten Abend drei Menschen aus dem Lift eines großen Wohnhauses: Die beiden Freunde Jura und Slawa sowie Galja, welche die beiden an der Haltestelle abgeholt hat - zu einem Rendezvous, das eine Bekannte vermittelt hat, eine Friseurin, die nebenbei ein wenig die Heiratsvermittlerin spielt. Nicht daß Galja unbedingt heiraten wollte; sie fühlt sich wohl ein wenig einsam, aber doch in ihrem Zimmer (einem Zimmer für sie ganz allein!) recht wohl. Aber da ist noch die Mutter. Deren sehnlichster Wunsch ist es, die Tochter versorgt zu sehen. Zur Zeit liegt sie - nach einem Selbstmordversuch - im Krankenhaus. Ihr Mann hat sie verlassen, ausgerechnet mit Galjas Freundin. In eine Scheidung will sie dennoch nicht einwilligen.

Einige Zweifel hinsichtlich der Absichten der beiden Besucher sind Galja schon gekommen. So gibt sie denn vor, den Wohnungsschlüssel nicht finden zu können. Also unterhält man sich auf dem Treppenflur, und der Zuschauer gewinnt nach und nach eine Vorstellung vom Charakter und der Mentalität der drei.

Die beiden Männer finden das Mädchen wohl recht nett, doch sind es weniger Galjas äußere Reize, welche beide zu dem kleinen Abenteuer

verlockt haben, sondern eher die Aussicht, zu einem billigen Imbiß zu kommen und ein angenehmes Stündchen zu verbringen - vielleicht auch mehr. Aber da sich die Tür vor dem bereits gedeckten Tisch nun nicht öffnen will, verabschieden sich die beiden Männer nach einiger Zeit, fahren mit dem Lift wieder nach unten - um alsbald über die Treppe wieder zurückzukehren.

Das Gespräch setzt von neuem ein, um sich nun erst den eigentlichen Themen des Stückes zuzuwenden. Dabei werden dem Zuschauer einige Vorstellungen von der Mentalität junger Männer in der Sowjetunion vermittelt. So glaubt Jura das Mädchen vor der Männerwelt generell und vor dem familiären Leben im besonderen warnen zu müssen. Ist es doch z.B. seine Überzeugung, daß der Mann eine "dreifache Jugend" braucht. Weshalb Galja denn auch ihrem Vater sein Verhältnis nicht zum Vorwurf machen solle. Im übrigen bedürften die Männer der Familie überhaupt nicht. Was sei das schon? "So was wie Familie gibt es heute gar nicht ... Es gibt nur das Weibervolk mit Kindern und alleinstehende Männchen."<sup>32</sup> Konsequenter hat deshalb Jura familiäre Bindungen bisher gemieden. Und was seinen Freund Slawa betrifft, der ein Elternhaus nie erlebt hat, im Waisenhaus aufwuchs und einen Familiennamen nach seinem Fundort verordnet bekam (Brestski), so sucht der seinen Freund Jura eigentlich vor allem deshalb auf, um dem häuslichen Ärger zu entgehen.

Als die Nachbarin und Mitbewohnerin der Kommunalka (Gemeinschaftswohnung) erscheint, verschwindet Galja in ihrer Behausung und kehrt ohne Mantel und in Hausschuhen zurück, nach wie vor aber nicht bereit, die jungen Männer zu sich zu bitten. Sie läßt sich auch nicht umstimmen, als Slawa mit deutlich erkennbaren Hintergedanken seine Lebensphilosophie entwickelt: "Es gibt das Heute, und man muß es so verbringen, daß man später keine Gewissensqualen spürt. Unheimlich schön muß der Tag sein. Und so der eine wie der andere. Es gibt ohnehin nichts von Dauer. Lebt im Heute und freut euch daran. Wozu in die Zukunft blicken? Was uns dort erwartet, ist sowieso klar. Als Lebensbilanz - der Trauermarsch von Chopin bestenfalls. Und auch das ist keineswegs sicher."<sup>33</sup> Übrigens parodiert

der Anfang dieser Lebensmaxime Worte aus dem bekannten Roman *Wie der Stahl gehärtet wurde* (Kak zakaljalas' stal', 1934) von Nikolaj Alexejewitsch Ostrowski (1904-36), die jahrzehntelang ein Motto zur Erziehung der jungen Generation in der Sowjetunion darstellten: "Der Mensch hat nur ein Leben und muß es so leben, daß er am Ende seines Weges sagen kann: alle Kräfte, alle Kenntnisse habe ich dem Wertvollsten auf Erden gewidmet - dem Dienste an der Menschheit."

Doch solch tönendes Pathos wird heute als unzeitgemäß empfunden; die Lebensauffassung der jungen Leute unserer Zeit sieht anders aus. Und sollte Galja ernsthaft die Absicht gehabt haben, ihre 'Gäste' daraufhin zu prüfen, ob einer von ihnen eventuell zum Lebenspartner taugt, so ist sie am Ende total ernüchtert. Was bleibt, ist eine Geste des Mitleids, die zugleich den endgültigen Abschied andeutet: die beiden jungen Männer kommen zwar zu dem erhofften Imbiß - aber auf dem Treppenflur; zudem bittet sie Galja, doch eine Etage nach unten zu gehen, damit sie keinen Ärger mit der Nachbarin bekommt. Die beiden Männer ziehen ab.

*Das Treppenhaus* ist ein Drama der Hoffnung auf Liebe und des Zweifels zugleich an ihrer Verwirklichung. Daß man vor der Tür bleibt, ist hier ein Symbol für diese Skepsis.

Ein für die 'neue Welle' geradezu exemplarisches Stück legte Ludmilla Petruschewskaja unter dem Titel *Liebe* (Ljubov', 1974) vor. Vom Hochzeitsessen kommend, betritt ein frischgebackenes Ehepaar - Sweta und Tolja - die Wohnung, in der die junge Frau bisher allein mit ihrer Mutter gelebt hat. Die Banalität des Gesprächs zwischen den Jungverheirateten (über das Essen im Restaurant und über die engen Schuhe der jungen Frau) schreibt der Zuschauer zunächst der Verlegenheit junger Menschen vor dem Beginn des Alleinseins und der Hochzeitsnacht zu; die Weigerung der Braut, sich von ihrem Mann berühren zu lassen, deutet er als Schüchternheit, womöglich als Angst vor sexuellen Kontakten bei der Unerfahrenen (oder verbirgt sich dahinter gar Raffinesse des kapriziösen Weibchens?). Doch Zug um Zug beraubt uns das Bühnengespräch jeder derartigen Illusion.

Als die Rede auf die Vergangenheit kommt und Sweta ihrem Ehepartner seine einstigen Beziehungen zu anderen Mädchen vorrechnet, erklärt er dies alles für völlig unerheblich mit der verblüffenden Begründung, er sei überhaupt außerstande zu lieben, eine Behauptung, die er in der Folge noch mehrfach wiederholt. Diese Selbsteinschätzung wird bestätigt durch das Verhalten, das er in den Wochen vor Beginn der Handlung an den Tag gelegt hat: In der Zeit zwischen Verlöbnis und Heirat hat er sich bei der Braut nämlich überhaupt nicht blicken lassen, ist vielmehr erst zwei Tage vor der Trauung mit der Bekanntgabe des Heiratstermins wieder aufgetaucht.

Die Stimmung zwischen den beiden wird immer gereizter, und schließlich tut Sweta ihren Entschluß kund, die Heirat wieder annullieren zu lassen. Da erscheint ihre Mutter, erklärt ohne Umschweife, der Schwiegersohn habe ihr von Anfang an nicht gepaßt und verdächtigt ihn, mit der Heirat keinen anderen Zweck zu verfolgen als den, eine Zuzugsgenehmigung für Moskau zu erhalten. Bei ihrem Zornesausbruch spielt offenbar auch die Erwartung mit, eine Auflösung der soeben geschlossenen Ehe werde die Rückkehr der Tochter zur Mutter zur Folge haben. Diese Hoffnung erfüllt sich aber (zumindest vorerst) nicht: Sweta stellt sich plötzlich auf die Seite ihres Mannes, und beide verlassen die Wohnung.

Man würde den Einakter völlig mißdeuten, wollte man das Geschehen als jugendliche Kabbelei unreifer Menschen deuten. Beide sind über dreißig und akademisch gebildet, wenn sie auch offenbar nicht in gehobener Position stehen. Nicht Unreife also liegt hier vor, sondern die Unfähigkeit, eine normale Zweierbeziehung aufzubauen. Eine emotionale Bindung wird nicht erkennbar. Die Heirat erweist sich vielmehr als Resultat einer nüchtern-planenden Überlegung, vor allem von seiten Toljas: da es für einen Mann seines Alters als normal gilt, verheiratet zu sein, ist er eine entsprechende Verbindung eingegangen - nicht ohne zuvor mehrere Partner-"Kandidaturen", wie er sich ausdrückt, geprüft zu haben. Gefühle spielten dabei offenbar keine Rolle. Der lebendige Mensch wurde von ihm zu einer Kandidatur, einer Stellenbewerberin formalisiert, die Heirat zu einer Art von Einwei-

sung in eine Arbeitsfunktion degradiert. Erwartet wird die Erfüllung bestimmter, quasi vertraglich festgelegter Pflichten. Menschliche Zuwendung gehört nicht dazu, wird weder in Aussicht gestellt noch erwartet.

Dem so beschriebenen Charakter der Beziehung zwischen beiden entspricht die Sprache der Partner. Sie ist gekennzeichnet durch eine Vermischung der Stile, mithin durch Stillosigkeit: politisch-akademische Klischees, vulgärsprachliche Versatzstücke gehen mit der Alltagssprache eine Mischung ein, die als Merkmal der Hochschulabsolventen gilt. Für einen situationsgemäßen Gedankenaustausch - über ihr Verhältnis zueinander und das vor ihnen liegende gemeinsame Leben - erweisen sich die Jungvermählten als im Grunde 'sprachlos'. Sie sind nicht imstande, einander ganz zu öffnen und verständlich zu machen. So bleibt eine als unüberwindbar erscheinende Distanz und Kälte.

Frau Petruschewskaja läßt durch nichts erkennen, daß sie in diesem Vorgang etwas anderes sieht als einen (vielleicht typisch zugespitzten) Normalfall. Der Titel "Liebe" erweist sich als bitter-ironische Benennung eines Zustandes, der nicht etwa das Gegenteil (das wäre ja Haß) ausdrückt, sondern ein Nichts: der Begriff ist völlig seines Bedeutungsinhaltes entleert worden, er ist nur noch eine Sprachhülse.

Auch in dem Einakter *Andante* (Andante, 1975), einem Vier-Personen-Stück, geht es um Liebe und Ehe. Da erzählt Julija (eine Frau ohne Berufsausbildung - was in der Sowjetunion eher eine Ausnahme darstellt - mit nur acht Schulklassen), Diplomategattin auf Heimaturlaub, ihrer Freundin Aurelija (genannt Au), die Julijas Wohnung für die Zeit von deren Auslandsaufenthalt übernommen hat, von den köstlichen Annehmlichkeiten des Diplomatenlebens. Allerdings: ihr Mann, genannt Maj, hat sich unlängst eine Geliebte zugelegt: ihre Freundin Buldina. Natürlich ist an eine Scheidung gar nicht zu denken. Erführe die Öffentlichkeit von dieser Affäre, so wäre die sofortige Rückberufung die unausweichliche Folge - mit allen schlimmen Konsequenzen, bis hin zur Wohnungsaufteilung.

Für Au bedeutet das Auftauchen der beneideten Freundin aber keineswegs nur eine angenehme Unterbrechung des tristen sowjetischen Alltags. Vielmehr sieht sie sich unvermittelt mit der Forderung konfrontiert, die Wohnung für die Dauer des Heimaturlaubs zu räumen. Aber wo soll sie hin? Eingeschrieben ist sie in die Wohnung ihres Mannes, aber der hat sich von ihr getrennt, als sie mit einer Fehlgeburt im Krankenhaus lag. Und in der Wohnung leben jetzt eine andere Frau und ein fremdes Kind. Also sträubt sie sich. Und als man sie unter Druck zu setzen versucht, nutzt sie ihre soeben erworbenen Kenntnisse über das Familienleben Julijas, indem sie Maj mit einer Anzeige wegen Bigamie droht. Der kontert zwar mit der Drohung, Au seinerseits wegen Diebstahls anzuzeigen, doch hält man es schließlich dennoch für besser, den Konflikt dadurch beizulegen, daß man Au eine großzügige Versorgung mit modischer Kleidung aus dem goldenen Westen in Aussicht stellt. Am Ende sind alle ein Herz und eine Seele. Das Stück läßt sich als eine bitterböse Satire auf die wohlstandsorientierte Oberflächlichkeit und Amoralität bestimmter Gruppen der sowjetischen Nomenklatura lesen. Jeder didaktische Anklagegestus fehlt jedoch. Die Entfremdung vom Heimatboden zeigt sich im souverän gehandhabten Sprachstil: Verwendung ausländischer Wörter und einer für die Daheimgebliebenen (Au) kaum verständlichen, bewußt Distanz schaffenden Idiomatik.

Daß die Repräsentanten des Staates, die ihrer Profession ein süßes Leben verdanken, keinerlei Respekt verdienen, liegt auf der Hand. Daß die erhabenen Begriffe und Pseudoideale, die die Texte der offiziellen Sprache durchsetzen, in keinerlei Beziehung zum wahren Leben und Denken der Diplomatenomenklatura stehen, ist unübersehbar.

In einer Reihe von Ein-Akt-Monologen läßt Frau Petruschewskaja jeweils eine Figur sich mit dem eigenen Ich und mit seiner Lebenssituation auseinandersetzen. Hierzu gehören die *Lieder des XX. Jahrhunderts* (Pesni XX veka, 1977), die an S. Becketts Einakter *Krapp's last tape* von 1958 erinnern. Ein Alexander T. präsentiert sich hier, Student im ersten Studienjahr, der zwei Monatsstipendien drangegeben

hat, um in den Besitz eines Tonbandgerätes zu gelangen. Allein in seiner Studentenbude, probiert er seine Neuerwerbung aus und bedient sich dabei eines Idioms, das ein ungeordnetes Gemisch von Sprachfetzen darstellt, die ihm von Sportplatzreportagen, Straßeninterviews oder Lautsprecheransagen im Flugzeug her im Ohr sind. In diesem Jargon aus zweiter Hand beschreibt er sein Zimmer, nennt er ein paar Bücher, die dort auf dem Regal stehen und läßt sich im übrigen assoziativ von einem Thema zum anderen treiben. Dabei hören wir auch von einer gewissen Marina, mit der er einmal getanzt hat, die vier Kilometer weit abzuholen und wieder nach Hause zu bringen ihm allerdings zu beschwerlich war.

Menschliche Bindungen irgendwelcher Art aufzubauen hielt Alexander also nicht der Mühe wert. Das Tonbandgerät als Partnerersatz scheint ihm (vorerst) zu genügen. Aber wäre der Student überhaupt zu einem gehaltvollen Gespräch fähig? Wie auch bei den Figuren in dem Einakter *Liebe* von 1974 muß man daran zweifeln. Das Gerät dient einerseits als Ersatzbezugswesen, ist Ausdruck für die Vereinsamung des Menschen, der sich zum Gespräch kaum motiviert fühlt oder sich davon unbewußt nichts verspricht. Andererseits ist es Vehikel der Selbstverwirklichung: mit seiner Hilfe träumt sich ein jugendlicher Nobody in die Rolle eines Sportreporters, eines international geschätzten Schlagermoderators hinein.

In dem Dialog *Das Isolierzimmer* (oder richtiger wohl *Sterbezimmer - Izolirovannyj boks*, 1980) lauschen wir dem Gespräch zweier hoffnungslos kranker Krebspatientinnen: A., 43 Jahre alt, und B., 60 Jahre alt. Das Gespräch ist prall gefüllt mit ungeordnet dargebotenen Lebensdetails, die auf das Dasein der beiden Frauen draußen, außerhalb des Krankenhauses, verweisen. Doch nicht in der Vermittlung solcher Alltagswahrheit liegt der Sinn des Stückes. Vielmehr geht es um die Art der Konfrontation mit dem nahen Lebensende. Die beiden Todeskandidatinnen werden nicht nur von den Ärzten und von dem Krankenhauspersonal im Stich, d.h. im unklaren, gelassen, sondern auch von ihren Angehörigen. Jeder Zuspruch fehlt. Daß sie zu zweit sind,



ist purer Zufall. Ihrem Schicksal jedenfalls stehen sie allein gegenüber. Und für dessen Bewältigung gibt es keinerlei Hilfe geistig-seelischer oder gar religiöser Art; als etwas Sinnloses muß der Tod erscheinen, ob man nun seinem Ende relativ gefaßt entgegengeht, wie B., oder aber, wie die jüngere A., sich sträubt und die Wahrheit nicht akzeptieren will.

Gefühlsarm wie die Menschen ihrer Umgebung scheinen auch die beiden selbst zu sein: sie reden von sich, als ob sie von Fremden sprächen, scheinen kaum beteiligt. Daß sie dennoch emotional angerührt sind, zeigt sich ganz kurz an zwei Stellen: einmal ist es A., dann ihre Leidensgefährtin B., die in der kurzen Abwesenheit der anderen verzweifelt die Hände vors Gesicht schlägt. Einsamkeit und die Unfähigkeit, sich der Situation zu stellen: dies charakterisiert das Sterben des heutigen Menschen - nicht nur in der Sowjetunion.

Die Einsamkeit und die Kälte, mit der selbst Verwandte einander behandeln können, macht Frau Petruschewskaja zum Hauptthema ihres Einakters *Ich bin für Schweden* (Ja boleju za Šveciju, 1977).

Da erscheint in der Wohnung Kaljas, deren zweiter Mann Stephan wenige Tage zuvor gestorben ist, aus der fernen Provinz dessen Mutter, schon etwas vergeßlich, aber durchaus noch mit klarem Überblick über die familiären Verhältnisse. Aus dem Gespräch zwischen den beiden Frauen und dem sechzehnjährigen Dima, der (auf Wunsch des verstorbenen Vaters) im Internat lebt, entsteht vor dem Auge des Lesers allmählich das Bild vom Zustand einer Familie und dem Charakter ihrer Mitglieder.

So macht etwa Kalja für den tödlichen Ausgang des Herzinfarkts ihres Mannes dreierlei verantwortlich: dessen Kummer über Dimas Ausschluß aus der Spezialschule für Datenverarbeitung (warum wird nicht mitgeteilt), sodann eine Szene, die sie selbst ihrem leichtfertigen Mann gemacht hat, vor allem aber der völlig überraschend kommende Anruf seiner Mutter, die sich viele Jahre nicht um ihn gekümmert hat. Die alte Frau nimmt diese Kritik ernst; sie macht sich deshalb schwere Vorwürfe, fällt sogar vor ihrem Enkelsohn mit der Bitte um Verge-

bung auf die Knie. Dima jedoch, der Stiefsohn Kaljas (die er allerdings 'Mam' nennt) vertritt eine Generation von ganz anderem seelischen Zuschnitt. Völlig ungerührt nimmt er den erschütternden Ausbruch von Schmerz bei seiner Großmutter zur Kenntnis - wie er auch über den Tod seines Vaters und den Selbstmord seiner leiblichen Mutter (die sich aus Verzweiflung über die Seitensprünge ihres Mannes erhängt hat) ohne sichtbare Regung redet: er spricht von "krepieren" - was er übrigens auch der Großmutter für absehbare Zeit in Aussicht stellt.

Den gefühlsarmen Halbwüchsigen interessieren nur Dinge von materiellem Wert. So zeigt er sofort Begeisterung, als er aus den Worten der Großmutter heraushört, daß sie eine Menge Geld gespart hat und ihm einen Wagen der Marke Shiguli kaufen könnte. Als sich dies als Irrtum herausstellt, ist die Angelegenheit für ihn erledigt. Viel mehr als dieses familiäre Gespräch zieht ihn ohnehin das Eishockeyspiel in seinen Bann, das gerade im Fernsehen übertragen werden soll (daher der Titel). Den Wunsch seiner Stiefmutter, er möge auf eine Hochschule gehen, um eine bessere Position im Leben zu erringen, nimmt er geduldig, ohne Kommentar zur Kenntnis. Kalja selbst erfüllt gegenüber dem Stiefsohn wie auch gegenüber dem (nicht auftretenden) Sohn Saschka (5), der die meisten Tage der Woche in einer Kinderkrippe lebt, wohl ihre Pflicht; mütterliche Gefühlsregungen werden jedoch nicht erkennbar.

Am Ende verläßt die alte Frau die Wohnung wieder - faktisch als die Fremde, als die sie kam. Über das weitere Schicksal dieser völlig alleingelassenen, vereinsamten Frau vom Lande kann man nur trübe Mutmaßungen anstellen: zu ihrem zweiten Sohn und dessen Frau hat sie keinen Kontakt mehr, nachdem sie dort aus dem Hause gewiesen worden war: die Schwiegertochter wollte mit der schon etwas wunderlich werdenden alten Frau nichts mehr zu schaffen haben.

Ein ganzes Kaleidoskop aus sozialen Deformationsphänomenen bietet sich hier dar: Die Vereinzelung des Menschen in der Stadt, ihre Kontaktschwäche, die Monotonie des Lebens, die von Generation zu Generation zunehmende Gefühlskälte u.a.m.

Die im Jahre 1980 vollendete Komödie *Drei Mädchen in Blau* (Tri devuški v golubom) versetzt uns auf eine Datscha bei Moskau. Hier sind drei Frauen um die dreißig zur Sommerfrische einquartiert, entfernt miteinander verwandte Cousinen.

Die inhaltliche Beziehung zu Tschechows *Drei Schwestern* von 1901 liegt auf der Hand. Dort drei Schwestern, die ihr ganzes bisheriges Leben in enger Gemeinsamkeit und Vertrautheit verbracht haben, die aneinander hängen und sich gegenseitig stützen; hier drei Cousinen, die sich kaum kennen, im Grunde nichts gemein haben außer den üblichen Sorgen einer sowjetischen Frau und Mutter, die miteinander konkurrieren bei der Nutzung der Räume, die wegen der Kinder miteinander streiten und sich wieder versöhnen. Drei Schicksale, verbunden mehr durch den Urlaubsort als durch familiäre Beziehungen. Und ungleich schwerer als die Schwestern einst haben es die russischen Frauen heute.

Alle drei sind oder waren verheiratet, haben je einen Sohn. Was von ihrem Eheleben zu erfahren ist, kann kaum Neid erwecken. Tatjana hat einen Mann, der für sein Kind aus erster Ehe Alimente zahlen muß, der spielt und trinkt und seiner Frau die Sorge um die Familie überläßt. Außerdem behandelt er sie grob, hat keine Zeit übrig für seinen Sohn, der wegen der Berufstätigkeit der Mutter den ganzen Tag sich selbst überlassen ist.

Swetlana ist Witwe. Als Ärztin miserabel bezahlt, hat sie außer dem Sohn auch die Schwiegermutter zu versorgen, deren minimale Rente für ein Altersheim nicht ausreichen würde. Ein Glück dabei noch, daß die alte Frau wenigstens den achtjährigen Maxim beaufsichtigen kann. Ira/Irina ist geschieden; als Sprachlehrerin an der Universität schlecht bezahlt, bessert sie ihr Salär durch Privatstunden auf. Vom Vater ihres fünfjährigen Sohnes Pawlik wird sie um ein Gutteil der Alimente betrogen: er wechselt von Betrieb zu Betrieb, um sein wirkliches Einkommen verschleiern zu können.

Männer im Leben der Frauen kommen und gehen. Von ihnen bleibt (vielleicht) die Erinnerung an ein paar schöne Stunden - und ein Kind,

das nun den Lebensinhalt der Frau ausmacht. Ihr Alltag besteht aus einer Kette von mehr oder weniger bedeutungslosen, gleichwohl enerzierenden Vorfällen: Eine Katze sorgt durch ihr Verschwinden für Aufregung, eine Rauferei unter den Kleinen löst Streitereien unter den Müttern aus, ein erkranktes Kind verursacht Turbulenzen, ein löcheriges Dach nötigt zum Umzug innerhalb des Hauses, die kurze Liebesaffäre Irinas (aber im Gegensatz zu Tschechow banal, alltäglich endend) liefert Stoff für Klatsch.

Doch keine der Frauen jammert oder gibt sich unrealistischen Träumereien hin: ein utopisches 'Moskau' als Symbol für das Glück und das Ende aller Frustrationen kennen die Heldinnen Frau Petruschewskajas nicht. Tapfer, ohne viel Wesens davon zu machen, haben sie ihr gar nicht so leichtes Leben angenommen, schlagen sich mit ihren Söhnen durch, suchen sich zu behaupten, wobei es nicht immer so gesittet zugeht, auch sprachlich nicht, wie bei Tschechow - aber: so ist nun mal das Leben ein Dreivierteljahrhundert später.

Diesen fast fröhlichen Behauptungswillen - trotz allem - symbolisiert die Farbe der Harmonie Blau, das den Gegensatz betont zu dem Grau des Lebens (das die meisten Stücke der Autorin kennzeichnet). Es soll wohl damit auch ein Stück Hoffnung angedeutet werden: auf ein Leben der Kinder, das etwas glücklicher sein möge als das der Eltern und Großeltern.

Am Ende haben wir fast eine Idylle vor uns, mit beinahe heiterem Schluß. Ira ist von einem dubiosen Liebesabenteuer ohne ernste seelische Schädigungen heimgekehrt zu den anderen; ihr Söhnchen hat wieder einmal eine Krankheit überstanden; die Mutter, die mit ihrem angeblich nahe bevorstehenden Tode hysterisch kokettierte, ist ins Leben zurückgekehrt; die Kinder spielen friedlich miteinander; das verlorene Kätzchen ist wieder aufgetaucht. Befriedigt konstatiert die Hausherrin: "Alle Menschen sind Brüder" - worauf Irina repliziert: "Nicht alle! Manche sind auch Schwestern!"<sup>34</sup> Aber der Frieden ist trügerisch. Swetlanas Schwiegermutter Leokadia hat das letzte Wort: "Dort regnet es durch!"<sup>35</sup> Das Leben geht weiter. Die Probleme blei-

ben. Aber: die Kinder rechtfertigen das schwere Dasein, ihnen gehört die Zukunft.

Ein wichtiges Gestaltungsmittel in dieser Komödie sind die an mehreren Stellen aus dem Off mit der Stimme von Iras Söhnchen Pawlik (der leibhaftig nur zweimal kurz auf der Bühne erscheint) erzählten Kurzmärchen, die nicht nur als idyllische Interludien wirken und immer wieder daran erinnern, daß die eigentlichen 'Hauptfiguren' des Lebens die Kinder sind, sondern zugleich auf phantastische Weise der Kommentierung des Geschehens, der allegorischen Vorausdeutung auf bestimmte Vorgänge und Auftritte dienen, auf kindlich-unbewußte Weise den Widerspruch zwischen Schein und Sein enthüllen und die unerfüllbare Sehnsucht nach einer Befreiung aus den Zwängen der Realität anklingen lassen.

"Der Zuschauer wird sagen: Warum soll ich mir das im Theater ansehen, noch dazu für Geld, wenn ich solche Menschen auf der Straße und zu Hause sehe. Danke bestens.

Sieht er sie aber? Sieht er wirklich hin? Fühlt er mit ihnen, liebt er sie? Versteht er sie wenigstens? Und wird ihn selbst jemand verstehen?"<sup>36</sup>

Das bittere Los der nach vielen Haftjahren gebrochen Heimkehrenden ist unter Gorbatschow zu einem wichtigen literarischen Thema geworden. Es genügt, auf Andrej Georgijewitsch Bitows *Puschkinhaus* (Puškinskij dom, 1978)<sup>37</sup> oder besonders Wassili Semjonowitsch Grossmans *Alles fließt* (Vse tečet, 1970)<sup>38</sup> zu verweisen. Bei beiden wird die Heimkehrersituation sowohl aus der Perspektive der Opfer wie auch jener der verschont Gebliebenen, dabei oft nicht Schuldlosen, gesehen. Deutlich wird dabei, daß eine Wiedereingliederung alles andere als unproblematisch ist, wobei nicht eine materielle Wiedergutmachung gemeint ist (die ohnehin kaum möglich ist), sondern die Neuintegration in eine inzwischen gewandelte gesellschaftliche wie auch private Umwelt.

Ludmilla Petruschewskaja hat für ihren Beitrag zu diesem Thema eine recht komplizierte Form gewählt, indem sie ihn mit dem des Generationswechsels verbindet und zugleich seine fast absurde Querlage zum

mühsam aufrechterhaltenen Bild von der heilen sozialistischen Welt verdeutlicht. Nicht weniger auffällig ist, daß sie im Gegensatz zu manch anderem Autor jede Idealisierung der unter Stalin verfolgten Kommunisten vermeidet. Sie zeigt deren bornierten Unwillen zu lernen, die eigenen Grundirrtümer zu erkennen, eigene Fehler wie etwa den der Anmaßung, für das Volk zu handeln, zu begreifen, ihre 'Unfähigkeit zu trauern'; schlimmer noch: ihre Heimkehrer sind bereit, mit den gleichen politischen Methoden zu arbeiten, die sie selbst - noch im Besitz der Macht - schon unter Stalin praktizierten, z.B. der Denunziation, die sich selbst gegen Mitglieder der eigenen Familie richten kann. Sie wollen Rache statt Gerechtigkeit. Und so wie zur Zeit ihrer Herrschaft die ständig betonte Liebe zum Volk nur Phrase war, die den Anspruch stützte, die Macht zu behalten, so geht es auch nach der Heimkehr nur um neue Privilegien.

Noch unter den Bedingungen der Stagnation entstanden ist der *Moskauer Chor* (Moskovskij chor), am 27.10.1988 uraufgeführt am Moskauer Künstlertheater.

Das Stück setzt ein mit einer Chorprobe für die Weltfestspiele 1956, zugleich das Jahr der Massenheimkehr von Häftlingen. Und es endet mit einer Szene zur Begrüßung eines Studentenchores aus der DDR auf dem Bjelorussischen Bahnhof, etwa ein Jahr später.

Über eine der Choristinnen, die Studentin Lora, läuft die dramatische Verbindungslinie vom Chor zur zentralen Handlung, die in der Wohnung von Loras Großtante Lisa spielt. Deren Sohn Sascha ist verheiratet mit Era, Tochter einer deutschen Kommunistin, die im Zusammenhang mit der großen Reinigung verhaftet wurde, woraufhin Lisa das Mädchen bei sich aufnahm. Die wichtigste Verbindung zur düsteren Parteigeschichte aber läuft über Lisas Schwester Anna, Witwe eines unter Stalin umgekommenen Volkskommissars und Großmutter Loras. Nicht zuletzt dank der Bemühungen ihrer Tochter Katja ist Anna freigekommen und erscheint nun in Begleitung ihrer gleichfalls verbannt gewesenen zweiten Tochter Ljuba in der Wohnung ihrer Schwester, mit dem Anspruch auf respektvolle Aufnahme - und dem eisernen Willen nach Vergeltung sowie der verbissenen Entschlossen-

heit, ihrer Tochter Katja nie zu vergeben, daß sie den Kontakt zur verbannten Mutter abbrach und über siebzehn Jahre nicht wieder aufnahm (was mit Rücksicht auf Lora geschah).

Etwa ein Jahr später, man schreibt das Jahr 1957, und die Chorproben gelten jetzt den bevorstehenden Allunionsfestspielen, haben sich trotz Lisas Bemühungen heftige Spannungen in der Großfamilie aufgebaut, nicht zuletzt, weil die Heimkehrer ihre gewandelte Umwelt mit den alten Maßstäben messen und mit den alten Begriffen bewerten. So wirft Ljuba ihrer Tante Lisa vor, sie sei 'entartet', eine 'Versöhnlerin', habe ein 'rückständiges' Bewußtsein. Vor allem aber: in den vom Schicksal so hart Geschlagenen brennt nach wie vor der Wunsch nach Vergeltung für ihren Leidensweg. Daß um sie her ein Leben pulsiert, das auf sie und die Vergangenheit keinerlei Rücksicht nimmt, können sie nicht ertragen. Der folgende Dialog vermittelt die unterschiedlichen Standpunkte.

"Lisa: 'An wem willst du dich denn rächen? Ihr seid mir schon die Richtigen. Das Leben zwingt allen seine Regeln auf.

Erst habt ihr Rache geübt, dann hat man an euch Rache geübt, dann wieder ihr, wie lange soll das so weitergehen? Ein Teufelskreis.'

Anna: 'Ich habe das unterdrückte Volk gerächt, wenn du es wissen willst.'

Lisa: 'Niemand hat dich darum gebeten.'

Anna: 'Was? Du bist ein Oktobrist! Ich habe das Volk gerächt, und an mir hat sich niemand gerächt, von wegen Teufelskreis. Das war eine Verzerrung der Parteilinie, eine revolutionäre Überspitzung. Es geht nicht ohne Opfer ab.'

Lisa: 'Was seid ihr schon für Opfer? Hör doch auf. Ihr habt nicht gesessen ... Ihr wart in der Evakuierung. Oder sollte mir etwas entgangen sein?'

Ljuba: 'Fünfzehn Jahre lang Hunger! Kartoffelschalen aus dem Dreckeimer der Nachbarn! Kohlblätter, auf dem Markt aufgelesen, wir wurden gefragt: Braucht ihr das für eure Ziege? Ein Leben ohne elektrischen Strom aufgrund der Zahlungsschulden. Ausgeschlossen, eine ständige Arbeit zu finden. Ich habe als Transportarbeiter geschuftet! ...

Wir zählen nicht zu den Verhafteten, aber auch nicht zu den Menschen, wir sind nichts! Die Briefe, die wir geschrieben haben, sind verlorengegangen! Die Briefe an Stalin sind verschwunden!"<sup>39</sup>

Die Spannung gipfelt schließlich in einem dramatischen Ausbruch Eras, welche das einzige Gepäckstück Annas und Ljubas, eine schwarze Tasche, vor die Wohnungstür wirft und hinter den abziehenden Frauen die Tür zuschlägt. In Katjas Wohnung Zuflucht findend, diktiert Anna ihrer Tochter einen Brief an Chrustschow - voller Verleumdung gegen die eigene Familie und kulminierend in der Bitte, ihnen eine eigene Wohnung zuzuweisen.

Wie weltfremd, vorgestrig bei aller Tragik die Vorstellungen und Ansprüche der Heimkehrer sind, demonstriert die Autorin auch anhand anderer Handlungslinien und Schicksale, die fast zu eigenen Sujets werden: Da ist z.B. Lisas Sohn Sascha, der - im Zuge der Demobilisierungswelle von 1956 - aus der Armee entlassen worden ist und nun nicht nur eine neue Arbeitsstelle sucht, sondern auch in der Krankenschwester Raja eine neue Lebensgefährtin, der im Verlauf der Handlung auszieht und in den hohen Norden übersiedelt, seine drei Kinder Era überlassend - ein Vorgang, der in der Familie heftige Turbulenzen auslöst. Und da ist Loras Freundin Galja, Enkeltochter eines in die Verbannung gejagten und dabei umgekommenen Bauernpaares, gezeugt in den Wirren der Zwangsaussiedlung, als ihre Mutter erst fünfzehn Jahre alt war. Ihre Kindheit hat sie unter armseligsten und demütigendsten Bedingungen verbracht und z.B. ihr Bett zeitweilig nicht nur mit der Mutter, sondern auch mit einem aus der Verbannung heimgekehrten Häftling teilen müssen. Sich mühsam durchs Leben schlagend, hat die von der Universität gejagte Studentin nur die eine Hoffnung, mit dem Chor zu den Weltfestspielen delegiert zu werden, um 'die Welt' kennenzulernen. -

"Mein Thema ist das Leben", hat Frau Petruschewskaja gesagt, das Leben, wie sie es tagtäglich um sich her wahrnimmt. Ein in vielerlei Hinsicht deformiertes Leben, das wegen seiner zahllosen materiellen Defizite, nicht zum geringsten aber auch wegen einer jahrzehntelan-



gen Erziehung zum Haß gegen andere, zur mißtrauischen Wachsamkeit gegen den Nachbarn eine brutale Ellenbogenmentalität gezeitigt hat, das zudem von der verfluchten Vergangenheit überschattet wird und so wenig Hoffnung läßt auf bessere Zeiten. Eine unerbittlich genaue Chronistin und Dokumentaristin dieses Lebens ist Ludmilla Petruschewskaja. Doch man lasse sich nicht täuschen! Die Dramatikerin ist alles andere als bloße Protokollantin. Zwar verläßt sie den Raum der Realität auch nicht um Haaresbreite, ist und bleibt dabei aber eine sehr überlegt gestaltende Künstlerin, die mit ihrem Material zielbewußt arbeitet: Mit nahezu jeder Replik wird das betreffende Charakterbild bereichert, wird unser Einblick in ein bestimmtes Milieu vertieft. In ihrer Gesamtheit genommen, bieten ihre Stücke unserem Auge ein facettenreiches Bild des Alltags der Gegenwart.

## 5. "JEDGLICHE ERZIEHUNG IST LETZTLICH SELBSTERZIEHUNG."

ALEXANDER GELMAN

"Geboren (15.10.) 1933 in Moldawien. Während des Krieges kam fast die gesamte Familie im faschistischen Ghetto um. Beendete sieben Klassen, lernte in der Berufsschule für Trikotagenarbeiter; gleichzeitig an der Abendschule Zehn-Klassen-Abschluß. Schlosser in einer Lwewa-Strumpffabrik; dann Studium an einer Militärschule und acht Jahre Armeedienst in der Schwarzmeerflotte und der Flotte des Stillen Ozeans. - Hauptmann der Reserve. Nach der Demobilisierung Arbeit als Fräser in einem Werk in Kischinow. Drei Jahre an der Werkbank; anschließend Übersiedlung ins Leningrader Gebiet ..., wo ich unterschiedlich tätig war - als Dispatcher, Arbeitsleiter, Ingenieur für Arbeit und Löhne sowie als Parteisekretär beim Bau eines Petrochemischen Kombines, ungefähr vier Jahre. Danach in Leningrad. Zuerst als Korrespondent bei den Zeitungen 'Smena' (Schicht) und 'Leningradskij rabotschij' (Der Leningrader Arbeiter)."<sup>40</sup>

Soweit der Autor in einer Autobiographie, die ahnen läßt, woher seine Vertrautheit mit den Problemen der sowjetischen Arbeitswelt stammt. Im Jahre 1970 kam sein Film *Nachtschicht* (Nočnaja smena) in die Kinos. Das Drehbuch hatte er gemeinsam mit seiner Frau Tatjana Kaleskaja verfaßt, die auch Ko-Autorin seiner Drehbücher *Xenja, Fjodors Lieblingsfrau* (Ksenja, ljubimaja žena Fedora) von 1974 sowie *Betrachtet mich als erwachsen* (Sčitajte menja vzroslym) von 1975 ist. Aus seiner Feder stammen darüber hinaus Szenarien zu sechs Dokumentarfilmen.

Im Jahre 1975 wurde Gelman landesweit bekannt, als sein Film *Die Prämie* (Premija) mit großem Erfolg gespielt wurde und den Hauptpreis des Allunionsfestivals erhielt. Er arbeitete daraufhin das Drehbuch um zu einem Stück *Protokoll einer Sitzung* (Protokol odnogo za-

sedanija, 1975), das in allen sozialistischen Ländern aufgeführt - und heftig debattiert wurde; allein in der DDR gab es rund zwei Dutzend Inszenierungen (dt. EA: Halle 1976). Das Stück gehört in die Reihe der sogenannten Produktionsdramen, deren Musterbeispiel seinerzeit Ignati Dworezki mit seinem *Mann von draußen* (Čelovek so storony, 1971) vorgelegt hatte.

Grundkonflikt in *Protokoll einer Sitzung* ist der Zusammenstoß zwischen Individuum und Kollektiv, wobei interessanterweise ein bewußt denkender einzelner gegen ein undynamisch, selbstgenügsam und egoistisch gewordenes Kollektiv antritt. Nicht die Gruppe verändert die Verhaltensweise des Individuums, sondern umgekehrt.

Gelmans Stück spielt in einem großen Bautrust, dessen Arbeit unter jenen Schlampereien und Mißständen leidet, die für das sowjetische Wirtschaftsleben symptomatisch sind.

- Da stehen die Arbeiter tagelang an den Maschinen, ohne etwas zu tun, weil die Zulieferung nicht funktioniert;
- da werden Bauten errichtet, obwohl die Pläne längst geändert worden sind und sich bereits absehen läßt, daß die gelegten Fundamente nicht die erforderliche Belastbarkeit besitzen;
- da sitzt eine Kranführerin eine ganze Woche lang Strümpfe strickend in ihrem Häuschen in luftiger Höhe, da man sie samt ihrem Gerät viel zu früh an die Arbeitsstelle beordert hat;
- da bringt es der clevere Werkdirektor zustande, daß man im zuständigen Ministerium seinen Plan nach unten korrigiert, d.h. sein Leistungsziel vermindert, damit er umso sicherer in den Genuß der Erfolgsprämie gelangt;
- da wird hemmungslos bei der Bauabnahme betrogen, etwa indem man die Kommission während der Arbeitszeit zu einem opulenten Mittagmahl mit reichlich Alkohol einlädt, um danach in gelöster Stimmung ein Haus zum zweiten Mal zur Abnahme zu präsentieren und so zu verbergen, daß ein Teil der Anlage noch gar nicht fertig ist.

Das Stück demonstriert, wie jedermann nur den eigenen Geldbeutel im Sinne hat, sich für das Gemeinwohl überhaupt nicht interessiert -

von der Mehrzahl der Arbeiter, die nichts anderes wollen, als daß ihre Lohntüte rechtzeitig gefüllt ist, über den Brigadier, der mit Drohungen und Pressionen für seine Männer (auf Kosten anderer) die nötigen Materialien zum Bau herbeischafft, bis hin zum Direktor, der einen sogenannten weichen Plan braucht, damit er und seine Leute zum Quartals- bzw. Jahresende die entsprechenden Prämien einstreichen können und zugleich sein Ansehen oben gefördert wird - schon im Hinblick auf seine nächsten Plankorrekturwünsche.

Mit solchen und anderen Mißständen ist der sowjetische Zuschauer aus seiner Alltagspraxis bestens vertraut. Ungewöhnlich, aber im Sinne der Partei von leuchtender Vorbildwirkung, ist das Handeln der Zentralgestalt des Stückes: Potapow. Zwar hat er seine Brigade von siebzehn Arbeitern dazu gebracht, die Annahme einer Prämie zu verweigern (wozu er auf der Sitzung der Parteileitung erklärt, daß ein Verlust von 400 Rubeln im Jahr - also etwa zwei bis zweieinhalb Monatslöhnen - infolge Stillstandszeiten durch 50 Rubel Prämie nicht auszugleichen sei); doch wie sich herausstellt, geht es dem Brigadier Potapow nicht in erster Linie ums Geld für seine Leute, ja nicht einmal um gerechten Lohn und ehrliche Prämien überhaupt, sondern um eine grundsätzliche Überprüfung der Leitungsarbeit im Werk. Als er mit Zahlen aufwartet, die beweisen, daß der Betrieb nicht das geleistet hat, was er hätte leisten können, bekommt er Ärger. Auf der einen Seite droht man ihm mit einer Parteistrafe, weil er mit dieser Erkenntnis nicht schon früher herausgekommen sei, somit seine Pflicht als Genosse verletzt habe; auf der anderen Seite verdächtigt ihn die Betriebsleitung, sich widerrechtlich Zugang zu Planzahlen verschafft zu haben, mit anderen Worten: das politisch-administrative Management wehrt sich seiner Haut, indem es den Kritiker politisch zu diskreditieren und sein Vorgehen zu kriminalisieren sucht. Nach heftigen Debatten setzt Potapow mit Hilfe des Parteisekretärs in einem 4:3-Beschluß durch, daß der Betrieb 37 000 Rubel unrechtmäßig empfangener Prämien an die Staatsbank zurückzahlt. Damit ist in den Augen des Autors das Entscheidende getan: auf der Leitungsebene sind die richtigen Entscheidungen getroffen worden. Wie dieser Beschluß von

den Arbeitern im Betrieb aufgenommen wird, darf der Zuschauer nur ahnen: immerhin haben inzwischen zwölf von den siebzehn Arbeitern Potapows ihre Prämie doch angenommen. Aber die Basis wird - nachdem oben einmal richtig entschieden worden ist - schon auf Linie gebracht werden.

Das völlig systemkonforme Stück ist in seiner Aussage mustergültig für viele dieser Art. Mißstände erscheinen als Folge von Schlamperei, Bereicherungsstreben, Korruption - also von charakterlichen Mängeln und Schwächen. Daß die bestehende Wirtschafts- und Sozialordnung samt ihrer Befehlsstruktur derartige Verhaltensweisen möglicherweise mit Notwendigkeit hervorbringt, wird nicht gesagt, ist dem Autor vielleicht nicht einmal bewußt. Die Schuld tragen stets einzelne Menschen, daher muß auch der einzelne sich ändern, wenn die Zustände sich bessern sollen (eine im übrigen unmarxistische These). Es geht um die 'Arbeiterehre', die Ehrlichkeit bei der Planerfüllung und Abrechnung verlangt, aber nicht weniger auch um die Verantwortung der Leitung gegenüber der Gesellschaft, um das richtige Verständnis der Führungsrolle staatlicher und parteilicher Instanzen. Immerhin wird vom Autor nicht nur zum Engagement des einzelnen für die gemeinsame Sache aufgerufen, sondern auch zum Mitdenken und - was am bemerkenswertesten erscheint - zur kritischen Überprüfung der Arbeit der Leitung, die sich nicht nur nach oben (wie üblich), sondern auch nach unten verantworten soll. Der staatsbewußte Bürger ist aufgerufen, die Interessen des Gesamtwohls auch gegen Subjektivismus (selbst in der Parteileitung), gegen Bequemlichkeit bei den Verantwortlichen wie bei der Masse, gegen skrupelloses Gewinnstreben zu verteidigen.

Das Stück ist nach klassischer Regel gebaut: drei Einheiten, chronologisch-linearer Ablauf von der Exposition bis zur Lösung, analytische Elemente in synthetischer Struktur. Eine Personalentwicklung findet nicht statt, die Austragung der Gegensätze ist personalisiert. Das Gute siegt systemkonform: ein positiver Held (Potapow) bringt es zuwege, daß die wirtschaftliche Vernunft, die zugleich der Intention der Partei entspricht, sich durchsetzt.

Ins gleiche Genre gehört Gelmans zweites Stück *Rückkoppelung* (Obratnaja svjaz'), das 1977 am Moskauer Künstlertheater zur Uraufführung gebracht wurde und gleichfalls in den sozialistischen Ländern sofort nachgespielt wurde (dt. EA: Rostock 1977). Nach diesem Stück entstand 1978 ein Filmdrehbuch.

Auch hier geht ein Vorbildsozialist - Leonid Sakulin - gegen einen Haufen mittelmäßiger Technokraten und Bürokraten an. Als Parteisekretär ins Städtchen Nowogorinsk entsandt, macht er sich sofort daran, einen ökonomischen Augiasstall auszumisten und vor allem Ordnung in die Terminplanung für die Fertigstellung seines Industriekombinats zu bringen. Denn eine völlig unrealistische Ankündigung bevorstehender Planerfüllung, die - wie jedermann weiß - nur auf dem Papier steht, hat ihren Instanzenweg nach oben genommen, bis sie als Vollzugsmeldung in die Moskauer Zentralpläne eingegangen ist. Würde die peinliche Irreführung der obersten Behörde nicht korrigiert, stünde ein weit ausgreifendes Planchaos mit Milliarden Schäden zu erwarten. Aber auf allen Ebenen weigert man sich, die Wahrheit zur Kenntnis zu nehmen und auf die Warnsignale von unten zu hören. Sakulin muß am Ende damit drohen, sich an das Zentralkomitee direkt zu wenden, um die Funktionäre zur Besinnung zu bringen: ein Millionenschaden muß in Kauf genommen werden, um einen in Milliardenhöhe zu verhindern.

Mochte die Partei diesen Kampf des Vorbildsozialisten auch als ein nachahmenswertes Beispiel betrachten - die Grundeinsicht, die auch dieses Stück vermittelt, ist die von einem System, das nicht nur unfähig ist, Eigenverantwortlichkeit zu entwickeln, ja Verantwortungsgefühl überhaupt gegenüber dem Ganzen, sondern auch ein gestörtes Verhältnis zur Wirklichkeit produziert und dazu noch die weit verbreitete Weigerung, der Wahrheit ständiger Ineffizienz und Verschwendung ungeheurer Mittel ins Auge zu sehen.

Das von Erfolg gekrönte Wirken eines Sakulin wie eines Potapow produziert die Illusion, das System könne funktionsfähig gemacht

werden, wenn nur die individuellen Defizite und Charaktermängel ausgemerzt würden.

"Eines Tages kehrte ich aus Leningrad zurück und erlebte mit, wie in einem Vorortzug in einem halbleeren Wagen ein Protokoll unterzeichnet wurde. Es ging um irgendeinen Gemüsespeicher; die dreiköpfige Kommission hatte ihn nicht abgenommen und fuhr zurück; zwei Bauleute aber hatten sich mit in den Zug gesetzt und traktierten sie mit Wodka: Ich weiß noch, das eine Kommissionsmitglied trank den Wodka mit großem Vergnügen, doch als man ihm das Abnahmeprotokoll unterschob, zerriß er es mit dem gleichen Vergnügen, ohne zu unterschreiben. Die Bauleute hatten jedoch viele Kopien und holten neue hervor..."<sup>41</sup>

So entstand die Idee zu dem Stück *Wir, die Endesunterzeichnenden* (My, niže podpisavšiesja, 1978), das im März des folgenden Jahres am Moskauer Künstlertheater herausgebracht wurde.

Da hat eine Abnahmekommission für eine neu errichtete Brotfabrik wegen erheblicher Mängel die Gegenzeichnung des Protokolls verweigert. Da der Baufirma und insbesondere ihrem Chefarchitekten hieraus unangenehme Folgen erwachsen können, versuchen einige Leitungsfunktionäre, die Kommissionsmitglieder während deren Heimfahrt in der Bahn mittels einer feucht-fröhlichen Feier (einschließlich amouröser Angebote) umzustimmen. Der Plan scheitert.

Wie sich im Verlauf herausstellt, muß dieser Vorgang noch unter einem weiteren, umfassenderen Aspekt gesehen werden: Der Bau besagter (an sich nicht notwendiger) Brotfabrik ist das Resultat der Machinationen des zuständigen Parteisekretärs gegen den Chefarchitekten, der über die technische Unausführbarkeit des Projekts zu Fall gebracht werden soll. In dieses Intrigenspiel sind alle Verantwortungsträger irgendwie verwickelt, und die Alternative, vor die sie sich gestellt sehen, ist die zwischen einem reinen Gewissen und der gesicherten Existenz.

In diesem analytisch gebauten Stück bleibt der (der vordergründigen Auseinandersetzung untergelegte) Hauptkonflikt ungelöst. Unbehelligt bleibt der Intrigant. Ein positiver Held fehlt diesmal, der imstande wäre, die anderen zu überzeugen und mit dessen Haltung der Zuschauer sich identifizieren könnte. Angriffsziele sind Cliquenbildung, Intrigen, Ausnutzung der Unterebenen für private Interessen zu Lasten der Gemeinschaft. Gegenüber dem *Protokoll* zweifellos ein künstlerischer Fortschritt: die menschliche und soziale Problematik der Konfliktfelder ist deutlich komplexer geworden.

Mit seinem Zweipersonenstück *Allein mit allen* (Naedine so vsemi), das 1981 am Moskauer Künstlertheater uraufgeführt wurde,<sup>42</sup> geht Gelman vom sogenannten Produktionsdrama insofern noch einen Schritt weiter ab, als die Arbeitswelt gewissermaßen nur noch von außen her das Privatleben der Menschen bestimmt, in dieses hineinwirkt - dafür aber um so drastischer.

Auslösendes Moment einer ehelichen Auseinandersetzung zwischen dem Kombinationsdirektor Andrej Golubjew und seiner Frau Natascha ist ein schwerer Schicksalsschlag, der beide getroffen hat: der einzige Sohn Aljoscha hat bei einem Arbeitsunfall beide Hände verloren. Für den kommenden Morgen steht seine Entlassung aus dem Krankenhaus an.

Natascha wirft ihrem Mann vor, er trage an dem Unglück die Schuld, habe er doch jene Brigade, in der sein Sohn arbeitet, trotz der Warnungen des Bauleiters unter höchst gefährlichen Bedingungen eingesetzt, in seinem fanatischen Planerfüllungsehrgeiz ein solches Unglück also riskiert, ja geradezu heraufbeschworen. Die Flut ihrer Vorwürfe kulminiert darin, daß sie den völlig aus der Fassung gebrachten Mann aus der Wohnung jagt. Doch Andrej kehrt zurück und präsentiert nun seinerseits der Frau ihr Sündenregister. Hat sie ihn nicht ständig angetrieben, stets unzufrieden mit dem, was er erreicht hat, ohne Bedenken zu äußern, wenn er seine Ellbogen einsetzte? Zum Bruch will und kann er es aber nicht kommen lassen. So wie er ihre Seitensprünge zähneknirschend tolerierte, ja sogar karrierefördernd



nutzte, so ist er auch jetzt zum Einlenken bereit. Er verspricht sich zu ändern, die Stellung aufzugeben, nur noch für Frau und Sohn zu leben - auch wenn sich sein Gehalt dann auf ein Drittel vermindern werde. Realistisch ist dieses aus einem Augenblicksimpuls gemachte Angebot aber schon deshalb nicht, weil - wie er jetzt erst mitteilt - inzwischen seine Beförderung verfügt worden ist und eine sofortige Kündigung natürlich undenkbar wäre, zumal seine Ernennung auch das berufliche Fortkommen mehrerer Kollegen beeinflusst. Prompt verdrängen die mit der neuen Position verbundenen erfreulichen Perspektiven bei seiner ehrgeizigen Frau jeden anderen Gedanken. Doch als sie begeistert die Absicht zu erkennen gibt, eine Stelle im Trust in seiner unmittelbaren Umgebung anzunehmen, um ihm 'beizustehen', ist seine eheliche Solidaritätsbereitschaft überfordert. Er kehrt wieder seine Herrenrolle hervor, und es kommt zum Bruch; Natascha verläßt das Haus - zum Unwillen ihres um seine Reputation besorgten Mannes. Da kommt der Anruf des Sohnes aus dem Krankenhaus, der von seiner freudigen Erwartung im Hinblick auf die für den nächsten Tag bevorstehende Heimkehr ins Elternhaus spricht.

Gelman hat hier seinen positiven Helden von früher konsequent demontiert. Seiner Hauptfigur geht der Erfolg über alles - der betriebliche wie der eigene berufliche -, was eng miteinander zusammenhängt. Andrej Golubjew hat häufig manipuliert, seine Planerfüllungsberichte waren nicht sauber, und so hat er mit gutem Grund Angst um seine Position. Er weiß: "Es gibt weniger Sessel als Leute, die darauf sitzen wollen."<sup>43</sup> Also gilt es, die Zähne zusammenzubeißen und nicht nachzulassen. Daß die Ehe darüber zu Bruch geht, die Frau zur Trinkerin wird, ist freilich schlimm, aber: "Ich bin nicht in der Lage, Leiter und Mensch zugleich zu sein."<sup>44</sup>

Im Gegensatz zu Gelmans früheren Stücken kämpft hier kein positiver Held zum Heile des Ganzen gegen Schlamperei und Durchstecherei. Hier wird der Eindruck unabweisbar, daß Andrej ein Gefangener der Maschine ist, die er selber mit betätigt - und seine Frau mit ihm. Es gibt kein Entrinnen. Am Ende ist viel ausgesprochen und offengelegt,

aber kein Problem gelöst. Das private nicht, und das der Arbeitswelt schon gar nicht.

*Zwei auf einer Bank* (Skamejka, 1983) liefert die Psychogramme zweier vereinsamer Menschen, die sich zufällig auf Kontaktsuche in einem Park begegnen und schüchtern einen Flirt miteinander versuchen. Es sind einfache Menschen; sie arbeitet in einer Strumpffabrik, er ist Schlosser in einem Kraftwerk. In den Park ist er gekommen, um sich eine Frau zu angeln - und ist zufällig auf eine gestoßen, mit der er vor Jahren ein Verhältnis hatte. Was er aber - im Gegensatz zu ihr - gar nicht bemerkt. So weiß sie von Anfang an mehr von ihm als er von ihr, erkennt sie sofort eine Reihe von Lügen, die er ihr aufischt. Aber als sie ihm empört seine Unaufrichtigkeiten vorhält und weggehen will, bekommt sie zu hören: "Wenn du nicht angelogen werden willst, warum kommst du dann hierher?"<sup>45</sup> Und so bleibt sie.

Doch keine Liebesaffäre entwickelt sich, vielmehr ein von Heuchelei erfülltes Gespräch, das gleichwohl offenbart, daß hier zwei vom Leben Enttäuschte miteinander reden. Sehnsucht nach der Überwindung der Vereinzelung wird erkennbar, nach einem neuen Anfang. Doch zeigt sich, daß beiden die Kraft dazu fehlt. Die Frau kehrt zurück zu ihrem Kind, das sie allein erzieht; der Mann in seine unglückliche Ehe, die von wechselseitiger Eifersucht erfüllt ist.

Zwei Menschen scheuen sich, der Wahrheit ins Gesicht zu sehen, die Wahrheit zu sagen - wohl, weil sie fürchten, das Glück, nach dem sie sich noch immer sehnen, zu verpassen, die Chance zu versäumen, doch noch nach dem Billett zum Eintritt ins Paradies greifen zu können.

Überblickt man die künstlerische Entwicklung des Dramatikers Gelman, so zeigt sich ein fortschreitendes Abgehen von dem durch die Produktionsliteratur vorgegebenen Rahmen. Die Perspektive verändert sich grundlegend. Nicht mehr die Verantwortung des einzelnen vor der Gemeinschaft ist nun das Thema, vielmehr rücken psychologisierende Charakterstudien ins Zentrum seines Interesses. Und da didakti-

sche Absichten immer mehr zurücktreten, entfällt auch die Notwendigkeit zur geschlossenen Form mit linearer Entwicklung und einer präzisen Schlußlösung oder Zuschauermotivierung. Gelmans Stücke verlieren an Geschlossenheit im Aufbau, ihr Schluß wird offen. Auf gesellschaftliche Wirksamkeit, auf Erziehung des Zuschauers zielen die Dramen nicht mehr ab. Damit nähert sich Gelman den Prinzipien der 'Neuen Welle'.

## 6. AUFSEHENERREGENDE DEBÜTS

L. RASUMOWSKAJA - N. PAWLOWA - W. DOSORZEW -  
A. MISCHARIN

Die im folgenden vorzustellenden vier Stücke stammen aus der Feder von Autoren, die zur mittleren Generation gehören, dennoch aber erst in jüngster Zeit auf sich aufmerksam machen konnten, sei es, daß sie sich auf ein bis dahin für sie ungewohntes künstlerisches Terrain vorwagten, sei es, daß sie sich unter dem Eindruck der Wende veranlaßt sahen, ihre Schreibweise völlig umzustellen und sich Themen zu stellen, die in ihrem Schaffen bislang keine Rolle gespielt hatten.

Was diese Texte miteinander verbindet, ist die Tatsache, daß sie am Beispiel völlig unauffälliger Vorgänge von privater oder höchstens lokaler Bedeutung demonstrieren, wie tief hinab in die ethisch-geistigen Fundamente des Volkes die Deformation inzwischen hinabreicht. Ihre Stücke machen deutlich, daß es mit Reformen, mit dem Umbau von Institutionen oder der Berufung neuer Männer an die Hebel der Macht nicht getan sein wird. Notwendig ist ein Neuaufbau der Gesellschaft von Grund auf, was bedeutet, daß das gesamte Wertesystem einer kritischen Prüfung zu unterziehen ist.

Auch auf westlichen Spielplänen bereits häufig anzutreffen ist das Stück von Ljudmilla Rasumowskaja *Liebe Jelena Sergejewna* (Dorogaja Elena Sergeevna).

Das im Jahre 1980 verfaßte und ein Jahr später am estnischen Jugendtheater in Tallinn herausgebrachte Stück ist alles andere als die Arbeit einer Anfängerin, gleichwohl ihr erster Text, der das Licht der Bühne erblickte.<sup>46</sup>

Ljudmilla Rasumowskaja (geb. am 2.2.1946) stammt aus Riga und begann sich schon ganz früh für das Theater zu begeistern. Ihr erstes Stück schrieb sie mit dreizehn. Als ihr der Weg an die Schauspielakademie verwehrt wurde, studierte sie Theaterwissenschaft in Leningrad.

Mitte der siebziger Jahre begann sie dann ernsthaft Stücke zu schreiben, und im Jahre 1978 fand sie Zugang zu Ignati Dworezkis Dramatiker-Werkstatt in Leningrad, wo sie heute lebt.

"Meine Generation hat den Aufbruch der sechziger Jahre in ihrer Jugend nur mit halbem Bewußtsein wahrgenommen. Erwachsenwerden und uns selbstverwirklichen mußten wir in einer Zeit, die uns nicht brauchte. Die Kraft einer Generation wurde in ihr Gegenteil verkehrt. Die Unmöglichkeit der Selbstverwirklichung führte dazu, daß alle schöpferischen Grundlagen, jegliche aktive, positiv gerichtet soziale Tätigkeit verkümmerten.

Ein der Möglichkeit zum normalen Funktionieren beraubter Organismus stirbt ab. In unserer Generation gab es viele Prozesse des Absterbens. Und die, die nicht endgültig sterben wollten, brauchten gewaltige Kräfte. Der überwiegende Teil der Energie wurde nicht für das Schaffen aufgewendet, sondern zum Widerstand gegen das, was dem Schaffen entgegenstand."<sup>47</sup>

Derartige Schwierigkeiten hat auch die Autorin ganz persönlich erfahren müssen: Nach der Leningrader, übrigens sehr erfolgreichen, Inszenierung des Stückes wurden die Kulturbehörden aktiv: Das Stück wurde überall aus den Spielplänen gestrichen.

Erst mit dem Beginn der Glasnost-Periode, im Jahre 1986, erinnerte man sich der Autorin. Und nun trat ihr Stück seinen Siegeszug über die russischen Theater an. Inzwischen ist es auch verfilmt worden.

Daß vier ihrer fast erwachsenen Schüler (Wolodja, Witja, Pascha und dessen Freundin Lalja) überraschend eines Tages vor der Wohnungstür stehen und ihr mit Blumenstrauß und Geschenk zum Geburtstag gratulieren, überrascht die unverheiratete Lehrerin und rührt sie zugleich. Doch nachdem man einen kleinen Imbiß zu sich genommen, ein Glas Sekt getrunken und sogar ein Tänzchen gewagt hat, kommen die Gäste zur Sache.

Jelena Sergejewna verwahrt den Schlüssel zum Schulsafe, in dem die (noch nicht durchgesehenen) Abschlußklausuren in Mathematik liegen. Die Jungen wissen, daß sie die Arbeit verhauen haben - höchste Gefahr für einen guten Notendurchschnitt und damit die Zulassung zur

gewünschten Hochschule. Weshalb sie die Blätter mit den falschen Lösungen durch solche mit richtigen zu ersetzen gedenken. Jelena Sergejewna, auf äußerste bestürzt, weigert sich standhaft, diesem Betrug Vorschub zu leisten, was die Besucher freilich von ihrem Vorhaben keineswegs abbringt. Doch weder Bitten noch Hilfsangebote für die kranke Mutter der Lehrerin, nicht einmal physische Drohung und Gewalt können die pflichtbewußte, ihren menschlichen und pädagogischen Idealen verpflichtete Lehrerin umstimmen. Als auch eine Hausdurchsuchung den Schlüssel nicht zutage fördert und die Lehrerin schließlich die Beherrschung verliert und die Jugendlichen ausschimpft, geben diese - scheinbar - plötzlich nach und bitten kniefällig um Verzeihung. Da auch dies nicht fruchtet, greifen sie zu einem letzten Mittel: Wolodja macht sich daran, Lalja vor den Augen der Lehrerin zu vergewaltigen. Als diese den Eindruck haben muß, daß der Junge es ernst meint, wirft sie den Schlüssel auf den Tisch und schließt sich im Bad ein. Doch plötzlich haben die Besucher ihre Entschlossenheit eingebüßt: im Streit verlassen sie die Wohnung - ohne den Schlüssel.

Spannung und dramatische Wucht entsteht in diesem Stück durch die Konfrontation einer ihren Überzeugungen treu bleibenden, sich auf Anstand und Verlässlichkeit verpflichtet fühlenden Lehrerin und einer Gruppe von Jugendlichen, die ihre soziale Lektion gelernt haben. Sie wissen, was gute Beziehungen vermögen, daß jedermann bestechlich ist, sei es durch Geld, Hilfsangebote in Notlagen, Aussicht auf eine Prestigeerhöhung u.a.m. Sie wissen aus der Erfahrung ihrer Familien oder Bekannter, was es bedeutet, als kleiner Angestellter chancenlos sein Leben zu fristen, und sie sind überzeugt, daß berufliches Vorkommen und Erobern einer guten Position den Einsatz jeden Mittels rechtfertigt.

Wolodja über die Taktik, die der Lehrerin gegenüber einzuschlagen ist: "... Ich höre auf meine innere Stimme. ... Zunächst mal müssen wir den Gegner moralisch zersetzen. Dazu sind alle Mittel recht: Den Glauben an das Leben untergraben, Idole stürzen, auf Ideale pfeifen, das tiefste Innere offenbaren, auch wenn es schwärzer als die Nacht

ist. Wie alle Idealisten hat sie eine ziemlich vage und oberflächliche Vorstellung von der Realität. Man muß ihr die Augen öffnen, die niedrigsten Schichten bloßlegen, ihr das reale Gesicht des Lebens zeigen, und dann soll dieses Gesicht ihr seine Wolfsfresse zeigen!"<sup>48</sup>

Die jungen Leute glauben zu wissen, wie das Leben in Wirklichkeit beschaffen ist, daß Bescheidenheit, Ehrlichkeit, Anstand und Verlässlichkeit nicht die Tugenden sind, die das Dasein erleichtern - ganz im Gegenteil, und sie halten Jelena Sergejewna für eine etwas biedere, weltfremde Frau, die man sympathisch finden, aber nicht ernstnehmen darf. Zudem ist sie Teil und Repräsentantin jenes Bildungssystems, das - wie jedermann weiß (nur nicht wahrhaben will) - zur Heuchelei erzieht, die Unaufrichtigkeit prämiert und ein Bild vom Leben und der Gesellschaft vermittelt, das schon Jugendliche als pure Lüge durchschauen.

Pascha: "Wir sehen Sie an und lernen von klein auf zu heucheln, zu lügen und uns zu verstellen. Und das bringen uns Dutzende von Lehrern und das Leben selbst bei. Zumindest eins haben wir bei Ihnen hervorragend gelernt: Gute Miene zu bösem Spiel zu machen, und nicht wir sind schuld, daß unsere Miene, die wir nach Ihren besten Vorbildern machen, Ihnen wie eine Wolfsfresse vorkommt. Also hören Sie auf, Jelena Sergejewna, wir sind Ihre Kinder. Ihre leiblichen Kinder und keine Stiefkinder. Und wehren Sie sich nicht gegen uns mit Händen und Füßen. Sie haben uns selbst gezeugt!"<sup>49</sup>

Diese Worte machen die Tragik der Lehrerin nur zu deutlich. Ihre moralische Festigkeit, so respektabel sie in bezug auf ihre Person auch sein mag, ist unzeitgemäß.

Die Autorin in dem oben zitierten Gespräch: "Mir scheint, es gibt heute nur eine Aufgabe. Wir müssen zu unseren geistigen, kulturellen und moralischen Ursprüngen, zu den historischen Wurzeln unseres Volkes zurückkehren und die unterbrochenen Verbindungen zu den ursprünglichen Grundlagen des Lebens wieder herstellen. Wir müssen begreifen, daß die moralischen Gesetze des Seins ebenso objektive Realität sind, wie z.B. die Gesetze der Physik, und daß man sie nicht ungestraft verletzen darf. Wenn das moralische Alleserlaubtsein zur

Norm wird, verdunkelt sich das menschliche Antlitz. Wir müssen den Menschen erhellen und erheben, ihm die Achtung wiedergeben und seine Ehre verteidigen. Wir müssen seinen Blick von Grobheit, Trunksucht und Schlendrian weg auf die menschliche Würde lenken."50 -

Die Journalistin Nina Alexandrowna Pawlowa (geb. 1939) beruft sich gern auf ihre bäuerliche Herkunft (ihre Mutter ist Agronomin). Nach Abschluß der journalistischen Fakultät der Moskauer Universität (1961) arbeitete sie zunächst bei der Leningrader Zeitung "Smena" (Schicht), danach in Taschkent bei der Zeitung "Komsomolez Usbekistana" (Der Komsomolze Usbekistans). Daneben absolvierte sie ein Aufbaustudium in Soziologie und Sozialpsychologie und war anschließend als Soziologin und Sonderkorrespondentin für die Redaktion der Jugendzeitung "Komsomolskaja Prawda" tätig.

Nina Pawlowa stand bereits in ihrem dreiundvierzigsten Lebensjahr, als sie ihr Debüt als Dramatikerin gab - mit dem Schauspiel *Die Clique* (Vagončik, 1983), einem der wichtigsten Stücke über die Probleme der heutigen Jugend. In der vielbeachteten Inszenierung (und Bearbeitung) von Kama Ginkas wurde es zu einem sensationellen Erfolg am Künstlertheater, zahlreichen anderen Bühnen des Landes und über die Grenzen der Sowjetunion hinaus.

Das Sujet des Dramas beruht auf einer wahren Begebenheit, einem Gerichtsverfahren gegen neun Mädchen wegen 'Rowdytums' im Frühjahr 1973 in einer Kleinstadt unweit von Moskau. Einige Monate später (im Mai 1974) berichtete Frau Pawlowa über den Prozeß im "Molodoj kommunist" (Junger Kommunist) unter dem Titel "Was entscheidest du da, Richter?"

*Die Clique*, von der Autorin selbst im Untertitel eine Gerichtschronik in zwei Akten genannt, versetzt in ein unbedeutendes Provinznest, wo einer Gruppe von Mädchen zwischen fünfzehn und achtzehn Jahren wegen Körperverletzung der Prozeß gemacht wird. Anlaß der heftigen Prügelei war der drohende Verrat eines an sich harmlosen Gruppengeheimnisses: des Kults um einen bei einem Unglück zu Tode gekom-



menen Mann. Das Verfahren nimmt zunächst dank der belastenden Aussagen der Zeugen einen bedrohlichen Verlauf. Auch die Mädchen selbst rechnen mit einem schlechten Ausgang: schlimmstenfalls kann es eine längere Haftstrafe setzen. Im letzten Moment aber besinnt sich der Richter in Erinnerung an seine schwere Jugend im Kriege doch eines Besseren und schenkt den Jugendlichen die Freiheit.

Was dem Stück das Interesse zahlreicher Regisseure verdientermaßen sichert, sind nicht nur die hervorragend profilierten Figuren der Mädchen sowohl wie der Erwachsenen, sondern vor allem Nina Pawlowas Plädoyer für verständnisvolle Behutsamkeit gegenüber dem Fehlverhalten von Jugendlichen, die nahezu perspektive- und hoffnungslos und in provinzieller Öde aufwachsen müssen, in zerrütteten Familien, bei alleinerziehenden Müttern oder in einem Elternhaus, wo man wegen 'gesellschaftlicher Verpflichtungen' für die Jugendlichen keine Zeit hat. Die Sehnsucht nach Liebe, Geborgenheit und Verständnis, die sie weder daheim noch beim Partner erfüllt sehen, hat sich auf ein Idol gerichtet, das sie nicht mehr enttäuschen kann: ihr Traumprinz ist tot.

Das Stück legt die soziale Deformation der zwischenmenschlichen Beziehungen in der Sowjetunion rücksichtslos bloß. Manche der hier enthüllten sozialen Wunden sind freilich auf die sozialistische Welt nicht beschränkt, wenn sie dort auch besonders schlimm sein mögen. Aufmerksamkeit verdient das Stück daher durchaus auch in westlichen Ländern.

Wladlen Leonidowitsch Dosorzew (geb. 1939) hat an der Lettischen Staatsuniversität "Peter Stuzka"<sup>51</sup> Philologie studiert und ist danach zunächst mit Gedichten, Prosatexten und Drehbüchern hervorgetreten, bis er sich in den achtziger Jahren der Dramatik zuwandte. Und gleich sein erstes Stück *Der letzte Besucher* (Poslednij posetitel', 1985) wurde zum großen Erfolg.

Zur öffentlichen Sprechstunde des stellvertretenden Ministers für Gesundheitswesen Kasmin erscheint ein Besucher mit dem unerhörten

Ansinnen an den mächtigen Mann, zurückzutreten. Ein Verrückter, ein Rowdy, ein Betrunkener? Nichts dergleichen. Der Besucher - der keinen Namen trägt - verkörpert gewissermaßen die gesellschaftliche Moral. Und der gegenüber hat der stellvertretende Minister, wie sich herausstellen soll, einen schweren Stand. Nicht daß ihm justitiable Vergehen nachzuweisen wären. Der Held des Stückes, der mit seiner baldigen Ernennung zum Minister rechnen darf, ist nicht etwa ein Gauner, der zu entlarven wäre. Anerkannter Chirurg, der sein Handwerk durchaus versteht, ist er der Schöpfer eines renommierten kardiologischen Zentrums, zweifellos eine Autorität, ein Mann, an dessen Integrität niemand zweifelt, dessen weiterer Aufstieg daher nur folgerichtig erscheint. Natürlich hat auch er, wie jedermann, auf seinem beruflichen Wege Kompromisse schließen müssen.

Eben um diese 'Kompromisse' aber geht es in dem Stück. Sie sind nach Ansicht des rätselhaften Besuchers nämlich derart, daß Kasmin das moralische Recht eingebüßt hat, für die Volksgesundheit höchste Verantwortung zu übernehmen. Der erfolgreiche Mediziner hat sein Verhalten stets und mit eiserner Zielstrebigkeit auf sein persönliches Vorankommen orientiert; erst in zweiter Linie hatte er das Wohlergehen seiner Mitbürger, seiner Patienten im Auge. Um einer karrierefördernden positiven Sterbestatistik seiner Klinik willen hatte er in einem nachweisbaren Fall keine Skrupel, einen lebensgefährlich erkrankten Patienten mit minimaler Heilungserwartung kurzerhand abzuweisen (durch einen anderen Arzt ist er gerettet worden). Und als ein junger Journalist diesen Vorgang an die Öffentlichkeit bringen wollte, hat Kasmin dafür sorgen können, daß der inkriminierende Artikel nicht publiziert, der Journalist selbst kaltgestellt wurde. Dies besorgte allerdings nicht der große Mann selber, sondern sein Stellvertreter, der dann zum Lohne an der Seite des Chefs weiter aufstieg.

Und nun: Zwei Stunden in zunächst anekdotisch, fast komisch beginnendem Gespräch haben ausgereicht, um dem einst Mächtigen klarzumachen, daß sein großes Spiel verloren ist.

Der Verfasser will nicht nur einsichtig machen, daß Glasnost auch Transparenz im Hinblick auf die Vergangenheit bedeutet. Vielmehr

gilt es vor allem, bei der Bewertung eines Menschen die ethischen Kategorien wieder in Kraft zu setzen. Der Zweck darf die Mittel nicht heiligen. Wenn noch so segensreiches Wirken zum Wohle der Gesellschaft moralisch dubiose persönliche Erfolge zu Lasten anderer zur Vorbedingung hat, dann ist es als unmenschlich zu charakterisieren, disqualifiziert es für verantwortungsvolle politische Tätigkeit.

Das Verhältnis von Moral und Politik ist für die Sowjetunion ein besonders brisantes Thema. Galt es nicht stets als legitim, beim Aufbau der neuen Gesellschaft Menschenopfer nicht zu scheuen? Entwickelten nicht sogar die Revolutionäre der ersten Jahre geradezu einen Stolz auf ihre eiserne Härte (die gar noch zum Opfer hochstilisiert wurde), die man skrupellos in den Dienst des Neuen stelle?

Der namenlos bleibende Besucher kann wie ein Seelenhirte erscheinen, der seinen Mitmenschen dazu bringt, sein eigenes Tun selbstkritisch zu überdenken, über den Sinn des Daseins und dessen moralische Dimension nachzudenken.

Man kann das Stück aber auch als einen Angriff auf den Bürokratismus, auf den Apparat inszenieren, dessen Akteure über Leichen gehen, um ihre Macht zu sichern. Da ist Gewissen nur noch ein Wort, dürfte auch der selbstloseste moralische Appell eines 'letzten Besuchers' (einer letzten Chance) fruchtlos bleiben.

Dem Stück liegen wirkliche Vorgänge zugrunde, von denen der Verfasser im Zuge seiner Tätigkeit als Journalist Kenntnis erhalten hatte. Nach dem großen Erfolg in Leningrad folgten Aufführungen in Moskau und anderen Städten sowie im Ausland. Mit einem Schlage war Dosorzew ein bekannter Name. -

Der am 6.4.1939 geborene Alexander Nikolajewitsch Mischarin hatte seine ersten Erfolge als Autor von Drehbüchern und relativ harmlosen Stücken, die er gemeinsam mit Andrej Wejzler verfaßte. Auf einen Einstieg ins Genre der sozialkritischen Dramatik deutete eigentlich nichts hin.<sup>52</sup> Inzwischen aber hat er vor allem durch ein Stück Furore gemacht, das nicht nur eminent politisch ist, sondern geradezu als ein

wohlkalkulierter Beitrag zu Gorbatschows neuer Politik gewertet werden kann.

Seine *Silberhochzeit* (Serebrjanaja svad'ba, in erster Fassung unter dem Titel *Im Zusammenhang mit der Übernahme einer anderen Aufgabe - V svjazi z perechodom na druguju rabotu*), 1984 erschienen, wurde auf Fürsprache Gorbatschows am 1. Dezember 1985 dem Publikum im Moskauer Künstlertheater vorgestellt. Der erste Mann der Sowjetunion drückte damals durch seinen Besuch (in Begleitung des damaligen Parteichefs von Moskau, Boris Jelzin) allerhöchste Billigung für das Stück und seine Tendenz aus. Sie bezog sich vermutlich vornehmlich auf die politische Zielrichtung: die korrupte provinzielle Parteihierarchie bloßzustellen und zu beweisen, daß mit Leuten dieses Schlages die Perestrojka nicht zu bewerkstelligen sei.

In einer russischen Provinzstadt, weit ab von der Hauptstadt, feiert Rayonchef Washnow (ein 'sprechender Name': washny=wichtig) mit seiner Frau Lidia Silberhochzeit - in seinem gemütlichen Heim, im engsten Kreise Gleichgesinnter. Den versammelten Funktionären ist aber nicht nach Feiern zumute: Sie bewegt die Mitteilung, daß ihr ehemaliger Vorgesetzter Wyborow (wybor=Auswahl), dem sie alle ihre Karrieren zu verdanken haben, in Zusammenhang mit der Übernahme einer anderen Aufgabe von seiner einflußreichen Position in Moskau abberufen worden ist. Bedeutet dies für ihn Aufstieg oder aber Abstieg? Eine wichtige Frage, kann doch auch das weitere Schicksal der hier Versammelten davon abhängen, ob sie in der Hauptstadt einen guten Bekannten mit Einfluß wissen oder nicht.

In einer Kolchose des Kreises ist Wyborows zweiundachtzigjährige Mutter gestorben. Telegraphisch hat man den Sohn herbeigerufen. Nach der Beerdigung besucht er Washnow, der einmal sein Chauffeur war und nur dank seiner Fürsprache aufgestiegen ist. Allerdings hat der Provinzgewaltige diese Chance stets allein zum eigenen Vorteil genutzt, weshalb er denn auch in seinem Amtsbezirk wenig Achtung genießt. Und kaum anders verhält es sich bei den anderen Vertretern der Funktionärsclique. Im übrigen waren sie alle, Washnow voran, stets zuverlässige Diener der Partei, Rädchen einer großen Maschine,

ohne soziales Engagement und Eigeninitiative. Sie hatten wohl auch ihre Lektion gelernt: Washnows Vater und Großvater sind 'entkulakisiert' worden, d.h. man hat sie enteignet, vertrieben und einem ungewissen Schicksal ausgeliefert. Seine Mutter hat eine Zeitlang am Weißmerkanal arbeiten müssen.

Aus derartigen Erfahrungen hat der Funktionär aber lediglich den Schluß gezogen, daß es das Klügste ist, nicht aufzufallen und im übrigen seine Schäfchen ins Trockene zu bringen. Dem großen Mann aus Moskau wird im Gespräch mit seinen alten Bekannten nur zu schnell klar, wes Geistes Kind diese Provinzbonzen sind, verunsichert zwar angesichts der sich bedrohlich ankündigenden Veränderungen, aber nach wie vor frei von Skrupeln oder Gewissensregungen. Ihre Positionen mit allen Mitteln zu verteidigen sind sie fest entschlossen - wie sie dies auch früher schon stets getan haben. Es kommt zu heftigen Auseinandersetzungen, wobei manch dubiose Vorgänge der Vergangenheit anklagend ans Licht des Tages gezogen werden. Am Ende kehrt Wyborow nach Moskau zurück. Ob diese Begegnung in der Provinz Konsequenzen hat, bleibt offen.

Der Moskauer Führung mochte es damals gefallen, daß der korrupten Provinzaristokratie der verdienstermaßen aufgestiegene Wyborow als positiver, tatkräftiger Funktionärstyp entgegengestellt wird. Allerdings ist auch dessen Karriere nicht frei von dunklen Flecken, ist auch er nicht ohne Sünde. So hat er einmal - weit liegt es zurück, und geschah noch dazu unter Ausnahmebedingungen während des Krieges - in dem ihm anvertrauten Bergwerk nach einem Unfall weiter fördern lassen, obwohl eine Unterbrechung der Arbeit die Rettung verschütteter Bergleute hätte ermöglichen können. Und auch später ist er rücksichtslos eingeschritten, wenn es galt, eine von oben verfügte Planaufgabe durchzusetzen. Da Wyborow allerdings dabei stets selbstlos handelte, im Interesse der Sache, ist er in den Augen des Autors zu entlasten: sein Verhalten fällt unter die dogmatische Kategorie der 'Härte im Kampf für das große Ziel'.

So ist das Stück denn auch eine Konfrontation zweier Generationen von Funktionären: einer der Kriegs- und Nachkriegszeit, mit rück-

sichtslosem, aber selbstlosem Einsatz im Dienste der Sache, und einer neuen der Stagnationsperiode, die in erster Linie an das eigene Wohlergehen denkt und an das Ganze keinen Gedanken mehr verschwendet. Ob freilich der heutige Leser im Lichte seiner Kenntnis über die Geschichte der UdSSR solche Konfrontation noch akzeptiert, erscheint fraglich. Als Ausdruck der neuen 'Parteilichkeit' zu Beginn der Perestrojka-Periode ist der Text aber aufschlußreich.

## 7. DER LANGE SCHATTEN STALINS

Da das kommunistische Regime seit seiner Entstehung in der UdSSR weder eine Opposition (es sei denn - vorübergehend - innerhalb der alleinherrschenden Partei) duldete noch eine freie Presse, konnten ganze Generationen zu der Überzeugung von der Vortrefflichkeit der sozialistischen Ordnung erzogen werden. Das ungeheure Ausmaß der Vernichtung von Menschen und materiellen Werten im Verlaufe mehrerer Dezennien wurde darüber hinaus so erfolgreich mit Triumphmeldungen überdeckt, daß in den freien Ländern des Westens kein geringer Teil der Intelligenz Lüge und Blendwerk nicht erkannte und bis in die unmittelbare Gegenwart hinein in der Sowjetunion eine Alternative zur unvollkommenen demokratischen Ordnung sah, während zahlreiche sogenannte antikolonialistische Freiheitsbewegungen der Dritten Welt voll Hoffnung auf das sozialistische Musterland blickten. Daß zwischen Schein und Sein ein Abgrund klaffte, daß die Sowjetunion alles andere war als das 'Paradies der Werktätigen', als welches sie in den zwanziger und dreißiger Jahren ganz ernsthaft gepriesen wurde, mochten die Millionen von Opfern und ihre Angehörigen sehr wohl wissen - nach außen drang von dieser Tatsache wenig. Der XX. Parteitag der KPdSU vom März 1956 mit der - seinerzeit in der Sowjetunion selbst nicht veröffentlichten - großen Rede Chruschtschows hob den Lügenschleier vor der Wahrheit zwar nur teilweise - der Schock war dennoch ungeheuer. Und er wirkt bis in die Gegenwart fort. Allerdings bewirkte er zunächst nicht eine Totalabrechnung, sondern eine - zumindest große Teile der Intelligenz erfassende - Erneuerungsbewegung. Sie ging von der Überzeugung aus, daß die Revolution selbst und besonders das Wirken und Wollen Lenins ein Segen für das Land gewesen, daß die kommunistische Partei ein positiver Faktor der Geschichte sei und der Kommunismus als Ziel der Menschheitsentwicklung nicht in Frage gestellt werden dürfe. Politische Fehler der Vergangenheit, menschliches Versagen, die Aktivität sogenannter Feinde drinnen und draußen, ja selbst blutige Verbrechen

mochten die Entwicklung gebremst, den Zug der Geschichte auf Umwege gelenkt haben - Ausgangs- und Zielpunkt blieben dadurch unberührt und unbeeinflusst.

Wo aber waren die Weichen falsch gestellt worden? Und wer war dafür verantwortlich zu machen?

Chruschtschow hatte in seiner Rede seinen Vorgänger Stalin schwer belastet und erschütternde Tatsachen offengelegt. Und obwohl die Partei sich beeilte, die Generallinie ihrer bisherigen Entwicklung trotz allem als richtig zu bestätigen - der Zweifel war geweckt. In der Literatur setzte ein Prozeß der Aufarbeitung der Vergangenheit ein, in dessen Verlauf ein Tabu nach dem anderen beiseite geräumt wurde, wenn dies für den Außenstehenden zunächst auch kaum bemerkbar war. Zwar folgte auf die erste Tauwetterperiode nach Stalins Tod (1953) und besonders unmittelbar nach dem Parteitag bald eine neue Eiszeit, und manch kritischer Text verschwand in der Schublade. Doch wurde die Verlogenheit der offiziellen Tagespropaganda immer mehr offenkundig, kommunistische Weltanschauung und Staatsdoktrin verloren immer stärker an Glaubwürdigkeit, und daß der Sozialistische Realismus als ästhetische Doktrin (bis in die achtziger Jahre hinein) noch immer als maßgebend galt, wurde in zunehmendem Maße als peinlich, wo nicht beengend, empfunden. Es bedurfte nur eines neuerlichen Richtungswechsels der Führung in Gestalt der Gorbatschowschen Glasnostpolitik, und die Enthüllungsflut spülte bald alle Dämme hinweg, wobei die verbindliche Kunstdoktrin links liegen blieb.

Die Politik der Glasnost bewirkte freilich auch, daß die traditionelle Rolle der Literatur als kritischer 'Erzieher' der Gesellschaft, als welche sie soziale Defizite offenzulegen und zu benennen hatte, fast augenblicklich auf die Medien, auf einige Zeitungen, das Fernsehen und den Rundfunk überging, die viel rascher reagieren konnten und den Literaten nicht selten den Wind aus den Segeln nahmen. Dennoch sahen die Künstler ihre alte politische Aufgabe keineswegs als erledigt an. Einerseits waren sie von der Partei immer aufgefordert worden, sich - natürlich im Sinne des Marxismus - einzumischen und zur Perfektionierung der Ordnung beizutragen. Andererseits bot sich nun eine Ge-



legenheit zu präsentieren, was man zwei Jahrzehnte hatte zurückhalten und verschweigen müssen. Nicht zuletzt aber wollte mancher Autor das einseitige Bild korrigieren, das eine hörige Literaturwissenschaft und Kritik von ihm bisher gezeichnet hatte. Es ging also nicht nur um die Wahrheit in der Sache; es ging auch um das wahre Gesicht der Schriftsteller.

Nicht wenige von ihnen hatten unter dem Terror persönlich gelitten, schwere Haft- und Verbannungsjahre hinter sich, Verwandte und Freunde als Opfer Stalins verloren; viele waren nach der Liquidierung des Vaters als Halbwaisen aufgewachsen, in Kinderheimen, bei Verwandten, hatten ihre Herkunft verheimlichen, sich womöglich von den eigenen Angehörigen distanzieren, gar den eigenen Kindern gegenüber das Leid der Familie verschweigen müssen.

Die riesige Zahl der Opfer von 70 Jahren Kommunismus (die Schätzungen gehen inzwischen alles in allem bis zu weit über 60 Millionen, z.T. schon darüber hinaus) macht einsichtig, daß es kaum eine Familie im Lande gibt, die nicht in diesem blutigen Sinne gelitten hat. Verständlich daher der Wunsch, nun endlich die Wahrheit kundzutun, sich darüber klar zu werden, wie es zu diesem beispiellosen Vernichtungsfeldzug gegen das eigene Volk kommen konnte; wobei die Neigung nur zu begreiflich ist, nicht dem quasi anonymen System, sondern einzelnen genau benennbaren Personen die Schuld zu geben, vor allem Stalin und seinem Schreckensregime. Die Persönlichkeit des Tyrannen und sein Herrschaftsstil sind daher zu einem der wichtigsten Themen der Literatur der achtziger Jahre geworden, nicht zuletzt auch der Dramatik.

## 7.1. "MIT DER LÜGE FÄNGT ALLES AN."

### IGNATI DWOREZKI

Die Kolymá, die im Fernen Osten der Sowjetunion ins Nordpolarmeer mündet, durchfließt das Gebiet Magadán (benannt nach seiner am Ochotskischen Meer gelegenen Hauptstadt), rund zwei Millionen Quadratkilometer groß. Zu Zeiten Stalins unterstand das ganze Gebiet dem NKWD; hier befanden sich Hunderte von Lagern,<sup>53</sup> deren wichtigster Beitrag zur sowjetischen Wirtschaft die Goldförderung darstellte. Wie viele Häftlinge hier lebten und zugrunde gingen, ist bis heute nicht bekannt. Für viele Sowjetbürger verbindet sich mit dem Namen Kolyma die Vorstellung von Verbannung, Lager, Häftlingselend und Tod. Darüber zu reden wagte man kaum. Die bekannteste literarische Behandlung des Themas: W.T. Schalamows *Erzählungen von der Kolyma* (Kolymskie rasskazy) erschienen zunächst im Ausland (im New Yorker "Nowy Shurnal", in den Jahren 1966 bis 1975); erst im Januar 1988 begann "Literaturnaja Rossija" damit, die Leser mit dem erschütternden Werk bekannt zu machen. Bereits einen Monat zuvor aber war durch ein Theaterstück das Tabu über den Schreckensnamen gebrochen worden: Ignati Dworezkis *Kolyma* (Kolyma); im Januar 1988 wurde das Stück vom Leningrader Komissarschewskaja-Theater herausgebracht.

Ignati (Israel) Moissejewitsch Dworezki (2.5.1919-17.5.1987), studierter Jurist, hatte bereits seit Ende der fünfziger Jahre seinen festen Platz im sowjetischen Theaterrepertoire. Seine Stücke thematisieren vornehmlich Probleme der industriellen Arbeitswelt, wobei der Konflikt meist zwischen Vertretern unterschiedlicher Leitungsmethoden ausgetragen wurde. Sein 1971 herausgebrachter *Mann von außerhalb* (Čelovek so storony) bezeichnet den Höhepunkt einer damals modischen Schauspielgattung, der sogenannten 'Produktionsdramatik'. Der Gießereiexperte Tscheschkow, der für ein ruhiges und wohlgeordnetes Leben in den überkommenen Bahnen des Fabrikdaseins keine Lust

verspürt, gibt seine gesicherte Position auf, um in einem fremden Betrieb die Prinzipien effektiver Produktionsorganisation durchzusetzen; allen Widerständen und persönlichen Empfindlichkeiten zum Trotz bringt er den Bruch mit lieb gewordenen Gewohnheiten und ehrwürdigen, aber veralteten Traditionen zuwege; seine private Welt, seine Ehe, seine Frau bleiben beim rücksichtslosen Kampf um Planerfüllung freilich auf der Strecke. Von der Kritik wurde sein selbstloser Kampf um leistungsorientierte Arbeit genauso gepriesen, wie das menschliche Defizit im privaten Bereich problematisiert.

Das Schauspiel *Kolyma* ist noch zu Zeiten Chrustschows geschrieben worden (1962), und auch Probenarbeiten begannen bereits damals schon; im Jahre 1964 aber traf das Stück der Bannstrahl der Obrigkeit. Ganze zwanzig Jahre mußte der Text auf seine Publizierung warten, was ihm im Hinblick auf seine politische Aussage nicht gut tat. Was unter Chrustschow nämlich noch ganz dem Stand der Diskussion über die Vergangenheit entsprach, wirkt heute schon überholt - zuviel Schlimmes über die dreißiger Jahre ist inzwischen ans Tageslicht gekommen. Dworzki hat wohl auch selbst den Mangel der ersten Fassung seines Stückes erkannt und ihm dadurch zu begegnen versucht, daß er dem Text eine aktualisierende Rahmenhandlung gab, die ihn mit der unmittelbaren Gegenwart verbindet.

Ein Laienensemble studiert für ein Festival in Sotschi ein neues Stück ein, eine "Heldenchronik", wie auch der Untertitel lautet. Den Text hat der Leiter des Ensembles, der Ingenieur Alypow, Laborchef in einem Institut für Fernmeldetechnik, einige Zeit zuvor im sibirischen Irkutsk gefunden, auf dem Dachboden im Hause seines nicht näher beschriebenen Verfassers, eines alten Mannes, der das bereits vor vielen Jahren - auf der Basis eigener Erlebnisse - entstandene Manuskript unter altem Gerümpel versteckt und die Stelle inzwischen selbst vergessen hatte.

Thema dieses Stückes ist die Verfolgung der "wahren Kommunisten" durch Stalin und der Zusammenbruch ihres Glaubens an ihn - bei unerschütterlicher Bewahrung des Glaubens an den Kommunismus und

die weltpolitische Rolle der Sowjetunion. Indem die Laienschauspieler (die ihre eigenen Namen auch den fiktiven Figuren des Stückes gegeben haben) die einzelnen Szenen diskutieren und anschließend proben, lassen sie nach und nach diesen Teilbereich der kommunistischen Unterdrückungspolitik vor unseren Augen entstehen.

Spielt sich die Probenarbeit auf der Zeitebene der Perestrojka ab, so beziehen sich die Ereignisse im Stück auf verschiedene Jahre: 1937-1939; am Tage des Ausbruchs des Zweiten Weltkrieges - 1941; kurz nach Beginn des "Großen Vaterländischen Krieges" - 1942, Winter 1944-1945, Anfang 1947. Eine Schlußszene des Stückes aus dem Jahre 1956, zu Beginn der "leisen, ganz leisen, quasi konspirativen Rehabilitation"<sup>54</sup>, wird nach Diskussion unter den Schauspielern gestrichen. So endet denn das Stück mit einer Szene aus dem Zweiten Weltkrieg, gefolgt von wenigen skeptisch-hoffnungsvollen Schlußrepliken:

"Alypow (leise zu Tamara): 'Hier sitzen wir also und warten.'

Tamara: 'Worauf denn?'

Alypow: 'Man wird sehen.'<sup>55</sup>

Während die Handlung des Stückes chronologisch aufgebaut ist, entspricht die Probenarbeit theaterüblichen Usancen, d.h. man arbeitet mit Akteuren, die gerade zur Verfügung stehen, nimmt auf anderweitige Verpflichtungen Rücksicht usw.

Dworezki verfolgt damit einen quasi didaktisch-dramaturgischen Zweck: Er hat die Proben so angeordnet, daß der Zuschauer zunächst mit dem Phänomen der Lagerhaft konfrontiert wird, diese Welt in verschiedenen Facetten kennenlernt, mit den Helden und ihrem Verhalten unter diesen Bedingungen vertraut gemacht wird. Und erst nachdem ihm der Widerspruch zwischen der Lage dieser Figuren und ihrer persönlichen Integrität deutlich geworden ist, folgen die Szene der Verhaftung - am Beispiel Alypows -, der Akt des (absurden) Schuldgeständnisses und die Erklärung dafür: nach zwei Jahren währendem Widerstand gibt der Häftling auf, um das Gefängnis gegen die als leichter ertragbar geltende Lagerhaft eintauschen zu können.

Daß die wahren Kommunisten sich mit ihrem Schicksal nicht nur nicht abfinden, sondern nach wie vor das Heil der Partei und des Vaterlandes im Sinne haben, beweisen etwa ihre Gespräche über eine Möglichkeit der Flucht: nicht in Sicherheit wollen sie sich bringen, sondern nach Moskau zieht es sie, um sich vor Stalin zu rechtfertigen, ihre Unschuld zu beweisen und die vermeintlichen Übergriffe untergeordneter Organe anzuprangern. Nach Ausbruch des Krieges wird vom Häftling Alypow sogar eine kommunistische Zelle im Lager aufgebaut, in der Absicht, für den Fall eines Einfalls der Japaner in Sibirien eine eigene Partisanengruppe zu bilden und die dafür notwendigen Waffen, wenn es nicht anders geht, den Wachmannschaften abzunehmen. Daß da ein Häftling (General Rybakow) per Flugzeug aus dem Lager geholt wird, um einen militärischen Kommandoposten zu übernehmen, sehen die Politischen als eine überzeugende Bestätigung ihres Glaubens an die Partei an. Diese Episode erweist sich in der Folge übrigens als dramaturgisch wichtig, wird durch sie doch ein positiver, fast optimistischer Schluß vorbereitet: der Sieg über den äußeren Feind (unter Führung Stalins!) und der Beweis dafür, daß ein guter Kommunist seiner Sache überall hingebungsvoll dient - im Glanz der Macht wie im Lager, im Frieden wie im Kampf an der Front.<sup>56</sup>

Als Vollstrecker des allerhöchsten Willens an den kommunistischen Funktionären läßt Dworezki zynische und opportunistische Figuren von primitivem Geisteszuschnitt und abstoßender Verhaltensweise agieren, was die Sympathie der Zuschauer für die Opfer nur noch vergrößern kann, zumal diese auch im Lager noch Würde und menschlichen Anstand bewahren. Ja, die Haft erscheint geradezu als eine Bewährungsprobe für die kampferfahrenen Kader. Damit dies glaubwürdig bleibt, sieht sich der Autor freilich genötigt, das Elend des Lagerdaseins etwas aufzuhellen, wo nicht zu kaschieren. Daß die Arbeitsbedingungen mörderisch waren (Vernichtung durch Arbeit!), darf der Zuschauer bestenfalls ahnen. So sorgt etwa Alypow, zum Feldscher avanciert und damit auf einen relativ angenehmen Druckposten gelangt, durch wohlgezielte Krankschreibungen dafür, daß sich seine Genossen von den zermürbenden allgemeinen Arbeiten im Außen-

dienst zeitweilig erholen können. Da hat wohl mal ein Häftling Hunger - aber offenbar nur deshalb, weil die Ration für seinen gewaltigen Körper zu bescheiden ausfällt. Da verkauft wohl ein anderer sein Hemd, aber für - Bohnenkaffee, den der Parteiintellektuelle im Lager schmerzlich vermißt. Daß es im Lager Todesfälle gibt, erfährt man zwar, erlebt aber kein Sterben mit. Von einer Totenstatistik ist die Rede - wie sie aber aussieht, teilt man dem Zuschauer nicht mit.

Das Stück konzentriert sich weitgehend auf den geistig-politischen Aspekt der Lagerhaft. Und hier wird die Person Stalins und der Glaube an ihn ins Zentrum gerückt. Daß man als guter Kommunist nicht als Folge eines Irrtums, einer hinterhältigen Intrige subalternen Instanzen einsitzt, will man einfach nicht glauben. Dworzki läßt seine Figuren sogar darüber nachgrübeln, ob die Massenverhaftungen nicht Teil eines grandiosen weltrevolutionären Geheimplans sind, in dessen Verfolgung die politischen Häftlinge eines Tages zu neuen großen Aufgaben gerufen werden könnten. Der Altbolschewik Tschernyschow freilich, längst illusionslos, macht den Kameraden (unter Anspielung auf ein satirisches Märchen Saltykow-Stschedrins) ihre Lage schonungslos klar: "An eurer Stelle, Jungs, würde ich beten. Ihr seid idealistische Karuschen, zur Vernichtung hat man euch hierher geschickt, ihr Karuschen."<sup>57</sup>

In dem Maße, wie mit den Jahren der Name Stalins verblaßt (Alypow: "Er hat uns alle betrogen. Ich weiß nicht, warum ich ihn nicht hasse")<sup>58</sup>, der Glaube an ihn schwindet, tritt die Figur seines Vogängers um so deutlicher und lichter hervor: ein Häftling weiß sogar von Lenins berühmtem Testament mit seiner negativen Einschätzung Stalins zu berichten und fragt sich und die anderen naiv, warum man es nicht beachtet habe. Unübersehbar die Tendenz des Autors, die Schuld für das massenhafte Unrecht Stalin allein anzulasten.

Bei der schon im Untertitel angedeuteten thematischen Beschränkung auf das Schicksal und Verhalten der treuesten Söhne der Partei kann es nicht wunder nehmen, daß die übrigen Häftlingsgruppen - sieht man einmal von den Kriminellen ab, die auf der einen Seite die negative Gegenseite darzustellen haben wie die Schergen Stalins auf der

anderen - in dem Stück keine Rolle spielen. Lediglich ein Sonderproblem wird von dem jüdischen Autor angesprochen: der verkappte oder auch weniger verhüllte sowjetische Antisemitismus: Ein Häftling möchte nur "der Chemiker" genannt werden, wozu er den Leidensgefährten erklärt, er liebe seinen Namen nicht. Später kommt heraus, daß er Schwarzwald heißt.

Der eigentliche Schwachpunkt des Stückes liegt in der Vergangenheitsbewältigung durch das probende Ensemble. Daß es dem Autor im Grunde um mehr ging als um eine dramatische Dokumentation der Gulag-Welt, wird nicht nur anfangs gesagt, sondern auch dadurch verdeutlicht, daß die Figuren des Stückes und die Mitglieder des Laiensembles die gleichen Namen tragen. Beide Handlungsebenen werden hierdurch einander nahegebracht, aufeinander bezogen.

Alypow: "Wir sind ein Teil des Volkes. Das hier geht uns an, im ureigensten Sinne."<sup>59</sup>

Wenn der Vorhang sich öffnet, kennen die Laienspieler das Stück bereits. Sie sind durch seinen Inhalt so gepackt worden, daß Diskussionen zwischen ihnen sogar die Proben stark behindert haben: Spielleiter Alypow verlangt, daß das Streiten aufhören müsse. Doch bleibt die politische Auseinandersetzung um das Stück weit unter den im Stoff angelegten Möglichkeiten. Immerhin wird am Anfang an einer Stelle die Problematik der Perestrojka angesprochen und zugleich in ihren historischen Kontext gestellt. Der Laienspieler Tschernyschow spricht hier von der Erschütterung, welche die Rede Chrustschows auf dem XX. Parteitag in seiner Familie ausgelöst habe angesichts der (anscheinend völlig überraschend kommenden) Erkenntnis, daß das Leben "nicht nur von Lüge, sondern auch von Angst durchtränkt"<sup>60</sup> war. Die Zeit des Tauwetters habe aber die Erwartungen der Menschen nicht erfüllt; die Erneuerung sei wieder gestoppt, die Lüge nicht ausgebeizt worden, und ihn habe sein energisches Eintreten für einen neuen Anfang sogar die akademische Karriere gekostet. Die Floskel eines seiner Spielerkollegen "Wozu das jetzt noch? Nun hat sich doch alles geändert" kann Tschernyschow nicht trösten. Er ist sich darüber im klaren, und er spricht es auch aus, daß nun wieder alles von vorne

anfangen müsse, nur daß sich die Erneuerung diesmal nicht auf den großen Schwung der fünfziger Jahre verlassen könne, vielmehr auf wachsenden Widerstand stoße. Der Erneuerungsimpuls in der Gesellschaft sei nämlich heute schwächer als damals, die Verdrängung bereits fest etabliert. In seinen Augen läßt sich das Problem auch keinesfalls auf die Person Stalins reduzieren: "Es geht nicht um Stalin. Es geht um die Bedingungen, unter denen von innen her die Ideale sich in ihr Gegenteil verkehrten."<sup>61</sup>

Daß solche Ansichten nicht das Gemeingut aller sind, beweist Tatjana Mefodjewna. Für sie sind die Jahre unter Stalin nur mit schönen Erinnerungen verbunden; es war die Zeit ihrer Jugend; man habe alles kaufen können; außerdem sang man ja so schöne Lieder. In ihr und Tschernyschow werden also - auf der Gegenwartsebene - zwei verschiedene Personal-Typen konfrontiert: der opportunistische Spießler, ohne Blick für das Leid der Menschen, auf der einen Seite und der Moralist, Idealist, Humanist auf der anderen, der an den gesellschaftlichen Deformationen leidet, sich dagegen wehrt - und dafür Repressalien hinnehmen muß. Beide Figuren 'spiegeln' sich im Stück: Tatjana hat eine NKWD-Mitarbeiterin zu spielen, Tschernyschow einen Musterkommunisten, der bereits auf der Prager Parteikonferenz (18.-30.1.1912) an der Seite Lenins stand, bei jenem einschneidenden Ereignis der Parteigeschichte somit, als der Führer des bolschewistischen Flügels der Partei den Alleinvertretungsanspruch seiner Gruppe auf eine konsequent sozialistische Politik durchsetzte. Ein Vierteljahrhundert später findet sich dieser Tschernyschow als Chefarchitekt in Sibirien wieder. Hier läßt ihn Dworzki leidenschaftlich gegen den Kasernenhofstil in der Partei und das System des Einschüchterns protestieren, mit dem Resultat, daß der Architekt verhaftet wird - und an der Kolyma seinen Gegenspieler, den Ersten Parteisekretär Alypow, wiederfindet. Eine weltanschaulich-philosophische Debatte zwischen den beiden Kontrahenten dient dem Verfasser dazu, seine bittere Botschaft zu verkünden:

"Tschernyschow: 'Es gibt, wie es so schön heißt, nur einen Gott, aber verschiedene Arten, an ihn zu glauben...Wir beide aber haben auch



verschiedene Götter! Und ihr wart in eurem Glauben überhaupt ohne Gott. Ihr habt viel gelogen, Alypow.'

Alypow (unumwunden zustimmend): 'Wir haben viel gelogen.'

Tschernyschow: 'Mit bester Absicht, versteht sich. Aber man darf nicht lügen. Mit der Lüge fängt alles an.'

Alypow: 'Sie brauchen das nicht zu wiederholen. Ich weiß es.'

Tschernyschow: 'Dennoch - Pardon -: Die Lüge ist der Anfang aller Übel. Eine kleine Lüge zieht eine große nach sich, die eine legitimiert die andere. Ihr habt mit einem kleinen Schwindel angefangen - selbstverständlich mit besten Absichten. Ein bißchen die geschichtliche Wahrheit korrigiert, die eine oder andere Ansicht, die es da in der Partei gab, totgeschwiegen, dann mehr und immer mehr verhüllt und versteckt - ein ganzes Gebäude aus leeren Phrasen habt ihr errichtet. Wohin das geführt hat, wißt ihr ... Sobald sich ein einzelner oder eine Clique über die andere erhebt, wird Willkür unvermeidlich, und ihr selbst seid die Opfer dieser Willkür geworden ...'

Alypow: 'Ich habe ihn geliebt. Ich war mit einer Reihe praktischer Fragen nicht einverstanden, habe aber geglaubt, daß er die Sache Lenins verteidigt.'

Tschernyschow: 'Ha ha ha! Lenin war ein Mensch.'"<sup>62</sup>

Stalin als der Antipode Lenins, dessen Werk vom Nachfolger verfälscht, dessen Erbe vertan wurde - diese Überzeugung galt lange, sie wird bis in unsere Zeit kultiviert. Ausgesprochen oder nicht galt die Losung: "Zurück zu Lenin!" Die Überzeugungskraft dieser These freilich schwindet.

## 7.2. "WIR FÜHREN EINE AKTION DER REINIGUNG DURCH."

IGOR MALEJEW - GENNADI SOLOWSKI

Gleichzeitig mit Dworezkis *Kolyma* wurde - posthum - das Gulag-drama eines Mannes veröffentlicht, der kommunistische Konzentrationslager selbst durchlitten hatte. Er gehört zur gleichen Generation wie Nikolai A. Ostrowski (1904-1936), der in Pawel Kortschagin den Musterheld stalinistischer Jugenderziehung in seinem autobiographisch gefärbten Roman *Wie der Stahl gehärtet wurde* (*Kak zakaljas' stal'*, 1934) und damit zugleich ein Musterwerk für den sozialistischen Realismus geschaffen hatte.

Die Biographie beider Autoren weist denn auch anfangs gewisse zeit-typische Ähnlichkeiten auf. Igor Alexandrowitsch Malejew (1905-1956) ging, von jugendlicher Begeisterung für die Revolution erfaßt, bereits mit 14 Jahren zur Roten Armee, wobei er sich um ein Jahr älter machte. Danach arbeitete er in der Jugendorganisation Komsomol, studierte an der Arbeiter- und Bauernfakultät des Pädagogischen Instituts in Odessa und absolvierte danach das Institut für Volkswirtschaft. Die dabei erworbenen Kenntnisse sollten ihm später (möglicherweise lebensrettend) zustatten kommen. Ende der zwanziger/Anfang der dreißiger Jahre fand er als Journalist und Mitarbeiter verschiedener Zeitungen<sup>63</sup> weite Beachtung. In der Zeitschrift *Nowy mir* erschienen seine linientreuen Erzählungen *Der Verrat* (*Izmena*), *Pantagruels Puppe* (*Kukla Pantagrjuelja*) sowie die Skizze *Die Arche* (*Kovčeg*). Im Jahr 1933 kam ein Band Erzählungen heraus unter dem Titel *Die Städter* (*Gorožane*). Im selben Jahr wurde er verhaftet und zunächst für drei Jahre verbannt. Kaum zurückgekehrt, wurde er 1936 erneut festgenommen und wiederum verbannt - nach Workutá.

Im Jahre 1942 lief seine Frist ab, doch verblieb Malejew in der Bergbaustadt jenseits des Polarkreises. Hier, wie auch an anderen Baustellen, arbeitete er an führender Position: als Stellvertreter des Leiters der

Planabteilung, als Chefsingenieur oder als Leiter der Technischen Abteilung.

Sein Schauspiel *Vorrat an Beständigkeit* (*Zapas pročnosti*; später sollte es *Nadeshda Putnina, ihre Zeit und ihre Reisegefährten* - *Nadežda Putnina, ee vremja, ee sputniki* - heißen) schrieb er 1956, im Jahr des XX. Parteitag, und schickte es als seine erste dramatische Arbeit an die Redaktion der Zeitschrift "Nowy mir". In einem Brief an Konstantin Simonow (seit 1954 Chefredakteur - als Nachfolger Twardowskis) erläuterte er die Umstände der Entstehung seines Stückes, dessen Publikation (in überarbeiteter Form) denn auch für die 12. Nummer des Jahrgang 1956 zum Druck vorgesehen wurde. Immerhin hatte am 30. Juni das Zentralkomitee seine antistalinistische Resolution *Zur Überwindung des Personenkults und seiner Folgen* verabschiedet.

Nach den Ereignissen in Polen und besonders dem ungarischen Aufstand kam es aber zur Kursänderung in der Sowjetunion. Das Tauwetter wich neuer Vereisung. Das Stück *Malejew*, der selbst am 2. Oktober 1956, auf Urlaub bei seiner Mutter in Odessa, am Herzinfarkt gestorben war, erschien nicht.<sup>64</sup> Als sich 1962/63 das geistige Klima etwas entspannte (am 21.10.1962 veröffentlichte die "Prawda" Jewtuschenkos vor der Restauration des Stalinismus warnendes Gedicht *Stalins Erben - Nasledniki Stalina* -, und in demselben Jahr erschien auch Solshenizyns Erzählung *Ein Tag im Leben des Iwan Denisowitsch - Odin den' Ivana Denisoviča* - in "Nowy mir") unternahm die Zeitschrift "Teatr", der *Malejew*s Sohn Lew das Stück vorgelegt hatte, einen neuen Versuch, den Text zu publizieren. Es war sogar von einer möglichen Inszenierung am Taganka-Theater durch Ljubimow die Rede. Doch auf Befehl höherer Instanzen wurde der bereits gesetzte Text aus der Märznummer 1963 der Zeitschrift entfernt; zu einer Aufführung kam es nun selbstverständlich nicht mehr. Erst im März 1988 erlebte das Stück seine Uraufführung in Minsk, im bjelorussischen Janka-Kupala-Theater.

Mit *Nadeshda Putnina*, bei Beginn der Handlung 25 Jahre alt, stellt *Malejew* eine unbeugsame, in ihren Grundüberzeugungen

unwandelbare Kommunistin in den Mittelpunkt des Dramengeschehens.<sup>65</sup> Über vier Etappen - 1928 - 1937/39 - 1944 - 1953/56 - führt der Autor anhand des Schicksals seiner Heldin vor, wie die Methoden der Verfolgung wirklich oder vermeintlich Andersdenkender innerhalb und außerhalb der Partei immer brutaler und unmenschlicher, wie die verfeimten Parteiaktivisten immer tiefer gedemütigt wurden, bis sie schließlich auf einer Stufe mit den übrigen Opfern des Terrors angelangt waren. Er zeigt, wie die einen ihren Glauben an die neue Gesellschaft unter solchen Bedingungen verlieren, andere ihr Gewissen dispensieren und ihren Weg nach oben machen, wieder andere auch als Diener des Terrors noch einen Rest menschlicher Anständigkeit bewahren, wie aber nur diejenigen sich als 'echte' Kommunisten erweisen, die auch ein Vierteljahrhundert der ungerechten Verfolgung, Demütigung und Ausbeutung seelisch unangefochten überstehen.

Die Titelheldin wird wegen Teilnahme an einer (von der Geheimpolizei ausgehobenen) Versammlung der Trotzisten verhaftet - und weil sie eine Kopie von Lenins (geheimgehaltenem) 'Testament' in ihrem Besitz hat. Nach 80 Tagen Ljubjanka verbringt man sie in Begleitung eines taktvoll-höflichen, gleichaltrigen OGPU-Beamten (Tschelzow, der einmal in der gleichen Komsomol-Organisation war wie seine Gefangene) per Transsibirischer Eisenbahn in einem 1.-Klasse-Abteil in die Verbannung - für drei Jahre, aus denen dann aber fünfundsiebzig werden sollen. Als zufällige Reisegefährten führt der Dramatiker eine Reihe von Figuren ein, die den Weg der Heldin auch Jahre später (zum Teil mehrmals) kreuzen sollen. Und diese Begegnungen sowie die dadurch ausgelösten Dialoge dienen dazu, die jeweilige Lage im Lande wie die Veränderungen im Schicksal der Betroffenen lebendig werden zu lassen.

Für den achtzehnjährigen Sergej Prjadkin etwa, einen frischgebackenen Komsomolsekretär ohne Furcht und Tadel, gibt es keinerlei Nachdenken über die politische Linie: sie ist von oben vorgegeben. In seiner Reisegefährtin Nadeshda sieht er zunächst ganz naiv einen guten Menschen - ist aber später ohne weiteres fähig und

bereit, seine Ansicht augenblicklich zu revidieren, sobald nämlich die junge Frau als "Volksfeind" identifiziert ist. Ein anderer Reisender, der tüchtige Bauer Nilytsch, erfolgreicher Landwirt (mit Abitur!), zeigt sich erstaunt, daß die Partei jetzt gegen ihre eigenen Mitglieder vorgeht ("Ihr greift euch jetzt einen nach dem anderen von euren Leuten. Aber die Gefängnisse sind nicht aus Gummi.")<sup>66</sup> Ingenieur Ordynski, ein typischer Intellektueller der alten Schule, macht sich im Zusammenhang mit den besorgniserregenden Vorgängen im Land vor allem Gedanken um die Realisation der Baikal-Amur-Bahn, des BAM-Projektes, dem er bereits eine Diplomarbeit gewidmet hat. (Das muß bei dem im Jahre 1928 etwa 50jährigen Wissenschaftler vor der Revolution von 1905 gewesen sein.) Angesichts der "unsicheren, unruhigen Zeiten"<sup>67</sup> zweifelt er nun daran, daß er die Verwirklichung seines Lebenstraumes noch erleben wird. Was die Auseinandersetzungen innerhalb der Partei betrifft, so kann er sie einfach nicht begreifen, und zweifellos bedient sich Malejew dieser Figur, um seine eigene Meinung zu vermitteln:

"Ordynski: 'Euer Streit ist längst auf ein Feld geraten, wo man nicht mehr für ein Prinzip kämpft, nicht mehr um die Wahrheit, sondern wo es bereits um die eigene Position geht. Und diese Art von Kampf in der Politik ist ein Kampf um die Macht. Von nun an läuft alles ab wie nach einem Drehbuch:

1. Akt: Vernichte deinen Feind!

2. Akt: Vernichte alle, die dir geholfen haben, Feinde zu vernichten und denen du deshalb zu Dank verpflichtet bist!

3. Akt: Umgib dich mit solchen Leuten, denen du in nichts verpflichtet bist, sie dir aber in allem!"<sup>68</sup>

Der erste Akt schließt damit, daß Nadeshda die Notbremse zieht, um ihren Bewacher, der einen schweren Malariaanfall erleidet, ins Krankenhaus bringen zu lassen - und sich ins Gefängnis: die erste Situation, in der sie beweist, daß sie eine loyale Staatsbürgerin und eine treue Dienerin der Partei ist.

Der zweite Akt spielt jenseits des Baikal-Sees in der sibirischen Taiga, zehn Jahre später, im Sommer 1937, also auf dem Höhepunkt der

'großen Säuberung'. Eine Gruppe von Experten ist mit der Vermessung der Trasse der BAM befaßt, darunter auch als gelernte Geodätin Nadeshda Putnina. Prjadkin hat inzwischen Karriere gemacht und es zu einer verantwortlichen Funktion in der Bauverwaltung gebracht. Wachsam, wie die Partei es befiehlt, erkennt er sofort, daß der Vorschlag der Verbannten Putnina, die Trasse aus geologischen Erwägungen und im Hinblick auf größere Materialeinsparung weiter nach Süden zu verlegen, einen Beweis für ihre Schädlingssarbeit darstellt, verliefte die veränderte Trasse doch um rund 100 Kilometer näher an der Grenze zu einem kapitalistischen Staat (dem 1932 gegründeten, von Japan abhängigen Kaiserreich Mandschukuo), und da ein namhafter Experte, der ihre Ansicht teilt, inzwischen 'gestanden' hat, japanischer Agent zu sein, ist die Lage klar: Putnina hat sich als Saboteurin entlarvt, die eine dementsprechende Strafverschärfung verdient.

Ingenieur Ordynski, den man im 1. Akt als einen aufrechten und klugen Mann kennengelernt hatte, ist zehn Jahre später bereits derart eingeschüchtert, daß er die klassenkämpferischen Phrasen Prjadkins widerspruchslos hinnimmt. Da wird die Gruppe plötzlich Opfer des Überfalls einer Bande von entflohenen Kriminellen, an deren Spitze der einst so selbstbewußt-zukunftsorientierte Bauer Nilytsch steht, den die Entkulakisierung aus der Bahn geworfen hat. Nur durch einen glücklichen Zufall kommen die Landvermesser mit dem Leben davon. Ins Gefängnis eingeliefert, erlebt Frau Putnina, wie ihr inzwischen zehn Jahre zurückliegendes Vergehen neu aufgerollt wird - und ihr nun eine Lagerhaft einträgt. Sowohl die Verhörmethoden wie auch die Gespräche im Gefängnis lassen den Leser Einblicke gewinnen in die stürmisch fortschreitende Deformation des gesellschaftlichen Lebens. Zu den Begegnungen Nadeshdas hier gehört auch die mit ihrem Ehemann, der sich einst von der 'Trotzkistin' getrennt hatte und nun selber einsitzt. Er darf sich von dem Untersuchungsführer wie folgt belehren lassen:

"Untersuchungsbeamter: 'Wir führen eine Aktion der Reinigung durch. Was gegenwärtig geschieht, kommt dem siegreichen Abschluß

eines Krieges gleich. Eines blutigen Krieges. Er fordert zahlreiche Opfer. Auch Zufallsopfer. Sie, zum Beispiel sind in meinen Augen einfach ein Pechvogel: ein ungünstiger Bekanntenkreis, jene erste Ehe, zwei, drei verdächtige Äußerungen. Vor allem aber ein überquellendes Gedächtnis! Sich an soviel zu erinnern, ist einfach unverschämt.'

Belokon: 'Aber ich habe doch immer gekämpft...!'

Untersuchungsbeamter: 'Gekämpft, gekämpft... Begreifen Sie doch endlich: Wir leben in einer Epoche gewaltiger Vorgänge und vielstelliger Zahlen. Ziffern mit vielen Nullen. Niemand wird sich jetzt noch über Sie den Kopf zerbrechen. Sie sind in dem Moment aus dem Verkehr gezogen worden, da Ihr Verhaftungsbefehl unterschrieben wurde. Ihre Karte wurde einfach aus einer Kartothek herausgenommen und in eine andere gesteckt. Und Schluß! Von nun an figurieren Sie in einer anderen Kartei. Das ist es, was Sie begreifen müssen und womit Sie sich abzufinden haben!'"<sup>69</sup>

Der im Winter 1939 spielende dritte Akt zeichnet sich durch besondere Anschaulichkeit und Überzeugungskraft der Bilder und Szenen aus. Hier beweist sich die leidvolle Erfahrung des Autors. Schauplatz ist ein Lager in einem Bergbaugebiet des hohen Nordens, offenbar Workuta. Beziehungsreich steht den Bildern dieses Aktes ein Motto aus Dantes *Hölle* voran - zu Recht. Wird hier doch die armselige Elendsatmosphäre des Häftlingslebens wirkungsvoll und bedrückend vorgeführt. Eine ausführliche Regieanweisung beschreibt das Innere einer Baracke und die in ihr hausenden Häftlinge. Das Personenensemble für die Lagerszenen hat Malejew weit repräsentativer als Dworzki zusammengestellt und kommt der Realität damit zweifellos viel näher. Es hausen da auf engstem Raum ein Berufsspion (der für Deutschland arbeitet und mit seinem Austausch rechnet), ein chinesischer Student, der eifrig Russisch lernt, ein Flieger, ein junger Dichter, ein Kolchosbauer, ein Parteifunktionär - und natürlich die Kriminellen: zynisch und brutal tyrannisieren sie ihre Mithäftlinge in der armseligen Behausung und wissen sich relativ komfortabel einzurichten, vor allem aber vor der Arbeit zu drücken,

gilt doch die Regel, daß 'sozial nahestehende Elemente' von der Lagerleitung zur Überwachung der Politischen heranzuziehen sind.

Mittels der Erzählungen der Häftlinge, unter anderem über ihre Verhaftung, weiß Malejew das gesellschaftliche Umfeld und den politisch-sozialen Hintergrund mit in die Handlung einzubeziehen. Man hört von Familientragödien infolge der Festnahme, von der Einweisung auf solche Weise verwaister Kinder in Heime, von Sippenhaft, von Verfahrensfarcen mit absurden Anklagen und Geständnissen, von schematisch verhängter Straffrist zwischen drei und zwanzig Jahren, von Mißhandlungen und Folterungen im Gefängnis, vom quälenden Gewöhnungsprozeß des Verhafteten an seine völlig rechtlose Lage, von Amnestiegerüchten, die sich natürlich in Luft auflösen, von der Problematik des Kontakts mit den Angehörigen draußen, von frühzeitigem Altern als Folge übermenschlicher Arbeit, vom Tod im Lager oder im Schacht bei Unfällen.

Nadeshda Putnina ist auch in Häftlingslumpen noch immer die alte: zwölf Jahre zuvor aus der Partei ausgeschlossen, hält sie unbelehrbar ihr kommunistisches Gewissen hoch. Für sie ist und bleibt die Sowjetmacht ihre Regierung - egal, wie die sich zu ihr verhält. Malejew läßt sie auch keinerlei Protest äußern oder Erschütterung zeigen, als man ihr mitteilt, daß man ihre Frist neuerlich, diesmal bis zum Kriegsende, verlängert hat - mit anschließend lebenslänglicher Verbannung ins Gebiet von Krasnojarsk.

Bevor Tschelzow - inzwischen als Oberst Kommandant der Lagerzone Workuta - seinem Wunsch gemäß an die Front versetzt wird, hat er ein Gespräch mit seiner alten Bekannten Putnina, das dem Autor dazu dient, das Ausmaß, welches die Massenverfolgung inzwischen erreicht hat, wenigstens anzudeuten - es in dramatischer Form zu erfassen und zu schildern ist wohl unmöglich. Mit leiser Wehmut spricht er davon, daß sein Name inzwischen bei vielen Völkern gut bekannt sei, weil deren Vertreter unter seine Aufsicht gerieten und in Workuta Kohle fördern: da sind nicht nur die "Schädlinge" und die Popen, die Kulaken und die Trotzlisten, die rechten und die linken Abweichler; da gibt es Letten und Esten (nach 1940), "Bürger des ehemaligen



Polens", Kriegsgefangene nach dem finnischen Feldzug, deutsche Siedler von der Wolga, Tschetschenen und Krimtataren aus den "befreiten Gebieten" - sogar aus Nordafrika haben die Wirren des Krieges einen Menschen nach Workuta gespült.

Den Schlußakt verlegt Malejew in die Jahre nach dem Tode Stalins. Nadeshda kehrt nach Moskau zurück, in die Wohnung ihres in der Verbannung geborenen Sohnes, der als Ingenieur genauso energisch und engagiert handelt wie seine Mutter, wenn er etwa gegen Schlamperei und Mißwirtschaft vorgeht, sehr zum Mißvergnügen seiner Vorgesetzten übrigens. Fuß zu fassen gelingt ihr aber in Moskau offenbar nicht. So reist sie denn wieder in den Fernen Osten, um in ihrem Beruf weiter zu arbeiten - erfüllt vom Glauben an ihre Idee und der Hoffnung auf eine bessere Zukunft ihres Landes.

Malejews Text, dramaturgisch anspruchsloser, hat dennoch zweifellos seine Meriten gegenüber Dworezkis Stück (wenn auch die ständige Neukonfrontierung derselben Figuren etwas gewaltsam erscheinen mag). So erinnert der Verfasser daran, daß der innerparteiliche Kampf bereits lange vor der 'großen Säuberung' begann und seine Opfer forderte. Auch bringt er das stets verschwiegene oder bis vor kurzem noch beschönigte Thema der Entkulakisierung mit ein. Wenn auch nur in einer Randepisode, so macht er doch deutlich, wie sehr die Gesellschaft durch das Vorgehen der Partei gegen die Bauernelite und durch die Kollektivierung der Landwirtschaft geschädigt wurde, wobei freilich nicht übersehen werden darf, daß Malejews Idealfigur Nadeshda in Nilytsch zuerst und vor allem den sich bereichernden 'Ausbeuter', den Kulaken, sieht, dessen Inhaftierung ihr somit völlig gerechtfertigt erscheint. So entschieden sie auch feststellt, daß ihr selbst Unrecht geschieht, so wenig vermag sie in dem Vorgehen gegen die Bauern Akte der Willkür zu erblicken. Daß ihr dieser Nilytsch dann ein zweites Mal als brutaler Bandit begegnet, scheint sie in ihren Ansichten nur zu bestätigen, nicht aber zum Nachdenken zu bewegen. Malejew läßt weiter das gewichtige Thema des Funktionärshochmuts, der folgenreichen Trennung von Partei und Masse anklingen, ohne sich dessen vielleicht ganz bewußt zu sein, das Thema also jener weit

in vorrevolutionäre Zeit zurückreichenden Arroganz, die sich mit mangelndem Rechtsbewußtsein verbindet. Nadeshda Putnina zur innerparteilichen Diskussion über den Umgang mit den Groß- und Mittelbauern: "Da streiten wir nun bis zum Gehnichts mehr: 'Eingrenzung', 'Hineinwachsen', 'Verdrängung', 'Liquidierung', er aber (Nilytsch) macht sich über uns lustig."<sup>70</sup> Ihr Recht als Kommunistin, so über andere Menschen zu befinden, ja über ganze gesellschaftliche Gruppen, unterliegt für sie überhaupt keinem Zweifel.

Dworezki und Malejew konfrontieren ihre Leser mit einem Thema, das nach Solshenizyns Erzählung *Ein Tag im Leben des Iwan Denissowitsch* und ganz wenigen Darstellungen aus diesem Milieu seit Jahren in der Sowjetunion faktisch tabu war.<sup>71</sup>

Beide Autoren präsentieren eine Reihe historischer Fakten, die vielen ihrer Landsleute nicht oder unvollständig bekannt sein dürften, von nicht wenigen wohl auch verdrängt worden waren. Dies ist verdienstvoll. Beide zeigen sich bemüht, den Stalinismus zu entlarven, einen Teil seiner Schuld offenzulegen.<sup>72</sup> Mit der Beurteilung der Stalinzeit verharren die Autoren aber offenbar auf einer Linie, wie sie von Chrustschows Rede auf dem XX. Parteitag vorgegeben worden war: Die furchtbaren Ereignisse der 'großen Reinigung' und der mit ihr verbundenen Terrorwelle werden als eine Tragödie der Genossen, als eine unverdiente Heimsuchung der Kommunisten betrachtet. Wie sie verfolgt wurden, sich zu behaupten suchten, ihr Schicksal menschlich und ideologisch zu meistern trachteten und (im Idealfall) mit ungebrochener Treue zum Marxismus, zum Sozialismus, zur Sowjetunion und ihrer Partei aus dieser Prüfung hervorgingen, das ist das eigentliche Thema. Aus einer Leidensgeschichte, von der wir viele Details erfahren, wird dabei unversehens ein Heldenepos. Die 'wahren Kommunisten' beanspruchen nicht nur Rehabilitierung, Wiedereinsetzung in ihre Machtfunktionen, sondern auch noch den Respekt und die Achtung des Volkes - haben sie doch (angeblich) unschuldig gelitten und dabei ihre hohen Ideen der Beglückung des Volkes nie verleugnet. Daß seit ihrem Machtantritt bereits Millionen von Menschen unter ähnlichen und oft schlimmeren Bedingungen, als

sie hier geschildert werden, umgekommen waren, wird genauso übergangen wie die Tatsache, daß für diese Leiden der vielen, vielen Unbekannten die Opfer der 'großen Reinigung' zum nicht geringen Teil Verantwortung oder Mitverantwortung tragen - von Schuldlosigkeit im moralischen Sinne also nicht die Rede sein kann. Die Abwälzung der Verantwortung auf Stalin allein, der das Erbe Lenins verfälscht habe, kann sie alle somit nicht exkulpierten. -

Den beiden Stücken Dworezkis und Malejews wäre eine Reihe weiterer Texte an die Seite zu stellen, die sich mit der Selbstzerfleischung der Kommunistischen Partei befassen und deren Autoren die Tragödie der sowjetischen Geschichte vornehmlich in der Ausschaltung der 'guten' Kommunisten, der Revolutionäre leninschen Schlages, durch die 'bösen' unter Stalin, also der Deformation der revolutionären Bewegung, sehen.

Hierzu gehört etwa Gennadi Solowskis 'tragische Version' *Die Führer* (Voždi, 1989), deren Handlungsschwerpunkt am Vorabend des XVII. Parteitages liegt (26.1.-10.2. 1934), der später mit Berufung auf Stalins Rechenschaftsbericht über die Erfolge des ersten Fünfjahrplanes als der "Parteitag der Sieger" gepriesen wurde. Vorausgegangen war freilich eine Parteireinigung, die rund 300 000 Mitglieder (=15,6%) ihr Parteibuch und damit ihre gesellschaftliche Position kostete.

Das Stück befaßt sich mit der Persönlichkeit Sergej M. Kirows (1886-1934), des am 1.12.1934 ermordeten Parteisekretärs von Leningrad, und schildert dessen Verhältnis zur Partei und zu Stalin. Kirow, dem 'Liebling der Partei', verdanken wir die griffige These "Stalin ist der Lenin von heute". Es geht dem Autor um den Nachweis der Treue Kirows zur Revolution einerseits, der Loyalität gegenüber der Parteiführung, d.h. Stalin, andererseits - trotz allmählich aufkommender Zweifel an dessen Politik. Zurückgeblendet wird mehrfach in die Zeit der Verteidigung Astrachans im Jahre 1919 unter Führung Kirows, der sich dem Räumungsbefehl Trotzki's (und seines

Militärrats) energisch widersetzte und die Stadt nicht aufgab, was sich im nachhinein als richtig erwies.

Stets der Generallinie der Partei treu, stand Kirow - wie Solowski demonstriert - auf der Seite Stalins und seines Intimus Grigori K. Ordshonikidse (1886-1937) bei der Auseinandersetzung mit der sogenannten Opposition, hier repräsentiert durch Grigori E. Sinowjew (1883-1936), immerhin Kirows Vorgänger auf dem Posten des Leningrader Parteisekretärs.

Der Kirow dieses Stückes erscheint als treuer, pflichtbewußter, freilich etwas naiver Kommunist. Zweifel an der Richtigkeit des Kurses, den Stalin verfolgt, kommen spät. Nicht etwa eine kritische Analyse des politischen Prozesses, wie sie einem guten Marxisten wohl anstünde, bringt ihn zum Zweifeln, sondern die Tatsache, daß ein enger Freund (Katenin), der ihm einst in Astrachan das Leben gerettet hatte, plötzlich zum Parteifeind gestempelt wird, nachdem er sich der mörderischen Kollektivierungspolitik widersetzt hat. Zwar versichert Stalin, der Fall dieses Funktionärs werde positiv entschieden; doch geschieht das Gegenteil: Katenin wird erschossen. -

So verschieden auch die Vergangenheit thematisch und in der Darstellungsweise 'bewältigt' wird - einige weltanschauliche Gemeinsamkeiten verbinden die genannten Autoren, exemplarisch für viele andere. Unbezweifelt ist und bleibt für sie die Notwendigkeit der bolschewistischen Oktoberrevolution, das Recht der Kommunisten auf alleinige Machtausübung, auch und gerade in diktatorischer Form, die unbestreitbare Richtigkeit der bolschewistischen Weltanschauung, einschließlich der Betrachtung der Geschichte als einer Abfolge von Klassenkämpfen, der Führungsanspruch der Partei gegenüber dem Proletariat und dem Volk, das Recht also, die Massen zu lenken, zum Objekt der eigenen Politik zu machen, und vor allem das Recht auf revolutionäre Justiz, d.h. das Recht zur physischen Vernichtung der 'Feinde': von den Angehörigen 'feindlicher Klassen' über die Bürgerkriegsgegner, die 'Reaktionäre', die Bourgeoisie bis zu den 'Verrätern' innerhalb und außerhalb der Partei - wobei es schon früh

eine Frage der Definition durch die Machtausübenden, die Revolutionäre vor Ort, war, wer als Feind zu betrachten und damit zu beseitigen ist.

Außerhalb der Einsichtsfähigkeit solcher Autoren verbleiben offenbar Tatsachen und Erkenntnisse wie die, daß die skizzierten Grundüberzeugungen zum Auf- und Ausbau eines frühzeitig zum Terrorismus entarteten Machtapparats führen müssen, daß folglich die Bekämpfung von Mißständen und Fehlern wachsende Menschenopferzahlen zur Folge haben und infolgedessen die Lage nur noch verschlimmern würde, daß ein so entstandener und einmal fest etablierter Terrorapparat für die Machtsicherung einer Führungsclique einsetzbar war und eine Einmannherrschaft geradezu heraufführen mußte, die sich faktisch jeder Kontrolle entzog.

Stücke wie *Die Führer* dramatisieren ein Stück Parteigeschichte. Da die Autoren aber selbst den von ihnen nicht bezweifelten Prinzipien des Marxismus verhaftet bleiben, da sie über den Kommunismus nicht hinauszudenken vermögen, ist der Erkenntniswert ihrer Stücke gering, entsteht doch der Eindruck der Hilflosigkeit gegenüber historischen Vorgängen, die letztlich für sie unerklärbar bleiben. Da ein Anzweifeln der Grundprinzipien ihrem bisherigen Leben jede Basis entzöge, flüchten sie sich in eine moralisierende Personalisierung der Fehlschläge, ohne sich eingestehen zu wollen, daß sie sich damit endgültig von der marxistischen Denkweise verabschieden.

Auffällig ist bei Texten dieser Art nicht zuletzt das oft bis zur Weinerlichkeit gesteigerte Mitleid mit den 'unschuldig' zu Tode gekommenen Revolutionsgrößen und Kommunisten der ersten Stunde. Das Leiden ihrer vielen Opfer findet kaum Erwähnung. Nicht selten ist euphemistisch von der 'Schwere der Kämpfe', von 'harten Zeiten' etc. die Rede: gemeint ist damit vor allem aber das massenhafte Leid, das die Kommunisten **a n d e r e n** zugefügt haben. Ohne eine Spur von Mitgefühl rechneten sich die 'Führer' ihre natürlich notwendige Härte, sprich rücksichtslose Brutalität gegen die Objekte ihrer Politik beim Aufbau einer 'besseren' Welt, gar noch als

Verdienst an. Mitleid scheint nur angebracht gegenüber den Opfern  
der Selbstvernichtung der Partei.

### 7.3. "ALLE SIND MENSCHEN - UND ZUGLEICH AUCH UNMENSCHEN"

#### WARLAM SCHALAMOW

Für Warlam Tichonowitsch Schalamow (18.6.1907-18.1.1982), der das Lager zum Thema seines Lebens gemacht hat, existiert das Problem der Bewährung kommunistischer Opfer der Reinigung nicht. Er fragt nicht nach der Berechtigung der Verhaftung, ihn interessiert die Frage der Standhaftigkeit ehemaliger Funktionäre und gläubiger Kommunisten nicht im geringsten. Vielmehr gibt er ein gnadenlos-naturalistisches Bild der Gulagwelt ohne jede Beschönigung, so, wie sie von einem normalen 'Seka' (sakljutschonny = Häftling) erlebt wird: Elend, Entwürdigung, ständige Todesnähe, fortschreitende Abgestumpftheit, Reduzierung auf ein Lebensniveau, das dem Animalischen beängstigend nahe kommt - und bei einigen der Verfolgten das standhafte Bemühen, trotz allem Mensch zu bleiben.

Schalamow stammt aus Wologda, wo er in der Familie eines Geistlichen geboren wurde, der die Pflicht zur christlichen Nächstenliebe so ernst nahm, daß er sich auch zur Unterstützung politisch Verbannter bereit fand. Dies war Schalamows erste Begegnung mit den Opfern des Kommunismus - eine offenbar unausrottbare Erinnerung. Am 19. Februar 1929, Student an der Moskauer Universität, wurde er wegen der Verbreitung des Vermächtnisses V.I. Lenins verhaftet, das als 'Brief an den Parteitag' bekannt geworden ist; es handelt sich um die berühmte Warnung vor Stalin.

Bis 1932 befand sich Schalamow nun in Lagern des nördlichen Uralgebietes, am Flusse Visera im Gebiete Komy. Nach Moskau zurückgekehrt, arbeitete er in Redaktionen von Behördenzeitschriften und druckte auch einige Artikel, Skizzen und Feuilletons. Doch war er zu dieser Zeit bereits ein Gezeichner.

In der Nacht vom 11. zum 12. Januar 1937 wurde er verhaftet und geriet ins Kolymagebiet. Im Jahre 1946 schickte ihn der Arzt A.M. Pantjuchow auf einen Feldscherkurs, um dem bei der mörderischen Arbeit zur Goldgewinnung nahezu zugrunde gerichteten Schalamow das Leben zu retten. Der Arzt hat dabei viel riskiert. Erst 1949, als Schalamow bei Außenarbeiten zum Holzfällen eingesetzt war, konnte er damit beginnen, seine Gedichte niederzuschreiben.

Im Jahre 1951 endete zwar die Lagerhaft, doch konnte Schalamow die Kolyma erst in November 1953 verlassen. Bis 1956, dem Jahr seiner Rehabilitierung, arbeitete er in Dörfern des Gebiets Kalinin als Torfarbeiter. Hier, in den beengten Gemeinschaftsunterkünften der Arbeiter, schrieb er zur Nachtzeit seine *Erzählungen von der Kolyma* (*Kolymskie rasskazy*)<sup>73</sup>. 1956 kehrte er nach Moskau zurück in der Hoffnung, nun endlich die Wahrheit über die Lager sagen zu können. Aber bekanntlich dauerte das damalige Tauwetter nicht lange. Er starb im Jahre 1982 in einem Invalidenheim, blind und taub.

In der sowjetischen Öffentlichkeit war der Autor lediglich durch fünf schmale Gedichtbändchen bekannt worden, die der Verlag 'Sowetski pisatel' zwischen 1961 und 1977 herausgegeben hat. Erst heute, da seine bisher nur im Ausland edierten Erinnerungen an seine Häftlingszeit auch in seiner Heimat erscheinen, wird dem Leser dort die Bedeutung dieses Autors voll zum Bewußtsein gebracht.

Im Zentralen Literatur- und Kunstarchiv (CGALI) befinden sich Handschriften einiger Theaterstücke Schalamows, von denen freilich nur eines vollendet wurde, nämlich *Anna Iwanowna* (Anna Ivanovna), es entstand bereits Anfang der sechziger Jahre, zu der Zeit also, da auch Dworezki sein Gulagstück verfaßte. Um so interessanter ist ein Vergleich.

Die Titelheldin des aus fünf locker zusammengefügtten Bildern bestehenden Stückes ist keine zu Unrecht verurteilte Kommunistin wie bei Malejew, sondern eine nach verbüßter Haftstrafe (wegen Ermordung der Geliebten ihres Mannes) als sogenannte "Freie" im Kolyma-Gebiet verbliebene Frau, die mit einem gleichfalls freien



Lagervorarbeiter "verheiratet" ist und in einer Raststelle an der Kolyma-Trasse arbeitet.

Eigentliche Hauptfigur ist aber der Lagerarzt Dr. Platonow (mit dem Schalamow seinem Retter ein literarisches Denkmal gesetzt hat). Der Arzt nimmt seinen Beruf ernst und ist - bis zu der äußerst riskanten Bereitschaft, sich mit den Lagergewaltigen anzulegen - bemüht, den ihm anvertrauten Häftlingen noch unter schwierigsten Bedingungen zu helfen, was ihm schließlich die Rückversetzung ins Lager und Einteilung zu sogenannter "allgemeiner", d.h. schwerer körperlicher Arbeit einträgt. Das rettende Amt eines Brigadiers anzustreben lehnt er ab: lieber will er selbst leiden und darben als auf Kosten anderer zu leben. Anna Iwanowna setzt sich bei ihrem Mann für den Arzt ein. Sie will ihm Leben und Gesundheit retten, indem sie ihm dazu verhilft, wieder in seinem Beruf arbeiten zu dürfen. Leichtsinnigerweise hat sie ihrem Mann aber von einem Band Erzählungen berichtet, die auf das "Festland", d.h. aus dem Gulagreich, herauszubringen sie der Arzt gebeten hat. Der Vorarbeiter nutzt die Gelegenheit, sich bei den Mächtigen einzuschmeicheln, indem er diese Information weitergibt. Der Gedichtband wird beschlagnahmt - und in Moskau als für den japanischen Geheimdienst bestimmte codierte Information über die Verteidigungsanlagen in Fernost identifiziert. Der Arzt wird zum Tode verurteilt, Anna Iwanowna tritt eine neuerliche Lagerhaft an.

Dieses Handlungsgerüst trägt eine Reihe von Szenen, die aufschlußreiche Einblicke in den ganz gewöhnlichen Kommunismus der Lagerwelt eröffnen: Wenn etwa der fernöstliche "Frauenmarkt" beschrieben wird, wo ein Freier eine passende Partnerin heimholen konnte, nachdem diese im nächstgelegenen Gebüsch ihre "Ehetauglichkeit" bewiesen hatte, oder wenn Schalamow die völlig ungenügenden Verhältnisse in einem Lagerlazarett schildert, das Verhältnis zwischen Kriminellen und Politischen, die vielerlei Pressionsmöglichkeiten der Behörden und ihrer Subjekte gegenüber den wehrlosen Häftlingen, die lagerinternen und -externen Spitzelmöglichkeiten und -techniken u.s.w.

Das Stück Schalamows ist frei von jeder Idealisierung. Nicht um die Wahrung der Würde geht es bei den Figuren, sondern ums nackte Überleben. Wohl gibt es bei ihm Menschen, die nicht anders handeln können, als selbst unter solchen Umständen noch human und anständig (Dr. Platonow); aber das mörderische System prämiert nicht sie, sondern die brutalen, zynischen Schurken. Auf Besserung, Re-sozialisierung, Wiedereingliederung der Häftlinge in die Gesellschaft verschwendet in dieser Welt niemand einen Gedanken. Denn entweder hat man es - wie jedermann weiß - mit völlig Unschuldigen zu tun oder aber mit abgebrühten Kriminellen. Auf jeder Ebene der Lagerhierarchie sucht man seinen kleinen und großen Vorteil zu gewinnen, von Recht und Rechtsempfinden ist dabei keine Spur, stattdessen herrschen Korruption in allen Erscheinungsformen, Machtmißbrauch und allseitige Menschenverachtung. Wenig gilt hier ein Menschenleben, und selbst die Opfer haben dies vielfach apathisch, schicksalsergeben verinnerlicht.

## 7.4. ANNÄHERUNG AN EIN DEMASKIERTES IDOL

OLGA KUTSCHKINA - VIKTOR KORKIJA

Kritische Stalinporträts konnten in der Sowjetunion bis zum XX. Parteitag selbstverständlich nicht erscheinen. Aber auch danach wachte die Partei darüber, daß eine Beschäftigung mit der Vergangenheit in der Öffentlichkeit weitestgehend unterblieb. Jewtuschenkos Warnung vor den "Erben Stalins" (*Nasledniki Stalina*, Prawda, 21.10.1962) verdankt ihr Erscheinen einem Zufall, bzw. der Gunst der Stunde.<sup>74</sup>

Aus dem Bereich der Dramatik seien im folgenden zu diesem Thema zwei Texte vorgestellt, die in der künstlerischen Handschrift völlig unterschiedlich sind.

Aus ganz persönlicher Sicht, nämlich der der zweiten Frau Stalins, nähert sich dem Phänomen das Stück von Olga Andrejewna Kutschkina *Josef und Nadeshda oder Das Kremltheater* (Iosif i Nadežda, ili kremlevskij teatr, 1988).

Die Arbusow-Schülerin sagt zu ihrem Zweipersonenstück, sie habe sich schon seit langem für die Gestalt Stalins interessiert.<sup>75</sup> Anlässlich eines Besuchs in Polen, nach der Premiere ihres Stückes *Mistral*, sei dann plötzlich vor ihren Augen die Gestalt des vierzigjährigen Stalin und seiner achtzehnjährigen Braut Nadeshda Allilujewa aufgetaucht. Sogleich habe sie den ersten Akt dieser tragisch endenden Liebesgeschichte zu Papier gebracht, später in Moskau unter Zuhilfenahme zahlreicher biographischer Materialien das Stück fertiggestellt. Erst danach konnte sie die Aufzeichnungen von Stalins Tochter Swetlana einsehen, doch sei im wesentlichen dadurch ihr Bild nur bestätigt worden.

Die am 4.4.1936 in Moskau als Tochter eines Professors geborene Verfasserin hat die Journalisten-Fakultät der Lomonossow-Universität

absolviert, anschließend als Berichterstatteerin für Literatur und Kunst bei der Jugendzeitung "Komsomolskaja Prawda" gearbeitet. Erfolgreich als Dramatikerin und Hörspielautorin, steht sie in dem Rufe, "sehr fraulich", "sehr teilnahmsvoll", "sehr feinfühlig" zu schreiben.<sup>76</sup> Unter ihren in der Regel im russischen Alltag spielenden Stücken nimmt *Mistral* insofern eine Sonderstellung ein, als es Van Gogh und der Zeit seines Zusammenlebens mit Gauguin in Arles gewidmet ist.

Frau Kutschkinas Charakterstudie über Stalin spielt auf drei Zeitebenen. Zunächst (1920) erleben wir ein junges, Stalin vergötterndes Mädchen, das sich nur gelegentlich über einige eigenartige Bemerkungen ihres Geliebten wundert, aus denen der wissende Zuschauer bereits Mißtrauen, Skrupellosigkeit und Heimtücke heraushört. In ihren Augen aber ist der Geliebte vor allem der strebsame Funktionär einer Partei, mit deren Zielen sie sich voll identifiziert, deren vorrevolutionäre Geschichte sie mit Stolz erfüllt.

In der zweiten Zeitebene - 1932 - ist Stalin bereits der Herr Rußlands. Seine Frau ist binnen eines Jahrzehnts zu einem vergrämten, gedemütigten und geduckten Wesen geworden. Von ihrem Mann brutal behandelt, bemüht sie sich vergeblich, ihr Menschsein zu behaupten. Die Familie ist zerstört: vom Einfluß auf die Kinder ist sie faktisch ausgeschlossen. Schlimmer noch: ihre Ideale sind zusammengebrochen. Schließlich nimmt sie sich in ihrer Verzweiflung das Leben, ihren Mann trotz allem noch immer liebend.

Die dritte Zeitebene liegt zwischen den großen Säuberungen und dem Kriegsbeginn. Hier taucht Nadeshda in einer surrealen Szene aus dem Jenseits auf und wird zur Anklägerin Stalins. Dessen tyrannisches Wesen ist nun voll ausgeprägt. Das Volk, das er führt, bedeutet ihm nichts, und der Marxismus, der einst seine Weltanschauung prägte, dient ihm lediglich noch als Vehikel zur rhetorischen Absicherung seiner Macht. Sein Größenwahn, bereits 1920 in Ansätzen zutage getreten, hat sich voll entfaltet. Die tote Nadeshda nutzt er als Kultfigur; er gibt sich als schmerzgebeugter, über den Tod hinaus liebender

Gatte - in der Gewißheit, dadurch die Verehrung seitens der Massen weiter zu steigern.

Abgesehen von einigen Details aus dem Leben des jungen Stalin erfährt der Leser/Zuschauer im Westen aus dem Stück kaum Neues; anders mag es im Osten sein, wo sich beim Rezipienten ein Gefühl der Sympathie gegenüber Nadeshda als einem Opfer Stalins - unter so vielen - einstellen mag. Und indem er sie angesichts der Verblendung bemitleidet, die sie an die Seite dieses Mannes führte, exkulpiert er ein wenig wohl auch sich selbst. Zumal bei Frau Kutschkina der Staatsgründer von jeder Kritik verschont bleibt, die gute Sache der Revolution nicht in Frage gestellt wird. Die Autorin will den Charakter des Tyrannen begreifen und sein Verhalten aus seinen Anlagen erklären, um auf diese Weise zum Verständnis der von ihm betriebenen Politik zu gelangen.<sup>77</sup> Die Frage nach den objektiven Ursachen für seinen Aufstieg und das Spezifikum seiner Tyrannei muß so außerhalb der Betrachtung bleiben. Stalin ist für sie der im Hinblick auf seinen besonderen Charakter falsch eingesetzte Funktionär, der dank seiner persönlichen Eigenarten den Sozialismus auf einen falschen, ja verbrecherischen Weg geführt hat. Dies soll mit Nadeshda auch der Leser erkennen.

Eine Antwort auf drängende Fragen nach dem Sinn des Oktoberumsturzes gibt das Stück nicht. Es mag einige der vielen weißen Flecke in der sowjetischen Geschichte beseitigen, trägt aber zur Erklärung der Vorgänge nur wenig bei. -

Im Jahre 1989 erschien im Verlag 'Moskowski rabotschi' (Der Moskauer Arbeiter) die 'Paratragödie' *Der schwarze Mann, oder Ich armer Soso Dshugaschwili* (Černyj čelovek, ili Ja bednyj Soso Džugašvili) von dem georgischen Autor Viktor Korkija (geb. 1948).<sup>78</sup> Das Stück erlebte am Studententheater der Moskauer Universität einen Sensationserfolg. Das Zwei-Personen-Spiel um Stalin und Berija ist in künstlerischer Hinsicht hochinteressant - nicht nur für den Literaturkenner, den die vielen literarischen Anspielungen amüsieren,

so vor allem auf Puschkin (*Boris Godunow, Mozart und Salieri*) und Shakespeare; dabei handelt es sich jeweils um Repliken oder Episoden, in denen es um Verbrechen und Schuld, das Verhältnis von Genie und Verbrechen geht.

Zwischen Berijas Archiv und Stalins Arbeitszimmer wechselt der Schauplatz. Die Räume sind aber genauso austauschbar wie die beiden mächtigsten Männer der Sowjetunion selbst, die hier einander belauern, sich gegenseitig auszuschalten suchen. Beide sind von der sozialen Wirklichkeit ihres Landes weit entfernt; auf das Reich und seine Menschen verschwenden sie keinen Gedanken; ihr ganzes Sinnen und Trachten ist allein auf den Machterhalt gerichtet.

Die Männer beherrscht quälende Furcht - vor dem physischen Ende, dem Tod, sowohl wie vor dem Verlust der Macht; beides fällt hier nach dem Gesetz der Epoche zusammen. Symbolisiert wird diese Befindlichkeit durch das 'schwarz', das ständig in verschiedener Verbindung als Bedrohungsmetapher erscheint.

So nennt Stalin seinen Komplizen Berija, den er für seine Zwecke benutzt, an den er zugleich gefesselt ist und den er nicht ohne Grund fürchtet, einen schwarzen Mann, Berija den Dichter, der demaleinst in zwanzig, dreißig Jahren von den Taten des Geheimdienstchefs künden wird, einen talentierten, doch schwarzen Mann. Ein schwarzes Dossier hat Berija über seinen Herrn und Meister angelegt (eine lebensgefährliche Arbeit, wie er weiß), und dessen Fälschungen der eigenen Biographie aktenkundig gemacht - eine ständige Bedrohung für Macht und Leben. Einen schwarzgekleideten Mann sieht Stalin in einem Wachtraum dieses schwarze Dossier, von dessen Existenz er überzeugt ist, in die Hände Berijas übergeben - mit deutlicher Anspielung auf den geheimnisvollen Mann, der, wie Mozart seinem Kollegen Salieri in Puschkins Drama mitteilt, ein Requiem bei ihm bestellt hat. Mehr noch: Mozart ängstigt die Vorstellung, jener schwarz Gekleidete sei unsichtbar bei dem Mahle zugegen, das ihn gerade mit Salieri vereint. Ganz ähnlich die Furcht Berijas, im Zimmer Stalins sei noch ein Dritter zugegen: der schwarze Mann. Und schließlich wird Stalin noch zum Schöpfer eines Standbildes vom

schwarzen Mann dadurch, daß er (5. Szene) Berija als dessen eigenes Denkmal auf dem Tisch Aufstellung nehmen läßt und dann einen schwarzen Vorhang über ihn wirft. Am Ende erfüllt sich die ständige metaphysische Vorausdeutung: Stalin stirbt - und seine Erben machen sich an die Mumifizierung seiner Leiche (auf sowjetisch-schlampige Art).

Die Parallelität zwischen literarischer Situation und realer Bühnenkonstellation ist aber nur eine der Anspielungen, die keineswegs echte Vergleichbarkeit bedeutet. Korkija weiß wohl zu differenzieren - und er bedient sich dazu der Sprache: die Zitate aus der schönen Literatur werden deutlich herabgestuft, durch Kontext und Wortwahl. Salieris ehrfurchtsvolle Feststellung, nur er kenne den Wert des genialen Rivalen, wendet analog Stalin auf Berija an, hat aber natürlich nicht künstlerisches Genie im Sinn, sondern ordinäre Hinterhältigkeit und Machtgier. Berija seinerseits beschwört die Gemeinsamkeit mit dem mißtrauischen Stalin mit den gleichen Worten, die Salieri in seinem Toast auf Mozart verwendet, wo er sie beide als Söhne der (musikalischen) Harmonie bezeichnet, was er durchaus ehrlich meint - auch wenn er kurz zuvor Gift in Mozarts Wein geschüttet hat. Überflüssig näher zu erläutern, daß der Anschlag des Könners Salieri auf das Genie Mozart ethisch-philosophischer Verzweiflung entspringt, sich gar nicht gegen Mozart als Person, sondern gegen die Ungerechtigkeit der Weltordnung richtet, die das nach des Italieners Ansicht unernst-spielerische Genie belohnt und den unermüdlich fleißigen Handwerker zurücksetzt.

Das groteske Stück über die letzte Stunde des großen Führers (vožd') ist voller absurder Szenen, die freilich nur die absurde Zuspitzung einer ohnehin absurden politischen Situation darstellen, in der die Mächtigen faktisch austauschbar sind. (So schlägt der Berija-Darsteller an einer Stelle einen Rollentausch mit seinem Kollegen vor; ob er vollzogen wird, bleibt unklar, also beliebig).

Zwischen Realismus und Surrealismus changierend, formen die Dialoge ein Verwirrspiel aus literarischen Zitaten aus, wobei sie Alltagssprache und Gaunerjargon mischen. Eine Auflösung von

Widersprüchen wird nicht angestrebt, wäre vielmehr dem Thema konträr: die unmenschliche Absurdität des Stalinismus.



## 7.5. TRIBUNAL ÜBER DEN KOMMUNISMUS

WLADIMIR WOJNOWITSCH

Während Korkija das Grundthema der sowjetischen Gesellschaft angeht, indem er den Stalinismus in äußerster Verdichtung, in seinem Machtzentrum, als makabre, absurde Farce vorführt, zielt Wladimir Nikolajewitsch Wojnowitsch (geb. 26.9.1932) eher auf die unübersehbare Vielfalt kommunistischer Deformationsphänomene im Alltag, auf die Durchdringung des gesamten Daseins durch den Virus Stalinismus, der immer neue Metastasen bildet und in gewissem Umfang von den Menschen bereits verinnerlicht worden ist.

Bei seinem Debüt im Jahre 1961 (die Erzählung *Hier leben wir - My zdes' živem*) als bedeutendes Talent gepriesen, mit seiner dramatisierten Erzählung *Ich will ehrlich leben* (*Choču byt' čestnym*, 1963) auch auf der Bühne erfolgreich, konnte Wojnowitsch seinem Roman *Das Leben und die ungewöhnlichen Abenteuer des Soldaten Tschonkin* (*Žizn' i neobyčajnye priklučenija soldata Ivana Čonkina*, 1963, Fortsetzung: *Der Thronprätendent - Pretendent na prestol*, 1979) nur über den Samisdat und im Ausland den Weg zu den Lesern bahnen. Wegen dieses Buches wie auch einer Reihe von kritischen Äußerungen und Protesten gegen die Bevormundung der Schriftsteller durch die Zensur kam es zum Konflikt mit der Partei. Er wurde aus dem Schriftstellerverband ausgeschlossen und emigrierte schließlich im Jahre 1980 in die Bundesrepublik Deutschland.

Die Öffnung unter Gorbatschow hatte zur Folge, daß man Wojnowitsch in die Heimat einlud, und die Zeitschrift "Teatr" publizierte im Jahre 1989 (Heft 3) sein (erstmalig 1985 in London erschienen) Schauspiel *Tribunal. Gerichtskomödie in drei Akten* (*Tribunal*), eine bitter-ironischen Auseinandersetzung mit dem sowjetischen Regime. Der Autor hatte dafür eine Form gewählt, die es ihm gestattet, sehr unterschiedliche Gesichtspunkte zur Geltung zu bringen.<sup>79</sup>

In der Erwartung, einen unterhaltsamen Krimi geboten zu bekommen, sitzen ein biederer Sowjetbürger, Ingenieur Podopljokow, und seine Frau Larissa im Theater und harren gespannt der Dinge, die da kommen sollen. Das Auftreten der Akteure, Mitglieder eines Tribunals samt MP-bewaffneter Wache, bei offenem Vorhang, löst ein Gespräch zwischen den Eheleuten aus, in das sich alsbald von der Bühne herab der Gerichtsvorsitzende und andere Figuren einmischen. Im Zuge der Wechselrede zwischen Bühne und Parkett gibt Podopljokow beiläufig einige seiner Lebens- und Alltagserfahrungen zum besten, äußert auch Kritisches, ohne allerdings ahnen zu können, was für unangenehme Folgen das für ihn haben wird. Unversehens bittet, nötigt man ihn nämlich, in das Spiel einzusteigen und die Rolle des Angeklagten zu übernehmen. Ehe er recht begreift, was da mit ihm geschieht, findet er sich in einem Käfig auf der Anklagebank wieder, als Objekt eines nun einsetzenden Schauprozesses. Wie Hunderttausende seiner Landsleute vor ihm erlebt Podopljokow, wie aus den harmlosesten Bemerkungen existenzbedrohende Anklagen konstruiert werden. Sein vor Spielbeginn beiläufig geäußertes Bedauern darüber, daß man in den Buchhandlungen nur Parteitagsreden, Beschlüsse und andere politische Broschüren zu kaufen bekomme, nicht aber ausländische Literatur, schlägt auf ihn als politischer Vorwurf zurück, er habe "negative Urteile über den sowjetischen Buchhandel geäußert und dabei bourgeoise Autoren politischer Literatur vorgezogen." Hatte er - ebenfalls ganz beiläufig - die Existenz einer höheren Vernunft für nicht ausgeschlossen gehalten, so wird ihm daraus flugs der Strick "Religiöse Propaganda" gedreht. War er anfangs nicht auf das Ansinnen eingegangen, sich richten zu lassen, hatte er es dreist abgelehnt, den "Clown" zu spielen, wie er sich ausdrückt, das Ganze gar als Quatsch bezeichnet, so wird dies nun in der Anklageschrift (die so geschwind fertiggestellt ist, daß der Gedanke aufkommen muß, es handle sich um ein vorgefertigtes Standarddokument) zur "Verbreitung verleumderischer Schmähungen im Zusammenhang mit unserem Gerichtswesen". Und da er der Aufforderung, seinen Sitz im Zuschauerraum mit der Anklagebank zu

tauschen, nicht freiwillig Folge geleistet hatte, kann man ihm auch noch "Widerstand gegen die Staatsgewalt" anhängen - was vom Vertreter der Anklage zusammengezogen wird zu folgender höchst gefährlicher Beschuldigung: "Verbreitung wissentlich falscher und verleumderischer Schmähungen zum Zwecke der Untergrabung unseres Systems, Beleidigung der Machtorgane und Auflehnung gegen diese sowie Versuch zur Durchführung eines terroristischen Aktes".<sup>80</sup>

Selbstverständlich erklärt sich der Angeklagte für nichtschuldig - und ebenso selbstverständlich wird im folgenden nachgewiesen, daß die Anklage unwiderlegbar ist. Nach bewährter Manier wird jedes seiner Worte zu seinen Ungunsten ausgelegt resp. verdreht - und der Zuschauer könnte das absurde Verfahren, das zudem mit einigen komischen Gags garniert ist, amüsiert als Farce genießen, wäre ihm nicht stets bewußt, daß die komischen Abstrusitäten des Bühnengeschehens vor noch gar nicht so langer Zeit bitterer Realität entsprachen, daß zum Beispiel Podopljokows Mahnung an seine Frau, sie möge nun nicht mehr auf ihn warten und einen anderen heiraten, denn "von hier kehrt man nicht zurück"<sup>81</sup>, der schmerzlichen Erfahrung von Millionen Sowjetbürgern Ausdruck gibt.

Das Stück verbindet die Parodie auf das sowjetische Gerichtswesen mit einem scharfen Angriff auf die Gerontokratie der Breshnew-Ära - mit einem Vorsitzenden des Tribunals, der offenbar nur noch unvollkommen wahrnimmt, was um ihn herum vorgeht, dem peinliche Verwechslungen unterlaufen, der vom Sekretär des Gerichts respektvoll gelenkt werden muß und lediglich bei der fast automatisch abgespulten Befragung des Angeklagten nahezu einwandfrei funktioniert. Eine möglichst problemlose Abwicklung des Verfahrens nach vorgegebenem Schema (ohne Frage nach Sinn oder Gerechtigkeit) liegt aber auch im Interesse des Verteidigers. Als der Angeklagte zum Beispiel den Verdacht äußert, sein Anwalt sei wohl nicht ganz richtig im Kopf, wenn er ihm, dem völlig Schuldlosen, zu einem umfassenden Geständnis rät, kontert der Jurist mit der für die Sowjetunion typischen Feststellung: "Es kann doch nicht sein, daß Du

allein normal bist und alle anderen nicht."82 Das Umgekehrte sei wohl eher "vernünftig", weshalb sich noch als beste Lösung anbiete, auf Unzurechnungsfähigkeit zu plädieren und den Delinquenten fünf bis sechs Jahre "behandeln" zu lassen.: "Heraus kommst Du als totaler Idiot. Nichts wird Dich mehr aufregen, alles wird Dir im rosigen Lichte erscheinen."83 Podopljokow verweigert sich trotzdem.

Zum willigen Rädchen des Verfahrens wird auch die Bürgerin Seljonnaja, Arbeitskollegin des Angeklagten, die im Verlaufe der Zeugenbefragung, unter anderem durch Ausnutzung ihrer weiblichen Eitelkeit, zu der Erkenntnis gebracht wird, der ihr seit Jahren bestens vertraute Podopljokow sei ein Volksfeind und gehöre unzweifelhaft erschossen. Auf dieses Stichwort hin erscheinen prompt zwei Demonstranten, die auf Transparenten den Tod des Angeklagten fordern - wie dies in den dreißiger Jahren in gewaltigen Massenaufzügen geschah und dem 'gesunden Volksempfinden' Ausdruck gab. Ganz nach Schema verläuft das Verfahren freilich nicht. Bei der ausländischen Presse ist der Fall nämlich nicht unbeachtet geblieben. So erscheinen denn zwei Korrespondenten, die allerdings insofern unbewußt auf das Spiel des Tribunals eingehen, als sie sich für den "Dissidenten" Podopljokow interessieren, ohne Rücksicht darauf, daß der Angeklagte gegen eine solche Bezeichnung heftig protestiert. Dennoch: Die Weltöffentlichkeit ist aufmerksam geworden, und es nützt dem Gericht nichts, daß der Vorsitzende das Ganze als ein harmloses Theaterstück zu deklarieren trachtet.

Mit einer berufsüblichen Kennzeichnung des verbrecherischen Tuns Podopljokows beginnend, steigert sich der öffentliche Ankläger immer mehr in Hysterie hinein, die schließlich darin kulminiert, daß er der über dem Tribunal aufragenden Themis-Figur die MP aus der Hand reißt und eine Salve auf die "Feinde", will sagen in den Zuschauersaal, abfeuert. Man muß ihn überwältigen.

Larissa, die Frau des Angeklagten, benutzt die Verhandlungspause, um verschiedene Personen um Hilfe anzufragen - vergeblich. Vorsitzender, Beisitzende, Anwalt sind zwar persönlich von der Unschuld des Angeklagten völlig überzeugt, aber eingespannt in das

System, müssen sie ihre Rolle spielen. Ein namhafter Wissenschaftler, von Larissa um Fürsprache gebeten, verweigert sich unter Hinweis auf seine gigantischen Pläne zur Umgestaltung der Natur, die ihm keine Zeit ließen, sich mit Individualproblemen abzugeben. Einen Poeten vom Jewtuschenko-Typ interessieren heimische Vorgänge überhaupt nicht; ihn beschäftigt die Lage in Chile. Und ein erfolgreicher (Dorf-) Prosaist befaßt sich mit Stadtaffären grundsätzlich nicht. Schließlich schickt Larissa in ihrer Verzweiflung ein Stoßgebet zum Himmel - und der antwortet prompt: mit Blitz und Donner und dem Tod des Staatsanwalts.

Auf dessen Beerdigung hält nun die Zeugin Seljonnaja eine so ergreifende Abschiedsrede, daß sie sogleich zur Nachfolgerin des Verstorbenen avanciert. Schlimmes widerfährt dem Vorsitzenden: Als ihn auch in dieser feierlichen Stunde wieder das unabweisbare Bedürfnis ankommt, Wasser zu lassen, wird er vom Sekretär nicht wie üblich zur Toilette geführt, sondern in die Luke des Krematoriumskellers gestoßen, in die soeben der Sarg mit dem toten Staatsanwalt abgesenkt worden ist. Trotz dieser Hinterhältigkeit zum Nachfolger aufgestiegen, gibt sich der Sekretär neumodisch-liberal, wirft mit englischen Sprachbrocken um sich und führt Reden, die deutlich an Gorbatschows Anfänge als Generalsekretär erinnern, z.B.: "Wir müssen den Rückstand aufholen, die Disziplin verstärken, die erzieherische Arbeit verbessern, mit der Korruption Schluß machen und aufs entschiedenste unser Gerichtssystem reformieren. Wir müssen mit aller Entschlossenheit das Bummelantentum bekämpfen, das verspätete Erscheinen zur Arbeit, den Alkoholismus, die Klauerei, die Bestechlichkeit und den Einfluß uns fremder Ideologien. Es muß ein für allemal Schluß gemacht werden mit Gleichgültigkeit, Gefühlsduselei, Wurstigkeit und Schlamperei."<sup>84</sup>

Statt der Gerechtigkeit huldigt er aber eher dem Aktionismus. Rasch bringt er daher die Verhandlung zum Abschluß, und das Gericht zieht sich zur Beratung zurück. Inzwischen hat sich aber das westliche Ausland des Falles angenommen; eine Solidaritätsbewegung für Podopljokow macht von sich reden. Wohl versuchen die Behörden

noch mit verschiedenen Tricks, dem Angeklagten ein Geständnis abzunötigen. Doch als dieser erfährt, daß selbst der amerikanische Präsident sich inzwischen für ihn interessiert, ist seine Bereitschaft sofort dahin, sich seine Unschuld abkaufen zu lassen. Schon will der Verteidiger ihn ausländischen Korrespondenten als reuigen Täter vorführen, da muß er erleben, daß der Angeklagte sich von seiner früheren politischen Passivität entschlossen abkehrt und sich lautstark gegen das System auflehnt.

Nur vordergründig betrachtet geht es bei Wojnowitsch um das sowjetische Gerichtswesen. Soziale, sozialpsychologische und andere Fragen sind weit bedeutsamer, und der Ablauf des Schauprozesses dient vor allem dazu, sie von verschiedener Seite zu beleuchten.

Die Handlung setzt - wie in den besten satirischen Stücken der zwanziger und dreißiger Jahre - ganz alltäglich-harmlos ein. Allmählich scheinen dann hinter der Belanglosigkeit tragische Züge auf, und am Schluß mündet das Geschehen in ein politisches Bekenntnis des Haupthelden: Am Anfang ein unauffälliger Bürger wie viele, ist er am Ende - als Folge des Erlebten, Erlittenen - zum aufbegehrenden Dissidenten geworden. Sein individuelles Schicksal erhält so den Charakter des Typischen; er steht für viele, die aus Erfahrung klug werden und sich schließlich gegen Unterdrückung und Demütigung auflehnen, ja die vom Regime und dessen Repräsentanten selbst aus braven, unpolitischen Bürgern zu Protestierern gemacht werden - kraft der dem Kommunismus immanenten Zwänge und Pressionsmechanismen.

Was die Perspektive für die Zukunft angeht, so setzt Wojnowitsch offensichtlich nicht auf die Einsicht der Regierenden, nicht auf einen Generationswechsel, nicht auf die Ablösung einer harten durch eine liberalere Führungsschicht, sondern allein auf den vom Kommunismus selbst - wider den Willen der Herrschenden - unvermeidlich ausgelösten Prozeß der Desintegration der Gesellschaft, deren Mitglieder in wachsender Zahl Lüge und Repression als unerträglich empfinden und sich dagegen auflehnen - allerdings nicht mit Gewalt, denn diese hat - wie Wojnowitschs anderes Ich betont, ein

**"Volkssänger", der als Kommentator und gelegentlicher Dialogpartner agiert - noch nie zu etwas Gutem geführt.**

## 7.6. STALINS GEIST - UNSTERBLICH?

WLADIMIR GUBAREW

Der Autor des Schauspiels *Stalins Datscha* (Dača Stalina, 1988) war Leiter des Ressorts Wissenschaft in der Parteizeitung Prawda. Als solcher hat er eine beachtliche Reihe von Publikationen über sein Spezialthema Raumfahrt und Kosmos veröffentlicht. In seiner journalistischen Funktion hatte er auch das Katastrophengebiet von Tschernobyl zu besuchen. Doch nicht die erwartete Reportage legte er danach vor, sondern das Theaterstück *Sarkophag* (Sarkofag, 1986; der Titel steht sowohl für die Ummantelung des Unglücksreaktors wie auch für die Spezialsärge der Opfer).

Das in einer Spezialklinik für Strahlengeschädigte spielende Stück versucht eine uns heute im Wissen um die furchtbaren Folgen relativ naiv erscheinende Aufarbeitung der Reaktorkatastrophe.<sup>85</sup> Die nach und nach eingelieferten Opfer der Explosion (im Verlaufe der Handlung stirbt ein Patient nach dem anderen) werden vom Staatsanwalt nach dem Ablauf der Katastrophe und ihren Ursachen befragt. Dabei kommt ein erschreckendes Ausmaß von Mängeln ans Tageslicht. Pfusch am Bau, technische Rückständigkeit, fachliche Inkompetenz, Leichtfertigkeit im Umgang mit den komplizierten Anlagen, Geringschätzung des Lebens und der Gesundheit der Werksangehörigen, zudem Verharmlosung der Katastrophe und Feigheit der leitenden Mitarbeiter - kurz das Wirken eines ganzen Systems der Verantwortungslosigkeit. Allerdings stellt Gubarew nicht den Einsatz der Nuklearenergie selbst an den Pranger, sondern lediglich den leichtfertigen Umgang mit ihr. Und er lenkt auch gegen Ende prompt vom wissenschaftlichen und wirtschaftlichen Feld aufs politische (mit einem Schuß Sowjet-Nationalismus) hinüber, indem er den herbeigeeilten amerikanischen Spezialisten gegen den Atomkrieg polemisieren läßt.



Wladimir Stepanowitsch Gubarew (geb. 1938) ist unter den Dramatikern ein Außenseiter - für ihn ist das Stückeschreiben eine Art Hobby. Ein sehr ernstgemeintes freilich, denn seine Dokumentarspiele haben ein wichtiges öffentliches Anliegen. Auf Wirksamkeit, auch Bühnenwirksamkeit kommt es ihm an: Realitätsnähe, häufig gestützt auf eigene Erfahrung oder Kenntnisse, ist ihm das wichtigste.

Das Stück, in dem sich Gubarew mit dem Stalinschen geistigen Erbe in den Menschen auseinandersetzt, spielt in einer georgischen Datscha, einer von den vielen, die der Diktator besaß und bewohnte, inzwischen umfunktioniert zu einem Urlaubsdomizil für Angehörige der Nomenklatura, ausgestattet mit Fernsehgerät, Video- und Stereoanlage. Das Mobiliar ist weitgehend unverändert. Und in den Schränken hängt noch Stalins Kleidung.

Die äußere Handlung im Stück ist minimal. Gäste treffen ein, man setzt sich zum Tee, man tanzt, man unterhält sich. In den Dialogen geht es anfangs um die angemessene Plazierung im Hause und um die für den Umgang miteinander wichtige Information über Status und Bedeutung der Gäste; dann aber geraten die Gespräche zu einer fortschreitenden Entlarvung der Nomenklatura und dem Nachweis ihrer totalen Verantwortungslosigkeit gegenüber dem Volk und seinem Wohlergehen. Die Ideale der Revolution sind abgeschrieben. Der Anspruch der Funktionäre, die Interessen des Volkes zu vertreten, ist pure Schutzbehauptung: Der abgetakelte Parteifunktionär Badjin z.B., ein Fossil aus Breshnews Zeiten, interessiert sich vornehmlich für pikante amerikanische Filme. Seine Frau Karina legt Dossiers über die anderen Gäste an, der Schriftsteller Kostin nutzt den Urlaub, um sofort ein Verhältnis mit dem Stubenmädchen anzufangen, während seine Frau mit ihren Auslandsreisen prahlt, die das Paar dank der stets opportunistisch auf Linie verfaßten Werke ihres Mannes (die in Wahrheit seine Frau schrieb) in aller Welt absolvierte.

Die Ursachen für diese Mentalität liegen weit zurück: Stalins Menschenverachtung hat sich quasi auf die Repräsentanten des Systems übertragen und sich auf die Gesellschaft wie ein Mehltau gelegt. So ist denn der Geist des Tyrannen noch höchst lebendig.

Gibt es Hoffnung? Eine der Figuren, Viktor, mehr zufällig in diese Kreise geraten, vertritt die junge Generation, als welcher er zu einer Art Generalabrechnung mit der älteren ansetzt. Er wirft ihr vor, die Jugend mit einem Virus der Gleichgültigkeit angesteckt zu haben, der nun das ganze gesellschaftliche Leben vergifte. Und da sich auch unter den Bedingungen der Perestrojka definitiv nichts ändere, steige die Jugend eben einfach aus. Ja, er geht so weit, zu fragen, ob nicht die Masse der einfachen Leute, die guten Glaubens für die Revolution Lenins gekämpft haben, bereits von Anfang an betrogen worden sei. Seine Weigerung am Schluß, als ein Waldbrand die Datscha bedroht, sich mit den anderen in Sicherheit zu bringen, soll wohl als Mahnung verstanden werden, nicht zu resignieren, sondern sich sozialen Gefahren tapfer zu stellen. Wenn Viktor sich anschickt, das Haus vor dem herannahenden Flammenmeer zu schützen, so nicht um das Erbe Stalins, seine Datscha, zu bewahren, sondern um zu demonstrieren, daß es darauf ankommt, in einer Notsituation zu handeln und dem Unheil entgegenzutreten. Ganz offensichtlich setzt Gubarew keine Hoffnung auf Einsicht und Sinneswandel bei den Machteliten. Das Verhalten der Personen, die vom Geiste Stalins und der nachfolgenden Stagnationsperiode geprägt sind, beweist, daß ihre Mentalität die von Befehlsempfängern ist, welche ihr Mäntelchen stets nach dem Winde hängen werden, lediglich darauf bedacht, ihre Stellung zu behaupten, ihre Vorrechte zu sichern.

Was aber die junge Generation betrifft, so ist ihre Kritik wohl moralisch rigoros, zeitigt aber auch nicht den Ansatz zu einer pragmatisch-konkreten Alternative. Viktors Handeln hat bestenfalls symbolische Bedeutung. *Stalins Datscha* liefert so einen anschaulichen Beleg für das fundamentale Dilemma des Perestrojka-Gedankens: Im Rahmen der alten Ordnung kann der Umbau nicht gelingen. Die überkommene Struktur muß zerbrochen, der Kommunismus entmachtet, neuen Ideen und neuen Menschen Entfaltungsspielraum eröffnet werden.<sup>86</sup>

## 8. "DIESMAL DARF NICHTS UNTER DEN TEPPICH GEKEHRT WERDEN."

MICHAIL SCHATROW

Hinter dem offiziellen Lügengespinst die Wahrheit über die politische Geschichte der Sowjetepoche herauszufinden, in bühnengerechter Form seinen Landsleuten zu präsentieren und für die Bewältigung ethischer Fragen der Gegenwart zu nutzen, ist seit Jahrzehnten schon das Anliegen Michail Filippowitsch Schatrows (eigentlich Marschak). Geboren am 3.4.1932 in Moskau als Sohn einer Deutschlehrerin und eines Revolutionsveteranen, eines Ingenieurs, der in Archangelsk Industriebauten ausführte und 1937 erschossen wurde (was dreißig weitere Mitglieder der Sippe Marschak ins Unglück riß), gehört auch Schatrow zu den 'Vaterlosen', die in der russischen Literatur der Gegenwart keine geringe Rolle spielen (Ajtmatow, Okudshawa, Trifonow u.a.).

Als Sohn eines hingerichteten 'Volksfeindes' und seiner im Lager (1949-56) einsitzenden Frau konnte Schatrow an ein reguläres Studium an einer Universität nicht denken. Das Bergbauinstitut in Moskau aber nahm es zum Glück mit den Kaderakten nicht so genau; außerdem bekamen die Studierenden - in der Notzeit nach dem Kriege kein geringer Vorteil - eine Uniform gestellt. So immatrikulierte sich denn der Zwanzigjährige hier, obwohl er sich im Grunde nur für Literatur und Geschichte interessierte.

Er war noch Student, als sein erstes Stück *Saubere Hände* (Čistye ruki) am Moskauer Theater für junge Zuschauer aufgeführt wurde (1955), gefolgt 1956 von dem Schauspiel *Der Platz im Leben* (Mesto v žizni), das deutlich den Einfluß von Rosows *Hals- und Beinbruch* (V dobryj čas) von 1954 verrät.

Beide Stücke zeigen das Bemühen junger Menschen, sich ein Leben aufzubauen, das in Übereinstimmung steht mit ihren sozialistischen Idealen. Unterstützt von 'kampfereifenen' Kommunisten, bestehen sie

alle Bewährungsproben bei der Abwehr von Heuchelei und Maulheldentum und werden zu vorbildlichen Sowjetbürgern.

Der XX. Parteitag von 1956 brachte die Entlassung der Mutter aus dem Lager und die (posthume) Rehabilitierung des Vaters. Vor allem aber wurde er zur Initialzündung für Schatrows neues künstlerisches Programm; die wahrheitsgetreue Darstellung der Vergangenheit und die Reinigung des sowjetischen Leninbildes von der hagiographischen Tünche. Den Schöpfer des ersten sozialistischen Staates als einen großen Menschen darzustellen, dessen Denken und Wirken für Gegenwart und Zukunft richtungweisend bleibt, war von nun an Schatrows künstlerisches Hauptanliegen. Freilich: Schatrows zähes Ringen mit der Partei um das Recht, alle Schleier von der Vergangenheit wegzuziehen und das wahre Gesicht der Revolution und ihrer Protagonisten zu zeigen, wurde zwar schließlich insofern von Erfolg gekrönt, als dank Glasnost alle Tabus fielen und der ihm lange versagte Zugriff auf Archivquellen möglich wurde. Doch ist durch die nun immer mächtiger anschwellende Enthüllungswelle auch das Fundament weggespült worden, auf dem Schatrow für seine Perspektive einen festen Boden zu haben glaubte: Die historische Legitimation Lenins und der Bolschewiken zum militärischen Umsturz und zur Beseitigung der Demokratie in Rußland.

Schatrow bezeichnet seine dramatische Technik als Dokumentarstil, stellt sich damit also in eine Traditionslinie, die bereits im 19. Jahrhundert (*Dantons Tod* von G. Büchner, 1835) ihren Anfang nimmt. Redemanuskripte, Memoirenpassagen, Briefe, Aktenstücke, Befehle, Telegramme u.a. werden in nachempfundene Dialoge eingebaut; Erfundenes wird mit Vorgefundenem verschmolzen.

Von Erwin Piscator in den zwanziger Jahren an der Berliner Volksbühne bei der Theatralisierung komplexer gesellschaftlicher Vorgänge (Revolution) genutzt, wurde diese Technik in der Folge auch in Romanen eingesetzt, so z.B. durch die sogenannten Arbeiterautoren (*Brennende Ruhr*, 1929, von K. Grünberg; *Ein Prolet erzählt*, 1929, von L. Turek; *Maschinenfabrik M & K*, 1931, von W. Bredel) oder in Amerika von U. Sinclair (*Mountain city*, 1930, *So*

*macht man Dollars*, 1931). In den sechziger Jahren erschien in Deutschland eine Reihe von halbdokumentarischen (*Der Stellvertreter*, 1963, von R. Hochhuth; *Die Plebejer proben den Aufstand*, 1966, von G. Grass) oder rein dokumentarischen Stücken (*In der Sache J. Oppenheimer*, 1964, von H. Kipphardt; *Die Ermittlung*, 1965, von P. Weiss), die dem Bedürfnis nach politischer Aufklärung des Publikums mittels unwiderlegbarer Fakten Rechnung tragen sollten. Auf Hochhuth und Weiss als seine Anreger hat Schatrow auch selbst verwiesen.

Schatrows Leninzyklus, dessen Stücke er für den Verlag "Sowetski Pisatel" (unter dem Sammeltitel "Das unvollendete Porträt" - Nedopisannyj portret -) zusammengefaßt hat, beginnt mit dem Schauspiel *Im Namen der Revolution* (Imenem revoljucii, 1957), das damals als bestes Stück zum Thema des vierzigsten Jubiläums der Oktoberrevolution ausgezeichnet worden ist. Er präsentiert den Gründer der Sowjetunion vor allem als väterlichen Freund zweier Kinder, die ihre Eltern verloren haben.

Schatrows künstlerisches Bemühen, Lenin als Menschen und nicht als unfehlbaren Gott zu zeigen, seine Zweifel und Probleme nicht zu kaschieren, seine Umgebung nicht der gültigen Linie entsprechend zu retuschieren, also auch die inzwischen Verfemten nicht einfach in ein Orwellsches 'Gedächtnisloch' fallen zu lassen - kurz: die sowjetische Geschichte so darzustellen, wie sie wirklich war, hat ihm vielerlei Ärger eingetragen. So wurde sein Theaterstück *Der Brester Friede*, 1962 verfaßt, erst ein Vierteljahrhundert später veröffentlicht und aufgeführt. Vier Folgen des Films *V.I. Lenin. Einige charakteristische Züge zu seinem Porträt* lagen 20 Jahre im Fernseharchiv fest. Der Film *Der 6. Juli* (1964) wurde als schädlich eingestuft, das Theaterstück *So werden wir siegen* (1981) durch einen Beschluß des Sekretariats des Zentralkomitees verboten, eine 'Ehre', die offenbar noch keinem sowjetischen Dramatiker widerfahren war, u.s.w.

*Der Brester Friede* (Brestskij mir, veröffentlicht 1987) geht zurück auf einen Prosatext gleichen Titels, den Schatrow Ende der fünfziger

Jahre (1959) entworfen hatte und 1962 vollendete.<sup>87</sup> Das Auftreten eines Trotzki, Sinowjew und Bucharin - zu dieser Zeit noch 'Volksfeinde' und für die Literatur Unpersonen - macht deutlich, daß die bolschewistische Führung in ihrer Frühzeit alles andere war als eine geschlossene Phalanx und über den einzuschlagenden Kurs - Marxismus hin, Marxismus her - keineswegs einig; daß Lenin sogar mit seinem Rücktritt drohen mußte, um sein Konzept durchzusetzen - ohne Rücksicht übrigens auf die 'Massen', bei denen die Akzeptanz der revolutionären Politik äußerst gering war. Dies alles zu zeigen und bewußt zu machen erschien wohl genauso inopportun wie daran zu erinnern, daß Anfang 1918 die sowjetische Regierung voll auf die Weltrevolution setzte, als deren erster Akt die Revolution in Deutschland sehnlichst erwartet wurde - als Rettung der in äußerste Bedrängnis geratenen Revolutionäre Rußlands. Lenin erklärte damals: "Wir werden in jedem Falle angesichts aller nur denkbaren Peripetien zugrunde gehen, wenn die deutsche Revolution nicht eintritt", wenn es nicht gelingt, "die internationale Revolution auszulösen, den Übergang zu vollziehen von unserer Revolution als einer eng nationalen zu einer Weltrevolution."<sup>88</sup>

Während in Schatrows durchaus wahrheitsgetreuer Darstellung Lenin und die Bolschewiki allein an sich und ihre Revolution denken, sind es ausgerechnet die intellektuellen Kritiker der Bolschewiki, die den nationalen Gesichtspunkt zum Ausdruck bringen und die Interessen des Volkes vertreten. Den großen Lyriker Alexander Blok läßt Schatrow mit der Meinung zu Wort kommen, der Diktatvertrag mit dem deutschen Kriegsgegner stelle einen Verrat an Rußland dar, und Maxim Gorki erklärt bei ihm gar: "Sie (die Bolschewiki, E.R.) geben Rußland der Plünderung durch die Deutschen preis, um an der Macht zu bleiben und sich diesem angenehmen Geschäft selbst zu widmen."<sup>89</sup> Und geradezu prophetisch klingen die Worte Lenins: "Man kann alles verlieren, nur nicht das Vertrauen der Massen."<sup>90</sup> Die Gründe dafür, daß dieses Stück fünfundzwanzig Jahre lang nicht das Licht der Öffentlichkeit erblicken konnte, liegen auf der Hand.<sup>91</sup>

Eine noch größere Bedrohung für die bolschewistische Herrschaft als der deutsche Vormarsch 1918 brachte der Aufstand der Linken Sozialrevolutionäre am 6. Juli 1918, auch wenn er bereits einen Tag später niedergeschlagen war.

Schatrow hat dieses Ereignis im bewährten Dokumentarstil in seinem Stück *Der 6. Juli* (*Šestoe ijulja*, 1963/73) nachgestaltet. Im Zentrum steht die leidenschaftliche Auseinandersetzung um die Politik der Regierung zwischen Lenin und Swerdlow auf der einen Seite, Marija Spiridonowa von den Sozialrevolutionären auf der anderen auf dem zur Zeit des Aufstandes gerade tagenden V. Sowjetkongreß (4.-10. Juli 1918) im Bolschoitheater.

*Bolschewiken*, auch: *Der 30. August* (*Bol'sheviki/Tridcatoe Avgusta*, 1966) spielt im Sitzungssaal des Rats der Volkskommissare im Kreml. Die zur turnusmäßigen Beratung versammelten Regierungsmitglieder erhalten die Nachricht, daß Lenin durch das Attentat Fanja Kaplans (30.8.1918) schwer verletzt, der Vorsitzende der Tscheka von Petrograd Moisej Uritzki von dem Studenten Leonid Kannegießer ermordet worden ist. Zum ersten Mal ohne Lenin haben sie nun eine Entscheidung von großer Tragweite zu treffen und darüber zu befinden, wie auf diese Vorfälle zu reagieren ist. Nach heftiger Debatte wird unter Vorsitz Swerdlows beschlossen, den sogenannten 'Roten Terror' in Gang zu setzen, eine offiziell legitimierte Lynchjustiz, der - besonders in Moskau und Petrograd - zahlreiche wahllos aufgegriffene 'Geiseln' (Vertreter bürgerlicher Berufe, ehemalige Offiziere und andere Konterrevolutionäre) zum Opfer fielen.

Zu einer philosophischen Überhöhung der Revolution setzt Schatrow dann in einem Stück an, das seinen Helden als Visionär präsentiert, der davon träumt, seine Bewegung aus dem Tal der Tränen in eine lichte Zukunft hineinschreiten zu sehen.

*Blaue Pferde auf rotem Gras* (*Sinie koni na krasnoj trave*, 1977, auch unter dem Titel *Revolutionsetüde* - *Revoljucionnyj étjud* - gespielt) nennt der auf den Tod kranke Maler Alexej Lenkow sein letztes Bild,

das - wie er Lenin schreibt - die von ihm erträumte kommunistische Zukunft der Schönheit und schöpferischen Freiheit symbolisiert darstellen soll. Der Adressat des Briefes erblickt im tragischen Schicksal des Künstlers, seine Sehnsucht nicht mehr erfüllt sehen zu können, ein Analogon zu seinem eigenen Los: die besorgten Worte seines Arztes haben ihm den Ernst seines Zustandes klar gemacht. Um so wichtiger ist es, daß er den Blick von der Lösung der Alltagsaufgaben hebt und sich darauf konzentriert, der Entwicklung eine Richtung zu geben, die sein Werk die nächsten Generationen überdauern läßt.

Er wird es tun in einer Rede unter dem Titel *Über die Arbeit des Jugendverbandes*, die er am folgenden Tage, dem 2. Oktober 1920, auf dem II. Komsomolkongreß zu halten gedenkt. Die Rede wendet sich an die jungen Menschen seines Landes und erklärt die Erziehung zur Hauptaufgabe der Zeit. Sie ermuntert dazu, das Erbe der Weltkultur in Besitz zu nehmen, weil es nur auf der Basis eines umfassenden Wissens möglich sei, den Fortschritt zu sichern. Lenin fordert eine Jugend, die nicht aus Ja-Sagern besteht, sondern nachdenkt und frei von Dogmatismus ihre Entscheidungen trifft. Kein Zweifel, daß Schatrow hier - in einer Phase lähmender Stagnation in seinem Lande - zu jenem Umdenken aufforderte, das sich dann einige Jahre später Bahn zu brechen begann.

Daß Schatrow nicht etwa den Kommunismus in Frage stellt, sondern vielmehr die Methoden seiner Umsetzung, machen die Worte deutlich, die er seinem Lenin in den Mund legt: "Wenn Sie eine ausgezeichnete Idee mit nichtswürdigen Mitteln realisieren wollen - wissen Sie, was Sie dann erhalten? Die Menschen werden anfangen, an der Idee zu zweifeln, und ohne zu begreifen, werden sie diese beschuldigen und nicht die Mittel".<sup>92</sup>

Etwa drei Jahre später, am 18. Oktober 1923, spielt das 1981 vollendete Schauspiel *So werden wir siegen* (Tak pobedim). Der bereits auf den Tod kranke Staatsgründer ist für kurze fünfzehn Minuten in sein Arbeitszimmer im Kreml gekommen und diktiert



jenen Brief, der als Testament Lenins bekanntgeworden ist. Er gibt darin eine Einschätzung der führenden Bolschewiken, darunter auch Stalins, den von dem Posten des Generalsekretärs abuberufen er dringend empfiehlt.

Während er noch diktiert, erinnert er sich - in szenischer Umsetzung - der wichtigsten Wendepunkte in der Geschichte der Revolution: Des Brester Friedens, der Auseinandersetzung mit Trotzki, der Revolte von Kronstadt, der Gewerkschaftsdiskussion, des Übergangs zur Neuen Ökonomischen Politik, der Auseinandersetzung um die Nationalitätenpolitik und der Konferenz von Genua, die den deutsch-russischen Vertrag von Rapallo im Gefolge hatte.

Jede Entscheidung, die getroffen werden mußte, war von größter Bedeutung, und jedesmal hatte es den Anschein, als sei dieser Schritt der wichtigste, alles entscheidende. Doch stets stellte sich heraus, daß die nächste Herausforderung noch schicksalsträchtiger war. Mittels dieser Gedankenfolge bei seinem Helden legt der Autor dem Zuschauer den Schluß nahe, daß die jetzt anstehende Entscheidung in der Nachfolgefrage die allerwichtigste sei. Der von Lenin nicht verhinderte Aufstieg Stalins ist in Schatrows Auge die entscheidende Ursache für das Debakel des Sozialismus. Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang die Schlußworte Lenins: "Niemand kann den Sieg der Kommunisten verhindern, wenn die Kommunisten ihn nicht selbst verhindern. Wir haben den richtigen Weg gefunden! Nicht abweichen! So werden wir siegen!"<sup>93</sup> Und an anderer Stelle: "Ich habe schon vor der Revolution gesagt - jeder, der auf anderem Wege zum Sozialismus gelangen will, nicht auf dem des politischen Demokratismus, kommt unvermeidlich zu den unsinnigsten und reaktionärsten Schlußfolgerungen sowohl in der Ökonomie als auch in der Politik."<sup>94</sup>

Es sind besonders aber zwei Texte, die Schatrow weit über den Kreis der Fachleute hinaus bekannt gemacht haben.

Das im Jubiläumsjahr 1987 am Theater des Leninschen Komsomol in Moskau vorgestellte (und in der Spielzeit 1987/88 in Leipzig zur

deutschen Erstaufführung gebrachte) Argumentationsstück *Diktatur des Gewissens* (Diktatura sovesti, 1986) spielt in den Redaktionsräumen einer russischen Jugendzeitung. Bei einer Routinesitzung kramt eine junge Redakteurin eine Prawda-Notiz vom 22. April 1920, dem fünfzigsten Geburtstag Lenins, unter dem Titel "Gerichtsverhandlung über Lenin" heraus<sup>95</sup> und schlägt einen Wiederabdruck vor. Es entbrennt ein heftiger Streit pro und contra, der damit endet, daß man die Gerichtsverhandlung von damals in aktualisierter Form wiederholt. Vergangenheit und Gegenwart werden in einer Reihe von Spielszenen in Beziehung zueinander gesetzt, Verheißungen und Erfüllung können verglichen werden.

Vor dem improvisierten Gerichtshof treten sowohl Repräsentanten der 'alten Welt' (darunter Churchill, André Marty, Hemingway, aber auch Dostojewskis Held Werchowenski aus den *Dämonen*) wie solche der 'neuen Welt' (Arbeiter, Journalist, Schüler, Aspirant u.a.) in die Schranken und legen Zeugnis ab, begründen ihre Kritik am Sozialismus bzw. verfechten dessen Grundsätze, verteidigen ihre Position und die ihres jeweiligen politischen Lagers, rechtfertigen ihre Einstellung und Vorgehensweise und führen dabei reichlich Tatsachen pro und contra ins Feld. Diese historischen (bzw. literarischen) Figuren werden von den anwesenden Journalisten dargestellt, ohne daß diese sich damit aber im traditionellen Sinne identifizierten. Vielmehr führen sie ihre Helden im Brechtschen Sinne vor, reflektieren dabei über sie und streiten auch mit den Kollegen über eine angemessene Interpretation. Diese Technik verfolgt den Zweck, den Zuschauer zum eigenständigen, kritischen Mitdenken zu bewegen. Wird er im Verlauf der Handlung doch mit einer Reihe von Thesen und Ansichten über die Geschichte, die Veränderung der Welt und insbesondere der Revolution konfrontiert, die bekannte Gestalten und Vorgänge in einem z.T. ganz neuen Licht erscheinen lassen. Es entsteht so ein höchst komplexes Bild, zumal die einander widersprechenden Ansichten vom Autor keineswegs - etwa durch eine höhere Instanz, einen Räsonneur - bewertet werden: eine gültige Wahrheit oder verbindliche Beurteilung einer Person oder einer These

liefern weder Schatrow noch eine seiner Figuren. Immerhin macht der Handlungsverlauf den Schluß unabweisbar, daß der Autor sich für bestimmte Kardinaltugenden wie Toleranz, Liberalität und Ehrlichkeit einsetzt, moralische Kategorien mithin, die bislang gern mit dem negativen Signum des 'Bürgerlichen' belegt waren.

Den Ablauf der einzelnen Szenen zu rekapitulieren erscheint nicht lohnend, wohl aber ein Hinweis auf die Vielfalt der Standpunkte, welche dem Leser hier präsentiert werden. So läßt Schatrow z.B. Dostojewskis Werchowenski seine Umstürzlertheorie von der Auserwähltheit einer politischen Führungsgruppe vortragen, die zynisch über eine stumpfe Masse gebietet, jene These somit, durch die Dostojewski in den *Dämonen* von 1872 vor dem Sozialismus warnte. Bemerkenswert, daß Schatrow an Werchowenskis Statement (vorgetragen durch den Journalisten Goscha) die nachdenkliche Frage knüpfen läßt: "Ist das nun eine Karikatur auf einen Revolutionär des 19. Jahrhunderts oder eine Röntgenaufnahme von einigen Vertretern des Sozialismus unserer Zeit?"<sup>96</sup>

An anderer Stelle werden die Attentäter von 1881 aufgeboten, denen Alexander II. zum Opfer fiel, und bekommen Gelegenheit, ihre These zu vertreten, ohne eine solche Bluttat wäre es unmöglich gewesen, das Volk aufzurütteln; was eine skeptische Debatte über das Recht zum Terrorismus in unserer Zeit auslöst.

Einer der zentralen Diskussionspunkte ist das Verhältnis von Staatsmacht und Bürgern zueinander. Beruht die Ordnung und Stabilität einer Sozietät wirklich auf Macht, Furcht und blind funktionierenden Kadern, wie ein eingefleischter Apparatschik versichert? Hat der einzelne ein Mitspracherecht, darf es sich z.B. ein Arbeiter bieten lassen, mit dem Hinweis "Du bist Arbeiter! Also geh und zieh deine Muttern an!"<sup>97</sup> in seinem Recht als mündiger Bürger beeinträchtigt zu werden? Ein unvermittelt auftauchender "Außenstehender" (der sich später als Friedrich Engels vorstellt), bemerkt hierzu: "Zaren erwarten nicht, daß Ihr denkt. Sie wollen, daß Ihr schuftet ... Aus irgendwelchen Gründen sind mir in der Geschichte keine Zaren begegnet, die an kommunistischen Komplexen gelitten

haben". Worauf einer der Mitspieler bemerkt: "Leider aber Kommunisten mit zaristischen Komplexen".<sup>98</sup>

Die Auseinandersetzung mit bestimmten politischen Prinzipien, die in der Vergangenheit eine Rolle spielten und zumindest zeitweise den sowjetischen Herrschaftsstil prägten, wird nicht abstrakt als eine Art von Historikerstreit geführt, sondern ständig aktualisiert, mit den Defiziten und Deformationen der sowjetischen Gesellschaft der Gegenwart in Zusammenhang gebracht. Angesprochen werden dabei die politische Schizophrenie der Jugend, der marxistische Phrasen für jede Gelegenheit zur Verfügung stehen, ohne daß sie daran glaubte, der Alkoholismus als ein Mittel zum Ausstieg aus der Alltagsmisere oder der in sozialistischen Ländern nicht selten bewußt vollzogene soziale Abstieg - etwa im Falle eines Akademikers, der es vorzieht, als Liftfahrer zu arbeiten, weil er so der Berührung mit der 'abscheulichen' Umwelt aus dem Wege gehen kann u.a.m.

Konsequent auf der mit diesem Stück eingeschlagenen Linie weitergehend, hat Schatrow in dem Dokumentarspiel *Weiter...weiter...weiter* (Dal'se... dal'se... dal'se... 1988) zögernd zum Schritt über jene bisher letzte Rückzugslinie hinaus angesetzt, über der Lenins Name prangt, will sagen jene Position verlassen, die Stalin als den Hauptschuldigen, ja fast allein Schuldigen der gesellschaftlichen Deformation ansieht. Hier wird selbst der Partei- und Staatsgründer von Kritik nicht mehr ausgenommen: Dem Leser/Zuschauer muß sich unabweisbar die Frage aufdrängen, ob die Grundlage für Stalins Terrorherrschaft nicht schon im ersten Jahre nach der Revolution, also unter Lenin, geschaffen worden ist. Um sich der Antwort auf diese alles entscheidende Frage zu nähern, läßt Schatrow Probleme der sozialistischen Theorie und Strategie diskutieren, dabei sowohl die vorrevolutionäre Auseinandersetzung unter den Linken wie auch die internationale einbeziehend, läßt er Kerenski zu Wort kommen und die zaristischen Generäle, die bolschewistischen Führer nach der Revolution und natürlich vor allem Lenin und Stalin. Vorbehaltlos soll

die Vergangenheit befragt werden: "Diesmal darf nichts unter den Teppich gekehrt werden".

Wieder handelt es sich um Dokumentartheater, geht es also nicht darum, Figuren sich entwickeln zu lassen, Spannungen aufzubauen, zu einem Höhepunkt zu führen und zu lösen, sondern um die Konfrontation bestimmter historisch verbürgter Positionen, die der Zuschauer ohne ideologische Handreichung beurteilen soll.

Auf der Bühne stehen 22 Stühle, auf denen nach und nach die Protagonisten Platz nehmen, wobei sie sich zunächst vorstellen. Dies geschieht in der Regel in Form einer Kurzbiographie, in die häufig eine Bewertung der historischen Vorgänge während und nach der Revolution aus der Sicht des Betroffenen eingeschlossen ist.

Als Zeugen ihrer selbst treten u.a. auf: der Philosoph Struwe, die Sozialrevolutionärin Spiridonowa, Kerenski, Trotzki, Plechanow, Ordshonikidse, Dsershinski, Sinowjew, Kamenjew, Martow, Denikin, Krupskaja, Bucharin, Rosa Luxemburg, Kornilow, Swerdlow, Lenin und Stalin.

Die Kernhandlung umfaßt jene rund 24 Stunden, die Lenin in seinem Petrograder Versteck verbrachte, in Erwartung des Rufes aus dem Smolny, wo Stalin, Swerdlow und Trotzki den bewaffneten Aufstand vorbereiteten. Beide Schauplätze sind auf der Bühne zu sehen, dazu das Arbeitszimmer Alexanders III. im Winterpalast, Amtssitz des Ministerpräsidenten Kerenski, und ein Zimmer im Gymnasium von Bychow, wo sich einige inhaftierte Generäle die Zeit mit politischen Diskussionen vertreiben. Quasi als Zeugen der Geschichte aufgerufen, blicken die Figuren im Wissen um die Folgen auf ihr Leben und ihre Taten zurück, schätzen ihre eigene Rolle und die ihrer Kontrahenten ein, polemisieren sie über Wege und Irrwege, Möglichkeiten und Versäumnisse, d.h. sie arbeiten vor unseren Augen die Vergangenheit auf, wobei sie uns mit den verschiedensten Standpunkten konfrontieren und es uns überlassen, unsere Schlußfolgerungen daraus selbst zu ziehen. Die Aussagen der Personen sind weitgehend historisch, vom Autor geschöpft aus Reden, Aufsätzen, Memoiren der Beteiligten, zwar subjektiv, aber authentisch.

Der Zuschauer wird in dem Stück mit Fakten konfrontiert, die ihm als Folge der offiziellen kommunistischen Geschichtsdarstellung entweder völlig unbekannt waren oder nur in verfälschter Form an ihn gelangt sind, z.B.

- daß der von Lenin gestürzte Kerenski kein 'Reaktionär', sondern Sozialist war;
- daß Plechanow, der 'Vater der russischen Sozialdemokratie', gegen Lenin den Vorwurf erhob, im Widerspruch zum Marxismus zu handeln und die Arbeiter ins politische Abenteuer geführt zu haben;
- daß Stalin bei Lenins Tod bereit war zurückzutreten und nur von seinen Freunden Sinowjew und Kamenjew (die Schatrow als Feiglinge bezeichnet) daran gehindert wurde, weil sie eine Alleinherrschaft Trotzki befürchteten, den sie für weit gefährlicher hielten als den Kaukasier;
- daß die Kollektivierung nicht etwa durchgeführt wurde, um die Bauern ins sozialistische Paradies zu führen, sondern um der freien Bauernschaft das Genick zu brechen und sie zu zwingen, für die Stadt und die Industrie zu arbeiten, und daß man dafür den Tod von Millionen bewußt in Kauf nahm;
- daß die Prozesse der dreißiger Jahre reine Schauprozesse waren, juristische Farcen;
- daß Anschuldigungen der absurdesten Art gegen jeden beliebigen Bürger verfertigt, Geständnisse brutal erpresst wurden;
- daß Bedenken gegen die Methoden der Geheimpolizei und der anderen Organe bei den Verantwortlichen erst in dem Moment auftauchten, da diese Organe gegen sie selbst vorgingen;
- daß es Stalin war, der die Liquidierung der führenden Armeekader ins Werk setzte;
- daß die Lenker der Geschicke des Vielmillionenvolkes einander belauerten, verrieten, mit Häme bedachten, daß diese 'eisernen Revolutionäre' sich schwach und feige zeigten, als im Zuge der 'großen Reinigung' auch ihr kostbares Leben in Gefahr geriet und anderes mehr.

Ein Jahrzehntlang in Ungewissenheit gehaltener bzw. mit Lügen gefütterter Leser/Zuschauer wurde also mit Wahrheiten konfrontiert, die niederdrückend desillusionierend wirken mußten. Vor allem aber bleibt hier der Staatsgründer selbst nicht mehr unverschont von Kritik - die von ihm als Selbstkritik formuliert wird: "Unleugbar bin ich vor den Arbeitern Rußlands schuld, weil ich wegen meiner verfluchten Krankheit die Sache mit der Versetzung Stalins nicht zu Ende führte. Viel zu spät ist es mir eingefallen, das System so zu reformieren, damit all das ein Ding der Unmöglichkeit würde."<sup>99</sup>

Die Schwäche der Position Lenins bedingt die Stärke derjenigen Stalins. So erinnert dieser seinen Vorgänger an jene bekannte Resolution vom X. Parteitag, die strikt jede Fraktionsbildung untersagte. Lenin kontert zwar mit der Behauptung, dies sei nicht generell gemeint gewesen, sondern für den konkreten Fall der Bedrohung durch den Aufstand von Kronstadt. Aber Stalin ist kaum zu widersprechen, wenn er das Recht in Anspruch nimmt, Lenins Beispiel zu folgen in Fällen, die er als Führer der Partei für bedrohlich hält, und sich dabei ausdrücklich als getreuer Schüler seines Vorgängers bezeichnet: "Ich habe wirklich nur Ihre Wege und Mittel weiterentwickelt und auf die neue historische Situation angewandt."<sup>100</sup>

Für den deutschen Leser besonders interessant ist das Auftreten Rosa Luxemburgs. Bekanntlich hat sie gegen die 'Partei neuen Typs' und die Leninsche Politik ernsteste Vorbehalte geäußert und die Gefahr einer Entartung der Diktatur des Proletariats zu einer Diktatur des Apparats beschworen. Diese Befürchtung läßt sie Schatrow auch in seinem Stück vorbringen - gefolgt von ihrer berühmten These, wonach Freiheit immer zuerst die Freiheit des Andersdenkenden bedeute, was Lenin übrigens hier beifällig quittiert: "Bravo, Rosa!"<sup>101</sup>

Die Hoffnungen des großen Revolutionärs für die Zukunft klingen in diesem jüngsten Stück Schatrows eigenartig unkonkret, fatalistisch: er setzt auf den "guten Samen des Oktober", der früher oder später Frucht tragen werde. Sehr viel pragmatischer ist da sein Nachfolger: "Viele werden mich verteidigen, indem sie sich selber

verteidigen."<sup>102</sup> Und er rät dringend, ihn in Frieden zu lassen, sein Erbe nicht anzutasten, wolle man nicht eine Menge Ärger bekommen. Das Schlußwort gehört selbstverständlich Lenin, der sich an die Zuschauer mit den Worten wendet: "Wir müssen weitergehen ...Weiter, weiter!"<sup>103</sup> Eine Losung, die weder präzise noch marxistisch ist.

Es folgt aber noch eine stumme Schlußszene, in der Lenin und Stalin allein auf der Bühne stehen: Lenin als das bleibende Vermächtnis der Revolution, Stalin aber, weil er sich einfach weigert abzutreten. Sein Geist, der Stalinismus, ist lebendig und wirkt weiter - bis heute.

So sehr Schatrow auch um historische Detailtreue bemüht ist, so sehr sein Zuschauer auch das mitunter aufregende Gefühl haben mag, einem historischen Vorgang unmittelbar beizuwohnen - volle Authentizität ist weder herstellbar noch letztlich beabsichtigt. Bei aller Korrektheit im Zitat und trotz einfühlsamer Ergänzung des Fehlenden - der Autor arbeitet sein Material mit einer ganz bestimmten Absicht auf: Er will wirken, die Erfahrungen des Heute durch die unverfälschte Vergangenheit untermauern, historisch einordnen helfen. Eine betont didaktische Absicht ist diesen 'Gedankenstücken', diesen intellektuellen Dramen also nicht abzusprechen.



## 9. "WIR ALLE ZUSAMMEN BILDEN DAS MENSCHENGESCHLECHT."

**EDWARD RADSINSKI**

Der am 23.9.1938 in einer Moskauer Intellektuellenfamilie polnischer Herkunft geborene Edward Stanislawitsch Radsinski bekam schon früh Berührung mit der Welt der Bühnendichtung. Sein Vater hatte zahlreiche Stücke aus verschiedenen europäischen Ländern ins Russische übersetzt und dramatische Bearbeitungen von Prosawerken gefertigt. Häufig nahm er den Sohn mit ins Theater - ohne daß dies zunächst richtungsbestimmenden Einfluß hatte. Vielmehr immatrikulierte sich Radsinski im Jahre 1955 am Moskauer Institut für Geschichte und Archivwesen; er schloß es 1966 ab.

Während seines Studiums stieß er zufällig auf ein Konvolut mit dem Titel "Gerasim Lebedew: russischer Reisender des 18. Jahrhunderts". Er vertiefte sich in die vergilbten Dokumente - und lernte einen faszinierenden Charakter kennen, einen Träumer und Abenteurer, der auf seinen zahlreichen Wanderungen schließlich auch nach Indien gelangt war. Er gründete das erste ständige Theater in Kalkutta und war sein eigener Direktor, Hauptdarsteller und Bühnenmusiker. Der Zufall brachte ihn in Berührung mit einem Künstler, den er als Bühnenbildner, Assistenten, schließlich als Manager anstellte - ohne zu wissen, daß er einen Agenten der East-Indian-Company angeheuert hatte, dessen Aufgabe darin bestand, Lebedews Theater zu ruinieren. Die Gesellschaft nämlich besaß ein eigenes Theater und wollte keine Konkurrenz. Binnen weniger Monate war Lebedews Theater bankrott, und sein Gründer sah sich gezwungen, Kalkutta zu verlassen. Schließlich kehrte er - mit leeren Taschen - nach Rußland zurück. Hier gründete er das erste Sanskrit-Druckhaus, wo er auch die Geschichte seines Lebens herausbrachte.

Radsinskis Begeisterung über diese bemerkenswerte Persönlichkeit führte zur Abfassung seines ersten dramatischen Werkes (1958): *Indien, mein Traum* (Indija, moja mečta). Geschrieben in Blankversen und reich an langen Monologen, erscheint es wenig geeignet, ein Publikum dauerhaft zu fesseln. Dennoch nahm das "Theater der jungen Zuschauer", dem Radsinski damals zufällig gerade gegenüber wohnte, den Text, den der Autor heute als "blödes Machwerk" (bezumnoe sočinenie) bezeichnet, zur Aufführung an.

Nach zweijähriger Probenarbeit kam das Stück auch wirklich 1960 heraus. Die Kritik nahm es sehr positiv auf - hauptsächlich wohl, weil die Beziehungen zwischen der Sowjetunion und Indien sich gerade besonderer Aufmerksamkeit erfreuten (vom 11. bis 16. Februar 1960 besuchte Chruschtschow Indien). Keines seiner späteren Stücke hat eine derartig positive Würdigung erfahren. Dem kindlichen Theaterbesucher freilich machte die Sache überhaupt keinen Spaß. Dennoch war der junge Autor endgültig für die Dramatik gewonnen und schrieb nun ein Stück nach dem anderen.

Als seinen ersten wirklich wesentlichen Text für die Bühne betrachtet Radsinski *Hundertvier Seiten über die Liebe* (104 stranicy pro ljubov', 1964; hervorgegangen aus einer Kurzgeschichte in Dialogform, die niemand haben wollte). Thema ist die erfolgreiche Karriere eines jungen Wissenschaftlers, Electron geheißen, für den Arbeit und Erfolg alles darstellen. Ein hübsches Mädchen, Stewardess der Aeroflot, verguckt sich in ihn - und er gestattet ihr gnädigst, ihn zu lieben, behandelt sie im übrigen aber taktlos und grob, was dieses intelligente und warmherzige menschliche Wesen tief verletzt. Als sie bei einem Flugzeugunfall, selbstlos das Leben ihrer Passagiere rettend, umkommt, löst die Nachricht bei dem Gefühlsarmen Schuldgefühle und das Bewußtsein eines unwiderbringlichen Verlustes aus.

Der eigenartige, lange Zeit rätselhafte Titel erklärte sich schließlich recht simpel: als der Autor nach Fertigstellung des Maschinenmanuskripts die Seiten zählte, stellte er fest, daß es 104 waren. Das Stück bedeutete für seinen Autor den Durchbruch.

Zu Beginn der sechziger Jahre trat in der Sowjetunion ein deutlicher Generationskonflikt zutage. Er hatte seinen politischen Ursprung darin, daß die Jugend, im Tauwetter aufwachsend, ihren Vätern und deren Haltung während der Stalin-Ära mit Mißtrauen begegnete. Die Neigung zur Lüge und zum Verschweigen bei den Erwachsenen, ihr mangelnder Freiheitssinn in jeder Hinsicht, nicht zuletzt auch in künstlerischer, wurden zu beliebten Themen bei den jugendlichen Rebellent - so auch bei Radsinski. Der Titel seines Stückes *Snimaetsja kino* (1964) ist doppeldeutig. Er kann sowohl mit "Ein Kinofilm wird hergestellt" wie auch mit "Ein Film wird aus der Produktion genommen" übersetzt werden. Der Doppelsinn ist beabsichtigt. Es geht nämlich um die Frage, ob ein Film in einer Weise produziert werden soll, daß er die Zustimmung der Obrigkeit findet, oder ob der Regisseur sein Konzept kompromißlos durchsetzt.

Mehrere Generationen von Künstlern werden vorgeführt. Die Schauspielerin Nadeshda Leonidowna gehört zur alten Garde der Sowjetintelligenz; ihr quasi selbstverordneter Idealismus ließ sie die Augen verschließen vor dem Schlimmen, das allenthalben geschah. Eine Einstellung, die ihren Ausdruck darin findet, daß die extrem kurzsichtige alte Dame sich beharrlich weigert, eine Brille aufzusetzen, obwohl sie kaum sehen kann. Der nächsten Generation gehört Kyrill Wladimirowitsch an, der Dramaturg des Filmstudios, gerade fünfzig geworden, ein zynischer Blender. Er weiß sehr wohl, was 'richtig' und 'falsch' ist, da er aber das System kennt, trifft er - wie immer - eine 'vernünftige' Entscheidung. Er hat seine Laufbahn als Historiker mit einer Arbeit über den kaukasischen Freiheitskämpfer Schamil (1797-1871) begonnen, sich aber aus Opportunismus zu einer Manipulation der historischen Wahrheit verleiten lassen und seine wissenschaftlichen Überzeugungen öffentlich als Irrtum deklariert, in einer Zeit, als die Eroberung des Kaukasus durch Rußland als Akt der Beglückung der dortigen Völker zu gelten hatte. Damit war sein Weg vorgezeichnet, stets im Geiste der Parteilichkeit zu schreiben. Und es fiel ihm dann schon weniger schwer, seine 'wissenschaftliche' Ansicht über Schamil neu-

erlich zu ändern, als es - während des "Großen Vaterländischen Krieges" - üblich wurde, in dem Kaukasier wieder einen Freiheitskämpfer zu sehen.

Mit Sympathie und zugleich mit Skepsis blickt Kyrill auf die Vertreter einer dritten Generation, die ihr Recht auf eigene Meinung zu behaupten gesonnen ist. Zu ihr gehört vor allem der Regisseur Netschajew. Bezeichnenderweise ein Altersgenosse Radsinskis, hat er in den Jahren des ersten Tauwetters seine Karriere begonnen; voller Begeisterung tritt er für 'die Wahrheit' ein, um bald zu erkennen, daß er dem Drängen des Produzenten Trofimow nachgeben und eine Reihe von Zugeständnissen machen muß, wenn er seine Arbeit fortsetzen will. Unterstützung bei seinem Versuch, Widerstand zu leisten, erfährt er von seiten Kyrills, der in dem jungen Regisseur seine einzige Hoffnung auf einen Wandel erblickt.

Das Stück endet offen. Weder kann Netschajew seinen Ehekonflikt lösen, noch auf beruflichem Feld zu einem Entschluß kommen. Radsinski konfrontiert seine Generation also mit der Frage, ob die Stalinsche Repression, die zu ständigem Kompromiß zwang, etwa Entschluß- und Handlungsunfähigkeit zur unausweichlichen Folge hatte. Was gebraucht wird, ist also mehr als eine Reihe von Wahrheiten und Enthüllungen über die Vergangenheit; notwendig ist, daß die Menschen aufhören, auf alte Weise zu leben, daß sie vielmehr alle Anstrengungen unternehmen, über den eigenen Schatten zu springen.

Eine schwere, lebensgefährliche Krankheit löste im Jahre 1969 eine langandauernde Krise aus. Radsinski quälte das Gefühl, das Wesentliche bisher nicht gesagt zu haben, bei der Auseinandersetzung mit seiner Zeit zu flach an der Oberfläche geblieben zu sein. Ein Ausweg eröffnete sich ihm schließlich im geschichtsphilosophischen Schauspiel. Die *Gespräche mit Sokrates* (Besedy s Sokratom, 1969) brachte das Moskauer Majakowski-Theater heraus; eine von Ljubimow am Taganka-Theater geplante Aufführung kam nicht zustande. In dem Stück, dessen Handlungszeit den letzten Lebensmonat des Philosophen - von der Anklageerhebung bis zu seinem Tode - umfaßt, hat

Radsinski dem berühmtesten griechischen Dissidenten ein Denkmal gesetzt. Man beschuldigt ihn, jenen Idolen die Achtung zu versagen, die doch sonst jedermann anerkennt, neue Götter an ihre Stelle setzen zu wollen und auf diese Weise die Jugend zu verderben. Der Weise zeigt nicht nur keinerlei Einsicht, sondern ist auch nicht bereit, auf sein Philosophieren zu verzichten, selbst wenn es ihn das Leben kosten sollte. Auch eine - von seinen Schülern vorbereitete - Flucht aus dem Kerker lehnt er ab. Zu fliehen hieße nämlich, gegen die Gesetze verstoßen und stünde nicht in Übereinstimmung mit seinen politischen Grundsätzen.

Radsinskis Sokrates ist davon überzeugt, daß der Mensch im Prinzip gut, das Böse nur eine Folge mangelnden Wissens ist, in dem Maße zu verringern, wie die Menschen der Wahrheit inne werden. Diese aber auf Dauer verschweigen zu wollen, ist völlig unsinnig. Oft genug habe man die Kündler der Wahrheit bekämpft, sie gar getötet - um dann doch ihre Erkenntnis akzeptieren zu müssen. Statt das Bild der Wirklichkeit den eigenen Wünschen entsprechend zu verfälschen, gelte es ständig zu fragen, ob unsere Vorstellung von der Welt zweifelnder Kritik standzuhalten imstande sei. Denn was wir allein sicher wissen, ist, daß wir nichts sicher wissen.

Aber so bescheiden und friedfertig Sokrates auch auftritt, er weiß doch, daß es keinen Schutz gegen die Verleumdung gibt, sobald sie zur allgemein gültigen Meinung geworden ist. Und die Menschen, die ihn anklagen oder verurteilen, beweisen es. Der eine kennt Sokrates persönlich überhaupt nicht, hat sich nur darüber geärgert, daß man ihn den Weisesten nennt. Ein anderer schläft - völlig desinteressiert - beim über Leben und Tod entscheidenden Verhör. Ein dritter läßt sich - in Erkenntnis seiner Inkompetenz - die von ihm zu liefernde Anklage- rede von einem anderen ausarbeiten. Und dieser Ghostwriter findet nichts dabei, seinem alten Freund Sokrates diesen Tatbestand mitzuteilen, wobei er entschuldigend hinzufügt, er habe diese Rede (die mit der Beantragung der Höchststrafe endet!) doch sehr weich und süß klingend abgefaßt, und es sei doch besser, daß er dies getan habe, als irgendein anderer. Radsinski mag bei dieser Episode an bestimmte

Vorgänge in seinem Land gedacht haben, wo man nicht selten alte Freunde eines Beschuldigten zu nötigen pflegte, als Ankläger aufzutreten - und damit zugleich die eigene Unbescholtenheit und Systemtreue zu demonstrieren.<sup>104</sup>

Die *Gespräche mit Sokrates* bilden den ersten Teil einer Trilogie, die den Problemen der Intelligenz in einer ihr feindlichen Umwelt gewidmet ist. Sie setzt sich fort mit *Lunin, oder Jacques' Tod, schriftlich niedergelegt in Anwesenheit seines Herrn* (Lunin, ili smert' Žaka, zapisannaja v prisutstvii chozjaina).

Michail Sergejewitsch Lunin (1787-1845), nach dem Urteil Alexander Puschkins ein Jünger von Mars, Bacchus und Venus<sup>105</sup>, bietet für einen Autor unserer Tage ein höchst interessantes Charakterbild. Aus dem Kreis der Dekabristen, zu denen er gehört, hebt er sich insofern heraus, als er eine völlig atypische Entwicklung nahm, die großen Respekt abnötigt. Er blieb als Charakter integer - im Gegensatz zu manch anderem Verschwörer, allen voran der 'russische Robespierre' Pestel, der vor dem Aufstand geschworen hatte, er werde im Falle eines Scheiterns sich eher in Stücke reißen lassen, als die Sache der Kameraden zu verraten, dann aber eben dies mit Hingabe tat und immer neue Namen preisgab.

Michail Lunin hatte im Herbst 1816 im Kreise des sogenannten "Rettungsbundes" (Sojus spasenija) vorgeschlagen, den Zaren zu entführen und zu ermorden und sich persönlich zu dieser Tat bereit erklärt. Doch war dies wohl eher eine in Champagnerlaune geborene Idee und nicht wirklich ernst gemeint, galt doch Lunin als besonders ritterlich und zudem tief religiös. Oberst Pestel jedoch, der radikale Kopf der Verschwörung, griff die Idee auf; er gedachte sich für die Ausführung Lunins zu bedienen und diesen nach erfolgreich verlaufenem Putsch hinrichten zu lassen, damit die Mordtat das neue Regime nicht moralisch belaste. Als Lunin davon erfuhr, zog er sich zurück - ohne deshalb an seiner freiheitlichen Grundeinstellung Abstriche zu machen oder der Bewegung seine Unterstützung zu versagen.

Nach gescheitertem Putsch von der Untersuchungskommission befragt, wer aus dem Kreise seiner Bekannten oder politischer und philosophischer Schriftsteller ihn beeinflußt habe, antwortete Lunin, er habe sich, seit er denken könne, der Freiheit verpflichtet gefühlt und sei gewohnt, seine Überzeugungen auf Gesetz und Vernunft zu gründen. Im Anschluß an eine zehnjährige Kerkerhaft nach Sibirien verbannt, begann er in Traktaten mit der zaristischen Autokratie abzurechnen. Man nahm ihn daher neuerlich fest (1841) und kerkerte ihn im Bergwerksgebiet Akatui ein, wo er unter mysteriösen Umständen am 3. Dezember 1845 ums Leben kam. Sowohl die Eigenständigkeit des Denkens als auch die religiösen Grundauffassungen, nicht zuletzt aber sein Festhalten an seinen Überzeugungen und die so tapfer ertragene zwanzigjährige Unfreiheit machen Lunin besonders interessant für einen Autor der Sowjetunion.

Radsinski hat sich mit der Person Lunins gründlich beschäftigt, seine Tagebücher und Briefe gelesen, seine Artikel, auch die Memoiren von Zeitgenossen und die Erinnerungen von Kameraden aus dem Kreise der Dekabristen. Monatelang saß der Dramatiker in Archiven, um sich mit den Protokollen der Dekabristenprozesse zu beschäftigen. Auch suchte er die Plätze auf, an denen Lunin gelebt hatte; so bereiste er den berühmten Wladimirski-Trakt, also die Straße, auf der die meisten 'Staatsverbrecher' gen Osten transportiert wurden. Er besuchte die Plätze, wo die Dekabristen in Sibirien auf dem Weg zu ihren Bestimmungsorten Halt gemacht hatten, und schrieb dort lokale Legenden und Lieder auf, soweit sie sich in der Erinnerung einiger Sibirier erhalten hatten. Er gelangte sogar bis nach Akatui. Schließlich war er so vertraut mit Lunin, daß er meinte, er sei nun mit ihm nahezu identisch. Der Situation eines Häftlings angemessen, der in völliger Isolation zu leben gezwungen war, wählt Radsinski für sein Stück die Form des Monodramas. Alle wesentlichen Ereignisse spielen sich in Lunins Innerem ab, gewinnen sichtbare Gestalt als Produkte seiner Imagination. Der Titelheld ist somit sowohl der Schöpfer als auch der Hauptdarsteller seines Lebensdramas - und er ist nicht zuletzt einziger Zuschauer und Interpret. Den objektiven Rahmen bilden kurze Szenen,

die in einem Nebenraum des Kerkers spielen: in ihnen geht es um Planung und Durchführung der Ermordung des Eingekerkerten.

Eingangs teilt Oberleutnant Grigorjew seinem Häftling, dem fast sechzigjährigen 'Staatsverbrecher', mit, daß er - nach rund zwanzigjähriger Haft - auf höheren Befehl hin nach Mitternacht getötet werden wird, und zwar so, daß keine Spur einer Gewaltanwendung sichtbar bleibt. Die Täter sind bereits bestimmt, zwei Kriminelle, das Protokoll über das Auffinden des 'Verstorbenen' ist bereits abgefaßt.

Diese Vorankündigung soll dem Betroffenen Gelegenheit geben, sich auf den Tod vorzubereiten. Lunin, der den Bescheid relativ gelassen hinnimmt, beschließt, ein Bekenntnis niederzuschreiben, wobei er Diderots "Jacques der Fatalist und sein Herr" (Jacques le fataliste et son maître, 1775) zum Vorbild nehmen will. In der Rolle der Jacques sieht er sich, der Herr - Chosjain<sup>106</sup> - ist in seinem Fall der Zar. Indem er zu schreiben anfängt, bevölkert sich seine Kerkerzelle mit Gestalten, denen er im Laufe seines Lebens begegnet ist, und im Dialog mit ihnen legt er Rechenschaft ab über sein Denken und Wollen. Lunin evokiert seine sorglose Kindheit, seine wilde Jugend mit Bällen, Duellen und zahllosen Amouren, seine große Liebe, die er, bereits 37 Jahre alt, in Warschau erlebte, schließlich aber und vor allem die Verhöre nach dem gescheiterten Putschversuch vom Dezember 1825.

In den Vorgängen um dieses einschneidende Ereignis lassen sich am ehesten Anspielungen auf das Rußland des 20. Jahrhunderts erblicken. So wird die Frage des Opportunismus angeschnitten, die Haltung vieler Liberaler beleuchtet, die sich nur zu eifrig zu konservativen Staatsdienern mauserten und teilweise gar bereit waren, ihre eigenen Verwandten und Bekannten ans Messer zu liefern, dem geringsten Druck nachgebend. Eine eigenartige Parallelität zeigt sich auch bei dem Versuch vieler Dekabristen, die eigene Bedrohung dadurch zu mindern, daß sie der Obrigkeit vor Augen führten, welches Ausmaß die Widerstandsbewegung hatte. So wie Oberst Pestel bereitwilligst Namen und nochmals Namen nannte, haben mit dem gleichen Hintergedanken zahlreiche Angeschuldigte während Stalins 'großer Reinigung' gehandelt.



Als Anspielungen auf die sowjetische Gegenwart lassen sich nicht zuletzt auch einige Thesen Lunins bezeichnen, die Radsinski in dessen Monolog einbaut, wie etwa:

"Ungebundenheit und Freiheit (vol'nost' i svoboda) machen den natürlichen Zustand des Menschen aus; und jeder, der ihn antastet, ist ein Tyrann und Schwerverbrecher." "In diesem Reich ist ein erfolgreicher Tod wichtiger als ein erfolgreiches Leben."<sup>107</sup>

*Theater zu Zeiten Neros und Senecas* (Teatr vremen Nerona i Seneki, 1980), das dritte Stück der philosophisch-historischen Reihe, ist ein stark dialogisierter Prosatext. Sein zentrales Thema ist die totale Rechtsunsicherheit unter einer bedenkenlos menschenverachtenden, Größenwahnsinnigen Tyrannei sowie die Schuld der Intelligenz an derartigen Zuständen: durch Gewährenlassen in der Hoffnung auf Besserung, durch Selbsttäuschung bezüglich der eigenen Möglichkeiten eines positiven Einflusses auf die Macht und durch Rückzug schließlich in die private Idylle, die intellektuelle Nische. Daß der Eskapismus keine Lösung bringt, vor Verfolgung nicht rettet, muß hier Seneca erfahren, der am Ende ein Opfer der mörderischen Politik Neros wird - wie viele andere neben ihm.

Nero hat seinen früheren Lehrer aus der Provinz, in die dieser sich angewidert zurückgezogen hatte, herbeizitiert und zu einem nächtlichen Treffen in die neue Arena bringen lassen, die am Folgetage ihrer Bestimmung übergeben werden soll - mit einem gewaltigen Fest zu Ehren des Kaisers. Im Untergeschoß wird fröhlich getafelt: Es sind die für die blutigen Einweihungsspiele zum Tode Bestimmten, die Gladiatoren.

Größenwahnsinnig deucht sich der Imperator den Göttern gleich. Und willig hat der kriecherische Senat die von Nero verfügte 'Metamorphose' des Senators Antonius Flavius in ein Pferd sowie die eines Lustknaben, seines Sklaven Amour, in eine Frau bestätigt. (Beide sind bei dem Gespräch anwesend, dazu eine nackte Dirne, wel-

che nach dem perversen Willen Neros die Göttin Venus zu verkörpern hat).

Noch folgenreicher aber ist die Metamorphose, welche die Gesellschaft als ganze unter der Gewalt der Angst, der wahren Herrin der Stadt, durchlaufen hat: "In dieser Stadt der Angst", sagt Nero, "sind die Menschen längst verschwunden. Geblieben sind nur ihr Fleisch und ihre Knochen."<sup>108</sup> Seneca freilich will dies für sich nicht gelten lassen. Und er beweist es durch seine Haltung. Nero beschuldigt ihn nämlich der Verschwörung und konfrontiert ihn zum Beweis mit Zitaten aus Briefen, in denen sich der Philosoph kritisch über die Herrschaft des Tyrannen ausspricht - zweifellos im Blick auf die Geschichte und das Urteil, das sie demaleinst über ihn, Seneca, fällen wird.

Seinem Verhör gibt Nero die Gestalt eines Spiels. Er läßt Seneca aus seinen Briefen an Lucilius vorlesen und geeignete Passagen szenisch darstellen. Dabei kommen auch makabre Vorfälle aus dem Leben des Kaisers zur Sprache, wie etwa diverse auf sein Konto gehende innerfamiliäre Bluttaten. Wir erfahren aber auch, daß Seneca vom Ehrgeiz besessen war, einen Herrscher heranzubilden, der dem Despotismus seiner Vorgänger ein Ende bereiten würde: Über seinen Zögling wollte der Philosoph für eine bessere Zukunft Roms wirken. Sein Bildungsprogramm zielte daher darauf ab, in dem jungen Nero Menschlichkeit und Ehrfurcht vor der Persönlichkeit anderer zu entwickeln. Aber: Im Interesse der Bewahrung des Friedens im Lande wies Seneca der Macht des Herrschers und seinem Ruhm einen hohen Rang zu, war er bereit, mit Rücksicht auf das Staatswesen die Verbrechen im Kaiserhaus zu verschweigen. Nun jedoch muß er erkennen, daß seine Erziehungskonzeption falsch war, hatte sie doch die paradoxe Folge, daß - wie Nero selbst zugibt - "der größte Moralist den größten Mörder erzogen hat".<sup>109</sup> Diese Erkenntnis beeinträchtigt das wahnsinnige Selbstgefühl Neros allerdings nicht im geringsten: "Ja, wir machen uns die Hände schmutzig, ja doch, wir ruinieren die Natur, ja, wir machen Lärm. Aber dafür, mein Lehrer, leben wir beide im aufgeklärtesten aller Zeitalter."<sup>110</sup>

Daß Senecas moralfreier Rationalismus höchst dubios und in der Folge verhängnisvoll ist, belegt Radsinski expressis verbis durch den Vorwurf, den Nero gegen Seneca richtet: Dieser habe keine Liebe zu seinem Schüler empfunden und diesen so dem Haß in die Arme getrieben. Darüber hinaus präsentiert Radsinski ein positives Gegenkonzept in Gestalt einer später eingeführten weiteren Figur, eines "Weisen", der in der Arena in einer (vergoldeten) Tonne lebt (mit gebrochenen Armen und Beinen, wie sich herausstellen soll) und sich nach seinem großen griechischen Vorbild Diogenes nennt.

Dieser Weise bekennt sich nicht nur wie der Grieche zu einem absolut bedürfnislosen Leben, sondern vor allem zur Liebe zu allen Menschen, ohne Ausnahme.

""Was murmelst du dort, mein Bruder Diogenes?"

'Ich bete ... ich bitte Ihn, in mir die Liebe zu erhalten...'

'Und wen gedenkst du zu lieben?'

'Alle ... wir alle zusammen bilden das Menschengeschlecht ... du - das bin auch ich, und ich, das ist auch er. Und wenn ich jetzt dich hasse, so hasse ich mich selbst. Und wenn du mich tötest, so tötest du dich selbst.'

'Das heißt also, du willst uns alle lieben? Nun, z.B. wofür wirst du etwa ihn lieben?' - Nero wies auf Seneca.

'Um seiner Worte willen, Bruder. Dieser Mensch hat viel gedacht ... und viele wahre Worte ausgesprochen.'

'Er hat geredet, andere haben zugehört und getötet. Und was ist mit diesem ... Bruder?' - Nero lächelte und wies mit dem Kopf nickend auf den Senator.

'Wegen seiner Erniedrigung ... wegen seiner Leiden.'

'Und wofür gedenkst du deinen Bruder Cäsar zu lieben?'

'Deshalb, weil er der unglücklichste von allen ist. Er wird einmal um den Tod beten wie um eine Erlösung ... er wird die Füße des armseligsten Sklaven umklammern ..!'"" 1 1 1

Diese christliche Botschaft macht auf Nero keinerlei Eindruck. Er mißhandelt den hilflosen Greis - und bestimmt ihn für die Rolle des Prometheus in dem für den Folgetag geplanten großen Zirkusspiel:

Man wird ihn ans Kreuz schlagen und ihm gestatten, vor aller Augen die Qualen des Gottes der griechischen Sage zu erleiden. (Dieses Schicksal war ursprünglich für Seneca bestimmt). In der Vision von dem ans Kreuz geschlagenen 'Diogenes', Kunder christlicher Lehre und Lichtbringer in einer Person, liegt eine tiefe, vielleicht zu aufdringliche Symbolik. Zumal das Opfer davon spricht, schon mehrfach ans Kreuz geschlagen worden (mithin also mehrfach wieder auferstanden) zu sein. Für Nero freilich existiert - dank Senecas Lehre - nichts Übernatürliches. Er wird diesmal dafür sorgen, daß sein Opfer wirklich und endgültig zu Tode kommt.

In einem unbeobachteten Moment kriecht Seneca in die nun leere Tonne - wo ihn Nero nach Sonnenaufgang bei seinem feierlichen Einzug entdeckt. Mit Hilfe einer Fackel setzt er die letzte Zufluchtsstätte seines Lehrers in Brand. Für den Nachruhm seines Philosophen hat der Kaiser allerdings vorgesorgt, indem er die Legende verbreiten ließ, der Philosoph habe sich selbst den Tod gegeben.

Dieser zweifellos vielschichtigste Text der philosophischen Trilogie Radsinskis bietet interpretatorischer Ausdeutung weiten Raum. Daß der Rationalismus eines emotionalen, moralischen Korrektivs bedarf, soll er nicht menschenfeindlich wirken, hatte der Dramatiker schon seinen Sokrates erkennen lassen. Jetzt hebt er diese Einsicht auf eine gesellschaftliche Ebene. Er demonstriert aber nicht nur die möglichen politischen Folgen einer falschen, moralfreien, liebe-losen Erziehung, sondern präsentiert auch erstmals eine Haltung, die eine tragfähige Alternative beinhaltet. Nicht **physische** Macht wohnt ihr inne, sondern extreme körperliche Schwäche; zu wirken vermag sie allein durch ihre **geistige** Essenz, ihre - christliche - Botschaft der radikalen Menschenliebe, die selbst den Opfertod überdauert und letztlich unbesiegbar ist, die Botschaft des neuen Prometheus, unsterblich wie dieser Lichtbringer der Alten. Sie beweist damit zugleich, daß der Glaube der Intelligenz, durch Anpassung und Hinwegsehen über die Verbrechen der Mächtigen Einfluß auf diese zu gewinnen und positiv verändernd wirken zu können, irrig ist. Der Tyrannei muß man sich von Anfang an verweigern.<sup>112</sup>

Zum Höhepunkt der Saison 1986/87 an den Bühnen der Sowjetunion geriet das zuerst am Jermolowa-Theater herausgebrachte Stück: *Sportszenen 1981* (Sportivnye sceny 81 goda - auch: Beg truščoj, 1986), wo das gemeinsame Jogging - so auch der englische Titel - zweier Paare am Stadtrand von Moskau den äußeren Rahmen für einen Enthüllungsprozeß in der Technik des analytischen Dramas abgibt, in dessen Verlauf die unter der Oberfläche sowjetisch-bürgerlicher Anständigkeit verborgenen Spannungen zutage treten, wo Amoralismus, Haß, Eifersucht, Egoismus, Hinterhältigkeit, geistige Leere bloßgelegt werden und ein Verhältnis des Individuums zur sozialen Praxis ausgeleuchtet wird, das bestimmt ist durch Karrierismus, Nepotismus, Korruption und illegale Bereicherung.

Das Stück beeindruckt vor allem durch die komplexen Psychogramme seiner Figuren.

Die Ehe des älteren der beiden Paare - Michalew und Frau Inga (beide über 40) - besteht nur noch auf dem Papier. Und auch die Verbindung der beiden jüngeren ist unglücklich und ungesund. Serjoscha ist seiner Frau Katja hörig, während diese ihren schwachen, krankhaft eifersüchtigen Lebensgefährten für einen infantilen Versager hält, den sie verachtet, ja haßt - nicht zuletzt wegen seiner Herkunft aus einer privilegierten Familie.

Die kinderlose Inga sieht in Serjoscha einen Ersatzsohn: mit seinem Vater hatte sie einst ein Verhältnis, wurde aber schwanger sitzengelassen, worauf sie sich aus Zorn und Protest dem bauernschlau-rücksichtslosen Aufsteiger Michalew in die Arme warf, der sie prompt zwang, das Kind, das sie erwartete, abzutreiben.

Der vom Dorf stammende Michalew, der sich auf seine bäuerliche Herkunft viel zugute hält (wie Katja sich auf ihr proletarisches Elternhaus), verdankt seinen Aufstieg zum wohlhabenden Fernsehingenieur (der nebenbei illegal eine florierende Shiguli-Werkstatt betreibt) besten Beziehungen nach allen Seiten, nicht zuletzt zu Ingas Vater. Was ihn freilich nicht hindert, seine Frau regelmäßig zu betrügen (wie sie ihn gleichermaßen), ohne aus seinen Amouren vor seiner Frau ein Ge-

heimnis zu machen. Als jüngstes Objekt seiner Aktivitäten in dieser Richtung ist nun die Jogging-Partnerin Katja ausersehen; daß er bei ihr am Ende nicht in gewünschter Weise zum Ziele kommt, hat er einer boshaften Intrige seiner Frau zu danken: Sie sorgt dafür, daß beim Eintreffen des Pärchens am Schauplatz des geplanten Schäferstündchens, Michalews Wohnung, überraschend die Miliz erscheint, herbeigerufen durch eine automatische Alarmanlage, welche diese Privilegiertenwohnung sichern soll. Seine Wut muß der Ertappte freilich zügeln. Droht ihm seine Frau doch, seine dubiosen, illegalen Nebengeschäfte zur Anzeige zu bringen und ihm so die weitere Karriere zu verderben, falls er von Katja nicht abläßt.

Doch der Triumph der alternden, unglücklichen, dem Alkohol verfallenen Frau ist bitter. An ihrem Leben wird sich nichts ändern. Die Eheleute bleiben zusammen, aneinandergekettet durch materielle und andere Abhängigkeiten. Wie auch die jüngeren ihr Leben wie bisher weiterführen werden. Katja hat lediglich eine neue negative Erfahrung mit dem männlichen Geschlecht gemacht und wird bei Serjosha bleiben, der als Sproß eines wohl-situierten Diplomatenhepaares ihr ein materiell angenehmes Leben bieten kann.

Radsinskis Stück ist ein sowjetisches Pendant zu Edward Albees *Wer hat Angst vor Virginia Woolf?* (Who's afraid of Virginia Woolf?, 1962). Der russische Autor erinnert sich, einen Vortrag gehört zu haben, in dem diese berühmte Auseinandersetzung mit der Leere der kleinbürgerlichen Welt in Amerika analysiert wurde - mit der hochmütigen Schlußfolgerung, daß zwischenmenschliche Beziehungen, wie sie Albee vorführt, im Musterland des Sozialismus ganz undenkbar seien. Woraufhin Radsinski beschloß, den Beweis des Gegenteils anzutreten.

Eine ganze Reihe von Parallelen zu dem amerikanischen Stück lassen sich nachweisen. Neu ist bei Radsinski unter anderem aber das Joggen als zusätzlich eingefügtes Element. Die Figuren laufen aber nicht nur deshalb, weil es Mode ist, sondern auch, weil sie damit gegen das Alter ankämpfen, beziehungsweise vor dem Alter davonlaufen. Mehr noch! Das Laufen im Kreis, immer wieder zum Ausgangspunkt zu-

rück, ist nicht nur durch dramaturgische Überlegungen bedingt. Es bildet den sichtbaren Ausdruck für eine Situation, in der die Scheinbewegung die Bewegung voran längst ersetzt hat.

## 10. "ICH, DU, SIE - WIR SIND ALLE ALLEIN."<sup>113</sup>

VIKTOR SLAWKIN

Im Jahre 1984 brachte Anatoli Wassiljew im Studio des Theaters an der Taganka eine Inszenierung heraus, die heute bereits als Klassiker des modernen russischen Theaters gilt: *Cerceau* von Viktor Slawkin. Auf einem Gastspiel in der Bundesrepublik Deutschland vorgestellt, erregte das Stück beachtliches Aufsehen und wurde in einer Reihe von Bühnen nachgespielt, so in Frankfurt und Wiesbaden.

Viktor Josifowitsch Slawkin, am 1.8.1935 in Moskau geboren, absolvierte zwischen 1953 und 1958 in seiner Heimatstadt ein Eisenbahningenieursstudium und arbeitete anschließend fünf Jahre als Bauingenieur sowie in einem Architektenbüro. Dann aber sattelte er um und verfasste seine ersten Theaterstücke.<sup>114</sup> Sein Geld verdiente er sich dabei als Leiter der Abteilung Humor und Satire an der Jugendzeitung "Junost" (1967-84) sowie mit Drehbüchern.

Bereits das 1966 von Studenten der Moskauer Universität<sup>115</sup> uraufgeführte 'Komödien-Pamphlet' *Die schlechte Wohnung* (Plochaja kwar-tira) weist Slawkin als einen Autor aus, der hinter der oft absurden Banalität des Alltags psychosoziale Gegebenheiten auszumachen weiß, welche der äußeren Komik bittere Nuancen verleihen.

Da hat sich ein Ehepaar eine Wohnung in einem Schießstand zuweisen lassen, genauer: in der sogenannten Anzeigerdeckung. Die Scheiben, die gelegentlich durch einen Treffer umklappen, bilden eine originelle Wanddekoration, aber zu bestimmten Tageszeiten tun die Bewohner gut daran, auf die Geschößbahnen zu achten - eine Lage, die zweifellos zu äußerster Pünktlichkeit, Selbstdisziplin, ja Körperbeherrschung erzieht. Ein zu Besuch kommender Neffe wird - stellvertretend für den Zuschauer - über die herrschende Situation in dieser Wohnung und das Leben hier aufgeklärt. Zunächst entsetzt, gewinnt er rasch Spaß am Risiko und der Gelegenheit, seine Mannhaftigkeit zu beweisen, so daß er gar nicht mehr weg will.



Nachts im Bett liegend - der Schießstand ist noch in Betrieb - diskutiert das Paar seinen Kinderwunsch und erwägt die Namensgebung für den erhofften Nachwuchs (nach jedem Namen ertönt ein Schuß; der Gedanke, es könnten Zwillinge werden, wird - rein zufällig - mit einem Doppelschuß quittiert). Schließlich kommt man aber zu der Einsicht, daß diese Wohnung für einen Säugling doch wohl ungeeignet ist. Aber nicht etwa wegen des Krachs oder der Gefahr, sondern wegen - der vielen Fliegen, von denen man geplagt wird. Wie wäre es also, wenn der Leiter des Schießplatzes seine Kunden veranlassen könnte, auf die Fliegen statt auf Scheiben zu zielen? Am nächsten Tage daraufhin angesprochen, weist der Herr der Sportstätte dieses Ansinnen empört zurück, nicht etwa weil er es für unrealistisch hält, sondern weil er es eines Schützen unwürdig erachtet. Der Disput entwickelt sich zum Streit, der sogar in Tätlichkeiten ausartet, als der Leiter der Ehefrau die Bereitschaft zu amourösen Abenteuern abnötigt. Die an grotesken Elementen reiche Turbulenz der Szene wird durch das Eintreffen eines Briefes vom Wohnungsamt beendet, das den Ehepartnern eine andere Bleibe zuweist: in einem Dampfbad. Zwar bietet der am Florieren seines Betriebes (dank des Zuspruchs neugieriger Besucher) interessierte Leiter seinen Mietern nun prompt den Einbau eines Bades an, findet jedoch kein Gehör mehr: Die Familie zieht aus, in eine Wohnung, die absolut hygienisch und frei von Fliegen sein soll.

Nur vordergründig betrachtet kreist die grotesk-absurde Handlung um die drückenden Wohnungsprobleme einer sowjetischen Großstadt. In Wahrheit und eigentlich geht es um Deformationen des Menschlichen und die Folgen einer totalitären Herrschaft, die, was besonders schlimm ist, von den Bürgern teilweise bereits verinnerlicht wurde; nicht zuletzt aber auch um ein Thema, das für Slawkin in den folgenden Stücken noch eine große Rolle spielen soll: die Vereinzelung des Menschen, seine reduzierte Fähigkeit, mit den anderen zu kommunizieren und ein sinnvolles Gemeinschaftsleben aufzubauen. Scheinbar ganz unterschiedliche Themen sind damit verknüpft, wie etwa das Spannungsverhältnis zwischen Bevölkerung und Funktionären (die

den Leuten einreden, es gehe ihnen gut, selbst wenn das Gegenteil offensichtlich ist); der Horror der Machtinhaber vor Veränderungen; unechte Autorität (die nur auf der Macht des Funktionärs, nicht aber auf Leistung basiert und die sofort hinfällig zu werden droht, sobald die Untertanen sie nicht mehr zu akzeptieren bereit sind); die Manipulierbarkeit der Menschen, deren Anpassungsbereitschaft soweit geht, selbst gegen schlimmste Zumutungen nicht mehr aufzumucken und gar noch darauf stolz zu sein, der Obrigkeit die eigenen Rechte als Bürger abgetreten zu haben; die bedenkenlose Leichtfertigkeit der Russen im Umgang mit Gefahren für den einzelnen wie für die Gemeinschaft u.a.m.

Slawkins schlechte Wohnung wird so zum Abbild, zum Modell der sowjetischen Gesellschaft. Folgt man der Logik des Stückes, so ergibt sich zwingend, daß äußerer Bedrohung nur mit Disziplin (sprich: Unfreiheit) begegnet werden kann, die ihrerseits zugleich die Voraussetzung für Ordnung darstellt - womit freilich in Wahrheit kritiklose Folgsamkeit, Manipulierbarkeit gemeint ist. Ordnung wiederum ist die Voraussetzung für allgemeines Wohlergehen. Was die absurde Kurzschlußformel erlaubt: Bedrohung bringt Wohlergehen.

*Das Orchester* (Orkestr, 1966), nicht weniger absurd als das vorgenannte Stück, ist, wenngleich ein Einakter, streng nach den Regeln einer klassischen Tragödie gebaut - von Einleitung/Exposition über erregendes Moment, Steigerung, Klimax, Peripetie bis zur Schlußkatastrophe.

Schauplatz ist der Probenraum eines Orchesters, das in gewissem Sinne für die sowjetische Gesellschaft steht. Das Ensemble ist bemerkenswert unproduktiv, seine Mitglieder verhalten sich nicht kooperativ, und deshalb ist die nur gemeinsam zu bewältigende Aufgabe trotz redlichen Bemühens des Dirigenten nicht zu erfüllen.

Die Eingangssituation dieser burlesken Parabel läßt an den bekannten Sketch "Die Orchesterprobe" von und mit Karl Valentin denken, in dem dieser als undisziplinierter, querulierender Orchestermusiker den Dirigenten - Liesl Karlstadt - zur Verzweiflung bringt. Mit der äuße-

ren szenischen Reminiszenz ist die Ähnlichkeit aber auch bereits erschöpft. Bei Slawkin probt ein Quintett (plus Dirigent), dem zunächst der fünfte Mann fehlt. Die Kombination der Instrumente ist sehr ungewöhnlich: Die Geige repräsentiert die hohe Kultur des klassischen Sinfonieorchesters, das Helikon die Militärmusik, die Mandoline kennen wir als typisches Volksmusikinstrument, und das Schlagzeug läßt an die Beatmusik der Jugend denken - vier unterschiedliche Bereiche, die in ihrer Gesamtheit das Ganze der Musik bzw. der Gesellschaft vertreten.

Ungewöhnlich wie die heterogene Zusammensetzung der Instrumente ist für eine Probe auch die völlig unangemessene, auf Show getrimmte Kleidung: goldenes Jackett zur schwarzen Hose mit glänzenden Biesen, ein präsentables Outfit, das in schreiendem Widerspruch steht zur Leistung. Noch ungewöhnlicher aber, daß der Dirigent seinen Musikern offenbar nicht klarmachen kann, daß Leistung ganz wesentlich auf der produktiven Harmonie eines Orchesters beruht.

Doch geht es hier um weit mehr als nur um die Notwendigkeit zum Zusammenwirken aller zwecks gemeinsamen Erfolges. Slawkin schildert vielmehr auf komisch-abstruse Weise den Zustand einer Gesellschaft, die durch Egoismus, Rücksichtslosigkeit und Desinteresse am Nächsten deformiert ist. Für sich selbst genommen absurde, zumindest aber grotesk überzeichnete Details ergeben ein bei aller Komik traurig stimmendes Gesamtbild.

Da muß zum Beispiel der fünfte Mann, der zu spät zur Probe kommt, im Gespräch mit seinen Kollegen feststellen, daß keiner ihn bisher überhaupt richtig zur Kenntnis genommen hat, etwa mit der lächerlichen Begründung des Helikonspielers, daß sein großes Instrument ihm den Blick auf den Nachbarn verstelle. Die Geige erklärt gar klipp und klar, ihr seien die anderen überhaupt gleichgültig, und ähnlich äußert sich die Mandoline, die sich zudem nicht davon abbringen lassen will, ihren Part ohne Rücksicht auf das Ensemble, und damit ohne Rücksicht auf die Partitur, herunterzuspielen: den Mandolinist interessiert nur die Besoldung entsprechend der Planerfüllung, also der Menge abgelieferter Noten.

Diese egoistische, egozentrische Mentalität der Musiker ist nicht auf die Berufssphäre beschränkt. Im privaten Bereich verhält man sich analog, wie den Erzählungen des Fünften von seinem häuslichen Leben zu entnehmen ist. Als Grund für sein Zuspätkommen nennt der Musiker nämlich seine Unfähigkeit zu - schnarchen: Seine Frau verlasse morgens vor ihm das Haus, und da sie wegen der Stille in der Wohnung annehme, er sei schon verschwunden, schließe sie ihn in der Regel ein. Weshalb er das Haus nicht anders als mittels der Regenrinne verlassen könne. Der Vorschlag des Helikons, er möge seiner Frau doch vielleicht auf andere Art und Weise zeigen, daß er neben ihr im Bett liegt, löst allseits nur spöttisches Gelächter aus.

Der eigentliche Kern der Aussage aber ist mit dem geheimnisvollen Instrument verbunden, das der Zuspätgekommene in einem Futteral mitbringt, zu dem sich bis kurz vor Schluß der Schlüssel nicht findet. Wegen des herrschenden Desinteresses aneinander weiß keiner der Musiker, was für ein Instrument der Kollege eigentlich spielt. Erst in dem Augenblick, da sein Verhalten die Planerfüllung behindert, wenden die anderen ihm ihre Aufmerksamkeit zu. Was die Mitspieler jetzt zu hören bekommen, ist höchst seltsam. Es handele sich, erklärt der Kollege rätselhaft, um ein Instrument, das nicht nur kaputtgehen, sondern sich auch erkälten, Hunger bekommen, sich verlaufen könne. Als man am Ende das Futteral mit dem zufällig wieder aufgetauchten Schlüssel öffnet, ist es leer. Was enthielt oder enthält es? Etwas Menschenähnliches offenbar, aber nichts Materielles. Das Menschentum vielleicht, ein Phänomen jedenfalls, ohne welches das Orchester bisher recht gut ausgekommen ist. Ob nun vorhanden oder nicht - niemand hat es bemerkt, niemand es vermißt. Und der Besitzer eines solchen 'Instruments' ist für die anderen Musiker kein Partner, wird entweder nicht beachtet, als Troublemaker empfunden oder erscheint als traurig-komische Figur, selbst von der eigenen Frau nicht mehr zur Kenntnis genommen - kurz: er ist in Wahrheit völlig überflüssig in der Welt.<sup>116</sup>

Slawkins Aussage über seine Musiker ließe sich als Bilanz einer Sozialanalyse der Zeit verstehen: Dem Orchester, will sagen unserer Ge-

sellschaft, fehlt die Seele, die Harmonie, fehlen Gemeinsinn und Menschlichkeit. Wir spielen unseren Part, schauen nur auf unsere Noten, schenken dem Nächsten, seiner Aufgabe und seinen Sorgen wenig Beachtung. Wir sehen unsere Arbeit nur im Hinblick auf den Lohn, den wir für eine formale Pflichterfüllung zu bekommen gewohnt sind. Ähnlich verhalten wir uns auch daheim: der Partner interessiert uns im Grunde nicht, Rücksichtnahme, menschliches Eingehen auf den anderen sind uns fremd. Unsere Gefühle sind - wodurch auch immer - erkaltet, abgestorben.

Eine verschieden ausdeutbare Symbolik birgt auch das Stück *Das Bild* (Kartina, 1966). Es spielt in einem Hotelzimmer in der Provinz, in dem jeder Gegenstand eine Hervorbringung der Massenproduktion ist - bis auf ein Bild, ein Werk von individuellem Wert, geschaffen von einem Maler, für den es sein bisheriges Leben symbolisiert. Wie unter einem inneren Zwang sucht der Künstler jeden der Zufallsbewohner dieses Zimmers auf, um mit ihm über das zu reden, was seinem Dasein bisher seinen Sinn und Zweck gegeben hat.

Diesmal ist er auf einen Mann gestoßen, der von dem ihm aufgenötigten Gespräch über das Bild und seine Geschichte alles andere als erbaut ist. Aus dem Gespräch wird Streit, der in Tötlichkeiten endet: Der Gast zertrümmert das Gemälde auf dem Kopf seines Besuchers. Anschließend nimmt er ihm den Paß ab, um ihn zu zwingen, umgehend ein Ersatzbild anzufertigen, das den Platz des zerstörten einnehmen kann, da er für den Sachschaden, den er angerichtet hat, natürlich nicht aufkommen will. Die Reaktion des Künstlers ist überraschend: Er bedankt sich dafür, auf diese ungewöhnliche Art und Weise von seinem Werk (und den daran geknüpften Erinnerungen) befreit worden zu sein und verabschiedet sich mit dem Versprechen, sich unverzüglich an ein neues Bild zu machen. So scheidet man versöhnt und mit der Verabredung, sich wiederzutreffen. Der Hotelgast bleibt nachdenklich zurück; ja er versucht gar, die Teile des von ihm zerstörten Werkes wieder notdürftig zusammenzufügen.

Wieder fühlen wir uns herausgefordert, eine Deutung zu versuchen, dem scheinbar Sinnlosen einen Sinn zu geben. Wobei der Autor uns wie immer freie Hand läßt. Meint das Bild in dem Stück vielleicht unsere lieb gewordenen Vorstellungen, von denen wir uns nicht lösen können und wollen, bis äußere Gewalt, der Gang der Dinge, uns dazu nötigt und uns zwingt, uns ein neues, ein anderes Bild von der (inzwischen veränderten) Welt zu machen? Ist dies die Voraussetzung dafür, daß wir unsere Identität - unter gewandelten Verhältnissen - bewahren? Müssen wir also nicht dankbar sein, daß der Wandel, die Geschichte als der Herr der Welt uns von Zeit zu Zeit einen heilsamen Schock versetzt?

Die Lage des Menschen unserer Zeit, dem es schwerfällt, das Gleichgewicht zwischen Traditionsbewahrung und Erneuerung zu finden und der deshalb oft in eine angstvolle Abkapselung flüchtet, sich anderen nicht mehr öffnet, vereinsamt, stellt eines der konstanten Themen Slawkins dar.

Parabelhaft beschreibt er den Zustand der absoluten Vereinsamung, des Autismus, im Einakter *Frost* (Moroz, 1966). Total isoliert von der Umgebung, befindet sich hier der Held in einem Raum, den er bis kurz vor Ende nicht verläßt. Ist es ein gewöhnliches Zimmer oder das Krankenzimmer eines Sanatoriums für Geistesgestörte; träumt einer dies alles gar nur? Wie auch immer: auf den Zuschauer/Leser überträgt sich ein ständig quälender werdendes Gefühl des Betroffenseins, des Mitleids, der Hilflosigkeit, der Bestürzung wohl auch, wenn er dem Prozeß der Auflösung der Persönlichkeit durch fortschreitende Isolation beiwohnt.

Über lange Strecken hin besteht das Stück aus Telefongesprächen, die ein Mann, der keinen Namen trägt, mit verschiedenen Personen führt: mit seinem Freund Nikolaj, seiner Mutter, einer Freundin und der Ehefrau Tatjana. Ob die Personen wirklich am anderen Ende des Drahtes sind oder der Mann sich dies nur ausdenkt, wissen wir nicht. Zuweilen hat es den Anschein, als säße er in einer Art von Informationsbüro. So erteilt er Auskünfte über das Weltgeschehen, Statistiken

der Demographie u.a.m. Ständig aber spricht er von der großen Kälte, dem strengen Frost, der es ihm unmöglich mache, das Haus zu verlassen. Im Laufe des Monologs werden sein Tun und sein Verhalten immer hektischer, und dem Zuschauer drängt sich der Eindruck auf, echte Telefongespräche fänden überhaupt nicht statt. Mit den Karten, auf denen offenbar bestimmte Daten verzeichnet sind und die er einem Karteikasten entnimmt, geht er immer nachlässiger um; schließlich beginnt er sie päckchenweise in die Luft zu werfen. Dann zerschneidet er sogar das Telefonkabel. Spätestens jetzt ist der Zuschauer überzeugt, es mit einem Geisteskranken zu tun zu haben.

Plötzlich erscheint ein junger Mann, der sich als 'Sohn' präsentiert und behauptet, daß draußen große Hitze herrsche. Ob dies der Wahrheit entspricht, bleibt genauso ungewiß, wie die Identität dieses zweiten Mannes. Das Verwirrspiel wird vollendet, indem der Neuankömmling (sein 'Vater' ist ins Nebenzimmer gegangen, um sich umzuziehen) sich an den Tisch setzt, über das - funktionsunfähige! - Telefon mit einem Freund Schach zu spielen beginnt und bei seiner Konversation dieselben Worte benutzt wie der Held am Anfang des Stückes.

Wieder überläßt der Autor uns unseren Fragen und Deutungsversuchen. Sollen wir wirklich nur mitleidsvoll dem absurden Tun zweier kranker Menschen zuschauen? Geht es nicht doch wieder um die Situation des modernen Menschen?

Zweifellos macht sich der Mann ein falsches Bild von der Welt, von der Wirklichkeit: er hat eine feste Meinung vom 'Wetter', ohne diese zu überprüfen. Er verfügt zwar über Daten und Fakten, die sich auf die Wirklichkeit in Vergangenheit und Gegenwart beziehen, er spricht auch darüber, aber er macht von seinem Wissen keinen sinnvollen Gebrauch, kann die einzelnen Daten nicht in ein stimmiges Ganzes einordnen und daraus Schlüsse ziehen, sein Handeln darauf abstellen. Der Mann handelt im Grunde überhaupt nicht, er hält dies offenbar für unmöglich, hat resigniert, wirft am Ende die für nutzlos erachteten Daten (das gesammelte Wissen der Menschheit) als sinnlos fort und durchschneidet mit dem Kabel den Kontakt zur Umwelt.

Sein 'Sohn', die nächste Generation, korrigiert zwar die Weltvorstellung des 'Vaters', handelt aber nicht anders als dieser, ja vielleicht gar noch sinnloser. Ihn interessieren Fakten überhaupt nicht, er spielt lediglich noch - mit einem Partner, der wohl nur in seiner Phantasie existiert, zumindest nicht am anderen Ende des Drahtes ist.

Die Abkapselung ist somit vollendet. Der Wille zum Wirken in der Welt ist völlig aufgegeben.

Eine mögliche Deutung, gewiß. Aber die einzig mögliche? Bestimmt sollen wir schockiert werden, soll die triste Absurdität des Handelns der Figuren uns zum - letztlich dann fruchtbaren - Widerspruch herausfordern.

Als Trilogie der Selbstprüfung hat Slawkin selbst drei Stücke zusammengefaßt, die im Laufe des letzten Jahrzehnts entstanden sind: *Die erwachsene Tochter eines jungen Mannes* (*Vzroslaja doč' mladogo človeka*, 1978; hierzu gehört auch die Szene *Der Zug nach Chattanooga*<sup>117</sup> - *Poezd na Čattanugu* - ), *Cerceau* (Serso, 1982) sowie *Raucherecke* (*Mesto dlja kurenija*, 1988).

In dem Schauspiel *Die erwachsene Tochter eines jungen (jung gebliebenen) Mannes* - das Stück wurde 1979 am Stanislawski-Theater in Moskau herausgebracht<sup>118</sup> - fühlen die 'Stiljagi' von einst (die sich für Jazz und Jeans begeisterten und dies zum Ausdruck ihres recht harmlosen Protestes gegen die Alten und ihre Gesellschaft gemacht hatten), daß sie in die Jahre gekommen sind. Vorbei ist die schöne Jugendzeit; man lebt brav angepaßt und eingepaßt sein kleinbürgerliches Dasein. Kameraden von früher, die erfolgreicher waren, beneidet man. Und natürlich war vormals, als man noch jung war, alles viel besser - besonders, soweit es einen selber betraf: Seine schönste Zeit also hat man gehabt; die Gegenwart bietet wenig, bestenfalls Erinnerungen an die Ideale von einst, verkörpert etwa in Louis Armstrong oder Ella Fitzgerald und ihrer Musik.

Hatte man seinerzeit mit Bekenntnissen zu solchen Idolen noch etwas riskiert, gar das berufliche Vorankommen gefährdet, so bringen in das heutige Alltagsleben mit seiner Monotonie und Langeweile nur noch



die eigenen Kinder Unruhe und Aufregung, indem sie nun ihrerseits 'rebellieren', sich z.B als Blumenkinder gerieren. Doch gehen die Konflikte zwischen den Generationen nicht sehr tief: Die Alten von Heute, die so gern jung geblieben sein wollen, wissen, daß jede Generation ihren Protest braucht, und so bringen sie einiges Verständnis auf für ihren aufmüpfigen Nachwuchs - schon um die Spannungen nicht eskalieren zu lassen; und die Jungen wissen ihrerseits sehr wohl, daß sie sich auch nur zu bald wieder einzuordnen haben.

Aus Tscheljabinsk im fernen Baschkirien kommend, besucht Ingenieur Prokopjew (gen. Prokop) in Moskau seinen alten Freund Kuprijanow (gen. Bens), den er seit zehn Jahren nicht mehr gesehen hat. Doch nicht um sich in Erinnerungen an die zwanzig Jahre zurückliegende gemeinsame Studienzeit zu versenken - das geschieht auch -, sondern um etwas für seinen Sohn Tolja zu tun, der sich bei ihrem alten Institut um einen Studienplatz bemüht. Und da muß man schon vorsorgen, denn, wie die Frau des Gastgebers, Ljusja, sagt: "Heute sind diese Aufnahmeprüfungen keine Angelegenheit der Abiturienten mehr, sondern der Eltern. Wer mehr Repetitoren anstellen kann, wer die soliden Verbindungen hat, und wer mehr gibt ..." <sup>119</sup>

Also wird ein dritter Studienkollege von einst zum Essen eingeladen: Iwtschenko, der zuständige Prorektor des Instituts. Mit seinem Erscheinen kommt ein gewisses weltmännisches Flair in die Tafelrunde. Im Gegensatz zu den beiden anderen hat Iwtschenko nämlich ein Stück von der Welt gesehen: er war in Paris, den USA, sogar in Chattanooga, jenem kleinen Ort in Tennessee, der einst einem berühmten Schlager den Namen gab, in den fünfziger Jahren, zu Beginn des Tauwetters nach Stalins Tod unter den angehenden Ingenieuren eine Art von Kultlied. In nostalgischer Stimmung läßt man die alte Platte ablaufen - eigentlich eine Röntgenfotoscheibe, auf die die Studenten die Musik aufgezeichnet hatten. Als eine Studentenparty aus dem Gedächtnis wachgerufen wird, auf der Ljusja mit Iwtschenko geflirtet hatte, kommt auch die alte Eifersucht zwischen dem Gastgeber Bens und Iwtschenko wieder hoch und führt sogar zu Tätlichkeiten. Alte Rivalitätsgefühle verbinden sich mit dem lang aufgestauten Zorn

darüber, daß die einen ihr Rebellentum mit einer bescheidenen Lebensstellung bezahlen mußten, während andere, so der hochgestellte Gast, dank ihrer größeren Vorsicht Karriere gemacht haben. Doch kann die Harmonie wiederhergestellt werden. Da erscheint die Tochter des Hauses, Ella (genannt nach Ella Fitzgerald) mit Blumen im Haar in der Tür und verkündet: "Ich hasse Euch alle".<sup>120</sup>

Aber wie schon bei den 'Stiljagi' der fünfziger Jahre ist auch der Aufstand der russischen Blumenkinder im Grunde harmlos. So endet denn nach ein paar leicht turbulenten Szenen das Ganze in allseitigem Wohlgefallen. Wie auch zwanzig Jahre zuvor ist heute nichts bewegt worden. Zwar bringt in unserer Zeit jugendliche Auflehnung kaum mehr berufliche Nachteile. Doch wie seit eh und je sind es die Angepaßten, die reüssieren. Die soziale Ordnung bleibt unberührt, die gähnen machende Stagnation ist stärker, die Tendenz zur Resignation bereits verinnerlicht, zu relativer Zufriedenheit geronnen.

Das Schauspiel *Cerceau* (Serso, 1982)<sup>121</sup> spielt am Stadtrand, vor und in einem Holzhaus, im Verlauf zweier Tage. Am Schauplatz der Handlung erscheint Petja, genannt Hähnchen, mit einer Gruppe von Bekannten, die er für das Wochenende eingeladen hat. Der Gastgeber selbst arbeitet als Ingenieur; Wladimir Iwanowitsch ist sein Vorgesetzter; Pascha ist Historiker ohne Aussicht, Karriere zu machen. Der Schwede Lars Krinkin ist Sportlehrer; er hat eine Russin geheiratet, um in Rußland leben zu können; seine Partnerin ihn mit dem Hintergedanken, nach Schweden zu gelangen; jetzt sind sie geschieden. Die Bibliothekarin Waljuscha war einmal Petjas Freundin, und von der erst sechsundzwanzigjährigen Nadja, einer Zufallsbekanntschaft Petjas, ist kaum mehr zu sagen, als daß sie ein junges Ding ist, das voller Zukunftsträume steckt.

Die Gäste, die keineswegs einen festen Freundeskreis bilden, sind Petjas Einladung nur gefolgt, weil er ihnen verlockende Versprechungen gemacht hat - die freilich gar nicht zu erfüllen sind. So hat er dem Historiker, der mit der Restaurierung von Möbeln gutes Geld verdient, das er anlegen möchte, weisgemacht, das Nachbargrundstück stehe

zum Verkauf, seinem Vorgesetzten hat er ein Schäferstündchen mit Nadja in Aussicht gestellt. Dem Sportlehrer hat er vorgeflunkert, man könne in der Nähe angeln; aber es gibt hier gar keinen Fluß.

Schon wollen die Gäste enttäuscht und zornig wieder aufbrechen, da macht ihnen Hähnchen einen ungewöhnlichen Vorschlag: eine Wohn-gemeinschaft zu bilden, zunächst nur für die Wochenenden, später auch für die Urlaubszeit und im Alter vielleicht auf Dauer. Zunächst mokiert man sich über diese Idee, bleibt dann aber doch.

Plötzlich taucht ein weiterer Gast auf, der fast achtzigjährige Koka, auch er von Hähnchen eingeladen. Während man sich mit dem Neuankömmling unterhält, öffnet sich die Tür, und Nadja erscheint mit alten Kleidern angetan, die sie im Hause gefunden hat. Es sind die der verstorbenen ehemaligen Besitzerin Jelisaweta Michajlowna. Wo-rauf der alte Mann mit dem Schrei: "Lisenka, mein Gott, Lisa!"<sup>122</sup> in Ohnmacht fällt. Man bringt ihn wieder zu sich. Und nun stellt sich heraus, daß besagte Lisa für ganz kurze Zeit einmal Kokas Frau gewe-sen ist, nachdem sie lange Zeit seine große Liebe war. Das Heirats-zeugnis besitzt er noch und damit Besitzanspruch auf das Haus. Pa-scha nutzt sogleich eine günstige Gelegenheit, um im Zwiegespräch mit dem Alten diesen dazu zu bringen, sein Erbrecht geltend zu ma-chen und ihm, Pascha, das Haus zu verkaufen. Nach einigem Zögern ist Koka auch einverstanden.

Einige Stunden später - es ist Samstag Abend - sind alle um einen großen runden Tisch versammelt, und Nadja liest aus den Briefen vor, die sie in einer alten Schatulle gefunden hat. Die Lektüre gibt Anlaß zu vergleichenden Gesprächen über die Verhältnisse von einst und heute. In einem der Briefe wird auch von damaligen Spielen gespro-chen, darunter vom längst aus der Mode gekommenen französischen Wurfspiel Cerceau. Nur Koka weiß, wie man es spielt und daß sich auf dem Dachboden noch die dafür nötigen Ringe und Spieldegen be-finden müssen. Während man sich auf die Suche macht, bemüht sich Pascha, den Handel mit Koka endlich perfekt zu machen. Doch der Alte sträubt sich - läßt sich schließlich aber doch dazu nötigen, vor

den inzwischen Zurückgekehrten eine entsprechende Erklärung abzugeben.

Am nächsten Morgen rüsten sich die Gäste zum Aufbruch. Pascha, der sich bereits als der neue Herr fühlt, hat begonnen, das heruntergekommene Gebäude zu reparieren und in aller Frühe bereits die Tür neu mit Leder verkleidet. Er lädt alle ein, in Zukunft seine Gäste zu sein. Doch niemand zeigt besondere Begeisterung. So beginnt er denn die Fenster wieder zu vernageln. Als dann auch noch herauskommt, daß der Alte sein Heiratsdokument inzwischen verbrannt hat, ist dem Verkauf des Hauses die Rechtsgrundlage entzogen. Die Gesellschaft macht sich auf den Heimweg. Ob man sich noch einmal wiedersehen wird, gar regelmäßig an den Wochenenden, wie Petja vorgeschlagen hatte, bleibt offen.

*Cerceau* ist kein politisches Stück, und dennoch sei es politisch, erklärte der Autor selbst in einem Interview: "Wir reden über den Menschen und damit reden wir über die Geschichte des Landes, in dem er lebt. Der Grundgedanke des Stückes ist die Beziehung des Menschen zu seinem Haus. Haus, das heißt nicht einfach Haus, das heißt: sein Land, die Welt, der Kosmos."<sup>123</sup> Der Gastgeber unternimmt den Versuch, die große Idee der Gemeinsamkeit, die noch die Kindheit der jetzt in ihrem fünften Lebensjahrzehnt stehenden Menschen bestimmte und die sich inzwischen als trügerisch erwiesen hat, doch noch irgendwie zu realisieren; vergeblich. Die Personen, die er zusammengebracht hat, zeichnet nichts Ungewöhnliches aus. Sozusagen ganz normal ist ihre Enttäuschung am Beruf, an der Familie, an der Liebe. Jeder hat seine spezifische soziale Existenz und lebt zugleich - davon abgesetzt - in einer eigenen Innenwelt. Beide wenigstens partiell zu harmonisieren versucht Petja und scheitert: Seine 'Kommune' für ein harmonisches Ausleben der individuellen Wünsche in einer Gemeinschaft von Gleichgesinnten ist nicht zu verwirklichen.

Durch das Erscheinen des alten Koka bekommt das Spiel eine neue, weit in die Vergangenheit zurückreichende Dimension, wird das Verhältnis des Menschen zur Zeit, zur Vergangenheit und zum Tode thematisiert. Koka repräsentiert das "Silberne Zeitalter" zwischen Jahr-

hundertbeginn und Revolution, eine Zeit der geistigen Blüte und des Abgesangs zugleich an die verfeinerte Kultur der adlig-bürgerlichen Elite. Mit seinen von einer fernen, untergegangenen Welt berichtenden Erzählungen baut sich eine geistige Atmosphäre auf, in der Menschen der Vergangenheit mit ihren Träumen plötzlich lebendig werden. Dazu kommen die von Nadja vorgelesenen Briefe, die seine Schilderungen quasi beglaubigen. Der Autor hat sie den Nachlässen Puschkins, Olga Knipper-Tschechowas, Marina Zwetajewas und anderer entnommen; ein Brief stammt von Gribojedow.

Slawkin will genau so wenig wie andere Autoren seiner Richtung ein belehrendes Theater. Er erteilt keine Ratschläge, sagt nicht, wie man leben soll - und weiß doch, daß eine Kunst, die lediglich diagnostiziert, die zeigt, was ist, am Ende stets etwas lehrt: nämlich was Leben ist und was es sein könnte. Soll der Zuschauer sich darüber klar werden und seine Folgerungen ziehen. Und so muß der Schluß dieses Stückes - das Haus wird wieder verlassen - nicht traurig stimmen. "Im Leben ist es ja oft so seltsam, daß, wenn alles zerstört zu sein scheint, beendet zu sein scheint, gerade dann der Mensch sich befreit und eine Hoffnung entsteht."<sup>124</sup>

"Das Haus wird verlassen, weil es den Menschen nicht gelingt, es auszufüllen. Sie haben nicht genug seelische Kräfte, um das Haus zu bewohnen; sie können es nur zunageln, verrammeln. Das Selbstvertrauen und der Mut dieser Menschen reichen nicht aus, um aus dem 'dämmrigen Wald' ihrer Seele herauszufinden. Das ist für mich eine Situation der Krankheit, die gezeigt wird", sagt Anatoli Wassiljew.<sup>125</sup>

Und in der Süddeutschen Zeitung vom 31.1.1988 erklärte der Regisseur in einem Interview: "Zu Beginn der achtziger Jahre waren die sozialen Strukturen völlig erstarrt. Viele Menschen zogen sich auf sich selbst zurück, sie beteiligten sich nicht am öffentlichen Leben, befaßten sich ausschließlich mit ihren persönlichen Problemen, für viele blieb nur der Weg in die Emigration. Gerade die Intelligenzia war betäubt und brachte kaum Interesse für den Staat, für Politik auf. Diese Stimmung habe ich in der damals entworfenen Inszenierung von 'Cerceau' festgehalten, das vorläufige Ergebnis meines Suchens nach

neuen ästhetischen Ausdrucksformen. Auch ich war nicht frei von Phasen des Pessimismus." 126

Die *Raucherecke* (auch *Der Papagei Shako* - Mesto dlja kurenija / Popugaj Žako, 1988) schließlich dient laut Slawkin der Selbstprüfung eines Mannes, der seine Midlife-crisis erlebt und ihr mit einer neuen Liebe - natürlich zu einer weit Jüngeren - zu begegnen sucht. Die Bilanz ist so banal wie trist. Sie bestätigt aufs neue eine uralte Lebensweisheit, daß noch am besten die Angehörigen ein und derselben Generation miteinander auskommen, daß der Mensch ein Gewohnheitstier ist, das zur Denkweise und der Lebensart seiner Kinder und deren Generationen nur begrenzt Zugang hat, daß der Ausbruch aus der festgefügtten Alltagswelt mit größter Wahrscheinlichkeit zum Fiasco führt.

Man kann die Verkündigung dieser Allerweltserkenntnis als Absage an die romantisch-sozialistischen Träume verstehen, der Mensch (besonders der 'fortschrittliche' Mann) sei stets Herr seines Schicksals; man kann aus dem Stück auch einen 'kleinbürgerlichen' Appell heraushören oder -lesen, sich zu bescheiden und einzusehen, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen. Auf jeden Fall präsentiert Slawkin die sozialistische Gesellschaft der Sowjetunion im Alltag ihrer Zweierbeziehungen als ebenso normal wie andere Gesellschaften auch - nur daß z.B. der Mangelcharakter der wirtschaftlichen Verhältnisse die Probleme noch zusätzlich verschärft. Sonst sagt uns Slawkin nichts Neues; auch durch eine geniale Regie dürften kaum größere Wirkungen zu erzielen sein, schon gar nicht im Westen. -

In seinen realistischen Stücken stellt Slawkin vornehmlich die Generation der Vierzig- bis Fünfzigjährigen heraus, jene Generation somit, für welche die mit so großen Hoffnungen begrüßte Tauwetterperiode in die eigene Jugendphase fiel. Die Stimmungslage dieser Menschen gegen Ende der Sowjetepoche charakterisieren Begriffe wie Desillusionierung, Identitätsverlust, Einsamkeit, Orientierungslosigkeit u.a.m. Sie treten als Motive in Slawkins Texten markant hervor. Systemkri-

tisch sind seine Stücke also nur mittelbar: Die Situation des Individuums interessiert ihn; die gesellschaftlichen Ursachen für die triste Befindlichkeit des Menschen unserer Tage macht er nicht namhaft. Wohl ließen sich soziale Mißstände wie Wohnungsmisere, Defizitwarenwirtschaft, Korruption und dergleichen aus seinen Stücken herausfiltern, doch bilden derartige Erscheinungen lediglich die normalen Kennzeichen des sowjetischen Alltags. Nie werden sie zum Kristallisationspunkt einer Auflehnung. Wie denn überhaupt Slawkins Figuren sich nicht ernsthaft empören, vielmehr resignierend ihre Lage als unveränderliches Schicksal hinnehmen. Wo ein Ausbruch - eher ein stiller Ausstiegsversuch - unternommen wird, etwa mit Petjas Bemühung, eine Kommune der Gleichheit, Freiheit und Brüderlichkeit ins Leben zu rufen, scheitert man genau so kläglich wie Jewgeni in der *Raucherecke*, als er seinem Leben noch einmal eine neue Richtung geben will.

Statisch wie das Gesellschaftsbild in der Stagnationsperiode sind auch Slawkins Figuren, die sich nach und nach enthüllen, offenbaren, aber nicht entwickeln. Dieser 'Unbeweglichkeit' entsprechen die Handlungsstrukturen. So wiederholt in der *Erwachsenen Tochter* der zweite Teil den Konflikt des ersten nur auf neuer Ebene, bei der nächsten Generation. Das Verhältnis der 'Söhne' rekapituliert das der 'Väter'. Die Welt hat sich im letzten nicht gewandelt. Ähnlich wirkt die Ringstruktur in *Cerceau*: Am Ende ist die Anfangssituation wieder hergestellt. Als Vereinzelte sind die Menschen gekommen, als ebenso Vereinzelte verlassen sie am Ende die Szene wieder. Dazwischen liegt der Versuch, eine Gemeinsamkeit zu stiften, versinnbildlicht dadurch, daß alle sich um einen runden Tisch versammeln; der Versuch aber scheitert. In der *Raucherecke* erzielt Slawkin den Gesamteindruck der Unveränderlichkeit, indem jede Szene des zweiten Teils eine analoge im ersten 'aufhebt': Was dort in Angriff genommen wurde, wird hier zuschanden.

Obwohl stark analytisch im Sinne Ibsens, haben Slawkins Stücke durchweg offene Schlüsse, überantworten sie den Rezipienten seinen suchenden, fragenden Gedanken.

"Ich liebe offene Schlüsse. Ich bin der Meinung, daß ein Theaterstück nicht einfach nur die Gedanken des Autors wiedergibt, sondern ein Gespräch mit dem Zuschauer darstellt. Stücke haben den großartigen Vorteil, daß sie auf der Szene leben. Und der Zuschauer nimmt an dem Geschehen teil.

Ein Schauspiel stellt ein kleines Stück Leben dar, das mit dem Zuschauer zusammen gespielt wird. Ein Stück soll dazu veranlassen, zu überlegen und nachzudenken. Präzise Eindeutigkeit mag ich nicht."<sup>127</sup>



# 11. "GLAUBE OHNE WAHRHEIT IST SÜNDE"

JULIU EDLIS

Der am 3.7.1929 in Bendery (Rumänien; nach Ende des II. Weltkrieges Moldauische SSR) geborene Juliu Edlis war bereits Absolvent der Theaterhochschule in Tiflis, als er noch ein Pädagogikstudium in Kischinjaw (Chisinau) aufnahm, das er 1956 abschloß. Zu dieser Zeit lagen schon mehrere literarische Publikationen aus seiner Feder vor, darunter sein erstes Theaterstück *Von Ruhe träumen wir nur* (Pokoј nam tol'ko snitsja, 1955). Inzwischen umfaßt sein dramatisches Oeuvre mehr als zwanzig Schauspiele, und es kam vor, daß in einer Spielzeit bis zu fünf seiner Stücke gleichzeitig auf den Moskauer Spielplänen standen. Gut die Hälfte seiner dramatischen Arbeiten ist auch jenseits der sowjetischen Grenzen bekanntgeworden, so in Bulgarien, der Tschechoslowakei, in Österreich, Deutschland, Ungarn, Polen, England und in der Schweiz.

Das interessanteste seiner frühen Stücke ist zweifellos *Wo ist dein Bruder, Abel?* (Gde tvoj brat, Avel'?, 1965). Es entwickelt sich aus einer Ich-Erzählung, in der ein Mann seine Begegnung mit einem alten Bekannten an einem Badeort am Meer wiedergibt. Sowohl das Gespräch zwischen den beiden wie auch einige darin erwähnte Episoden aus der Kriegszeit werden szenisch in diesen Monolog eingesetzt.

In einem zufälligen Tischgenossen erkennt der Erzähler einen ehemaligen Kriegskameraden wieder, der sich in einem Gefangenenlager in der Ukraine unter dem Druck des Elends der Haft und der Todesangst für die Russische Befreiungsarmee (ROA) anwerben ließ und darüber hinaus Kameraden beim Gegner denunziert hat. Später geriet der Mann ins KZ Mauthausen, wo er schließlich von der Roten Armee befreit wurde. Die dunklen Seiten seiner Vergangenheit hat er nach dem Kriege vertuschen können, ein völlig normales Leben geführt und in glücklicher Ehe drei Söhne aufgezogen.

Dreiundzwanzig Jahre sind vergangen, und außer ihnen beiden weiß von den damaligen Vorgängen niemand etwas. Der Ich-Erzähler, ehemals Leutnant und Bataillonskommissar (als welcher er es nur einem Zufall zu danken hat, daß er als Gefangener der Deutschen nicht erschossen worden ist), hält es für seine Pflicht, die Vergangenheit aufzuarbeiten. Am Ende eines langen Gesprächs voll bitterer Erinnerungen gelingt es ihm, seinen Kriegskameraden zu einem Schuldegeständnis in Form eines Briefes an den ältesten Sohn zu veranlassen. Ob der Erzähler das ihm überlassene Schreiben absendet, bleibt offen. Das Grundthema dieser Charakterstudie ist der passive Verrat, verübt von einem Manne, der sich als unfähig erweist, die Feuerprobe des Krieges würdig zu bestehen. Er ist kein schlechter Mensch, verfügt aber nicht über jene seelische Kraft, die notwendig gewesen wäre, dem Bösen Widerstand zu leisten. 'Kain' wollte nicht mehr und nicht weniger als überleben und paßte sich deshalb der stärkeren Seite an. Ein Opportunist, aber doch teilweise durch die Not der Stunde entschuldigt.

Nach dem Kriege hat unser Mann ein neues Leben begonnen, so als wäre nichts geschehen; unbemerkt und unerkant widmete er sich der friedlichen Arbeit und seiner Familie. Innerlich freilich konnte er seine Freiheit nicht zurückgewinnen; die Angst vor Entlarvung blieb.

'Abel' ist ein Mann ohne Familie; sein Leben wurde durch den Krieg ruiniert; er fand nicht wieder zurück in die Normalität. Doch seine Persönlichkeit ist ungebrochen. Was sein Vorgehen bestimmt, ist nicht Rachsucht, sondern die Überzeugung, daß den 'Kains' nicht ohne weiteres vergeben werden darf. Und: Würde sich 'Abel' durch ein Verzeihen nicht im nachhinein gar mitschuldig machen?

Der mit einer minimalen äußeren Handlung auskommende Text weist sich insofern klar als Thesenstück aus, als der Held offensichtlich die Meinung des Autors ausspricht. Der Bezug auf die Kollaboration im Kriege ist eindeutig. An eine Übertragung auf andere historische Epochen hat Edlis wohl nicht gedacht. Jedoch läßt sich die hier geführte Auseinandersetzung mühelos aktualisieren. Das Problem ist zeitlos.

Von den in jüngerer Zeit erschienenen Stücken des Autors verdienen zwei historische besonderer Beachtung. Das zwanzig Jahre nach seiner Fertigstellung aus der Schublade geholte Schauspiel *Der heilige Abend* (Sočel'nik<sup>128</sup>, publiziert 1988) spielt im Jahre 71, in einem Verlies unter der römischen Arena, wo 140 Christen ihrem Martyrium entgegensehen. Es ist die letzte Nacht, eine 'Heilige Nacht' für die Glaubenszeugen, die sich auf ihre große Stunde vorbereiten. Die Spiele finden zu Ehren des greisen Senators Pontius Pilatus statt, der in Begleitung seines Adoptivsohnes, eines Centurio, in die Verliese hinabsteigt: Sein Interesse an diesen "jüdischen Sektierern" hat in den vierzig Jahren seit der Hinrichtung des seltsamen "Königs der Juden" nicht nachgelassen. Im Verlies stößt er auf einen seiner ehemaligen Soldaten, der hier als Wächter Dienst tut. Beiden kommt bald einer der Häftlinge bekannt vor: ein über 70 Jahre alter Zimmermann: Trotz seines beharrlichen Leugnens, jener seinerzeit ans Kreuz geschlagene Prediger zu sein, ist seine Identität mit Christus eindeutig - wie auch in dem mit ihm zusammen inhaftierten Landstreicher mühelos der 'Verräter' Judas zu erkennen ist. Aus der Masse der Häftlinge ragen noch heraus: ein eifernder Prediger, der im Kerker umhergeht und die Todgeweihten aufzurichten versucht, indem er die Leidensgeschichte Christi erzählt (wie wir sie aus den Evangelien kennen), ein Zitherspieler und Vortragskünstler, der - im Gegensatz zu allen anderen - nur darauf sinnt, wie er dem Verderben im letzten Augenblick noch entgehen kann, und ein junges Paar (Maria und Josef), das über seiner Liebe alles um sich her zu vergessen scheint.

Die Szene im Verlies unter dem Circus bildet eine Art Rahmenhandlung, in die Episoden der Heilsgeschichte in dramatisierter Form eingebettet sind - als Anknüpfungspunkte für eine (im Evangelium nicht belegte) Diskussion religionsphilosophischer, religionspolitischer Fragen. Da erwägt etwa Christus im Garten Gethsemane im Gespräch mit Judas die Konsequenzen, die aus der ihm neuerdings entgegenschlagenden Ablehnung seitens der Juden zu ziehen sind, deren Hoffnungen auf eine politische Befreiungstat er nicht erfüllen will und kann. Den einzigen Ausweg aus diesem Konflikt zwischen seiner

Lehre der Nächstenliebe und den an ihn gerichteten Erwartungen sieht er in seinem Tod. Nur wenn er zur Legende wird, kann seine Mission gelingen, seine Lehre über die Jahrhunderte wirken. Judas erklärt sich bereit, die Absicht des Lehrers zu fördern, indem er an ihm zum Verräter wird, und damit durch seine böse Tat das Gute umso heller erstrahle.

In dem hierauf folgenden Gespräch versucht Christus den Führer der jüdischen Gemeinde zu bewegen, ihm zu seinem Tod zu verhelfen. Der Hohepriester aber liebt Christus - in Erinnerung an seine eigenen Jugendideale und Jugendhoffnungen. Er hält eine Reform, eine Reinigung des Judentums für nötig, nicht aber eine Spaltung, wie sie von Christi Lehre auszugehen droht. Um die Einheit der Gemeinde zu bewahren, bietet er seinem Gegenüber sogar die Nachfolge, die Stellung des Hohepriesters an. Christus muß dies zurückweisen, zielt seine Lehre doch auf die ganze Welt. Zudem braucht seiner Überzeugung nach das Volk keine Reinigung, sondern ein neues Licht; Ideale tun not, die wohl unerreichbar sind, aber Hoffnung vermitteln und das Voranschreiten in Richtung auf eine bessere Ordnung legitimieren. Nachdem der Messias sich solcherart offenbart hat, erscheint auch dem Hohepriester Christi Tod unumgänglich: mit der neuen Lehre zieht unübersehbar eine Gefahr für die jüdische Gemeinde herauf.

In einem nicht weniger bedeutenden Gespräch zwischen Hohepriester und Prokurator äußert Pilatus seine Entschlossenheit, den Tempel zu zerstören - nicht äußerlich, wie dies bereits zweimal geschehen ist, sondern von innen her. Für ihn ist die jüdische Religion ein Fremdkörper in der römischen Weltordnung, erkennen doch die Juden den römischen Kaiser nicht als Gott an. Die Behauptung des Hohepriesters, das auserwählte Volk der Juden sei ein Prüfstein für anderer Menschen Gewissen, ja die Verfolgung sei eine Voraussetzung dafür, daß bei den Tätern Schuldgefühle aufkeimen und Reue möglich wird, überfordert die politisch-pragmatische Denkweise des Römers bei weitem.

Ähnlich verhält es sich, wenn der Prokurator mit Christus selbst debattiert. Allerdings ist für Pilatus dieser jüdische Wanderprediger nicht

mehr als ein bloßes Objekt der Politik, das sich sowohl gegen den König wie auch gegen den Hohepriester einsetzen läßt.

Der Römer findet sich schließlich bereit, die Wünsche der jüdischen Gemeinde zu erfüllen, weil der Tod des Nazareners in seinen Augen dazu beiträgt, die jüdische Gemeinde aufzuspalten und zu schwächen. In der Schlußszene, die in ihrer gesuchten Symbolträchtigkeit konstruiert wirkt, erfährt der Leser, daß Christus von Judas vom Kreuz genommen worden ist und - in einer Höhle versteckt - dem Leben zurückgegeben werden konnte, daß Judas von Beauftragten des Pilatus noch rechtzeitig aus der Schlinge gezogen wurde, und daß beide in der Zwischenzeit ein unauffälliges Leben geführt haben. Nun sind sie bereit, den Tod gemeinsam mit allen anderen anzunehmen; weshalb sich der Zimmermann weigert, von dem Angebot des Senators Gebrauch zu machen, das Verlies als freier Mann zu verlassen. Am Ende bleiben von den Verurteilten nur zwei am Leben, denen Pilatus die Freiheit schenkt: das Liebespaar Maria und Josef. Der lebensmüde Senator aber, gefolgt von seinem treuen Soldaten, tritt an ihrer Stelle den letzten Gang in die Arena an.

Edlis wollte mit diesem Stoff keineswegs ein intellektuelles Spiel treiben, sondern die überlieferten Geschehnisse so ausgestalten, daß für einen Sowjetbürger begreiflich werde, "warum nach 2000 Jahren Christi Lehre weder ihre Macht verloren hat, noch ihre Unerschütterlichkeit für Millionen von Gläubigen. Mich interessiert am Christentum nicht der religiöse Mythos, sondern die in ihm angelegten politischen, das heißt moralisch-sozialen Ideen. Ich betrachte Christus als eine reale historische Figur. Er war ein Wanderphilosoph und Prediger, der die Menschen durch den Traum von der Gleichheit und von der geistig-seelischen Unabhängigkeit für sich gewann. Mich interessiert, welche Lehren wir Menschen des XX. Jahrhunderts aus einem geschichtlichen Ereignis ziehen können, und sei es auch mythischen Charakters, das sich vor 2000 Jahren abgespielt hat."<sup>129</sup>

Die ewigen Themen vom Kampf zwischen Gut und Böse, von der Konfrontation mit dem Tode, der Bedeutung von Hoffnung und Liebe werden hier beigeordnet dem Grundkonflikt zwischen dem selbstlosen

Dienst an einer Heilsidee von der Erlösung der Menschen auf der einen Seite und der Verfolgung politischer, machtegoistischer Zwecke auf der anderen - verknüpft mit einem der historischen Paradoxa, die Edlis so interessieren: Die Mächtigen Roms, Sieger über das rebellische Palästina, im Wahn, den Tempel zerstört zu haben, Herren über Leben und Tod der verfolgten Christen, die einem unterhaltenden, blutigen Schauspiel geopfert werden, haben doch nur einen Pyrrhussieg errungen: die Ideen des Predigers aus Galiläa breiten sich offenbar unaufhaltsam aus, an die Stelle des zerstörten Tempels tritt eine Kirche, die im ganzen Imperium Zulauf findet, die Schwachen erweisen sich als die Starken. Daß Pontius Pilatus freiwillig das Martyrium der ihren Tod erwartenden Gläubigen teilt, kann als Zeichen des Lebensüberdrusses oder auch als Eingeständnis der Niederlage angesehen werden.

Aus dem Stück spricht eine tiefe Hoffnung auf Überwindung des Machtprinzips durch das Liebesprinzip, die Hoffnung auf eine Welt, die ihre richtungweisenden Ideen aus epochenübergreifenden humanen Prinzipien ableitet, die nicht mehr um des Alltagsvorteils willen kämpft, sondern ewige Werte anerkennt, gemäß der Forderung Christi ein neues Licht sucht und sich stets seiner Frage stellt: Wozu? Edlis' Rabbi ist ein zutiefst menschlicher Lehrer, der selbst sucht, zweifelt, hofft, der wohl einen Weg weist, aber kein Endziel benennt.

Dieser Christus stellt - und darin liegt seine wichtigste Botschaft an seine Mitmenschen - immer wieder die Sinnfrage; sie mahnt zum Innehalten und Prüfen, welchem Zweck das alltägliche Tun dient: "Glaube ohne Wahrheit ist Sünde."<sup>130</sup>

Christus, auf dessen Bitten hin Pontius Pilatus das junge Paar in Freiheit und Leben entläßt, weiß um die Schwangerschaft Marias: das Leben wird sich erneuern. Jeder Tag bringt einen heiligen Abend (sočel'nik), das heißt einen Abend vor einer neuen Geburt.

Von höchst aktueller Brisanz ist das Schauspiel *Die Trojka* (Trojka) von 1989, über das als Motto ein Wort von Spinoza gesetzt wurde: Nicht weinen, nicht lachen, sondern verstehen.

Nur ein kurzer Blick in die Akte genügt da drei bewährten Kommunisten, um das Urteil gegen einen 'Volksfeind' zu fällen: Todesstrafe - und so immer weiter, wie am Fließband, Stunde um Stunde, in der Nacht vom 30. April auf den 1. Mai des Schreckensjahres 1937. Todmüde bereits und kaum noch imstande, die Augen offen zu halten, werden sie vorangehetzt vom Befehl der Partei, agieren sie fast mechanisch, im Glauben, der gerechten revolutionären Sache zu dienen - dabei von Zweifeln nicht frei und in dem Bewußtsein, daß sie selbst schon morgen dasselbe Schicksal treffen kann wie die Delinquenten (verdienstvolle Bolschewiki bis vor kurzem noch wie sie selbst), über deren Untergang sie hier mit der monotonen Zuverlässigkeit einer Maschine befinden.

Keiner der vielen Fälle hat offenbar ihr besonderes Interesse gefunden, bis plötzlich ein Name fällt, bei dem sie aufhorchen: Pawel Ordynzew. Alle drei haben ihn gekannt. Und daher wissen sie in diesem Falle auch ganz genau, wie fragwürdig die Anklage ist. Ordynzew, Jahrgang 1881, ist nämlich ein Mann mit blütenweißer revolutionärer Biographie, der nun plötzlich als Abweichler angeklagt ist und schlimmster Verbrechen beschuldigt wird, die er aber - das ist bei diesem Verfahren ungewöhnlich - nicht gestanden hat. Wieso also geriet der Altrevolutionär in die Terrormaschinerie? Wollte da jemand sein eigenes Fell retten? Beglich da jemand eine alte Rechnung? Wollte da einer Karriere machen? Bei der Diskussion des Falles stellt sich heraus, daß auch die drei Mitglieder des 'Gerichts' sehr wohl einen Grund gehabt hätten, Ordynzew ans Messer zu liefern. Staatsanwalt Bobrow war einst ein hochgestellter Sozialrevolutionär mit terroristischer Vergangenheit, gehört also einer politischen Gruppe an, die gerade schweren Verfolgungen ausgesetzt ist, und es könnte durchaus in seinem Interesse liegen, einem kommunistischen ZK-Mitglied Ordynzew zuvorzukommen. Angst wäre sein Motiv.

Vorsitzender Lobanow ist von Ordynzew in die Partei gebracht, dann aber beim Aufstieg behindert worden, weil man an seinen Führungsqualitäten zweifelte. Zwar hat Lobanow trotzdem Karriere gemacht,

aber ein Motiv, Ordynzew zu vernichten (zumindest ihn nicht zu schonen) hätte auch er: Rache.

Besonders kompliziert ist die Sache im Falle des Beisitzers Sudarew. Er hat den Verurteilten im Jahre 1904 im zaristischen Gefängnis kennengelernt. Damals war Ordynzew bereit, die Schuld Sudarews auf sich zu nehmen und eine schwere Strafe wegen Waffenschmuggels zu riskieren, nur damit sein Genosse freikommen und sein junges Eheglück genießen konnte. Dank des Ausbruchs der Revolution und der damit verbundenen Befreiung der Gefangenen ist es zwar nicht zur Ausführung dieses Planes gekommen, aber Sudarew hat Grund, Ordynzew dankbar zu sein. Andererseits hat Sudarew seine geliebte Frau Nadja an Ordynzew verloren. Rachgier und Eifersucht kämen somit als Motive in Betracht.

Doch ist man sich im Grunde darüber im klaren, daß hier überhaupt keine private Rechnung beglichen wird. Es gilt die Vernichtung eines 'Volksfeindes' - und wer als solcher zu gelten hat, bestimmt die Partei. Daß der Angeklagte nicht gestanden hat, belastet ihn daher in den Augen des Vorsitzenden doppelt. Denn wenn die Partei es verlangt, hat der Genosse ihr auch als Häftling oder mit seinem Tode zu dienen. Sudarews Skrupel freilich können durch dieses Argument nicht ausgeräumt werden. Ist Ordynzew nämlich ein Feind, so wäre das insofern beruhigend, als die Verurteilung Sudarews kommunistisches Bewußtsein nicht belastet. Wenn er es aber - wie er ja behauptet - nicht ist ... dann ist am Sinn des Lebens zu zweifeln: die Revolution wäre auf eine furchtbare Weise pervertiert worden. Lobanow provoziert zwar seinen verzweifelten Genossen, indem er ihm eine geladene Pistole auf den Tisch legt, aber Sudarew greift nicht danach. Was die drei wirklich quält, ist nämlich gar nicht die Sorge um die Revolution und ihre Reinheit, sondern - die nackte Angst. Sie wissen nur zu gut, daß an sie alle die Reihe kommen kann. Und sie wissen genauso gut, daß persönliche Schuld dabei keine Rolle spielt.

Lobanow läßt sich nun, unter Androhung von Gewalt, denn eigentlich ist dies verboten, vom Sekretär jene geheime Liste zeigen, in der Stalin seine Entscheidung der Fälle festgehalten hat. Wie sich heraus-



stellt, ist Ordynzew nicht nur längst verurteilt, sondern auch bereits tot.

Dem Stück ist eine Notiz aus der Prawda vom 6. Januar 1989 vorangestellt, wonach das ZK der KPdSU in einem Beschluß festgestellt hat, daß in den dreißiger und vierziger Jahren sowie zu Beginn der fünfziger Massenrepression und Willkür an der Tagesordnung waren. Die oberste Instanz dieses Systems der Gesetzlosigkeit bildeten eigens geschaffene außergerichtliche Organe, die sogenannten "Trojkas" (offiziell "Sondertribunale" - osobyje soveščanija). Dazu kam die Praxis, ganze Listen von Repressierten zusammenzustellen und sie en bloc zu bestätigen. Hunderttausende von Menschen seien davon betroffen gewesen, und der sozialökonomischen Entwicklung des Landes sei daraus furchtbarer Schaden erwachsen. Außerdem habe dieses Vorgehen allseits ein geringschätziges Verhältnis zu den Normen des Gesetzes und des menschlichen Lebens entstehen lassen.

Der Autor hat seinem Stück die Erklärung angefügt, nicht erst Glasnost und Perestrojka hätten ihm die Idee zu diesem Stück eingegeben. Vielmehr habe er es bereits vor mehr als einem halben Jahrzehnt zu Papier gebracht, aber bald darauf wegen der bei einer Freundin durchgeführten Haussuchung verbrannt und erst Jahre später rekonstruiert.

Edlis betont, daß er nicht eigentlich ein Schauspiel über das Jahr 37 und über die Verbrechen dieser Zeit habe schreiben wollen, sondern ein Stück über die Angst. Jene Angst, die imstande war, ein ganzes Volk zu lähmen, es mit Lügen "besoffen zu machen" und seine Seele durch die uneingeschränkte Erlaubnis zur Grausamkeit zu vergiften. Dergleichen stelle für alle Epochen "eine moralische Tragödie dar, wobei die Henker und die Opfer ganz einfach, wie Figuren auf einem Schachbrett, ihre Plätze tauschen und Verantwortung, Schuld, Sünde gleichermaßen sowohl auf die einen wie auch auf die anderen fällt: Ob man nun freiwillig oder aus Zwang die Regeln dieses grausamen Spieles akzeptiert, man wird unweigerlich zum Statisten in der Rolle entweder des Opfers, oder des Henkers, oder des Opfers und Henkers in einer Person, und die Wahl, wenn sie schon überhaupt möglich ist, vollzieht nicht du, sondern unabhängig von dir und von deinem

Willen der Gang der Ereignisse - so kannst du dich wenigstens vor dir selber rechtfertigen, und Rechtfertigungen sind bei uns ja stets zur Hand. Es ist die klassische Situation der Tragödie: Der Mensch - und sein Schicksal; und das Schicksal ist stärker als der Mensch und steht über ihm. Der Unterschied liegt lediglich darin, daß in der klassischen Tragödie unbedingt ein Held agiert, der kämpft und vom Schicksal nicht zu besiegen ist, und der Held weiß das. Eben darin liegt die moralische Erziehungsfunktion der Tragödie: Historische Kataklysmen, gesellschaftliche Katastrophen und Erschütterungen sind immer tragisch, und das gilt nicht nur für die Geschichte unserer Revolution."<sup>131</sup>

Mit seinem Hauptthema, der Angst, knüpft dieses Stück an die Problematik des ersten hier besprochenen Edlis-Textes an. Doch welcher Unterschied! Dort das Versagen eines einzelnen Menschen, der in existentieller Notsituation mit sich und seinem Gewissen allein ist. Hier eine Gruppe sich wechselseitig in ihrem mörderischen Tun wider besseres Wissen bestärkender, menschenverachtender Dogmatiker, die ihre 'glorreiche revolutionäre Härte' gegen andere skrupellos bewiesen haben und weiter beweisen, aus dem gemeinsamen Gesang eines sentimentalischen Häftlingsliedes neue Kraft zu schöpfen hoffen und aus Angst um ihr kostbares Leben die kommunistische Tötungsmaschine in Gang halten.

## 12. "UND JETZT WILL ICH LEBEN!"

ALEXANDER BURAWSKI

Erfolgreichster Debütant der Spielzeit 1986/87 war Alexander Mironowitsch Burawski, geboren 1952, Absolvent der Journalistenfakultät der Lomonossow-Universität in Moskau und danach Korrespondent der Zeitschrift "Sowjetisches Kino" (Sovetskij ékran). Neben Drehbüchern hat er auch bereits eine Reihe von Bühnenwerken vorgelegt.

Die in einer Garage neben einem Schrottplatz spielende sozialkritische 'Tragikomödie' *Der Schwarzarbeiter* (Levyj master, auch: *Die Nachbarin* - Sosedka, 1986) leuchtet in das Milieu der Schieber und Schwarzarbeiter, in die Schattenwirtschaft der UdSSR hinein, in der mehr oder weniger illegal die Defizite des Sozialismus kompensiert werden, die Unterversorgung an Waren und Dienstleistungen gewinnträchtige Geschäfte ermöglicht, wo die Grenzen zwischen Legalität und Kriminalität fließend werden und sich Profit und Wohlstand umgekehrt proportional zum gesellschaftlichen Status und zur moralischen Integrität des Menschen ausnehmen.

Die Figuren dieses Stückes haben ganz bewußt am Rande der Gesellschaft Position bezogen, sie sind aus ihr ausgestiegen oder schicken sich dazu an. Tolja Gasuk etwa erfüllt die modischen Wünsche betuchter, aber wenig agiler Zeitgenossen, indem er Touristen getragene Kleidung abkauft und diese gewinnträchtig weiter verhökert. Das so gewonnene Geld läßt er systemfeindlich als Kapital 'arbeiten'. Zum Beispiel leiht er einem Jura Tschuganow, einem begabten Intellektuellen, der freilich das Einkommen eines Taxifahrers dem bescheidenen Salär an einer wissenschaftlichen Hochschule vorzieht, das Geld zum Kauf einer Wohnung. Auf diese Weise in finanzielle Abhängigkeit gebracht, muß Jura sich bereit finden, den Schieber und tüchtigen Geschäftsmann mit seinem präsumptiven Schwiegervater zusammenzubringen, dem überaus tüchtigen Kfz-Meister Roma, der gerade damit beschäftigt ist, einen alten Rolls-Royce aus dem Jahre 1931 wieder

fahrtüchtig zu machen und ihm seinen einstigen Glanz wieder zu verleihen. Der Meister soll, in aller Heimlichkeit, den Wagen Toljas reparieren, der einen Motorradfahrer gerammt, schwer verletzt und seinem Schicksal überlassen hat. Der Meister kann sich schwer verweigern: er möchte seine lukrative Schwarzarbeit, die Reparatur der Wagen neuericher Sowjetbürger, nicht gerne verlieren, auch und gerade im Interesse seiner Tochter Jeanna, die er mit Jura zu verheiraten hofft, in dem er einen würdigen Schwiegersohn erblickt: einen gebildeten Menschen.

Das Stück endet mit der recht braven, naiv-optimistischen Pointe, daß Roma sein unsozialistisches Tun aufgibt, um mit dem wieder funktionstüchtig gemachten Rolls in die neue Ära unserer Tage zu rollen.

In seiner Komödie führt Burawski nichts mehr als die Erfahrung vor, daß ehrenwerte Leute, durchaus sympathische Personen, als Folge der sozialistischen Mangelwirtschaft in unter Umständen ernste Schwierigkeiten geraten können. Leichte Kost sicherlich - aber dabei doch ein Beitrag zur Freilegung des wahren Zustandes der Sowjet-Gesellschaft, wenn uns auch Konflikt und Lösung im Lichte unseres heutigen Wissens um die soziale Situation als gar zu bieder erscheinen mögen. Der Niedergang der Wirtschaft in der Periode der Perestrojka verlief so rasant, daß Schwarzarbeit bald kein erwähnenswertes Delikt mehr darstellte.

Berechtigtes Aufsehen - auch im Ausland - erregte Burawski dagegen mit seinem Schauspiel *Nun sprich doch* (Govori), am 5.1.1986 am Jermolowa-Theater herausgebracht und von der Kritik sofort zum Glasnost-Stück erklärt. Es basiert auf der Skizzensammlung *Alltag im Kreis* (Rajonnye budni, 1952) von Valentin Wladimirowitsch Owetschkin (1904-1968), später ergänzt durch weitere Texte und unter dem Titel *In einer Kollektivwirtschaft* (Očerki o kolchoznoj žizni, 1953) publiziert.<sup>132</sup> Owetschkin war dank langjähriger Tätigkeit in der Landwirtschaft (1925-31 war er Vorsitzender einer Landkommune) mit der Entwicklung auf dem Dorfe bestens vertraut. Seine Skizzen über den Landalltag machten - durchaus systemkonform - auf

gravierende Versäumnisse und Fehler in der Landwirtschaftspolitik aufmerksam, indem sie deren Folgen für das bäuerliche Leben schilderten. Auf dem 2. Schriftstellerkongreß (1954) sprach er sich mit Heftigkeit gegen die Schönfärberei aus, wie sie von den Literaturfunktionären ständig provoziert und von nicht wenigen Autoren nur zu bereitwillig geliefert wurde. Die Vergeblichkeit seiner gut gemeinten Kritik löste eine tiefe Depression aus, die zu einem Selbstmordversuch führte.

Was Burawski an Vorgängen aus den fünfziger Jahren abhandelt, besitzt durchaus überzeitliche Bedeutung. Mehr noch: die gesellschaftlich-moralische Problematik von damals hat im Lichte der Erfahrung mit weiteren dreißig Jahren Sozialismus an Schärfe gewonnen.

Der unmittelbar nach Stalins Tod frisch berufene Kolchosleiter Martynow versucht, die Verhältnisse in 'seinem' Dorf zu verbessern - ohne den bis dahin üblichen Druck auszuüben. Er möchte sich Achtung und Respekt verschaffen, ohne wie bisher auf die Angst der Untergebenen vor der Staatsmacht zu setzen. Sein Angebot, offen und vertrauensvoll miteinander umzugehen, stößt jedoch auf Mißtrauen und Unverständnis. So erfährt er nicht, was er für eine erfolgverheißende Tätigkeit wissen müßte: wie den Menschen zumute ist und wie sie denken. Nur bei wechselseitiger Offenheit, davon ist er überzeugt, kann man in gemeinsamer Arbeit die Karre aus dem Dreck ziehen. Doch die Angst vor der Offenbarung des eigenen Denkens hat bereits eine zu lange Tradition. Es ist, als ob die Menschen das Reden buchstäblich verlernt hätten. Die im Titel ausgesprochene Aufforderung, doch den Mund aufzumachen, richtet sich hier an ein weibliches Kolchosmitglied. Doch die Bäuerin bleibt stumm - und die Leitung wird zur bewährten Kommandomethode zurückkehren.

Das russische Dorf ist für die kommunistische Macht nicht mehr ansprechbar. Nicht nur, weil es sich verweigert, sondern vor allem, weil es seine Stimme verloren hat, weil es - recht gesehen - nicht mehr existiert.

Mit den Mechanismen der Macht befaßt sich auch Burawskis Stück über die Französische Revolution. Es trägt den Titel *Das zweite Jahr der Freiheit* (*Vtoroj god svobody*, 1988). Zum besseren Verständnis seiner höchst aktuellen Aussage seien ein paar historische Daten rekapituliert. Im Spätherbst des Jahres 1793 kehrte Danton nach einem in Arcis-sur-Aube verbrachten sechswöchigen Urlaub in die Hauptstadt zurück, und zwar nachdem er die Nachricht von der Verhaftung einiger Abgeordneter wegen eines aufgedeckten Finanzskandals erhalten hatte, in den selbst verwickelt zu werden er befürchten mußte. In seinen politischen Auftritten zeigte sich alsbald eine neue Tendenz: Er forderte lautstark, künftig mit Menschenblut sparsamer umzugehen. Sein publizistisches Sprachrohr Desmoulins sprach plötzlich von zweihunderttausend Unschuldigen, die in Frankreichs Kerkern schmachteten. Wahrscheinlich eine Übertreibung wie alles, was Desmoulins hervorbrachte, im Prinzip aber zutreffend. Danton hatte mit seiner Kampagne zunächst wirklich Erfolg: Der Konvent setzte ein Comité de clémence ein. Ihm war allerdings nur eine kurze Lebensdauer beschieden: Am 26. Dezember 1793 wurde es von der radikalen Linken hinweggefegt. Diese Linke fürchtete nämlich, daß die offizielle Feststellung der Schuldlosigkeit ganzer Massen von Inhaftierten die Advokaten des Schreckens um ihr öffentliches Prestige und ihre Stellung bringen könnte.

Die Haltung Robespierres zu dieser Zeit war schwankend. Möglicherweise hatte er selber Bedenken wegen der sich ständig steigernden Terrormaßnahmen. Vielleicht hängt damit auch sein Rückzug aus der Politik für volle vier Wochen zusammen. Nach seiner Rückkehr jedoch begann sich der Terror neuerlich zu steigern. Am 30. März 1794 beschloß der Sicherheits- und Wohlfahrtsausschuß die Verhaftung von Danton, Desmoulins und anderen. Bereits am 2. April begann ihr Prozeß, der am 5. mit der Verkündung der Todesstrafe und ihrer sofortigen Vollstreckung endete.

Burawskis Stück spielt im Jahre 1794, kurz vor dem Prozess gegen Danton. Die Revolution ist in eine innere Krise geraten, Freiheit längst ein sinnloses Wort geworden. Der Autor vermittelt über die Dialoge

das Bild einer Situation, die gekennzeichnet ist durch Denunziation und Spitzelwesen, um sich greifende Brutalität, zum Himmel schreiende Not der Massen, Auflösungserscheinungen bei der Armee und nicht zuletzt durch schamlose Bereicherung der Machttträger, die rücksichtslos ihre Position zur Sicherung eines luxuriösen Lebens ausnutzen, während das Volk mit wachsender Ablehnung und Desinteresse reagiert.

Die beiden Hauptfiguren sind Danton, für den die Revolution seit ihrer Entartung jedes Interesse verliert, und Robespierre, der am liebsten dem staatsamtlichen Morden Einhalt gebieten würde. Zumal er die bedenkliche Tatsache nicht übersehen kann, daß die revolutionären Machtorgane immer mehr die Unterstützung durch das Volk verlieren. Nur notdürftig vermögen daher seine Bemühungen um einen Ausgleich zwischen den Gemäßigten (Danton) und den Radikalen die Stabilität der Macht aufrechtzuerhalten.

Robespierre hält zwar alle revolutionären Maßnahmen der Vergangenheit für richtig, kann aber nicht umhin, fortschreitende Korruption und allgemeinen Machtmißbrauch zu konstatieren und zu beklagen: "Das Kind schien zu schönen Hoffnungen zu berechtigen. Und geworden ist daraus ein Krüppel, eine Mißgeburt, die mit boshafter Wut alles um sich her kaputtmacht".<sup>133</sup> Diese Entwicklung aufzuhalten ist jedoch unmöglich, wie Collot dem 'Unbestechlichen' klarmacht, und zwar vor allem deshalb, weil die politischen Aktivisten zu einer anderen Arbeit als der des Revolutionärs gar nicht mehr fähig sind:

"Die Revolution ist für sie ihr jetziges Handwerk! Wohin willst du sie abschieben? ... Nach alledem, was sie einmal in ihre Hände bekommen haben? Öffentlichen Respekt... Einfluß... Macht... Damit man ihnen dann vielleicht ständig die Nase in die Scheiße tunken kann, die sie produziert haben?! Da frag' sie doch mal, ob sie damit auch einverstanden sind...'

**Pause**

Robespierre (dumpf): 'Was schlägst du also vor?'

Collot (nach einigem Zögern): 'Wir sind so weit gegangen, daß man einfach nicht mehr haltmachen kann. Man muß bis zum Ende gehen!'

Robespierre: 'Ganz gleich wohin? Vielleicht auch zum Teufel - und mit uns ganz Frankreich? Bis zum Ende - und wenn das nun das Ende der Revolution ist? Sag schon, Collot! Ist es das, was du willst?'

Collot: 'Nicht ich - wir! Wir wollen leben! Und wenn es nicht anders geht - nun denn: zum Teufel damit! Ganz Frankreich - ja, natürlich! Denn wir sind auch viele! Und wir sind noch mächtig, Maximilian, wir haben noch Macht! Durch die Komitees, durch die Armee, durch die Guillotine!...' 134

Und als etwas später Robespierre seinen Gefährten vorhält, daß man ja die Revolution schließlich um der Freiheit willen in Gang gesetzt habe, hält ihm Couthon entgegen:

"Jadoch, jadoch! Aber doch nur in der Theorie! In der Realität dagegen - verstehst du? - In der Realität doch nie und nimmer, in keinem Konvent der Welt: Die Henker setzen sich nicht auf dieselbe Bank mit ihren Opfern!... Sie können ihnen höchstens den Platz räumen - und das nur, wenn man sie dazu zwingt, mit Gewalt!... Bist du etwa imstande, dies jetzt zu tun? Hast du dafür genügend Kräfte zur Verfügung?..." 135

Doch Robespierre hat kein Rezept, wie der Terror anzuhalten wäre. In seinem letzten Gespräch mit Danton klagt er: "Der Strom ist über die Ufer getreten, Georg, und ich weiß gegenwärtig nicht, wohin er fließt. Und was das soll... Ich verstehe es nicht, ich habe keine Ahnung! Wie muß man es anstellen, daß die Henker aufhören hinzurichten - und zur gleichen Zeit nicht befürchten müssen, daß die Opfer sich an ihnen rächen?... Und infolgedessen selber zu Henkern werden. Wie durchbricht man diesen Teufelskreis?!" (Wartet auf Dantons Antwort) 'Du rufst zum Mitleid auf - das heißt ja vielleicht, daß du auch weißt, wie?... Es geht um die Revolution, Georg! Sie muß man retten!'

Danton: 'Man muß sie vergessen!... Sie retten? Da soll ihr doch lieber die Luft ausgehen, und das möglichst schnell!'

Robespierre: 'Aber sie ist doch dein Kind, Georg... Wir waren unser drei, von Anfang an. Marat ist nicht mehr. Nur du und ich sind noch übrig!...'



Danton: 'Nein, nur du bist noch übrig! Und auch das nicht mehr lange, weil nämlich deine Freundchen aus dem Komitee auch dich bald aus dem Verkehr ziehen werden!... Ihr werdet einander wechselseitig abschlachten, solange von der Revolution auch nur noch ein Häufchen Knochen übrig ist. Das ist eure große Revolution!... Sie ist nicht dein Kind, diese Revolution. Sie ist nicht dein Kind und nicht meines... Sie wäre ohnehin ausgebrochen, früher oder später und auch ohne uns. Wir aber, wir haben sie einfach verspielt. Und jetzt will ich leben. Leben und fressen, und mit Weibern schlafen...'

Robespierre: 'Und wenn du nun recht hast, wenn es wirklich so ist, warum leben wir dann eigentlich noch? Wenn es nicht darum geht, die Revolution zu retten, warum denn sonst? Dann hat das alles keinen Sinn.'"136

In der Fassung für die Zeitschrift "Junost" endet das Stück mit der Bekanntgabe des Todesurteils gegen Robespierre durch einen öffentlichen Ausrufer - was ein dabeistehender Zeitungsverkäufer mit folgenden, angesichts der Wendung der Lage bemüht munteren, aber doch irgendwie hilflos wirkenden Worten kommentiert: "'Wir haben gesiegt. Ganz egal! Los, singen Sie, Bürgerin!' Stimmt die Marseillaise an."137

Diese Schlußreplik klingt wie eine eingelernte Formel, die bei jeder Veränderung der politischen Situation zum besten zu geben sich empfahl. Schließlich war ein Richtungswechsel samt der dazu gehörenden Vernichtung von 'Feinden' stets ein 'Sieg des Volkes'.

In seiner ersten Fassung, wie sie 1986 als VAAP-Manuskript vorgelegt wurde, hat das Stück einen anderen, aktuell-provokatorischen Schluß. Robespierre zu Danton:

"'Wir hatten eine so reine Grundidee. Von Anfang an. Die Freiheit! Wir haben sie verloren. Wann? Warum? Wo haben wir den Fehler gemacht? Wie können wir zu unserer Grundidee zurückfinden? Wie?'"138

Mit dieser Frage läßt Burawski sein Stück enden. Und kein Zweifel: sie richtet sich an das Publikum, an die ganze Gesellschaft. Es waren die Anfangsjahre der Perestrojka, als die Rückbesinnung auf Lenin

und die Anfänge der Sowjetepoche einen Ansatz für die Überwindung von Stalinismus und Breshnew-Stagnation verhieß. Die Revolution in Frankreich mit der russischen Oktoberrevolution verglichen zu sehen und Lenin als den Vollender der Ideale von 1789 war das Publikum gewöhnt. Völlig neu aber war zweifellos Burawskis negative Akzentsetzung, die Betrachtung der Revolution unter dem Aspekt ihrer Degeneration, ihres Scheiterns. Doch was vor drei Jahren noch Aufsehen erregen mochten, ist heute bereits gedankliches Gemeingut einer ständig wachsenden Zahl von ehemaligen Sowjetbürgern.

## 13. "FÜR MICH EXISTIEREN KEINE POSITIVEN UND NEGATIVEN HELDEN"<sup>139</sup>

ALEXEJ KASANZEW

Geboren am 11.12.1945 in Moskau, hat Alexej Nikolajewitsch Kasanzew (neben seiner Schulausbildung) das dramatische Studio am Zentralen Kindertheater absolviert und danach die Regieabteilung des Nachwuchsstudios am Moskauer Künstlertheater (1975). Eine Zeitlang arbeitete er als Schauspieler und führte auch Regie.

So inszenierte er am Russischen Schauspielhaus in Riga Ingmar Bergmans Stück *Erdbeerlichtung* (*Zemljaničnaja poljana*, Smultronstället, 1957), das er auch verfilmt hat. Das Thema des Werks muß Kasanzew sehr gelegen haben: Kritische Selbstanalyse auf der Basis einer Überprüfung der eigenen Vergangenheit, die bestimmt gewesen ist durch Gleichgültigkeit gegenüber der personalen Umwelt wie der Gesellschaft. Für dasselbe Haus erarbeitete er auch Rosows *Nest des Auerhahns* (*Gnezdo glucharja*).

Mit eigenen dramatischen Werken ist Kasanzew seit Beginn der achtziger Jahre hervorgetreten, und bereits im Jahre 1982 erregte er mit *Anton und die anderen* (*Anton i drugie*, 1978) landesweite Aufmerksamkeit. Internationale Beachtung fand er dann mit dem Schauspiel *Das alte Haus* (*Staryj dom*, 1979), das am Moskauer Neuen Schauspielhaus herauskam und an gut sechzig Theatern des In- und Auslandes nachgespielt wurde.

Der Alltag ist Kasanzews Thema - mit seinen scheinbar so belanglosen, für die Beteiligten dessen ungeachtet enervierenden Spannungen, mit seiner Tragik, seiner Komik, seinen kaum merkbaren Prozessen des Reifens, Sichveränderns von Menschen, mit seinen Hoffnungen und Enttäuschungen.

Besonders bemerkenswert unter diesem Aspekt ist das Stück *Und die Silberschnur reißt* (*I porvetsja serebrjanyj šnur*, 1981), uraufgeführt 1982 am Moskauer Majakowski-Theater. Präsentiert wird das Modell

einer quasi atomisierten Gesellschaft, deren Tristesse der Bühnenwelt Tschechows nicht unähnlich ist, mit dem Unterschied freilich, daß der Autor der *Drei Schwestern* kein Pessimist war und bekanntlich seinen oft so traurig stimmenden Stücken Figuren einzubauen pflegte, die sich anschicken, die Misere zu überwinden, ihr zu entfliehen und ein neues Leben zu beginnen. Nicht so bei Kasanzew.

Die Handlung umfaßt zwei Tage. Schauplatz ist das nahe Moskau gelegene Landhaus des alten Pawschin, eines namhaften Schriftstellers. Bei ihm sind zu Besuch seine Enkel Sascha (13) und Andrej (30), ein tüchtiger Physiker. Die mittlere Generation fehlt: Andrejs Eltern sind Diplomaten und leben im Ausland. Durch den Altersunterschied der Enkel aber ist ein gewisser Ausgleich geschaffen, so daß von einer repräsentativen Drei-Generationen-Struktur gesprochen werden kann.

Mit den oben erwähnten beiden früheren Stücken Kasanzews bildet die *Silberne Schnur* eine thematische Trilogie. *Anton und die anderen* (*Anton i drugie*) kreist um das Thema der Jugend, *Das alte Haus* (*Staryj dom*) um den Abschied von dieser Jugend und den Übertritt in eine illusionslose Alltagsrealität der Reife; die *Silberschnur* hat das Alter und die rückschauende Bilanzierung des Lebens zum Hauptthema. Das Anliegen Kasanzews ist es, an Güte, Menschlichkeit und die Bereitschaft zu appellieren, sich dem leidenden Mitmenschen verständnisvoll zuzuwenden, Gefühle und Verhaltensweisen, an denen es nach Auffassung des Autors der Gesellschaft, in der er lebt, auf beängstigende Weise mangelt.<sup>140</sup> In den einzelnen Episoden des Stückes führt er dies exemplarisch vor: anhand der Interesselosigkeit des erwachsenen Enkels gegenüber den Lebensproblemen des Großvaters, anhand des Egoismus und der Rücksichtslosigkeit, mit denen der Ehemann seine Frau behandelt; anhand der Herzlosigkeit, die Kinder einem schwer körperbehinderten, an multipler Sklerose erkrankten Altersgenossen gegenüber an den Tag legen; anhand der Ellenbogenmentalität, die sich im Berufsleben austobt, und anderem mehr. Nur zum Teil ist dies alles dramatisiert worden; manches wird uns über Dialog und Reflexion nur mitgeteilt, wichtig als Mittel zur Charakterisierung der Figuren. Die mangelnde Bereitschaft, sich mitmenschlich

zu verhalten, erreicht symbolisch ihren Höhepunkt, als der alte Mann stirbt: Zu einem letzten Gespräch fand sich kein Partner; sein Sterben geschieht von den anderen unbeachtet, niemand scheint einen Verlust zu spüren.

Diese egoistische Abkapselung voneinander läßt sich zurückführen auf die seit Jahrzehnten eingeübte Unaufrichtigkeit und die mittels bitterer Erfahrung anezogene Mentalität des Wegsehens, des Nichtwissenwollens. Der alte Pawschin selbst ist es, der dem Zuschauer diese Deutung nahelegt: Über sein langes, an literarischen Erfolgen reiches Leben selbstkritisch reflektierend, gelangt er zu einer niederschmetternden Bilanz: "Das ganze Leben lang habe ich nicht die Wahrheit geschrieben. Ein ganzes Leben lang der Lüge gedient!"<sup>141</sup>. Nun, da er alt ist, möchte er noch einmal neu anfangen und mit seinen Memoiren endlich die ganze Wahrheit über sich und seine Zeit sagen. Er soll nicht mehr dazu kommen.

Eine tiefe Tristesse liegt über dem Stück. Sie resultiert aus den unwürdigen, unmenschlichen Beziehungen der Figuren zueinander, der aufs Äußerlich-Formale reduzierten Kommunikation, der Kälte, Ichbezogenheit, des Desinteresses aller an allen. Der Gegensatz zur politisch-didaktischen Dramatik könnte größer nicht sein. Während Gelman und Mischarin den Menschen mit seiner gesellschaftlichen Verantwortung konfrontieren, stellt Kasanzew ihn dem eigenen Gewissen bzw. Gott gegenüber.

Der Titel verweist nämlich auf eine Bibelstelle aus dem Prediger Salomo. Hier wird dem Menschen ein 'memento mori' zugerufen, ergeht an ihn die Anforderung, sein Leben ständig einer kritischen Prüfung zu unterziehen, sich stets der Tatsache bewußt zu sein, daß der heutige Tag der letzte sein kann. In der Lutherübersetzung lautet die Stelle: "Gedenke an deinen Schöpfer in deiner Jugend, ehe denn die bösen Tage kommen und die Jahre herzutreten, da du wirst sagen: Sie gefallen mir nicht. Ehe denn der silberne Strick wegkomme, und die goldene Schale zerbreche, und der Eimer zerfalle an der Quelle, und das Rad zerbrochen werde am Born. Denn der Staub muß wieder zu der Erde kommen, wie er gewesen ist, und der Geist wieder zu Gott, der

ihn gegeben hat. Es ist alles ganz eitel, sprach der Prediger, ganz eitel..."<sup>142</sup>

Mit seinem Anfang 1988 publizierten Schauspiel *Großer Buddha, hilf ihnen!* (Velikij Buddha, pomogi im) nimmt Kasanzew mit beispielloser Schärfe den kommunistischen Totalitarismus aufs Korn, in einer künstlerischen Form, die sich als Groteske gibt, in vielen Details der Handlung aber keineswegs so komisch überzeichnet ist, wie dies dem westlichen Leser erscheinen mag.

Das Stück spielt inmitten von Dschungeln und Reisfeldern in einem kleinen, namentlich nicht genannten asiatischen Land, bei dem man an Kambodsha denken mag. Doch handelt es sich wie die Gattungsbestimmung (Parabel - P'esa-pritča) deutlich macht, um einen Modellfall: Das hier präsentierte Gesellschaftsbild mit dem Verhalten von Führung und Masse, den Beziehungen der leitenden Kader untereinander, den Methoden von Agitation und Propaganda, der Perversion der offiziellen Sprache, dem stillen Widerstand der Unterjochten und ihrer Freiheitssehnsucht sind verallgemeinerungsfähig.

Der Text muß vor dem Hintergrund der literarischen Antiutopien gesehen werden: Den Kollektivismus und gesellschaftlichen Immobilismus sowohl, vor dem Samjatin mit seinem Roman *Wir* (My, 1920) warnt, wie auch die totale Entwürdigung des Menschen in einer Armutsgesellschaft, wie sie Orwell in *1984* (1949) in den Vordergrund gerückt hat, finden wir in der Zustandsschilderung der von Kasanzew vorgestellten Menschengemeinschaft wieder. Jedoch schreibt der Autor unserer Tage im Gegensatz zu den Genannten nicht als Visionär; er sieht keine bedrohliche **Zukunft** voraus, sondern verallgemeinert die bitteren **Erfahrungen** mehrerer Völker.

Von der "Großen Organisation oben" (Velikaja organizacija naverchu) unter Leitung eines "Führers" (vožd' - so wurde auch Stalin genannt) ist das Land in einen Archipel von Kommunen verwandelt worden, in denen jeweils eine kleine Leitungsgruppe mit Hilfe einiger zu blindem Gehorsam und skrupelloser Unmenschlichkeit erzogenen Soldaten das Leben der Menschen einer totalen Regelung unterwirft: von der Ar-

beitsorganisation - 17 Stunden kollektiver Feldbestellung unter Aufsicht -, über die Versorgung mit Lebensmitteln - zweimal täglich wird eine Suppe ausgegeben -, bis in die Freizeitgestaltung in Form neuer Arbeit mit anderen, speziell politisch erzieherischen Aufgaben: hier die kollektiven Anstrengungen zwecks Vernichtung einer riesigen Buddhastatue, Symbol der uralten kulturellen Traditionen des Volkes. Daß dieses Zerstörungswerk mißlingt, läßt auf ein Scheitern des totalitären Experiments genauso hoffen, wie die Schlußverheißung eines mehrfach geheimnisvoll auftauchenden Wanderers (Putnik) - eine Inkarnation des Erleuchteten? -, alle Opfer des Schreckensregimes würden sich demaleinst wieder erheben, damit die Menschen, durch das erlittene Leid geläutert, eine Neuorganisation ihres Gemeinwesens in Angriff nehmen können.

Einen wichtigen Faktor der totalitären Herrschaftspraxis stellen die täglichen Versammlungen dar. Von einer Tribüne herab wird den ergeben lauschenden Massen die jeweils neueste Linie verkündet; entlarvte Feinde des Volkes und Schädlinge verfallen hier öffentlich der allgemeinen Ächtung; neue Arbeitsparolen werden ausgegeben usw. Dies alles erfolgt in einer Sprache, deren zentrale Begriffe (Freiheit, Demokratie, Wahrheit, Glück etc.) stets das Gegenteil dessen bedeuten, was sie besagen.

In dem Musterlager des Stückes "Vorbildliche Kommune der großen Ideen" betreiben die Führer Ma, La und Ta unter der Generallosung "Wir wollen Wahrheit!" die Umerziehung der Menschen zu willfährigen, bedürfnislosen Arbeitssklaven. Durch schwarz uniformierte Kradmelder (ihre Fahrzeuge sind die einzigen technischen Geräte, welche die Menschen zu sehen bekommen) erhalten die Natschalniki ihre aktuellen Anweisungen im verschlossenen Umschlag (der kann gelegentlich auch leer sein, was den Empfängern dann völlig freie Hand für ihr Vorgehen gibt).

Eine derart überbrachte Botschaft von allerhöchster Warte enthält z.B. die Weisung, einen gewissen Seng Sam zum großen Vorbild zu erklären und die Losung auszugeben "Noch besser arbeiten als Seng Sam!" Da niemand diesen 'positiven Helden' kennt, erfindet Bruder La im

Auftrage Mas für die nächste Versammlung die Musterbiographie eines Mannes aus dem Volke, der sich auf Grund bitterer Erfahrungen unter einem Unterdrückungsregime zum Kämpfer für den Fortschritt entwickelt hat, der ohne Rast und Ruh' hingebungsvoll arbeitet und darüber hinaus noch den Mitgliedern seiner Kommune von den "jüngsten Ideen der Großen Organisation" erzählt. Dank eines Mannes, der "Vystupalo" genannt wird (also etwa: Diskutant) und sich jede Verlautbarung der Leitung sofort in einem spontanen Diskussionsbeitrag zu eigen macht, erhalten die Kommuneleiter umgehend die gewünschte Bestätigung seitens der Massen - und so wird Seng Sam zu großen Vorbild, bis er eines Tages als Schädling und Volksfeind entlarvt wird und der bedauernswerte Künstler, der sich befehlsgemäß abmühte, den nie gesehenen Helden zu porträtieren, der Liquidation verfällt. Derartige Entlarvungen gehören zum Alltagsgeschäft nicht nur der "Organisation oben" und der Leiter an der Basis, sondern auch besonders eifriger Kommunemitglieder, die sich dadurch Anerkennung und kleine Vergünstigungen zu verschaffen wissen. Entlarvung und Vernichtung ist aber auch das offenbar unausweichliche Schicksal der Kommuneleiter selbst. Als erster fällt Ma. Ihm wird zum Verhängnis, daß er mit La und Ta Alkohol trinkt, was verboten ist, daß er Schweizer Medikamente einnimmt, was gleichfalls verboten ist, vor allem aber die Tatsache, daß er die Sorbonne absolviert hat und seinerzeit in Frankreich Kontakte zu französischen Mädchen unterhielt - Gründe genug für seine Mitregenten, den leichtsinnigen Genossen zu liquidieren. Dies wird zunächst als Mord seitens ominöser Feinde deklariert und als Folge davon die große Reinigung eingeleitet, später brandmarkt man Ma öffentlich als Schädling.

Der neue Führer der Kommune, der primitive La, unterscheidet sich von seinem akademisch gebildeten Vorgänger dadurch, daß er von physischer Liquidierung wenig hält und statt dessen auf psychische Abtötung mit anschließendem Neuaufbau der Persönlichkeit setzt. Um dies zu erreichen, gedenkt er den Kommunemitgliedern den gesunden Menschenverstand auszutreiben, indem er ihnen völlig nutzlose Arbeiten aufnötigt. Um den Menschen darüber hinaus jegliche Gewohn-



heit als Teil der individuellen Existenz abzuerziehen, will er die Männer zwingen, in regelmäßigen Abständen Wohnung und Ehefrau zu wechseln.

Zu einem makabren Vorfall kommt es gegen Ende des Stückes, als ein Soldat die blutige Monotonie seines Tuns nicht länger erträgt und in Wahnsinn verfällt. In seiner Verwirrung führt er zur Verblüffung der Zuschauenden ein groteskes Spiel auf. Er mimt zunächst das Auditorium einer Versammlung, das einem Redner frenetisch Beifall spendet, eilt dann auf die Tribüne, wo er in die Rolle eines Führers schlüpft, der den Beifall bescheiden zu stoppen versucht - und dann in ihn einfällt. Obwohl hier ganz offensichtlich ein Verrückter agiert, zögern seine Kameraden einzugreifen: es wäre ja immerhin möglich, daß erstmals ein neuer, von oben angeordneter politischer Stil vorgeführt wird.

Doch trotz des Triumphes der Brutalität, der Unmenschlichkeit und des Wahnsinns läßt Kasanzew seinen Leser nicht ohne Hoffnung. Sie bindet sich nicht nur an die oben erwähnte Verheißung des Wanderers oder an die Unzerstörbarkeit der Buddha-Statue. Sie darf auch gegründet werden auf den geistigen Widerstand einiger Kommunemitglieder, ihre stille Weigerung, sich der Indoktrination zu unterwerfen und den Glauben der Väter aufzugeben; nicht zuletzt aber auf die Existenz einer anderen Welt "jenseits des großen Flusses", über den am Ende ein Mann und eine Frau in die Freiheit fliehen.

Kasanzew hat sich früh an dramaturgischen Formexperimenten versucht - mit der Begründung, im sowjetischen Theater bestehe dazu mehr Veranlassung als im Ausland. Er hebt dabei nicht nur ab auf den ästhetischen Nachholbedarf der russischen Literatur generell. Ihn bewegt auch das arbeitspragmatische Problem, das Denken und Fühlen der Menschen zum Ausdruck zu bringen, ohne an der Oberfläche zu bleiben, unter der Alltagsdecke der sprachlichen Banalität und der Dürftigkeit der Kommunikation zwischen den Menschen deren oft unbewußte seelische Deformation manifest zu machen.

Ein hervorragendes Beispiel für dieses Bemühen, mittels noch unerprobter gestalterischer Verfahren die Oberfläche der Lebenserfahrung zu durchstoßen, stellt sein jüngstes Stück *Eugenias Träume* (Sny Evgenii, 1990) dar.

Die Familie der Titelheldin gehört zur gehobenen Schicht der Sowjetunion, zur sogenannten Nomenklatura. Der Vater klagt bitter über den politischen Wandel im Lande, der ihn offenbar ein Stück seiner Macht gekostet hat. So erwähnt er beiläufig, daß er einmal - Jahrzehnte muß es zurückliegen - dem Schriftsteller Michail Bulgakow (1891-1940) politische Hinweise für sein künstlerisches Schaffen gegeben hat; ja zeitweilig faßte er sogar die Liquidierung des Unangepaßten ins Kalkül (!). Jetzt steht er offenbar auf dem äußersten rechten Flügel der Gesellschaft: er räsoniert über die Schuld der Juden an der Oktoberrevolution.

Die Atmosphäre in diesem Hause kennzeichnen geitige Leere und Vulgarität, die überaus banalen Gespräche bei den Mahlzeiten beziehen sich fast ausschließlich aufs Essen. Die sensible Eugenia erlebt diese Welt wie einen Alptraum, der sich als Psychose manifestiert. Sie ißt und schläft kaum noch, und quälende Tagträume suchen sie in rascher Folge heim, wobei sie ihre Umwelt nicht mehr wahrnimmt. Über ihre seelischen Nöte zu sprechen, ist ihr unmöglich: Zwischen ihr und der Familie steht eine unsichtbare Wand. Keine echte Gesprächspartnerin ist ihr auch die einzige Freundin Olja, die mehrfach kurz bei ihr hereinschaut, völlig absorbiert von ihren kleinen Alltagsproblemen. Oberflächlich, leichtfertig, steht ihr der Sinn nur nach Amusement, nach bindungsfreien Liebesaffären. Ihre Beziehungen zu anderen Menschen betrachtet sie allein unter dem Aspekt des Nutzens, den sie daraus zu ziehen vermag (Der sie hingebungsvoll liebende Oleg, ein Künstler, hängt sich aus Verzweiflung über diese mißratene Beziehung auf - was Olja aber kaum berührt).

Vertrauen, ja eine tiefe Zuneigung, empfindet die seelisch Gestörte allein zu ihrem Arzt, Kyrill. Auf seinen Einfluß setzen denn auch die Angehörigen, als es gilt, im Zusammenhang mit dem bevorstehenden Umzug der Familie in eine andere Wohnung Eugenia in eine Heilan-

stalt einzuliefern. Seiner Bitte, in den Krankenwagen einzusteigen, wird das Mädchen sicher Folge leisten.

In szenischer Darstellung - ausgelöst von beiläufigen Stichworten - schieben sich in die häuslichen Szenen die Traumvisionen Eugénias ein. Sie ergeben - in der Gesamtheit gesehen - das Bild einer Gesellschaft, in der Demütigung, Bevormundung, Gewalt und Angst herrschen, ohne jegliche Aussicht auf Veränderung. Neben vordergründigen, realistischen Szenen, die einen Eindruck von der Deformation der Umgangsformen im Alltagsleben vermitteln, etwa die geringschätzigste Behandlung eines Restaurantbesuchers durch den Kellner, des Postkunden durch den Angestellten oder die Bevormundung des Hotelgasts durch die Etagenfrau, stehen komplexe Szenen, die Eugénias Angstvisionen ausspielen: der Versuch der Familie, Eugénia zwangsweise zu ernähren, ihr Auftritt vor einer Kommission mit dem gleich zu Anfang bereits scheiternden Versuch, den Lebenslauf zu erzählen, die imaginierte mehrfache Erschießung und Wiederauferstehung dreier Diebe u.a.m. Eugénia sieht sich durch einen Korridor hasten, dessen Türen nirgendwohin führen, durch einen Gang, der als Schießstand benutzt wird, auf einer Eisscholle verloren mit Kyrill dahintreiben (der an anderer Stelle in der Maske des Großinquisitors auftritt) oder in einer idyllisch-pastoralen Szenerie einer von der Industrie nicht berührten, ungeschädigten Landschaft. Die Details dieser Bilder widersetzen sich vielfach einer eindeutigen rationalen Ausdeutung. Sie dienen vornehmlich dem Zweck, eine Atmosphäre der Ungewißheit, Hilflosigkeit und Ausweglosigkeit entstehen zu lassen, in der das vereinzelte Individuum angstgepeinigt darum kämpft, seinen Platz im Leben zu behaupten.

Irina Wergassowa hat in ihrer kurzen Einführung zu dem Stück<sup>143</sup> darauf hingewiesen, daß der Autor bewußt einen Bezug herstellt zu Eugen, Alexander Puschkins beklagenswertem Helden in dem Poem *Der eiserne Reiter* (1833), der zum Opfer der über ihn hinweggehenden und bis in Geist und Seele hinein zerstörerisch wirkenden historischen Gewalt wird. Jedoch Kasanzews Heldin ist - recht gesehen - die eigentlich Normale in einer abnorm gewordenen Welt: Sie allein re-

präsentiert den Wunsch nach Menschlichkeit und Menschenwürde in einer in raschem Verfall befindlichen Gesellschaft. Diese wurde von der alten Generation (der Vater) an die der Jungen (Eugenia) in einem Zustand übergeben, der Heilung auszuschließen scheint. Eliminierung oder Ausstieg - beides gleich schlimm - sind hier die Alternativen. Unter dem Aspekt des Generationskonflikts betrachtet, präsentiert sich dieses Stück noch weit pessimistischer als die Parabel *Großer Buddha, hilf ihnen!*

In formaler Hinsicht betritt der Autor insofern Neuland, als hier der Alltagsrealismus lediglich noch zur Ausgangsbasis dient, von der in 'freie' Räume abgehoben wird, was eine unbegrenzte Verknüpfung heterogener Gedankenelemente erlaubt - ein, wie sich zeigt, wirkungsvoller Versuch, das Chaos der verlorenen Humanität des gegenwärtigen Lebens künstlerisch zu bewältigen.

## 14. "DEIN ERSTER NAME - MENSCH"

ION DRUTZE

Der am 13.9.1928 in Horodiste, Bezirk Ataki, Rumänien, geborene Ion Pantelewitsch Drutze ist bäuerlicher Herkunft, was sein Schaffen in starkem Maße geprägt hat. Absolvent des Literaturinstituts in Moskau (1957), erreichte er mit seinen Erzählungen *Blätter der Wehmut* (List'ja grusti, 1958, auch unter dem Titel *Georg, Sohn einer Witwe - George, vdovij syn*) den Durchbruch und wurde rasch unionsweit bekannt. Weitere Prosaarbeiten folgten, so der Sammelband *Dein erster Name - Mensch* (Čelovek - tvoe pervoe imja, 1959), der vom humanistischen Anliegen des Autors Zeugnis ablegt.

Seine Übersiedlung nach Moskau zu Anfang der 60er Jahre war durch Angriffe des Zentralkomitees der KP Moldawas auf ihn ausgelöst worden. Seitdem schreibt er verstärkt auch russisch, übersetzt rumänisch Geschriebenes ins Russische bzw. läßt es übersetzen.

Von seinen späteren Prosawerken sei namentlich der Roman *Die weiße Kirche* (Belaja cerkov', 1982)<sup>144</sup> genannt, in dem die große Welt der Zarin Katharina und ihres Günstlings Potjomkin der kleinen eines moldauischen Dorfes konfrontiert wird, in dem eine Bäuerin, die "kleine Katharina", ihren Lebenssinn in der Wiedererrichtung einer Dorfkirche sieht: ein verklausulierter Protest des Autors gegen den russischen Vorherrschaftsanspruch auch und gerade im zwanzigsten Jahrhundert und die atheistische Politik und Praxis der Kommunisten.<sup>145</sup> Weithin bekannt wurde Drutze durch seinen Einsatz für die Bewahrung der nationalen Traditionen Moldawas, so unter anderem für die Wiedereinführung der lateinischen Schrift in seiner 1940 von der Sowjetunion okkupierten Heimat.

Seit den siebziger Jahren tritt Drutze auch als Dramatiker hervor. Aus seinem stark an seine moldauische Heimat gebundenen Oeuvre seien zwei Stücke herausgegriffen, deren Bedeutung über den lokalen Bezug hinausgeht und die deshalb besonders interessant erscheinen.

Der Titel der 'dramatischen Ballade' *Und kehrte zurück an den Ort, da er anfing* (Vozvraščenie na krugi svoja, 1978) spielt auf den Gedanken der Eitelkeit aller irdischen Dinge an, wie ihn der Prediger Salomo (1,6) im Alten Testament ausführt: "Der Wind weht gegen Mittag und kommt herum zur Mitternacht und wiederherum an den Ort, da er anfing".<sup>146</sup>

Das Stück enthält Szenen aus der letzten Lebenszeit Lew Tolstojs und endet mit dessen Tod in Astapowo. Das Grundthema vom bewußten Leben auf das unausweichliche Ende hin, in Würde und Selbstrespekt, entfaltet sich anhand der szenischen Behandlung dreier moralischer Grundprinzipien, die das Dasein erst zu einem christlich-moralischen machen: Liebe zum Nächsten - Notwendigkeit des Glaubens - Ehrfurcht vor dem Leben.

Wie schwer die so einfach klingende Forderung, den Nächsten zu lieben, zu befolgen ist, erfährt Tolstoj anhand der Spannungen in seiner eigenen Familie, namentlich aber in der Auseinandersetzung mit seiner Frau, die von der Sorge gequält wird, der Schriftsteller werde, seiner Lebensphilosophie getreu, auf sein gesamtes Vermögen verzichten (und damit die Angehörigen ihrer Existenzmittel berauben). Die Liebe zum Lebenspartner gerät bei ihr in Konflikt mit dem Selbsterhaltungstrieb und der Liebe zu den Kindern.

Ähnlich auf seiten Tolstojs: er ist bemüht, seine Lehre auch selbst zu praktizieren und sich bei der Befriedigung seiner persönlichen Bedürfnisse äußerste Bescheidenheit aufzuerlegen. Und er weiß doch, daß er damit den Angehörigen, seiner Familie wehtut. Ein Zielkonflikt der Liebe, der schließlich zur Flucht aus dem eigenen Heim führt.

Gegenüber diesem handlungskonstituierenden Problemkomplex bleibt Drutze bei der Behandlung des zweiten eher im Thesenhaften: Tolstoj verkündet, daß Rußland nichts nötiger brauche als den Glauben, als ethische Prinzipien, die - einmal anerkannt - bei den letzten Entscheidungen des Menschen als Appellationsinstanz dienen können (eine Forderung, die auch in anderen Texten Drutzes mehr oder weniger markant herausgearbeitet wird).

Die Ehrfurcht vor dem Leben schließlich bestimmt thematisch die Todeszene von Astapowo. Die letzten Worte des Stückes, von Tolstojs Vertrautem Tschertkow verkündet, stammen aus einem Fragment gebliebenen Text, mit dem Tolstoj noch während seiner letzten Eisenbahnfahrt beschäftigt war. Es richtet sich gegen die Todesstrafe und fordert dazu auf, von der Anmaßung zu lassen und im Geiste Kants in allem der Vernunft zu folgen.

"(Tschertkow liest:) 'Beim Kampf mit der Todesstrafe braucht man heute nicht mehr offene Türen einzurennen, muß man nicht seinen Abscheu gegenüber der Unmoral, der Grausamkeit und der Sinnlosigkeit dieser Strafe zum Ausdruck bringen... Es gibt, wie Kant sehr schön sagt, Irrtümer, die man nicht widerlegen kann. Es genügt aber bereits, dem irrenden Geist jenes Wissen zu offerieren, das ihn erleuchtet - dann verschwindet sein Irrtum von ganz alleine. Wenn man also gegen die Todesstrafe angeht, dann lediglich dadurch, daß man den Menschen, namentlich aber den Mächtigen dieser Welt, jenes Wissen nahebringt, das allein geeignet ist, sie von ihrem Irrtum zu befreien.' Tschertkow verstummt und liest still für sich weiter. Lew Nikolajewitsch (hebt die Hand und bittet mit kaum vernehmbarer Stimme): 'Noch einmal. Bis zum Schluß.'"147

Das 1978 vollendete Stück, basierend auf einer Erzählung gleichen Titels von 1972, ist insofern historisch, als es sich auf belegbares Faktenmaterial stützt und die Hauptfiguren dem Leser wohlbekannt sind. Bemerkenswert ist bei diesem Text aber auch eine strukturelle Besonderheit: In die völlig reale Handlung übergangslos hineingestellt werden nämlich zwei weitere Tolstoj-Gestalten, die (von den anderen nicht wahrgenommen) mehrfach durch ihre Repliken aus der Handlung ausblenden: ein "reflektierender Tolstoj" (Tolstoj razmyšljajuščij pro sebja), der Tolstoj des geheimen Tagebuchs, der somit ganz für sich seine geistige Position bestimmt, sowie ein "schöpferischer Tolstoj" (Tolstoj sozidajuščij), der Künstler, der gerade an der Lebensballade eines Wolfes schreibt, in der sich des Autors Schicksal, ins Tierreich versetzt, widerspiegelt. Dank dieses Kunstgriffs gelingt es

Drutze sehr eindrucksvoll, die Komplexität der Persönlichkeit des Weisen von Jasnaja Poljana erlebbar zu machen.

Sein Stück *Fuchsrote Stute mit Glöckchen* (Ryžaja kobyla s kolo-kol'čikom, 1986) bezeichnet der Autor als Komödie.

Doch wie auch bei Tschechow, den Drutze übrigens ins Rumänische übersetzt hat, sind auch bei dem Moldauer Zweifel an dieser Gattungsbezeichnung berechtigt. Denn als komisch erlebt der Zuschauer, besonders aus zeitlich distanzierter Sicht, wohl die Ausgangssituation der Handlung und so manches ihrer Details, doch will angesichts der sich hier offenbarenden menschlichen Schicksale befreiendes Lachen kaum aufkommen.

Weder kann 'Komödie' hier somit als Lustspiel zum Zwecke des unbeschwertem Vergnügens verstanden werden, noch als witzige Präsentation eines (Schein-) Konflikts, der mit nachsichtigem Spott über die menschlichen Unzulänglichkeiten 'gelöst' wird, aber auch nicht im Sinne Tschechows als spöttisch-amüsanter Abschiednehmen von einer überholten Sozialordnung, deren Vertreter von den Siegern der Geschichte eher mit Gelächter als mit Mitleid zu behandeln sind.

Bei Drutze wird die banale Bühnenwirklichkeit nämlich metaphoriert - und kommt so in den Rang eines Beispielfalls von historisch-philosophischer Relevanz.

Ein geheimnisvolles Telefongespräch setzt die Handlung in Gang:

"Jerekejewitsch, wie ist die Lage bei dir?"

'Alles ruhig und friedlich; nur mit der Harmonie, da hapert es noch.'

'Wo soll die auch herkommen, wenn das ganze Dnjestr-Tal von Glockengeläut widerhallt.'

'Genau. Da liegt das Problem.'

'Und was kann man da machen?!'

'Eine Mauer müssen wir bauen. Eine solide, gutgefügte Mauer hält allem stand.'" 148

Als Folge dieses seltsamen Telefongesprächs zwischen zwei Funktioniären erscheint eine nicht weniger mysteriöse Sonderkommission, um eine Untersuchung durchzuführen, deren offiziell genannter Gegen-



stand so unwichtig erscheint, daß die ganze Aktion sogleich in den Verdacht gerät, lediglich ein Täuschungsmanöver darzustellen, das eine noch geheim gehaltene Absicht verbirgt. Angeblich geht es darum, die Spur eines seltenen Tieres, des südosteuropäischen Damhirsches (lan') zu verfolgen bzw. wiederaufzunehmen, der zuletzt zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts in Italien gesichtet worden sein soll und von dem angeblich nicht einmal Abbildungen vorliegen - weshalb man sich mit dem Foto einer fuchsroten Stute begnügen muß, die ein Glöckchen am Hals trägt. In zahlreichen Exemplaren schmückt es die Wände eines ehemaligen Kloster-Refektoriums, wo besagte Kommission die Befragung der Bevölkerung in Angriff nimmt. Diese reagiert so, wie sie in einem totalitären, kommunistischen Staat üblicherweise reagiert. Talpe, der Dorfmechaniker, der sich zunächst mit Arbeitsüberlastung vor der Befragung zu drücken versucht (er hat einige unangenehme Erfahrungen mit der Polizei hinter sich, seit ihm einmal die handgreifliche Auseinandersetzung mit einem Zechkumpan drei Jahre Haft eingetragen hat), ist, von der Behörde zur Kooperationsbereitschaft ermahnt, dann aber sofort willens auszusagen, daß er das eigenartige Tier in Gestalt eines Pferdes gesehen oder, falls gewünscht, es auch nicht gesehen hat.

Die alte Odokija mit dem Spitznamen "Heulsuse" (plakal'sčica) ist gleichfalls zu jeder gewünschten Aussage sofort bereit, nachdem man ihr für ihren kranken Enkelsohn ein angeblich wunderwirkendes Medikament in Aussicht gestellt hat.

Der dritte Zeuge, der Journalist Negrish, Spezialist für antireligiöse Propaganda und Experte für die Wanderungen mittelalterlicher Tiere, erweist sich dann als geradezu ideal: seine genauen Informationen über die Geschichte des gesuchten Tieres entsprechen offenbar exakt dem, was die Obrigkeit erwartet.

So verläuft die Arbeit der Kommission zunächst ruhig und glatt, wenn auch aus der Sicht des Zuschauers nicht sonderlich effektiv. Niemand der Anwesenden protestiert gegen die Aktion oder äußert Zweifel hinsichtlich der lächerlichen Mähre mit Glocke; jeder gibt sich interessiert, voll staunender Hochachtung gegenüber der Obrigkeit. Schon

rüstet sich die Kommission, mit den Ergebnissen ihrer Arbeit äußerst zufrieden, zum Aufbruch, da erscheint plötzlich ein gar nicht vorgeladener Bürger, der die ganze schöne Ordnung durcheinander bringt. Es handelt sich um Gise, einen alten Steinbrucharbeiter. Diese Berufsbezeichnung erweist sich aber alsbald als seltsam unzureichend: der Mann hat nämlich bereits eine ganze Reihe von Leben gelebt, wie es scheint. Seemann war er und Pferdeknecht, Brigadier und Prediger - das heißt, er hat Meer und Acker, die industrielle Arbeitswelt wie auch die des Geistes kennengelernt. Sein Neffe Negrisch deutet die symbolische Überhöhung dieser Gestalt an, wenn er ihn als einen jener seltenen Menschentypen bezeichnet, die "nach geheimen Gesetzen geistiger Verwandtschaft das Volk repräsentieren."<sup>149</sup>

Allein schon der Hinweis auf die "geheimen Gesetze" macht klar, daß hier nicht eine bekannte Floskel des Sozialismus gemeint ist. Und in der Tat zeichnet Gise vor allem die Eigenschaft aus, seine Persönlichkeit niemals losgelöst von der Gemeinschaft, d.h. dem Dorf, zu sehen. Diese Grundeinstellung hebt ihn aus dem Kreis der übrigen Dorfbewohner heraus, die, am Allgemeinwohl desinteressiert, lediglich in Ruhe gelassen werden wollen, auf Belohnung aus sind oder sich karrieristisch dienstbeflissen zeigen, dabei aber so offensichtlich unehrlich handeln, daß die ganze Kommissionstätigkeit zum sinnlos-leeren Spiel entartet, das in der Präsentation eines zufriedenstellenden Protokolls offenbar seinen einzigen Zweck hat.

Der auf diese Weise bloßgelegten Absurdität der parteibestimmten Beziehung zwischen Mensch und Staat stellt der Autor eine Art von positivem Programm entgegen, der Lächerlichkeit des Heute die Bedeutung der Überlieferung, und demonstriert, wie wichtig für die Bewältigung von Gegenwart und Zukunft es ist, sich der Tradition versichert zu halten.

Drutze bedient sich hierzu der Repliken des Lehrers Zurkano, Direktor einer Sonderschule für geistig zurückgebliebene Kinder, dem die Rolle des Kommentators des Geschehens zugewiesen ist. Der Pädagoge vertritt (mit Drutze) die Ansicht, daß eine Generation, die ihr kollektives Gedächtnis verlor, in der Welt bald nichts mehr zu leisten

vermag. Sein Sinnen und Trachten richtet sich deshalb darauf, in den ihm anvertrauten Kindern den "genetischen Code" ihrer Groß- und Urgroßväter wiederzubeleben, die - ähnlich Gise - ihren inneren Festpunkt, ihre Erinnerung und ihren Glauben nie verloren haben.

In der symbolträchtigen Schlußszene hilft Toraro, der "schwierigste" Schüler Zurkanos, dem alten Gise dabei, ein hinter dem Putz der Refektoriumswand verborgenes Fresko freizulegen. Es stellt ein riesiges offenes Buch dar, das frei im Raum schwebt - niemand hält es, niemand liest darin. Wo sind die tragenden Hände? Der Junge findet sie schließlich an einer anderen Stelle der Wand. Aber warum sind die beiden offenbar zusammengehörenden Teile des Gemäldes getrennt? Schließlich entdeckt Rotaro in einer Ecke des Raumes eine inhaltlich identische Darstellung desselben künstlerischen Vorwurfs: hier sind Hände und Buch zusammen, wie es sich gehört.

Die wahren Werte des Lebens - das ist Drutzes Überzeugung - sind überliefert von den Ahnen. Es gilt, das Übertünchte wieder sichtbar zu machen, sich seiner Botschaft zu stellen und sie anzunehmen. So hat die eigenartige Zeugenvernehmung am Ende doch zu einem wirklich wichtigen Resultat geführt. Offengelegt wurde, daß die Menschen ihre Wurzeln nicht kennen, daß eine dicke Tünche (der Ideologie) Vergangenheit und Tradition hat unsichtbar werden lassen, zugleich damit aber auch das Gefühl für die Verantwortung für alles, was in der Gemeinschaft und mit ihr geschieht, abgetötet wurde. Daß die am Anfang des Stückes von den beiden Funktionären angesprochene Mauer selbst gegen den erweckenden Klang der Glocken nichts vermag, ist Drutzes Verheißung.

## 15. "DIE GESAMTE KUNST WÄRE UNDENKBAR OHNE DIE VORSTELLUNG VON DER EXISTENZ GOTTES"

NINA SADUR

Die am 15.10.1950 geborene Nina Sadur stammt aus Nowosibirsk, wo sie Kindheit und Jugend verbrachte. Ein Studium der Bibliothekswissenschaft an der dortigen Universität führte sie nicht zu Ende, heiratete vielmehr und widmete sich der Erziehung ihrer einzigen Tochter, die 1973 geboren wurde. Im Jahre 1978 ging sie nach Moskau, um bei Viktor Rosow am Literatur-Institut zu studieren. Dem namhaften Dramatiker und Förderer so manchen jungen Talentes fühlt sie sich auch weiterhin verbunden, zumal er sie materiell unterstützte und ihr vor allem immer wieder Mut zusprach.

In Übereinstimmung mit ihrer ständig fester werdenden religiösen Überzeugung ließ sie sich 1983 taufen. Dieser Schritt gab nicht nur ihrem Leben einen neuen Sinn - er veränderte auch fundamental ihre Art und Weise zu schreiben, und zwar so stark, daß sie viele Jahre ohne öffentliches Echo auf ihre Arbeit leben mußte. Ein erster Sammelband ihrer bis dahin nur im Manuskript für Eingeweihte zugänglichen Stücke erschien 1989 (*Das Wunderweib - Čudnaja baba*) und enthielt acht Texte, die zwischen 1981 und 1987 entstanden waren.

Ihre erste dramatische Arbeit *Erneuerte Bekanntschaft* (Novoe znanostvo), die sie selbst als bloße Auftragsarbeit abtut, welche ihrer eigentlichen künstlerischen Intention nicht entspreche, hat sie in den Band nicht aufgenommen. Dabei klingen hier bereits einige Grundtöne an, die ihr Schaffen kennzeichnen: Interesse für die Komplexität seelischer Vorgänge und die Frage der Legitimation menschlichen Handelns.

Da kehrt Wolodja Gratschew als frischgebackener Leutnant der Miliz in sein Heimatstädtchen zurück, aus dem er einige Jahre zuvor vorübergehend zum Jurastudium nach Moskau übergesiedelt war. Der

Vater hat dafür gesorgt, daß er seinem ehemaligen Kriegskameraden, Major Mjakotin, unterstellt wurde, der aus dem Jüngling einen 'Menschen' machen soll.

Fest entschlossen, seinen Beitrag zur 'Reinigung' der Stadt von Unordnung und Kriminalität zu leisten, macht sich der junge Leutnant ans Werk. Doch muß er bald erkennen, daß die Beziehungen zwischen den Menschen weit komplexer sind, als er sich dies aufgrund seiner juristischen und Polizeiausbildung vorgestellt hat.

Dabei scheint sein erster richtiger Fall gar nicht so schwierig. Dem Zahntechniker Rogatschow hat man sein Auto demoliert, und Tatort ist just das Grundstück, auf dem Wolodja aufgewachsen ist. Er trifft also bei seiner Untersuchung auf lauter Bekannte. Und im Nu ist ihm auch klar, wer der Täter ist: Mischa Sotow. Aber der Leutnant scheut sich zuzugreifen. Dies hängt nicht nur damit zusammen, daß er Mischas Schwester, die Lehrerin Larissa, liebt und gerne heiraten möchte. Es ist auch eine Folge seines Wissens um bestimmte weit zurückliegende Vorgänge, bei denen der Geschädigte sich gegen die Geschwister höchst erbärmlich verhalten hat, was den Wandalismus Mischas als einen Akt berechtigter Vergeltung erscheinen läßt - ungesetzlich, aber menschlich nur zu verständlich. Weshalb denn auch die Nachbarn einmütig den Täter decken.

Diese Erfahrung läßt Wolodja zu einer für seinen Beruf wichtigen Einsicht gelangen: die Einteilung der menschlichen Gesellschaft in Gute und Böse ist zu simpel und entspricht selten der Realität. Liebe und Feindseligkeit, Angst und Tapferkeit, Haß und Hilfsbereitschaft wohnen oft eng beieinander. Und bei aller erforderlichen Objektivität und sachlichen Ruhe im Umgang mit den 'Fällen' bedarf es einer positiv-humanen emotionalen Grundeinstellung: "Ich habe nicht gewußt, daß alles in der Welt mit Liebe anfängt. Daß die Grundvoraussetzung für meine Arbeit darin besteht, euch alle zu lieben, daß dies aber über Menschenkraft geht und das Herz davon zerreißen kann."<sup>150</sup>

Das Stück ist in seiner Machart ganz konventionell. Nichts enthält es, was seine Aufführung in der Stagnationsperiode hätte behindern müssen. Die Figuren sind von traditionellem Zuschnitt: der brave junge

Milizleutnant, der seine Erfahrungen sammelt, sich im positiven Sinne entwickelt und zu der Erkenntnis gelangt, daß die russischen Menschen im Grunde doch ganz prächtige Leute sind; ein alter Soldat in der Nachbarschaft, stolz und patriotisch, zugleich moralische Instanz; sodann der Typ des geschäftstüchtigen Kleinbürgers Rogatschow, bei dem der Charakter bestens zu seinem miesen Verhalten während des Krieges paßt, was ihm noch heute, nach zwanzig Jahren, anhängt u.s.w. Kurz: Es hätte der Glasnost nicht bedurft, um dieses Stück herauszubringen.

Viktor Rosow hat der Textpublikation eine Bemerkung nachgestellt, die die Überschrift *Ein neuer Name* trägt. Er spricht hier von N. Sadur mit höchstem Lob, verweist auf weitere, ihm bereits bekannte Arbeiten der Verfasserin, die in einer alles andere als traditionellen Form geschrieben seien, und drückt die Hoffnung aus, daß sich das Theater bald dieser neuen, unkonventionellen Texte annehmen werde. Was inzwischen auch geschieht.

Der von Rosow angesprochene neue Ton kündigt sich an in dem Drei-Personen-Stück *Fahr zu!* (Echaj, 1983).

Im letzten Augenblick kann ein Lokführer seinen Zug zum Halten bringen, um einen Mann nicht zu überfahren, der in offensichtlich selbstmörderischer Absicht auf den Schienen liegt. Natürlich erntet er bei dem Lebensmüden keinen Dank. Weder harsche Befehle noch brutale Gewalt können ihn von seinem Vorhaben ab- und von den Schienen wegbringen. Stereotyp wiederholt er die Aufforderung "Fahr zu!"

Der Lokführer versucht es nun mit sanfter Überredung, und so entwickelt sich ein Gespräch zwischen den beiden Männern, aus dem der Leser/Zuschauer nach und nach Einblick in die Mentalität zweier Menschen gewinnt, die verschiedenen Generationen mit unterschiedlicher Lebenserfahrung und sozialen Einstellung angehören.

Den jüngeren plagen seine kleineren und größeren Probleme mit der Alltagsmisere in einer sozialistischen Ellenbogengesellschaft. Der ältere hat den Krieg und eine Haftstrafe hinter sich und sucht Trost im

Alkohol. Und daß ihm seine Frau nun lächerliche fünf Rubel für Rotwein versagte, hat das Faß seiner Frustrationen und Demütigungen überlaufen lassen. Er will sterben.

Der Lokführer, der nicht begreifen kann, daß man wegen einer solchen Lappalie aus dem Leben scheiden will, möchte dem Lebensmüden die fünf Rubel geben (wobei sich übrigens herausstellt, daß der Alte 187 Rubel in der Tasche hat - damals beinahe einen Monatslohn). Da taucht plötzlich eine einfache alte Frau auf, die auf der Suche nach ihrem entlaufenen Geisböckchen ist, und mischt sich in das Gespräch ein. Hat es zunächst den Anschein, als sei sie ein wenig beschränkt, so spüren die Männer doch bald, daß sie es mit einem Menschen zu tun haben, dessen Denken und Handeln sympathisch-altertümliche Werte bestimmen: Naturverbundenheit, Liebe zur Kreatur, Großmut, Respekt vor dem Leben. Besonders der ältere der beiden Männer, der 'Todeskandidat', ist von den Worten der Frau sichtlich berührt; er nennt sie plötzlich Mutter - und zieht mit ihr ab. Sein letztes "Fahr zu!" klingt wie ein "Laß uns in Ruh!".

Das Stück zeigt insofern eine gewisse Beziehung zu der Grundaussage des zuerst besprochenen, als auch hier wieder Verständnis für den anderen, Liebe zum Nächsten die Konflikte wohl nicht löst, aber doch auf menschliche Weise die Spannung mindert. Einige Einblicke in gesellschaftliche Defizite und soziale Mißstände werden zwar vermittelt, doch nicht etwa kritisch angeprangert; sie prägen lediglich das gegebene soziale Umfeld der Menschen. Nina Sadur geht es um anderes: zu zeigen, was der Verlust des Lebenssinnes, das Fehlen einer Ethik bedeutet, welche dem einzelnen die Kraft gibt, mit den oft schweren Herausforderungen des Alltags fertigzuwerden. Die Leere des Daseins, Aussichtslosigkeit und Perspektivlosigkeit können ihrer Überzeugung nach nur durch die christliche Tugend der Nächstenliebe, die Hinwendung zum anderen aufgefangen werden.

Die Bedrohung der Humanität durch 'das Böse' in Gestalt einer Lebenshaltung, die sich keinen positiven metaphysischen Richtwerten

unterordnet, demonstriert Nina Sadur in ihrem realistisch-symbolistischen Stück *Aufgang des Abendsterns* (Zarja vzojdet, 1982).

Das Bedrohlich-Böse verkörpert hier symbolisch ein Wolf, der sich - quasi aus dem Nichts auftauchend - auf einer Landstraße vor einen Bus legt in der offensichtlichen 'Absicht', einen Unfall zu provozieren. Allerdings ist das Tier nur dem Fahrer (Viktor) sichtbar, weshalb dem seine Erklärung für die Vollbremsung keiner glaubt. Wegen offensichtlich partieller Unzurechnungsfähigkeit verliert er die Stellung.

Seine Frau Soja sieht das über ihren Mann damit hereingebrochene Unglück vor allem unter dem Aspekt des nunmehr geminderten Sozialprestiges: Mit einem 'verrückten Busfahrer' verheiratet zu sein ist ihr unerträglich. Hin- und hergerissen zwischen dem Wunsch, ihrem Mann (den sie noch immer zu lieben glaubt) zu helfen und dem, den offensichtlichen Versager loszuwerden, flüchtet sie sich schließlich in den Gedanken eines gemeinsamen Todes und bittet Jegor, einen fünfzehnjährigen Burschen, sie beide umzubringen - ja sie drückt ihm sogar das Messer in die Hand. Jegor ist zu diesem 'Dienst' auch ohne weiteres bereit. Nach vollbrachter Tat flüchtet er und versteckt sich im Wald, in der Hütte der schwachsinnigen Motja, die ihn schließlich kurzerhand erschießt, als sie befürchten muß, der Mörder werde ihr entwischen und sie so um die Befriedigung bringen, ihn ausgeliefert zu haben.

Diesen Text kennzeichnet bereits unübersehbar das für Nina Sadur typische Verfahren, die horizontal-realistische Dimension durch eine vertikal-transzendente zu ergänzen. Eine für den Menschen ungreifliche Macht wirkt auf sein Schicksal, auf sein Leben ein und zwingt ihn ganz plötzlich, innezuhalten und sich neu zu orientieren. Die Absicht dieser Macht entzieht sich menschlicher Einsichtsfähigkeit; als im naiv-religiösen Sinne 'gut' und 'heilsam' ist keineswegs mit Sicherheit auszumachen, was da von draußen kommt. Es mag sehr wohl der Teufel sein, der da - wenn auch im Rahmen eines göttlichen Heilsplanes - sein böses Spiel treibt. Und wenn der entlassene Busfahrer Viktor dem Halbwüchsigen, seinem späteren Mörder, gegenüber seine bittere Lebenserkenntnis verkündet, es lohne nicht, ja erweise



sich als falsch und schädlich, verantwortungsvoll zu handeln, weil einem das keiner danke, so mag man daraus entnehmen, daß seine unerwartete Erfahrung ihn zwar hat nachdenken, aber nicht zu einer sein Leben stabilisierenden Schlußfolgerung finden lassen - wohl weil er diese Erfahrung nicht in ein umfassendes (christliches) ethisches System einzuordnen in der Lage war.

Eine Skala zunehmender Gottferne, der Verfallenheit an das Böse somit, ließe sich aus den Hauptfiguren des Stückes fügen. Sie beginnt mit dem unbewußt gut (verantwortungsbewußt) handelnden Viktor und führt über seine Frau Soja, die in ihrer egoistischen Verzweiflung schwere Sünde auf sich lädt, indem sie den Tod über ihren Mann, aber auch über sich selbst bringt, hin zu dem jugendlichen Mörder, in dem das Böse in seiner reinsten Form verkörpert ist. Jegor kennt keinerlei soziale Verpflichtung an, Mitleid ist ihm fremd. Sohn eines Kriminellen und einer Hure, ein sozialer "Bastard", wie er sich selbst nennt, lehnt er jede Gefühlsbindung an einen Menschen bewußt und konsequent ab, 'gut' und 'böse' sind für ihn keine Kategorien eines moralischen Systems, sondern lediglich zynisch gehandhabte Faktoren einer Nützlichkeitsrechnung.

Während in diesem Stück das Transzendente lediglich als ominöse Gewalt schlechthin erscheint und in seiner Wertigkeit nicht näher bezeichnet wird, tritt es in der Dramatisierung der Gogol-Erzählung *Der Wij* (*Das Fräulein - Pannočka*, 1984) in Gestalt christlicher Seinsbestimmung völlig eindeutig zutage. Die Bearbeitung folgt auf den ersten Blick der Vorlage recht getreu, doch modifizieren einige wenige Eingriffe die Aussage beträchtlich. Dies betrifft insbesondere den Schluß. Von dieser - der siebenten - Szene ("Der Kampf") her beleuchtet, erfährt das ganze Sujet eine Umwertung, die das Stück über die Ebene einer bloßen Bühnentransformation hinaushebt.

Gogols Erzählung verknüpft eine plastisch-realistische Schilderung der alten Kiewer Scholarenwelt mit phantastischen Elementen. Der Widerspruch zwischen ihnen wird nicht aufgehoben: Das Phantastische erweist sich nicht etwa als Traum, sondern steht wie gleichwertig neben dem Realen als nicht weniger existent. So als sei das Auftreten

böser Geister und ihr Kampf gegen den Menschen eine unbezweifelbare Tatsache.

Der Bursianer Choma Brut bekommt den Auftrag, drei Nachtwachen am Sarge eines jung verstorbenen Mädchens zu halten, und muß, als er der Toten in ihrem Sarg zum ersten Mal ansichtig wird, erkennen, daß es sich um jene 'Hexe' handelt, die ihn wenige Tage zuvor heimgesucht und gezwungen hatte, ihr bei einem nächtlichen Ritt als Reittier zu dienen. Mit Mühe nur hatte er sich frei machen können und seine Peinigerin derart verprügelt, daß sie wie tot liegen blieb. Während der drei Nachtwachen kommt es zu ständig bedrohlicher werdenden Spukerscheinungen in der Kirche, wo das Mädchen aufgebahrt liegt, und nur dank ständigen Betens kann Choma sein Leben retten. In der dritten Nacht aber kommt der fürchterliche Erdgeist Wij mit einer Schar schauerlicher Geister über ihn und gibt den Befehl, ihn zu töten.

Gogol läßt den Leser im unklaren, ob der Wij und seine Trabanten, die als real existent geschildert werden, nur ein Urteil an dem sündigen Scholaren vollstrecken (die Begegnung mit der 'Hexe' könnte als Vergewaltigungsakt mit Todesfolge gedeutet werden), oder ob hier ein schwacher Mensch der Macht des Bösen erliegt, das gemäß naiver Volksvorstellung stets darauf aus ist, den Irdischen übel mitzuspielen und in diesem besonderen Falle ein Wesen aus seinem Reich (die 'Hexe') gegen die christliche Beschwörung durch Chomas Gebete in Schutz zu nehmen, den 'Feind' zu vernichten.

Nina Sadur setzt die gedanklichen Schwerpunkte nicht nur merkmalfhaft anders, sondern liefert auch eine schlüssige Lösung. Sie macht aus Choma Brut einen Verächter des Metaphysischen, der allem, was sein kleiner Geist nicht zu fassen vermag - sei es erlebt oder durch Erzählungen vermittelt - anfangs mit der selbstgewissen Überzeugung eines Adepten der Wissenschaft (so wie er sie versteht) begegnet, es gebe nichts Irrationales auf der Welt, und der menschliche Geist bestehe jede Herausforderung. Um dann erkennen zu müssen, daß er einem Irrglauben verfallen ist. Wichtiger noch: von Gott zum Kämpfer gegen das Böse ausersehen, wird er genötigt, um den Preis des eige-

nen Lebens zum Sieg des Guten in der Welt beizutragen. Und er akzeptiert diesen Auftrag. An seiner Standhaftigkeit wird die Macht des Satanischen, verkörpert in der Titelfigur, zuschanden. Nicht mit dem Sieg des Bösen (wie bei Gogol) endet das Stück *Nina Sadurs*, sondern mit dem Triumph des göttlichen Prinzips: Über den Trümmern des Gotteshauses, die Choma und seine satanische Gegenspielerin unter sich begraben, schwebt hell strahlend die Ikone des Christuskindes (*Lik mladenca Iisusa*) empor und überstrahlt die in Finsternis getauchte Kirchenruine.

Daß hinter dieser Umdeutung Gogols weit mehr stand als die Absicht, eine bekannte Erzählung auf die Bühne zu bringen, läßt eine Äußerung erkennen, die Frau Sadur in einem Interview gemacht hat: "Die gesamte Kunst wäre undenkbar ohne die Vorstellung von der Existenz Gottes. Denn wo der Glaube endet, beginnt die Sozialität, beginnt der Mensch die Welt zu verbessern, sucht er die Ursache für Mißstände in 'Krankheiten der Gesellschaft'. Der Mensch aber ist geboren außerhalb jeder Gesellschaftlichkeit, er stammt aus dem Leib der Frau. Ich selbst hoffe, daß ich fähig bin zu glauben, denn ohne Gott leben und schreiben wollen ist unmöglich. Die Gesellschaft - egal ob im Westen oder im Osten - ist so gebaut, daß sie für jeden Fallen bereithält. Der gesellschaftlich denkende Mensch lernt dem auszuweichen; ein sensibler Schriftsteller verletzt sich zwangsläufig daran. Deshalb glaubt er an Gott, um diesen Widerspruch zu überwinden. Vielleicht spricht er darüber nicht, aber aus seinen Schriften geht es hervor. Für mich ist es die Kraft, die die Welt erschaffen hat, die eine, unveränderliche, an die die orthodoxe Kirche glaubt."<sup>151</sup>

Nina Sadur hat diese Überzeugung vom Hineinwirken des Metaphysischen in den Alltag nicht nur an einem Text aus romantischer Zeit demonstriert: In ihrem Stück *Das Wunderweib* (*Čudnaja baba*, 1981) basiert die Handlung auf der Prämisse, daß es eine zweite, immaterielle Welt gibt, für welche die unsere lediglich das Abbild darstellt. Finden wir Zugang zu dieser zweiten Welt (etwa im Traum), so gera-

ten wir in den Bereich des Unendlichen, Ewigen, von woher die Mächte des Transzendenten unser Schicksal bestimmen.

Die Zentralfigur des Stückes, Lidija Petrowna, zum Ernteeinsatz aufs Land geschickt, verirrt sich in der ihr ungewohnten Umgebung und trifft plötzlich auf eine alte Frau - hungrig, notdürftig gekleidet, leicht verwirrt offenbar -, die auf die Frage, wer sie denn sei, sich als "Das Böse auf Erden" bezeichnet und als "Ubijenko" vorstellt (was von ubit' - töten abzuleiten ist). Ihr Weltbild ist noch ganz altrussisch-religiös geprägt, z.B. durch die Vorstellung, die Erdscheibe werde von drei Walen auf dem Rücken durch den Weltozean getragen. Diese 'Baba' von der Art einer Närrin in Christo macht mit Lust der Vertreterin der verachteten städtischen Welt angst und verleitet Lidija zu einem Spiel von tiefer Symbolik: sie soll die Alte einfangen und so - die eigene Vernichtung in Kauf nehmend - die Welt vom 'Bösen' befreien. Die junge Frau bringt jedoch die Kraft zu diesem Opfer nicht auf - woraufhin die Alte sie einen 'Weltuntergang' erleben läßt: die Oberfläche der Erde löst sich ab, und die Menschenwelt versinkt im 'großen Ozean'. Vorm Untergang bewahrt bleibt allein Lidija Petrowna - da es für die Existenz des Bösen, wie sie von der Alten belehrt wird, wenigstens eines lebenden Menschen bedarf. Der ob ihres Versagens Verzweifelten verspricht die Alte die Weiterführung ihres bisherigen Lebens; nur solle sie den Menschen nicht zu lange in die Augen sehen, müsse sie sonst doch unweigerlich erkennen, daß alles um sie her unecht sei, daß sie in einer Scheinwelt lebe.

Hat Lidija dies alles geträumt, eine Vision gehabt, ist diese Ubijenko nicht mehr als bloßes Produkt ihrer Angstphantasie? Dies bleibt zunächst offen.

Vom Landeinsatz heimgekehrt, erregt Lidija im Arbeitskollektiv des Konstruktionsbüros, in dem sie beschäftigt ist, beträchtliches Aufsehen durch ihr eigenartiges Verhalten. Vom Leiter schließlich zur Rede gestellt, erzählt sie recht konfus von ihren Erlebnissen und gibt zu erkennen, daß sie angesichts dieser Erfahrungen die reale Existenz der Welt in Zweifel ziehe. Man bemüht sich nach Kräften, ihr diesen 'Wahn' auszureden, versucht ihr klarzumachen, daß jedes sogenannte

Wunder eine vernünftige Erklärung finden könne, jedes Geheimnis sich im Prinzip lüften lasse - ohne Erfolg. Bis eine der Kolleginnen sich gutmütig auf Lidijas 'Wahnidee' einläßt, indem sie ihr einredet, sie habe das von ihr geforderte Opfer doch gebracht und - unter Hingabe ihres Lebens - die Menschen ins Paradies versetzt. Plötzlich von einem tiefen Glücksgefühl erfüllt, läßt sie sich willig zum Rettungswagen führen. Da läutet das Telefon: es meldet sich Ubijenko. Sie verlangt nach Lidija, um sie daran zu erinnern, daß sie ihr Strümpfe versprochen hat.

Die wundersame ländliche Begegnung läßt die verdrängten Ängste Lidijas manifest werden, ihre Furcht vor Einsamkeit und Tod, vor der Erkenntnis der Sinnlosigkeit des Daseins. Drei Möglichkeiten der Erlösung bietet ihr die Närrin in Christo an: Die Augen vor der Wahrheit zu verschließen (wie dies die meisten Menschen tun), sich bewußt zu machen, daß wir in einer Welt des Scheins leben, der die Essenz der Dinge verhüllt, oder aber mutig bis zur Selbsthingabe gegen das Böse anzugehen, im Glauben an die Möglichkeit, die Welt zu retten - also das Christusopfer nachzuvollziehen.

Die Scheinwelt zu akzeptieren vermag Lidija nach ihren visionären Erfahrungen nicht mehr. Zur großen Auflehnung aber, zum Opfer, fehlt ihr die Kraft. So läßt sie sich mit dem Wahn betrügen, die rettende Tat vollbracht zu haben - in ihrem Schicksal an den sterbenden Faust gemahnend, der im Vorgefühl des höchsten Glücks stirbt.

Mit dem Werk von Nina Sadur stößt die russische Dramatik der Gegenwart in einen Bereich vor, der seit der Revolution weitgehend verschüttet war, tabuisiert. Aber der Zusammenbruch jener Gesellschaftsordnung, die auf einer materialistischen Weltanschauung basiert und den philosophischen Idealismus verteufelte, als bewußte Täuschung, als Betrug an den Massen verurteilte, hat die Bereitschaft der Menschen immer größer werden lassen, nach Alternativen zu suchen, sich danach zu sehnen. Ohne Zweifel ist die christlich-idealistische nicht nur die geistig anspruchvollste, sondern auch die traditionsreichste, in der Vergangenheit Rußlands am festesten verwurzelte Al-

ternative zum abgewirtschafteten philosophischen Materialismus. Das Wiederaufblühen des religiösen Lebens - nicht nur in den orthodoxen Republiken der Sowjetunion - zeugt von der mächtigen Sehnsucht vieler Menschen nach einer neuen, tragfähigen Lebensbasis. Nina Sadur hat dieses Sehnen nicht nur selbst an sich erfahren und daraus mit der Erwachsenentaufe ihre logische Konsequenz gezogen; sie sieht es auch als ihre Aufgabe an, als Künstlerin ihren Mitmenschen die Augen zu öffnen für die Wahrheit, die weit komplexer ist, als es bisher verbindliche Auffassung war, und die zu verstehen daher auch größere geistig-seelische Mühe erfordert, als die Annahme des simplen marxistischen Modells.

## SCHLUSS

Die mit dem XX. Parteitag erstmals angestoßene und im Laufe der Stagnationsperiode immer rascher in Gang gekommene immanente oder offene Systemkritik erreicht in den achtziger Jahren ihren Höhepunkt. Die ihr zugrunde liegende fortschreitende Desillusionierung findet künstlerisch ihren Ausdruck in einem stark gewandelten Gesellschafts- und Menschenbild, das sich von dem des einst verbindlichen sozialistischen Realismus grundlegend unterscheidet.

Die ehemals oft kampagnemäßig abgearbeiteten politischen Themen (Arbeitswelt, industrielle und landwirtschaftliche Produktion, Verteidigungsbereitschaft, Sicherung der sozialistischen Gesellschaftsordnung vor inneren und äußeren Feinden, Erziehung der Bürger, besonders aber der Jugend, im Sinne der Partei, Kampf gegen Imperialismus, Zionismus u.s.w. u.s.f.) gehören der Vergangenheit an.

Damit verschwunden sind zugleich die positiven und negativen Verkörperungen dieser Themen und Begriffe, die leuchtend positiven Helden wie die schurkischen Klassenfeinde, die kommunistischen Erzieher der Massen in Gestalt der Parteifunktionäre und ihre Schüler aus dem Heer der Parteilosen, die Troublemaker aus unterentwickeltem Bewußtsein und die Problemlöser im Auftrag der allwissenden und alles vorausplanenden und -sehenden Partei, die Neuerer und die Ewig-Gestrigen, die Friedenskämpfer wie die Kriegshetzer, jenes Personal, das so viele Texte bis in die fünfziger, sechziger Jahre hinein so lebensfremd, schematisch und unverdaubar gemacht hat.

Entfallen ist die Anbindung der ethischen Wertung an eine politisch-weltanschauliche Gruppe; Menschen agieren jetzt wieder, nicht **typische Vertreter** dieser oder jener schematisierten gesellschaftlichen Einheit.

Mit dieser politischen Enthierarchisierung des Personenensembles eröffnet sich nun auch endlich wieder die Möglichkeit einer vielfältigen charakterlichen Differenzierung bei den Figuren selbst.

Spielen die neuen Stücke in der Gegenwart (und das ist die Regel), so sind ihre Akteure unauffällige Menschen des Alltags, die sich durch

nichts vor den anderen auszeichnen. Ihre Sorgen sind die Sorgen von jedermann. Sie betreffen das Verhältnis zum Partner und den Familienangehörigen, das Berufsleben und die vielen kleinen und großen Alltagsprobleme. Diese sind aber kaum Gegenstand politischer Reflexion. Sozialkritisch im Sinne einer anprangernden Benennung gesellschaftlicher Defizite sind die Stücke kaum.

Das sich der Politik verweigernde Interesse der Autoren richtet sich heute auf etwas anderes: auf die **seelische Befindlichkeit ihrer Helden**. Vor dem eigenen Gewissen haben die Menschen zu bestehen, nicht vor den Dogmen einer Ideologie, mit dem Nächsten gilt es menschenwürdig umzugehen, ihn hat man zu achten - nicht die Partei und ihre Repräsentanten. Und dabei kann man Festigkeit zeigen oder Schwäche, und beides kann durchaus nebeneinander wohnen in der Seele eines Menschen.

Eine Lösung, Entspannung, 'Aufhebung' der Konflikte ist nicht mehr obligatorisch, der Schluß der Stücke daher in der Regel dramaturgisch offen.

Die Allgemeingut gewordene Einsicht, daß die so lange beharrlich und blindgläubig verkündeten Ideale, die mit sturer Beharrlichkeit verfochtenen 'ewigen Wahrheiten' eine Überprüfung an den mit der Wirklichkeit gemachten Erfahrungen nicht aushalten, findet nun sogar Anwendung auf die Vergangenheit. Was auf diesem Felde lange als sicher und unbezweifelbar galt - der historische Sinn des Oktoberumsturzes, die Rolle Lenins als Kündler und Promotor einer neuen Gesellschaft der Freiheit, der Harmonie und des Glücks für die Massen, die großen Entscheidungen der Partei wie ihr Industrialisierungsprogramm und die Kollektivierung der Landwirtschaft, die Gewißheit nicht zuletzt, dem eigenen System gehöre die Zukunft im Weltmaßstab und man habe die höhere Gerechtigkeit der Geschichte auf seiner Seite - selbst diese Grundüberzeugungen haben sich zusehends verflüchtigt und können daher auch künstlerisch keine Rolle mehr spielen.

Die historische Thematik wird daher auf eine für die Sowjetunion neue Weise angegangen.



So macht Schatrow die Vergangenheit zum Gegenstand einer echten Diskussion, die nun nicht mehr nach bisher gültigem Rezept affirmativ lediglich vorgegebene Wahrheiten zu bestätigen hat.

Die Vergangenheit kann - so bei Radsinski, Drutze und Kasanzew - den Stoff für Parabeln liefern: historische Gestalten - mehr oder weniger typologisiert - tragen vor den Augen der Zuschauer die geistigen, ethischen Konflikte von heute aus, sei es, daß es sich dabei um ewige Fragen handelt wie die nach dem Verhältnis von Geist und Macht, Intelligenz und Herrschaftskaste, Treue zu den eigenen Überzeugungen und Verrat aus Opportunismus; sei es, daß es um nur zu deutliche Analogien geht, etwa zwischen der Großen Französischen Revolution und dem Umsturz der Bolschewiki und ihrer jeweiligen Folgen für Staat und Gesellschaft, für Wirtschaft, Kultur und Moral (Burawskis *Zweites Jahr der Freiheit*).

Wird von den einen mithin die **Entheroisierung** der kommunistischen Götzen quasi indirekt betrieben, so von anderen auf direkt-realistische Weise (Frau Kutschkinas *Josef und Nadeshda*), mittels der absurden Farce (Korkijas *Schwarzer Mann...*) oder aber in Form der Groteske (Wojnowitschs *Tribunal*).

Wie schwer es aber ist, aus dem langen Schatten der Tyrannei wirklich hervorzutreten, zeigen Stücke wie Gubarews *Stalins Datscha* oder - ungleich profunder - L. Petruschewskajas *Moskauer Chor*.

Diesen bitteren Folgen einer vorgeblich 'großen Zeit' setzt der einfache Mensch von heute - im Gefühl der Hilflosigkeit gegenüber den politischen Kräften in Vergangenheit und Gegenwart und voller Furcht vor der Zukunft - eine nur zu verständliche Sehnsucht nach Geborgenheit zumindest in der kleinsten sozialen Einheit, der Familie, entgegen, seine Suche nach einem Heim, das einen Licht- und Festpunkt im düsteren Grau verheißt (Arros *Alltagstrott*). Der Einsamkeit möchte man entfliehen, aus der Vereinzelung herauskommen (Slawkins *Cerceau*), und gesucht wird die Gemeinsamkeit nicht in der politischen Organisation, sondern bei in gleicher Weise betroffenen Mitmenschen.

Wohl in keiner anderen Literatur hat im letzten halben Jahrhundert das Wort 'Glück' eine derartige Rolle gespielt wie in der der Sowjetunion. Doch Welch ein Wandel auch hier! Glück als Erfahrung beim Mitgestalten einer 'neuen besseren Welt' ist keine gängige Münze mehr. Das Thema ist vielmehr privatisiert worden. Und was dem Glück heute entgegensteht, ist in erster Linie die ganz banale Misere des Alltags: die Enge der Wohnungen, die niemanden zu sich selbst kommen läßt, die unbefriedigenden Bedingungen der Arbeit, an der keiner ein persönliches Interesse hat, die allgemeine Frustration, die auch die innerfamiliären, die Zweierbeziehungen tief zu verletzen vermag. Im auffallenden Gegensatz zu früher haben die Autoren aber keine Scheu, selbst völlig aussichtslose private, familiäre Unglückszustände zu präsentieren, selbst die heftigsten innerfamiliären Konflikte, das totale Glücksdefizit auf die Bühnen zu bringen - wie dies etwa L. Petruschewskaja tut.

Quasi auf sich selbst und sein unmittelbares Umfeld zurückgeworfen, sieht der Mensch sich nun den **existentiellen Grundfragen** konfrontiert. Jahrzehntlang haben sie keine Rolle gespielt, keine Rolle spielen dürfen. Nun lassen sie sich nicht mehr verdrängen. Nicht nur mit Krankheit und Tod gilt es sich auseinanderzusetzen - auch den Versäumnissen des eigenen Lebens, der eigenen Lebenswahrheit muß man sich stellen.

Es kann daher kaum verwundern, daß der reflektierende, grüblerische **Monolog** als Darbietungsform eine so große Rolle spielt - etwa bei J. Edlis (*Wo ist dein Bruder, Abel?*) oder - ganz anders eingesetzt - in Wolodins *Schreibbesessenem*. Und selbst wenn L. Petruschewskaja in einem Text wie *Sterbezimmer* die Dialogform wählt, haben wir es im Grunde mit zwei Monologen zu tun, die einen gemeinsamen Brennpunkt haben, den Tod.

In der Monologisierung des Textes, der Verbindung von Monolog und Traumvision, der Öffnung der Handlung zum Jenseits hin - von wo der Vater zum Sohne spricht (Galins *Letzte Begegnung*) oder die tote Ehefrau sich zu Wort meldet (in Frau Kutschkinas Stalinstück) - erschöpft sich das Bemühen, eine Erweiterung der Grenzen der Realität

und damit gedankliche Vertiefung zu erreichen, keineswegs. Die unlösliche, komplexe Verflechtung gegenwärtiger Verhältnisse mit der Vergangenheit, die Determiniertheit des Heute durch das Gestern zu zeigen, dient auch die - nicht nur in der Prosa verbreitete (z.B. Trifonow, *Der Alte*) - **Verschachtelung der Zeitebenen** (etwa in Radsinskis Stück über den Dekabristen Lunin oder Dworezkis *Kolyma*).

Als ein angesichts der langen Fixierung auf den objektiven Bühnen-Realismus überraschend wirkendes Mittel zur Erweiterung und Vertiefung der künstlerischen Aussage bietet sich nicht zuletzt der Einsatz von Elementen des **Transzendenten, Surrealen** an.

Während bei L. Petruschewskaja in der Schlußszene der *Musikstunden* die strafend eingreifende höhere Macht in Gestalt eines lebensbedrohend sich herabsenkenden Pendels lediglich ein Symbol darstellt, das keinerlei Bezug zu einer höheren Macht im christlichen Sinne erkennen läßt, ist bei Frau Sadur das Surreale in klarer Absicht auf eine göttliche Willensäußerung bezogen. Freilich erschließt diese sich nicht ohne weiteres unserer Einsicht. Die Rolle des Wolfes im *Abendstern* etwa läßt sich verschieden ausdeuten, desgleichen die Gestalt des *Wunderweibes*. Sicher ist lediglich, daß sich hier jeweils eine dem Irdischen undurchschaubare Macht manifestiert, deren wichtigste Funktion offenbar die Nötigung des Helden zum Überdenken der eigenen Position, Haltung und Denkgewohnheit ist. Eindeutig auf göttliches Wollen beziehbar ist aber der Schluß des Stückes *Das Fräulein*, wo der Held sein Teil zur Verwirklichung des himmlischen Heilsplanes beizutragen hat, so wenig begreifbar der ihm auch im gegebenen Moment sein mag.

Bei Nina Sadur findet eine **neu erwachte Religiosität** zweifellos ihren deutlichsten Ausdruck. Für andere Autoren ist die christliche Überlieferung wohl eher in ethisch-philosophischem Sinne von Bedeutung. Den Verfasser des *Heiligen Abends* (Edlis) bewegt vor allem die Frage nach der unauslöschbaren Wirkkraft der Lehre Christi, die von ihm in einer Weise präsentiert wird, die sie als positive Alternative zum marxistischen Materialismus mit seinen moralischen

Weiterungen erscheinen läßt. Während Wolodin sich in seinem Stück über die Mutter Jesu der Konflikte im familiären Umfeld des Messias bedient, um ein zeitloses Spannungsverhältnis zwischen Liebesbotschaft und politischer Ideologie zu behandeln.

Ein zweifellos nur lockerer, deswegen aber nicht unwichtiger Bezug zur religiösen Tradition zeigt sich am gezielten Einsatz von vorausdeutenden, der Bibel entnommenen Überschriften - bei Kasanzew (*Und die Silberschnur reißt*) oder Edlis (*Wo ist dein Bruder, Abel?*).

Der unerwartet kommende Kniefall eines jungen Sowjetbürgers vor einer Ikone in Rosows *Nest des Auerhahns* (samt Gebet um ein Strafgericht über den Schwager) mag nur eine Episode sein, symptomatisch ist er gleichwohl. Und eine Szene wie die am Schluß von L. Rasmusowskajas *Eure Schwester und Gefangene* wäre wohl vor wenigen Jahren kaum überwindlichen Zensureinwänden begegnet: Die rivalisierenden Königinnen Maria Stuart und Elisabeth I. - von der Autorin zu einem visionären Dialog zusammengeführt - wenden sich schließlich, jede für sich, aber in Wechselrede präsentiert, einem ausgedehnten Gebet zu.

Daß die kommunistische Ordnung immer absurdere Züge annahm, war für jeden Sowjetbürger mit Händen zu greifen. So darf denn der Einsatz des Absurden in der Literatur nicht wundernehmen, dessen sich etwa ein Slawkin in der *Schlechten Wohnung* oder dem *Konzert* bedient - ein Versuch, der politischen Absurdität durch die künstlerische zu begegnen, will sagen: die dank Gewöhnung und Verinnerlichung in ihrer Komplexität nicht selten verdrängte Widersinnigkeit des gesellschaftlichen Zustandes durch realitätsprovozierende Kunstmittel schockartig bewußt zu machen.

Dem gleichen Zweck dient jenes eigenartige Changieren zwischen Theaterspiel und Realität, jene mehrfache Brechung, die Wojnowitsch in seinem *Tribunal* verwendet: einerseits klare Trennung von Bühne und Spielfläche, andererseits das todernst gemeinte Spiel des Prozesses, in das mehrere Zuschauer plötzlich einbezogen werden, einer von ihnen gar mit lebensbedrohenden Auspizien. Wojnowitsch hat damit eines der wichtigsten Kennzeichen seines Landes komisch-spielerisch

und bitter-ernst zugleich angesprochen: die Unsicherheit des schwankenden Bodens der Wirklichkeit, in der sowohl die Heilslehre wie ihre Verkünder und Repräsentanten Überzeugungskraft wie Autorität im Grunde längst eingebüßt haben, und nur noch eine versteinerte Rituallität des eingeübten Rollenspiels, das zudem zwischen Realität und Irrealität nicht mehr zu unterscheiden vermag, eine höchst trügerische Ordnung vortäuscht.

Wie richtig bedeutende Vertreter der russischen Dramatik der Gegenwart die komplexe seelische Befindlichkeit der Menschen wie die Veräußerlichung und Aushöhlung des ganzen politischen Systems gesehen haben, wird durch die sich vor unseren Augen vollziehenden Vorgänge tagtäglich überzeugend bestätigt.

## ANMERKUNGEN

Zur weiteren Information über die behandelten Autoren verweise ich auf nachstehend angeführte Nachschlagewerke, deren Angaben aktualisiert und ergänzt wurden. Bei Titeln verwende ich die in wissenschaftlichen Bibliotheken übliche Umschrift.

**KaEsl.:** Kazak, V., 'Énciklopedičeskij slovar' russkoj literatury s 1917 goda, London 1988

**KaRL.:** Kasack, W., Die russische Literatur 1945-82, mit einem Verzeichnis der Übersetzungen ins Deutsche, München 1983 (Arbeiten und Texte zur Slawistik, Bd. 28)

**KaXX.:** Kasack, W., Lexikon der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Vom Beginn des Jahrhunderts bis zum Ende der Sowjetära, München 1992 (Arbeiten und Texte zur Slavistik, Bd. 52)

**Kek.:** Kto est' kto v perestrojke, Marburg: Blaue Hörner Verlag 1990

**KLÉ.:** Kratkaja literaturnaja énciklopedija, 9 Bde., M. 1962-78

**LÉS.:** Literaturnyj énciklopedičeskij slovar', M. 1987

**Lu.:** Ludwig, Nadeshda (Hg.), Handbuch der Sowjetliteratur, Lpz. 1975

**MERSL.:** Weber, H.B./Braze, G. (Hg.), The Modern Encyclopedia of Russian and Soviet Literature, Florida 1977 ff.

**SLÜ.:** Sowjetische Literatur in deutschen Übersetzungen 1968-1982. Stadtbücherei Dortmund, 1983

**TL.:** Trilse, Ch./Hammer, K./Kabel, R., Theaterlexikon, Bln. 1978

**STD.:** Schwarz, W./Gütter, N., Sowjetisches und Tschechisches Drama von 1964 bis in die siebziger Jahre. Materialien zur Produktion und Rezeption, München 1984

Verwendet werden weiter folgende Abkürzungen:

**BüMs.:** Bühnenmanuskript; im Buchhandel nicht erhältlich

**BSĖ.:** Bol'shaja Sovetskaja Ėnciklopedija

**Sov. dram.:** Sovremennaja dramaturgija

**Sov. t.:** Sovetskij teatr

**Sow. Th.:** Sowjetisches Theater

**VAAP:** Vsesojuznoe agenstvo po avtorskim pravam (Unionsagentur für Urheberrechte: = Sowjet. Literatur-, Musik- und Bühnenagentur)

**VAAP-Inform:** als Manuskript vervielfältigter maschinenschriftlicher Dramentext

**VUOAP:** Vsesojuznoe upravlenie po ochrane avtorskich prav (Unionsanstalt zur Wahrung der Urheberrechte)

**Bln.:** Berlin

**Ffm.:** Frankfurt/Main

**L.:** Leningrad

**Lpz.:** Leipzig

**M.:** Moskau

## Einleitung

1 Für wichtige statistische Daten und Hinweise bin ich Herrn Wadim Lokschin von der VAAP zu Dank verpflichtet. Rechtslage und Statut der VAAP sind gegenwärtig (März 1992) unklar. Die im August 1973 per Beschluß des Ministerrats der UdSSR ge-

gründete "Allunionsagentur für Autorenrechte" (VAAP) wurde am 24.2.1992 in die "Russische Agentur für das intellektuelle Eigentum beim Präsidenten der Russischen Föderation" überführt (RAIS) und der liberale Rechtsprofessor und Vizeminister für Presse- und Massenmedien Michail Fedotow zum Leiter bestellt. Der bisherige Direktor der VAAP, Nikolaj Tschetwerikow, fühlt sich jedoch berechtigt, weiter zu amtieren. Er beruft sich auf einen Erlaß des Parlamentspräsidiums vom 3.2.92, der die Satzung einer "Allrussischen Agentur für Autorenrecht" (abgekürzt wieder VAAP) billigt, sowie auf ein Schreiben des Parlamentspräsidenten Ruslan Chasbulatow, das den Justizminister auffordert, die neue VAAP als gesellschaftliche Organisation zu bestätigen. Der Minister verweigert sich dem bisher. (WELT v. 17.3.92)

## 1. Kapitel

### Rosow, Viktor Sergejewitsch

Harenbergs Lexikon der Weltliteratur 4, S. 2487; KaEsl.: 648-51; KaRL.: 28-29; KaXX: 1045-49; Kek.: 135-6; KLÈ.: VI, 337; LÈS.: 688; Lu.: 425-26; SLÜ.: 20; STD.: 304-8.

Schaumann, G., Nachw. zu: V.R., Auf der Suche nach Freude, Lpz. 1975, S. 341-54; Benner, Th., Die junge Generation in den Dramen Viktor Rozovs. Unter besonderer Berücksichtigung des Theaterstücks "Situacija", in: Sowjetische Bühnenautoren, hg. v. I. Nowikowa, Hamburg 1979, S. 27-96; Wigger, S., Der Autor, in: V.R., Stücke, Bln. 1982, S. 441-57; ders., Interview mit V.R., ebda, S. 458-468; Braun, E., Probleme und Tendenzen der Menschengestaltung im dramatischen Werk Viktor Rozovs unter besonderer Berücksichtigung der Autor-Held-Beziehungen, Phil. Diss., Jena 1983; Kasack, W.: V.R., in: Arnold, H.L. (Hg.), Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur, 8. Nachlieferung, Göttingen 1985, S. 1-12; ders.,



V.R., in: Die Klassiker der russischen Literatur, Hermes Handlexikon, Düsseldorf 1986, S. 172-75; ders., Das Nest des Auerhahns, in: Zelinsky, B. (Hg.), Das russische Drama, Düsseldorf 1986, S. 344-57, 407-08; Krymowa, N., Frischling unter anderen, in: Sow. Th., 1987/4, S. 32-35; Vasilinina, I., Grechi otcov, in: Teatr 1987/10, S. 74-80.

- 2 In Leningrad gab es am Gorki-Theater unter G.A. Towstonogow ähnliche Erneuerungsbestrebungen, wobei Wolodins Stücke eine gewisse Vorbildrolle hatten: Lebenswahrheit statt sozialistischen Heroenkults.
- 3 Das Afghanistan-Thema bewegt auch andere Autoren (vgl. Kto s nami i s kem my? - Wer steht zu uns und zu wem stehen wir? -, in: Sov. dram. 1989/2, S. 2). In dem Stück des Leningraders Oleg Ernejew *Wir sind zurück* (My prišli, Sov. dram. 1989/2) machen sich drei Afghanistan-Veteranen zum Femekommando, das gegen einen wohl situierten Nomenklatura-Boss, eine "Breshnew-Mißgeburt", eine "Jiddenfratze" (židovskaja morda) in Leninischem Geist Selbstjustiz übt, in der Überzeugung, daß in dem von den schuldig gewordenen Vätern dirigierten System Ethik und Gesetz außer Funktion gesetzt worden sind. Die Alternativvorstellung der vom Krieg seelisch und physisch kaum heilbar verehrten Söhne bleiben schemenhaft. Sie treibt vornehmlich der Wunsch nach Rache. 'Sehend' gemacht für die Defizite ihrer Sozialordnung hat sie das Grauen des Krieges. Erinnern Rozows Helden an deutsche Freikorpskämpfer nach dem ersten Weltkrieg, so denkt man bei Ernejews Stück an Borchardts "Draußen vor der Tür", hinter dem es künstlerisch freilich weit zurücksteht.
- 4 V.R., Auf der Suche nach Freude. Stücke, Lpz. 1975, S. 232
- 5 Die Bühnen präsentieren zwei Varianten für den Schluß: Im Wachtangow-Theater erschießt sich Aljoscha. In Riga, wo das Stück u.d.T. "Am Meer" lief, stürzt der Held am Schluß davon, unbekannt wohin.

## Wolodin, Alexander Moisejewitsch

KaEsl.: 179-81; KaRL.: 27; KaXX.: 1393-96; KLÉ.: I, 1021; LÉS.: 573; Lu.: 553-4; STD.: 348-49.

Andreev, V., Zagadka čeloveka, in: Sov. dram. 1982/3, S. 253-58;  
 Ėfros, A., O sovremennoj p'ese, in: Sov. dram. 1983/2, S. 209-18;  
 Smeljanskij, A., Pesočnye časy, in: Sov. dram. 1985/4, S. 204-18;  
 Mirzow, V., Im Zeichen des Schützen, in: Sow. Th. 1986/2, S. 3-5;  
 Smeljanskij, A., Der Alltag in den Inszenierungen neuer sowjetischer  
 Gegenwartsstücke, in: Kunst und Literatur, 1986/4, 505-18; Zinger-  
 man, B., Romantik teatra, in: Sov. t., 1987/3, S. 40-41; Lanina, T.,  
 Aleksandr Volodin. Očerki žizni i tvorčestva, L. 1989.

6 Ende der sechziger/Anfang der siebziger Jahre schrieb Wolodin eine Reihe von Monologen. Sie erfreuen sich bei den Theatern großer Beliebtheit.

Agafja Tichonowna (*A.T.s Monolog*) ist eine Figur aus Gogols Komödie *Die Heirat* von 1841; der Ophelia-Monolog basiert auf Shakespeares *Hamlet*; *Frau mit Kindern* präsentiert eine moderne Frau, die nach langen Jahren der Einsamkeit Mutter wird; *Die Zwischenwand* behandelt das Thema der Einsamkeit des heutigen Menschen, sein inneres Getrenntsein selbst von Nahestehenden; *Blaubarts sieben Frauen* präsentiert eine Familienfarce; in *Ungefähr in Richtung Sonne* finden Kinder keine gemeinsame Sprache mit den Erwachsenen; *Immer unsere Komplexe* ist eine psychologische Studie.

7 Das Stück läßt an den antiutopischen Roman *Wir* (My) von 1920 denken, doch behauptet V.s Biographin Lanina, ihr Autor habe 1963 noch nichts von der Existenz dieses Werkes Samjatins gewußt.

8 Teatr 88/5, S. 14

9 Sov. dram. 1989/1, S. 76

10 Ebda., S. 78

## Wampilow, Alexander Valentinowitsch

KaEsl.: 143-45; KaRL.: 108; KaXX.: 1348-50; KLÈ.: IX/173-74; LÈS.: 567; Lu.: 545; SLÜ.: 30; STD.: 338-42; A.V. Vampilov. Bibliografičeskij ukazatel'. Sost. Elizarova, E.D., Irkutsk 1989.

Doye, M., Die Theaterstücke A. Vampilovs und die Möglichkeit ihrer Verwirklichung auf der Bühne, Examensarbeit, Köln 1978; Tenditnik, N., A. Vampilov, Novosibirsk 1979; Larkey, U., Zum dramatischen Schaffen Aleksandr Vampilovs (1937-72), Phil.Diss., Bln. 1984; Kacsack, W., A.W., in: Die Klassiker der russischen Literatur, Hermes Handlexikon, Düsseldorf 1986, S. 217-21; Neuhäuser, R., Die Entenjagd, in: Zelinsky, B. (Hg.), Das russische Drama, Düsseldorf 1986, S. 331-43, 405-07; Anninskij, L., Über A.V., in: Sow. Th. 1987/4, S. 18-19; Suškov, B., Aleksandr Vampilov, M. 1989.

11 Auf seine Theaterstücke wird heute ganz direkt angespielt; so in dem Stück *Urlaub zur Winterszeit* (Otpusk v zimnee vremja, Sov. dram. 1989/4) des in Angara lebenden Juri Knjazew. Eine der Hauptfiguren, der dreißigjährige Arbeiter, früher erfolgloser Schauspieler, Oleg, ein Freund der Entenjagd, nennt sich selbst einen Viktor Silow und behauptet wie Wampilows Held, daß er keinen Sinn mehr im Leben erkennen könne.

## 2. Kapitel

### Galin, Alexander Michailowitsch

KaEsl.: 199-200; KaXX.: 356-58.

Mjagkowa, I., Solisten und Statisten, in: Sow. Th. 1987/4, S. 12-15; Minkin, A., Güte für die Tiefgesunkenen, in: Sow. Th. 1988/4, S. 36-38; Trimble, J., Sterne am Morgenhimmel, in: Sow. Th. 1988/4, 35-

36; Wainer, V., Daß wir auf der Erde existiert haben, in: Sow. Th. 1989/1, S. 17-20; Das Gespräch. E. Galin, in: Theater heute, 1989/6, S. 15-20; Einmal Moskau und zurück (Retro), in: Gregor/Dietrich, Der Schauspielführer, Bd. 13, 1986, S. 59-61.

- 12 Den Respekt vor selbst offensichtlich unsinnigen Anweisungen der Obrigkeit bzw. obrigkeitlichem Verhalten spießt auch Kasanzew in seiner Polit-Groteske *Großer Buddha, hilf ihnen!* (vgl. Kap. 13) auf.
- 13 Themenbedingt mußte das Stück fünf Jahre auf eine Aufführung warten. Inzwischen wird es auch im Ausland viel gespielt.
- 14 Im Zusammenhang mit den Olympischen Spielen 1980 wurden siebzig Prostituierte vorübergehend aus Moskau ausgewiesen - zu einer Zeit, als es dieses Gewerbe offiziell in der Sowjetunion überhaupt nicht gab. Zum Problem der Prostitution in der Sowjetunion vgl.: Karmen vom Twerskoj Boulevard, in: Osteuropa, 1988, H. 6, S. 531-52, sowie Ahlberg, R., Prostitution in der Sowjetunion, in: Osteuropa, 1989, H. 6, S. 513-528.

### 3. Kapitel

#### Arro, Wladimir Konstantinowitsch

KaXX.: 79-81.

Ljubimov, B., V puti, in: Sov. dram. 1982/4, S. 225-34; Seht mal, wer gekommen ist. Sieben Stücke auf der sowjetischen Bühne, in: Sow. Th. 1983/1-2, S. 28-29; Anninskij, L., Šalosti sfinksa, in: Sov. dram. 1983/2, S. 189-200; Otugaševa, N., Problem geroja i avtora v p'ese V. Arro "Smotrite, kto prišel", in: Chudožestvennoe tvorčestvo i literaturnyj process, 1983/7, Tomsk, S. 215-229; Švydkoj, M., Voz'memsja za ruki, druž'ja? P'esy V. Arro na Moskovskich scenach, in: Teatr 1983/7, S. 20-36; Surkov, E., Graždanskaja aktivnost' iskusstva i zasilie obščich mest, in: Sov. dram. 1984/1, S. 206-17; Gončarov, A., Kak

v kaple vody, in: Sov. dram. 1984/3, S. 257-64; Troickij, N., V ožidanii geroja, in: Moskva, 1984/6, S. 174-79; Sorokina, N., Pomjani poëta, deva, in: Sov. t. 1985/1, S. 10-11; V. Arros 'Todesstrafe', in: Sow. Th. 1985/2, S. 7-8; Schaut, wer da kommt, in: Gregor/Dietrich, Der Schauspielführer, Bd. 13, 1986, S. 3-5; Kaz'mina, N., Akterskaja udača: Smotrite, kto prišel, in: Teatr 1986/8, S. 108-09; W. Arro über sein neues Stück "Das Geleise", in: Sow. Th. 1988/1, S. 32; Wlassow, G., An der Schwelle zur Harmonie. Über... Blauer Himmel mit Wolken, in: Sow. Th. 1987/1, S. 12-13.

- 15 Vgl. Trepper, H., Der Sozialismus und das Vaterland sind in Gefahr. Die Auseinandersetzungen um die Erneuerung des sowjetischen Schriftstellerverbandes, in: Osteuropa 1990/7, S. 598.
- 16 V.A., Koleja. P'esy. L. 1987, S. 209
- 17 Auch der zweite Titel ist aussagestark: *Im Schatten der Tischlampe* - Kruglyj stol pod abažurom. Die Übersetzerin U. Zemme wählte einen weniger glücklichen: *Die Spur*.
- 18 V.A., Koleja. P'esy, L. 1987, S. 308
- 19 Ebda., S. 301
- 20 Sov. t., 1988/1, S. 32

#### 4. Kapitel

##### Petruschewskaja, Ljudmilla Stefanowna

KaEsl.: 596-7; KaXX.: 941-43; KeK.: 124; LÈS.: 675.

Saalbach, A.-M., Widerspiegelung sowjetischer Wirklichkeit in ausgewählten Dramen von L.P., Wiss. Prüfungsarbeit, Mainz 1983; Gesen, E., Kto boitsja L. Petruševskoj, in: Vremja i my, Tel Aviv, 1984/81, S. 109-19; Smeljanskij, A., Pesočnye časy, in: Sov. dram. 1985/4, S. 204-18; Smith, M., In Cinzano veritas..., in: Slavic and East European Arts. Special Issue. Recent Polish and Soviet Theater and Drama, Winter/Spring 1985, Bd. 3/1, S. 119-25; Kuznecov, F., Vni-

manie k žizni, in: Sov. dram. 1986/1, S. 234-245; Stroeva, M., Mera otkrovennosti, in: Sov. dram. 1986/2, S. 218-28; Klado, N., Begom ili polzkom, in: Sov. dram. 1986/2, S. 229-35; L.P., Eva v zritel'nom zale, in: Sov. t. 1986/2, S. 2; Turowskaja, Schwierige Stücke, in: Kunst u. Literatur 1986/3, S. 385-90; Smeljanskij, A., Der Alltag in Inszenierungen neuer sowjetischer Gegenwartsstücke, in: Kunst und Literatur, 1986/4, S. 505-18; Doktor, R./Plavinskij, A., Chronika odnoj dramy. "Tri devuški v golubom". P'esa, spektakl', kritika, in: Literaturnoe obozrenie, 1986/12, S. 88-94; Perevedencev, V., "Ličnaja žizn'" na scene i v žizni, in: Sov. dram. 1987/3, S. 226-237; Timenčik, R., Uroki muzyki L.P.-oj, in: Muzykal'naja žizn' 1987/23; Döring-Smirnow, J.R., Rede als Gottesbeweis (Gespräch mit L.P.), in: Süddeutsche Ztg. v. 21.1.88; Tichonova, N., Mysl' izrečennaja melodija i žest, in: Literaturnoe obozrenie 1988/8, S. 85-90; Wainer, V., Über Brüder und Schwestern, über Väter und Kinder, in: Sow. Th. 1988/2, S. 6-10; Rasbeschkina, R., "Mein Thema ist das Leben" (Gespr. m. L.P.), in: Sowjetunion heute 1988/3, S. 17-18; Agiševa, N., Zvuki 'My', in: Teatr 1988/9, S. 55-64; Gespr. m. L.P. im Programmheft d. Staatstheaters Schwerin, Spielz. 89/90, z. dt. Erstauff. d. "Moskauer Chores", Prem. 24.3.89; Strojewa, M., Die Rehabilitation der Seele, in: Sow. Th. 1989/4, S. 36-38; Kamjanov, V., Gde tonko - tam i rvetsja, in: Novyj mir 1989/8, S. 226-40; Lehmann, B., In den Opfern lauern die Henker von einst, in: Theater heute 1989/4, S. 13-15; Tietze, R., L.P. über die Entstehung ihres Stückes Cinzano, in: Cinzano, Ffm.-Neuwied 1989, S. 59-68; Leetz, A., Gespr. m. L.P., in: L.P.: Unsterbliche Liebe. Erzählungen, Bln. 1990, S. 235-49; Leetz, A., Gedanken zum Stück "Die Hinrichtung" v. L.P., in: Sowjetliteratur 1990/3, S. 137-141; Puschkin-Preis. L.P. geehrt, in: Frankf. Allg. Ztg. v. 13.12.1991, S. 36; Meyhöfer, A., "Aus meinem Blut und Hirn", in: Der Spiegel 1992/5, S. 166-67; Willwacher, P., Untersuchungen zum Grotesken im modernen russischen Gegenwartsdrama. Am Beispiel ausgewählter Werke L.S. Petruševskajas, Magisterarbeit Mainz 1992; Schulz, S., Moskauer Tristesse, in: Göttinger Tageblatt v. 18.5.92.

- 21 L.P.s Großvater Nikolaj Feofanowitsch Jakowlew, geb. 1892, war Kaukasiologe, Spezialist für die nordkaukasischen Sprachen (vgl. BSE., Bd. 65, M. 1931, S. 462; in späteren Ausgaben nicht mehr verzeichnet).
- 22 Sowjetunion heute 1988/3, S. 17
- 23 Mehrere Dramatiker der älteren Generation leiteten eigene Nachwuchsstudios, neben A. auch Rosow und Dworezki.
- 24 Sow. Th. 1988/2, S. 9
- 25 Sowjetunion heute 1988/3, S. 17-8
- 26 Teatr 1988/9, S. 55
- 27 L.P., Cinzano, Ffm. 1989, S. 59-60
- 28 Ebda., S. 60-1
- 29 Ebda., S. 29
- 30 Ebda., S. 53
- 31 Saalbach-Wesch, A.M., Das neue sowjetische Drama der späten 70er und frühen 80er Jahre: Tendenzen und Charakteristika, Phil.Diss., Mainz 1989, S. 107
- 32 L.P., Pesni XX veka, M. 1988, S. 156
- 33 Ebda., S. 157
- 34 Rödel, S. (Hg.), Zeitstücke II, Bln. 1985, S. 203
- 35 Ebda., S. 204
- 36 L. zit. n. Smeljanskij, Der Alltag..., in: Kunst und Literatur 1986/4, S. 507
- 37 A.Bitow, Das Puschkinhaus, a.d. Russ. von N. Spitz-Wdowin und S. List, Ffm. 1983
- 38 V. Grossman, Alles fließt, a.d. Russ. von R. Landa, Bln. 1990
- 39 Der Moskauer Chor, Bühnenmanuskript des Henschelverlages, S. 156-7

## 5. Kapitel

### Gelman, Alexander Isaakowitsch

KaEsl.: 204-05; KaXX.: 366-68; KeK.: 42-3, LÉS.: 579; KLÈ.: IX, 224; STD.: 250-51.

Gel'fand, R.J., P'esa A. Gel'mana "Protokol odnogo zasedanija" i ee mesto v sovetskoj dramaturgii 70-ch godov, in: Problemy tipologii literaturnogo processa, Perm' 1978, S. 99-109; Gel'man, A., Čto skažet Mel'pomena?, in: Lit. gazeta, Nr. 50 v. 12.12.1979, S. 8; Pimenov, V., Geroj v žizni - geroj v drame, in: Teatr 1981/1, S. 208-23; Višnevs-kaja, I., Trevogi na marše, in: Sov. dram. 1983/2, S. 180-188; Gelman, A., Meine Helden suche ich auf den Baustellen des Planjahrfünfts, in: Fliege, H. (Hg.), Bekenntnis und Erfahrung. Werkstattgespräche mit 25 sowjetischen Schriftstellern, Halle-Lpz. 1984, S. 102-105; ders., Sittlichkeit der Leitung und Leitung der Sittlichkeit, ebda., S. 106-121; "Wir, die Endesunterzeichnenden". Programmheft 2 der Spielzeit 1984/85. Maxim Gorki-Theater, Berlin; Guseva, G., Pod nebom odnoj epochi (Interview mit A.G.), in: Sov. t. 1987/2, S. 8-9.

40 "Wir, die Endesunterzeichnenden" ... o.S.

41 Ebda.

42 Die dt. Erstaufführung fand 1983 am Maxim Gorki-Theater Berlin statt.

43 Rödel, S. (Hg.), Zeitstücke II, Bln. 1985, S. 40

44 Ebda., S. 39

45 Sov. dram. 1983/2, S. 46



## 6. Kapitel

### Rasumowskaja, Ljudmilla Nikolajewna

KaXX.: 1006-08.

Mjagkowa, I., Die Gabe des Tragischen, in: Sow. Th. 1988/4, S. 32-3; Volodin, A., Einführung zum Sammelband "Sad bez zemli", L. 1989, S. 4; Mjagkova, I., L.R. i ee p'esy, ebda, S. 290-93; Alexejewa, I., Eine Idealistin, in: Programmbuch 45 (1989/90) des Schauspielhauses Bochum, S. 128-134.

46 Vor *Liebe Jelena Sergejewna* beweist bereits das im Jahre 1978 vollendete (und im gleichen Jahre spielende) Stück *Unter einem Dach* (Pod odnoj kryšej) die Bindung der Autorin an die Prinzipien der 'neuen Welle'. In diesem Drei-Personen-Stück (Großmutter - Mutter - Tochter) werden schonungslos die innerfamiliären Spannungen bloßgelegt, die sich in einem heftigen Ausbruch (I/2) entladen, in dem die unerfüllten Liebeserwartungen, die Trauer um verlorene Lebenschancen, die Angst vor Einsamkeit und ein elendes Alter brutal und offen zutage treten. Bereits hier zeigt sich die eindrucksvolle Fähigkeit Frau R.s, profilierte Charaktere zu schaffen und komplizierte Seelenvorgänge glaubhaft in Sprache umzusetzen.

47 Alexejewa, a.a.O., S. 129

48 Programmbuch, a.a.O., S. 40-41

49 Ebda., S. 63

50 Alexejewa, a.a.O., S. 131-2

### Pawlowa, Nina Alexandrowna

Akivis, D., Pjatero iz odnogo vagončika, in: Sovetskaja kul'tura v. 27.8.82; Anninskij, L., Šalosti sfinksa, in: Sov. dram. 1983/2, S. 189-200; Akivis, D., Katitsja "Vagončik", in: Molodoj kommunist 1983/2,

S. 63-70; Ščerbakov, K., Čuvstvo pravoty, in: Pravda v. 20.6.83, S. 3; Ščerbakov, K., V kontekste real'nosti, in: Sov. dram. 1983/3, S. 218-229; Polozov, G., Obraz spravedlivosti. Zametki jurista, in: Novyj mir 1983/12, S. 218-25; Gul'čenko, V., Čto rešiš', sud'ja? Vagončik Niny Pavlovoj, in: Sov. t. 1984/3-4, S. 40-41; Maksimova, V., Soavtorstvo teatra, in: Sov. dram. 1984/4, S. 220-30; Fomenko, A., Davajte podumaem..., in: Moskva 1986/7, S. 172-82; Kolbusch-Wyneken, R., Kama Ginkas über "Vagontschik", in: Bühnenkunst 1988/1, S. 17-20; Moskauer Theatertage in München 14.1.-6.2.1988, Programmheft; Guseva, A., Dyši poslednej svobodnoj..., in: Sov. t. 1988/2, S. 28-31; Gul'čenko, V., Voda iz kolodca, in: Teatr 1988/8, S. 51-60.

### Dosorzew, Wladlen Leonidowitsch

Polock, I., Kurkovoje sostojanie, in: Daugava 1984/7, S. 110-117; ders., Wladlen Dozorcev, in: Portrety, Riga 1986, S. 106-120; Dozorcev, V., Ja chotel by pomogat' novomu vremeni (Interview, geführt von E. Michajlova), in: Daugava 1986/10, S. 101-09; Ovčinnikova, S., Raznočtenija, in: Sov. dram. 1987/1, S. 253-64; Svobodin, A., Kogda zagovorit sovest' ..., in: Sov. t. 1987/2, S. 5; Ismailova, N., Vser'ez ob ètom, in: Sov. t. 1987/2, S. 5-6; Pul'chpitudova, E., Otkrytija i nabljudenija, in: Literaturnoe obozrenie 1988/3, S. 77-83; Vladimirova, Z., Prošlo nezamečennym, in: Teatr 1988/3, S. 22-44.

51 Die Hochschule heißt jetzt wieder Universität Riga.

### Mischarin, Alexander Nikolajewitsch

Yusipowa, L., Der Bumerang, in: Sow. Th. 1990/1, S. 34-5.

52 Als Ausnahme wäre eventuell das Stück *Einen ganzen Tag* (Den'-den'skoj, 1973) zu bewerten. Es schildert den Tag eines

kämpferischen Werkleiters und gehört zur Gattung der Produktionsdramen.

## 7. Kapitel Dworezki, Ignati Moisejewitsch

KLÈ.: II, 545; LÈS.: 591; Lu.: 218-9; MERSL.: Bd. 6 (1982), S. 99; KaXX.: 283-85; STD.: 244-45.

Wainer, V., Erinnerungen an Dawsch, in: Sow. Th. 1987/4, S. 28-29; Golikova, N., Anempodist, gde ty?, in: Sov. dram. 1987/4, S. 242-47; Čepurov, A., Zemlja bez nich byla by mertva, in: Sovetskaja kul'tura v. 14.7.88.

53 Eine Auflistung der Haftanstalten und Straflager der UdSSR liefert Avraham Shifrin in seinem "UdSSR-Reiseführer durch Gefängnisse und Konzentrationslager in der Sowjetunion" (Putevoditel' po lagerjam, tjur'mam i psichiatričeskim tjur'mam v SSSR) - mit 136 Karten -, Stephanus Edition, Uhldingen-Seewis 1980. Eine wichtige Quelle stellt auch Rossis "GULAG-Handbuch" dar: Rossi, J., Spravočnik po GULAGu. Istoričeskij slovar' sovetskich penitenciarnych institucij i terminov, svjazannyh s prinuditel'nym trudom, London 1987.

Jüngster Erlebnisbericht (aus der Sicht eines Rußlanddeutschen) über die Lagerwelt: Hildebrandt, G., Wieso lebst Du noch? Ein Deutscher im Gulag, Abendverlag Stuttgart 1990.

54 Newa 1987/12, S. 116

55 Ebda., S. 128

56 Der Verfasser verarbeitet hier beispielhaft einen in der jüngeren Geschichte wohl einmaligen Vorgang. Er begann im Jahre 1940 und erreichte im Frühjahr 1941 seinen Höhepunkt: Im wesentlichen aus Gulag-Häftlingen wurden neue Heeresverbände gebildet und unter das Kommando von Offizieren gestellt, die seit den

großen Säuberungen einsaßen. Ein berühmt gewordener Fall ist der des Marschalls K.K. Rokossowski, der im Frühjahr 1940 aus dem Lager geholt und - nach einem Erholungsaufenthalt in Sot-schi - wieder in die Armee eingegliedert wurde. Im August 1941 trat er an die Spitze der 16. Armee. Wegen ihrer ungewöhnlichen Uniformierung nannten die Deutschen diese Einheiten der sogenannten 2. Strategischen Staffel 'schwarze Divisionen', 'schwarze Korps' (vgl. Suworow, V., Der Eisbrecher. Hitler im Kalkül Stalins (Bd. 1), Stuttgart 1989, S. 346 ff. Der Titel des Originals lautet: Ledokol. Istorija tak nazывaemoj velikoj otečestvennoj vojny. Kratkij kurs, Paris 1989). Bis Ende 1941 wurden insgesamt 420 000 Häftlinge an die Front geschickt. In den folgenden drei Jahren bis Kriegsende folgte ihnen noch eine weitere Million - so Dr.jur. Oberst Jemelin, Abteilungsleiter im Institut für Militärgeschichte des Verteidigungsministeriums der UdSSR bei einem Rundtischgespräch der Zeitung "Iswestija" (Vgl. Die Geschichte so betrachten, wie sie wirklich war, in: Sowjetunion heute, 1991/6, S. 38-40).

- 57 Neva 1989/12, S. 194. Das Märchen M.Je. Saltykow-Stschedrins (1826-89) trägt den Titel "Die idealistische Karausche"
- 58 Ebda., S. 103
- 59 Ebda., S. 96
- 60 Ebda., S. 96
- 61 Ebda., S. 97
- 62 Ebda., S. 121

### Malejew, Igor Alexandrowitsch

- 63 "Komsomolskaja Pravda", "Večernjaja Moskva" (Moskauer Abendblatt), "Molodaja gvardija" (Junge Garde), "Èkonomičeskaja žizn'" (Ökonomisches Leben)

- 64 Der Autor konnte die Arbeit an seinem Stück nicht mehr ganz vollenden. Es existiert eine erste Variante, 102 Seiten Maschienschrift, sowie eine zweite, 114 Seiten; außerdem ein Entwurf für geplante Kürzungen und Veränderungen. Malejews Sohn Lew - auch er bereits verstorben - hat den Nachlaß geordnet und an das Zentrale Literaturarchiv übergeben.
- 65 Eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Schicksal der literarischen Figur Nadeshda weist das der russischen Kommunistin Ewgenija Semjonowna Ginsburg (1906-77) auf. Freilich war die Wirklichkeit weit schlimmer noch als die Fiktion. Ihre Memoiren *Krutoj maršrut* (Bd.1: Marschroute eines Lebens, a.d. Russ. v. Swetlana Geier, Hamburg 1967; Bd. 2: Gratwanderung, a.d. Russ. v. Nena Schawina, München 1980), ein Pendant zu Margarete Buber-Neumanns (1901-89) Erinnerungsbericht *Als Gefangene bei Hitler und Stalin* (1949) sowie *Von Potsdam nach Moskau - Stationen eines Irrwegs* (1957), kursierten lange im Untergrund und wurden erst im Jahre 1989 von der Rigaer Zeitschrift "Daugawa" gedruckt sowie von der einst legendären Tauwetterbühne "Sowremennik" in der Regie seiner Leiterin Galina Woltschek herausgebracht (vgl. Barbara Lehmann, Neue Züricher Zeitung v. 19./20.3.89; Der Spiegel 1989/18, S. 167). Der Bericht schildert, wie im Jahre 1934 die überzeugte Kommunistin in Ungnade fällt - wegen 'Duldung' trozkistischer Ansichten -, im Jahr 1937 verhaftet wird, zehn Jahre später in die Verbannung verschickt und erst im Jahre 1956 entlassen wird. Auch Frau Ginsburg erlebt ihr Schicksal als Folge der Deformationen einer im Prinzip guten und heilsbringenden Weltanschauung.
- 66 Teatr 1987/4, S. 8
- 67 Ebda., S. 9
- 68 Ebda., S. 10
- 69 Ebda., S. 20
- 70 Ebda., S. 8

- 71 Vgl. Kazak, W., 'Ėnciklopedičeskij slovar', a.a.O., 245-7 (Gulag i literatura) sowie ders.: Lexikon der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts, München 1992, S. 430-34.
- 72 Daß die schlimme Zeit unter Stalin noch heute in hellerem Lichte gesehen und dementsprechend beschrieben werden kann, zeigt die 'Tragödie' *Jakow Dschugaschwili* (Jakov Džugašvili. Byl' i legenda, in: 'Moskva', 1988/2u.3) von Nikolaj Konstantinovič Dorizo (geb. 1923). Das in jambischen Versen abgefaßte, streckenweise mit dokumentarischen Prosatexten versetzte Schauspiel ist ein Heldenlied auf den tapferen russischen Soldaten, namentlich aber auf den Sohn Stalins. Ohne zu schwanken bleibt Jakob auch in deutscher Kriegsgefangenschaft seinem kommunistischen Gewissen treu; treu auch dem Vater, den er liebt und unter dessen möglichem Zweifel an seiner, des Sohnes, Standhaftigkeit er schwer leidet. Als er sieht, daß die deutsche Regierung mit seiner Person propagandistischen Mißbrauch treibt und daß es ihm schwerfallen dürfte, dem Vater in Moskau anders seine Zuverlässigkeit zu beweisen, nimmt er sich das Leben.

### Schalamow, Warlam Tichonowitsch

KaEsl.: 844-5; KaRL.: 52, 58, 102, 110; KaXX.: 1070-71; KLÉ.: VIII, 581.

- 73 Schalamow, W., *Kolyma. Insel im Archipel*. Autoris. Übersetzung a.d. russ. Originalmanuskript v. G. Drohla, Köln 1967 (Auswahl).

### Kutschkina, Olga Andrejewna

Leonidowa, J., Der weiße Sommer, in: Sow. Th. 1988/3, S. 27;  
Kučkina, O., Telefon, in: Sow. Th. 1985/1, S. 12.

- 74 Von der sowjetischen Zensur unterdrückt (und im Westen seinerzeit kaum gewürdigt) blieben bis in jüngste Zeit die Stalin-Porträts aus der Feder zweier offiziell Verfemter: Alexander Solženizyns *Im ersten Kreis der Hölle* (*V krugę pervom*, Ffm. 1968, dt. v. Swetlana Geier, Ffm. 1982; Kapitel 19-23) und Wladimir Maximows *Eine Arche für die Nichtgeladenen* (*Kovčeg dlja nezvanych*, Ffm. 1979, dt. v. Tatjana Frickhinger-Garanin, Ffm. 1980, Kapitel II, 2, IV, VIII u. XIII). Erst unter den Bedingungen der Glasnost änderten sich die Verhältnisse, so daß z.B. Anatoli Rybakows romanhafte Stalinanalyse *Die Kinder des Arbat* (1989, *Deti Arbata*) und (als Fortsetzung) *Jahre des Terrors* (1990, *Tri-cat' pjatyj i drugie gody*) in Massenaufgabe publiziert werden können.
- 75 Vgl. Sow. Th. 1989/2, S. 16
- 76 Vgl. Anninskij, L., *Psychokunst* 1982, 4/35, S. 41
- 77 Eine sehr komprimierte dramatische Studie des stalinschen Charakters in seiner Verbindung aus echter oder geheuchelter Sentimentalität (Liebe zur georgischen Musik - "Suliko"), Mißtrauen, Hinterhältigkeit und Lust am Katz-und-Maus-Spiel mit den Menschen liefert E. Radsinski in seinem 'Monolog eines alten Mannes' *Über die Liebe zum Freund* (*O ljubvi k drugu*).

### Korkija, Viktor Platonowitsch

KeK.: 81.

Ströhm, C.-G., Der Theaterstar Stalin sorgt für ausverkaufte Vorstellungen, in: *Die Welt* v. 2.11.1988; *Smech razjaščij i očistitel'nyj*. Interview mit V.K., in: "Trud" v. 28.10.1988; ST stellt vor: Viktor, in: Sow. Th. 1989/3, S. 10; Batkin, L., *Kak skleit' istoričeskiju ličnost' iz oskolkov?*, in: V. Korkija, *Černyj čelovek...*, S. 3-10; Batkin, L., *Son razuma. O socio-kul'turnych masštabach ličnosti Stalina*, in: Kobo,

Ch. (Hg.), *Osmyslit' kul't Stalina*, M. 1989, S. 9-53; Gul'čenko, V., *Ten' otca Jakova*, in: *Teatr* 1990/2, S. 51-63.

78 Der aus Moskau stammende K. ist Absolvent des Luftfahrtinstituts (1973). Er war Mitarbeiter der Zeitschrift "Junost" und gilt als einer der führenden Köpfe der russischen Avantgarde.

### **Wojnowitsch, Wladimir Nikolajewitsch**

KaEsl.: 117-9; KaRL.: 45 f; KaXX.: 1385-88; SLÜ.: 31-2.

Danilov, A., V. Vojnovič: *Tribunal*, in: *Volga* 1990/3, S. 185-86; *Počta redaktora*, in: *Teatr* 1990/6, S. 52-53.

79 M. Schwydkoj hat dem Stück eine kurze Einführung vorangestellt, in der er konstatiert, daß vieles, was hier angeprangert wird, der Vergangenheit angehöre. Es sei jedoch naiv zu denken, "daß der Kampf für einen Rechtsstaat bereits zu Ende geführt sei und das Stück 'Tribunal' seinen aktuellen Sinn verloren habe". Es gebe immerhin Leute, "die überhaupt nicht wollen, daß wir auf diesem Wege weiter, weiter..." gehen. (*Teatr* 1989/3, S. 3)

80 Ebda., S. 8

81 Ebda., S. 12

82 Ebda., S. 16

83 Ebda., S. 16

84 Ebda., S. 30

### **Gubarew, Wladimir Stepanowitsch**

MERSL.: Bd. 9/1989, S. 123-124.



Grečko, G., O kosmose i o zemle, in: Sov. dram. 1983/1, S. 2; Borisow, A., Der Landungsort ist unbekannt, in: Sow. Th. 1983/3, S. 16-18; Franz, N., System ohne Verantwortung. Tschernobyl als Theaterstück: Der Sarkophag, in: Frankf. Allg. Ztg. v. 31.1.1987; ders., Nachwort, in: Wladimir Gubarew, Der Sarkophag. Ein Drama. A.d. Russ. von Thomas Reschke, Berlin (Ullstein) 1987, S. 115-27; Gubarev, V., Idti i smotret' (Gespräch mit A. Zverev), in: Teatr 1988/1, S. 52-55; Stalins Datscha. Programmheft 25, Spielzeit 1989/90, Bühnen der Stadt Bielefeld; Riese, H.P., Abenteuerurlaub auf Stalins Datscha, Frankf. Allg. Ztg. v. 9.3.1989; Stalins Datscha, Programmheft d. Städt. Bühnen Augsburg, H. 14 (90/91).

- 85 Der volle Umfang der Katastrophenfolgen wurde erst allmählich sichtbar. Mitte April 1991 gab die sowjetische Regierung die Zahl der Strahlengeschädigten mit 576 000 an (so Gubanow, Leiter der Entseuchungskommission), von denen 300 000 alljährlich besondere medizinische Hilfe erhielten. 180 000 Personen seien umgesiedelt worden. Vgl. Frankf. Allg. Ztg. v. 19.4.1991.
- 86 Zur Auseinandersetzung mit dem Stalinismus und der Person des Tyrannen auf der sowjetischen Bühne vgl. V. Gul'čenko, Ten' otca Jakova, in: Teatr 1990/2, S. 51-63. Referiert wird hier über die Dramatisierung von E. Ginzburgs *Krutoj maršrut*, I. Maleevs *Nadežda Putnina...*, A. Stavickijs *Četyre voprosa*, G. Solovskijs *Voždi*, V. Korkijas *Černyj čelovek...*, O. Kučkinas *Iosif i Nadežda* und N. Dorizos *Jakov Džugašvili*.

## 8. Kapitel

### Schatrow, Michail Filippowitsch

KaEsl.: 847-8; KaXX.: 1087-89; KeK.: 180-1; KLÉ.: VIII, 605; LÉS.: 739; Lu.: 444-46; TL.: 470; SSTD.: 313-15.

Kaufmann, E., Dokument und Fiktion. Die Dramatik M. Schatrows, in: Was kann denn ein Dichter auf Erden, Bln. 1982, S. 477-494; Rödel, F., Die Leninstücke Michail Schatrows, in: M. Schatrow, Bolschewiki. Der 6. Juli. Blaue Pferde auf rotem Gras. So werden wir siegen, Bln. 1984, S. 271-80; Schatrow, M., Die Darstellung Lenins, in: Fliege, H. (Hg.), Bekenntnis und Erfahrung. Werkstattgespräche mit 25 sowjetischen Schriftstellern, Halle-Lpz. 1984, S. 206-16; Nazarov, M., O "Diktature sovesti" i sovesti diktatury, in: Russkaja Mysl', Nr. 3666 v. 27.3.1987; Joravsky, D., Soviet Theater under Glasnost, in: Matuz, R. (Hg.), Contemporary Literary Criticism, Bd. 59. Yearbook 89, Detroit-New-York-Chicago-London 1990, S. 358-62 (=D.J., Glasnost Theater, in: The New York Review of Book, XXXV, No. 17 v. 10.11.1988, S. 34-39); Agischewa, N., Eine Wahrheit mit heilsamer Wirkung, in: Sow. Th. 1989/2, S. 2-5; Schatrow, M., Der Wahrheit verpflichtet. Interview in: Sowjetunion heute 1989/11, S. 52-55.

87 Schatrow hat ihn jüngst für den deutschen Leser erweitert. Die Ergänzungen gehen auf Aufzeichnungen eines ehemaligen zaristischen Offiziers zurück, der an den Verhandlungen von Brest-Litowsk teilnahm, sowie auf die Tagebücher des Generalmajors Max Hoffmann. So der Übersetzer Friedrich Hitzer, der das Werk 1991 bei Kiepenheuer und Witsch u.d.T. "Der Frieden von Brest-Litowsk. Ein historischer Roman" herausgebracht hat. Schatrow hatte für die Drucklegung auf Unterstützung seitens Chrustschows gehofft. Am 12. Oktober 1964 konnte er das Manuskript an den Urlaubsort des Generalsekretärs, Pizunda am Schwarzen Meer, schicken. Doch zwei Tage später bereits war N. Chrustschow Rentner.

Abgesehen von der (vor der Glasnost-Epoche undenkbaren) Korrektur des offiziellen Geschichtsbildes durch die Nennung im Gedächtnisloch verschwundener oder total diskreditierter historischer Persönlichkeiten (Trotzki, Bucharin, Sinowjew, Radek u.a.) sowie dem Bemühen, ihnen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, ist der Roman in affirmativem Geist geschrieben und in seiner papierenen Sprache und der Oberflächlichkeit der Schwarz-Weiß-Zeichnung vom Sozialismus nicht weit entfernt. Das Proletariat, wo es überhaupt auftritt, präsentiert sich als gläubig-opfermütige Kämpferschar, die am Sinn und Zweck des bolschewistischen Umsturzes nicht zweifelt. Die adligen Verschwörer aus den Reihen der alten Armee müssen in ihren Motiven nicht geprüft werden: Die Verwerflichkeit ihres Tuns steht fest. Psychologische Motivierung ist nicht Schatrows Sache.

Die Fronten sind im Prinzip klar. Nur um den besten Weg zur Sicherung der Revolution geht es; diese selbst wird nicht in Frage gestellt. Man darf daran zweifeln, ob in einer Zeit, da die Überzeugung, der Oktoberumsturz sei eine Katastrophe für das Land gewesen, immer mehr zum gedanklichen Gemeingut wird, ein affirmativer Roman-Bericht dieser Art noch Sinn hat. In der Breshnew-Zeit hätte der Roman, der die damals gültige Lehrmeinung in Frage stellt, eine positive Rolle spielen können.

- 88 zit.n. Die Schule von Brest-Litowsk, in: Sowjetunion heute 1988/2, S. 36. Der Friede von Brest-Litowsk bewahrte nicht nur das Sowjetregime vor dem Untergang (auf diesen Aspekt orientiert sich Schatrow - getreu der offiziellen Lesart -), er ermunterte und befähigte auch Deutschland zur Weiterführung des faktisch bereits verlorenen Krieges und schwächte so einerseits den Kriegsgegner von gestern, andererseits die von der Sowjetregierung verratenen Alliierten - beide Exponenten der kapitalistischen Welt und (zumindest in der Theorie) die zukünftigen Gegner des von Lenin erwarteten neuen Krieges zur 'Befreiung' Europas und der Welt vom Kapitalismus.

- 89 Novyj mir, 1987/4, S. 5

- 90 Ebda., S. 8
- 91 Bei der Premiere des Stückes am Wachtangowtheater i.J. 1987 war M. Gorbatschow zugegen und erklärte anschließend gesprächsweise, er sehe sich in einer Lage ähnlich der Lenins an der Jahreswende 1917/18.
- 92 M. Schatrow, *Bolschewiki... Blaue Pferde...*, Berlin 1984, S. 150
- 93 Ebda., S. 270
- 94 Ebda., S. 267
- 95 Wie stets bei Schatrow entzündete sich die Idee zu diesem Stück an einem Dokument: hier eine Notiz der Prawda vom 22. April 1920 u.d.T. "Sud nad Leninym" (Gericht über Lenin). Im Zusammenhang mit dem fünfzigsten Geburtstag des Bolschewikenführers (22.4.) hatte die Politabteilung des Eisenbahnunterbezirks Windau (Vindavskaja doroga; Windau, das lettische Wentspils, an der Ostsee gelegen etwa 160 km von Riga entfernt) ein Agitprop-Stück über Lenin aufführen lassen. Als Zeugen der Anklage traten auf: der Bourgeois - der Kulak - der Spekulant - der schlampige Arbeiter - der Deserteur von der Front - der Menschewik aus dem Butyrkagefängnis. Die Verteidigung bot als Zeugen auf: den deutschen Proletarier - den russischen Arbeiter - den Weltkriegsverwundeten - die Arbeiterin. Lenins Rechtfertigungsrede soll Beifallsstürme ausgelöst haben. Derartige agitatorische Gerichtsverfahren erfreuten sich in einer Zeit noch immer weitverbreiteten Analphabetismus großer Beliebtheit und waren sicher interessanter als die drögen Schulungsstunden. Vor solche Agitationsgerichte (agit-sud) wurden literarische Figuren gestellt, wie etwa Puschkins Tatjana Larina (*Eugen Onegin*) oder Dostojewskis Raskolnikow (*Schuld und Sühne*), aber auch politische Gestalten wie der 'weiße' General Wrangel und sogar die Typhuslaus.
- 96 M. Schatrow, *Diktatur des Gewissens*, Teatr 1986/6, S. 18
- 97 Ebda., S. 21
- 98 Ebda., S. 21
- 99 M. Schatrow, *Weiter... weiter... weiter*, Köln 1988, S. 116

- 100 Ebda., S. 93  
 101 Ebda., S. 52  
 102 Ebda., S. 120  
 103 Ebda., S. 125

## 9. Kapitel

### Radsinski, Edward Stanislawowitsch

KaEsl.: 627-28; KaXX.: 994-95; KeK.: 133; LES.: 683; KLÉ.: VI, 140; SSTD.: 297-98.

Radzinskij, È., Vsego neskol'ko slov, in: Teatr, 1983/7, S. 133; Interview mit E.R. (u. Tatjana Doronina), in: Sow. Th. 1985/1, S. 3-5; Kipp, M.A., The Dramaturgy of Edvard Radzinskii, Phil.Diss., Kansas 1985; Wlasow, G., Im Namen Dostoevskis, in: Sow. Th. 1986/2, S. 44-45; Chlopljankina, T., Hundertvier Seiten über den Haß? [Sportszenen 81], in: Sow. Th. 1987/4, S. 8-11; Nikolajewitsch, S., Warum Radsinski?, in: Sow. Th. 1988/1, S. 1; Monisova, I., Istoričeskie pritči v sovremennoj sovetskoj dramaturgii, in: Vestnik Moskovskogo universiteta, Serija 9, filologija, 1990/6, S. 3-10.

- 104 Die *Gespräche mit Sokrates* haben insofern Fabelcharakter, als der geistige Anspielungsbezug zur Gegenwart offenbar ist. So wenn S. über den Sinn des Lebens diskutiert, über das Verhältnis von Wissen und Tugend, über die Suche nach der Wahrheit etc. Eine Tendenz zur überhistorischen Verallgemeinerung ist erkennbar.
- 105 Vgl. A.S. Puškin, Sočinenija, Bd. 5, M. 1957, S. 213
- 106 In russischen Ohren stellt das Wort eine Verbindung zu Stalin her, welcher oft als Chosjain (Hausherr), bezeichnet wurde, neben dem offiziellen Vožd' (Führer).
- 107 Poslednjaja iz doma Romanovych, S. 360 bzw. 390. Der Autor hat mit dokumentarischem Material gearbeitet, mit schriftlichen

Hinterlassenschaften des Dekabristen, mit Puschkin-, Gribojedowzitatzen u.a.m.

Unterhalb dieser durch Realien gekennzeichneten Schicht liegt eine symbolische. So werden bestimmte Personentypen in verallgemeinerter Gestalt durch 'Masken' verkörpert, die unterschiedliche Individuen in sich 'aufheben'. Die erste Uniform (pervyj mundir) verallgemeinert die treulosen, systemfrommen Kameraden, die zweite Kampfgenossen und Leidensgefährten, die "Herrscheruniform" (mundir gosudarja) die Zaren Alexander und Nikolaj sowie den Großfürsten Konstantin; die "Frau in Weiß" (Ženščina v belom) steht für Lunins Geliebte Natalja Potozkaja, aber auch für die heroische Maria Wolkonskaja.

108 Ebda., S. 260

109 Ebda., S. 282

110 Ebda., S. 250

111 Ebda., S. 284-5

112 Radzinski sieht offenbar in Seneca ein frühes Beispiel für einen Intellektuellen, der seine Feder der Despotie leiht, ja der dem Wahn erliegt, der Geist könne die Macht lenken, es ließe sich aus der Despotie eine (aufgeklärte) Monarchie entwickeln. Der historische Seneca spielte im römischen Intrigenkampf eine wenig rühmliche Rolle - und er erwarb im Dienste der Despotie ein riesiges Vermögen, das er nach Fürstenart genoß. Später zog er sich von der Politik ganz zurück. Nach der Aufdeckung einer Verschwörung gegen Nero, von der der Philosoph gewußt haben dürfte, nötigte ihn Nero zum Selbstmord (vgl. Friedländer, L., Der Philosoph Seneca, in: Maurach, G. [Hg.], Seneca als Philosoph. Wege zur Forschung, Bd. CDXIV, Darmstadt 21987).

## 10. Kapitel

### Slawkin, Viktor Josifowitsch

KaEsl.: 701-03; KaXX.: 1174-76; LÈS.: 700.

Slavkin, V., Ogljanis' čtoby idti vpered, in: Kniga i iskusstvo v SSSR, 1980/1, S. 44-47; ders., Pčelinyj glaz, in: Sov. dram. 1983/3, S. 248-252; ders., Lord Genri. Vospominanie ... . K 80-letiju so dnja roždenija A.N. Arbuzova (1908-1986), in: Sov. dram. 1988/2, S. 244-250; ders., Rjadom s p'esoju, in: Sov. dram. 1989/3, S. 176-185; ders., "Vse i srazu", in: Teatr 1989/4, S. 12; ders., Kotoromu ja doverjaju, in: Sov. dram. 1989/4, S. 98-99; Die erwachsene Tochter eines jungen Mannes, in: Gregor/Dietrich, Der Schauspielführer, Bd. 12, Stuttgart 1982, S. 229-231; Arbuzov, A., Èti dvoe, in: V. Slavkin/L. Petruševskaja, P'esy, M. 1983, S. 3-4; Gul'čenko, V., Vstrečnoe dviženie, in: Teatr 1985/12, S. 80-92; Gul'čenko, V., Barbizoncy, in: Teatral'naja žizn' 1986/5, S. 20-22; Lehmann, B./Kässens, W., Seelenporträts aus der Datscha. Viktor Slavkins "Cerceau" - das Theaterereignis in Moskau, in: Theater heute, 1986/6, S. 27-28; Velechova, N., Dobryj, zloj, chorošij, in: Teatr 1986/3, S. 102-111; Nikolajewitsch, S., Im dunklen Walde. 'Cerceau' an der Taganka, in: Sow. Th. 1987/1, S. 36-39; Gerber, A., Pejzaž na asfal'te. 'Serso'. P'esa i spektakl', in: Literaturnoe obozrenie, 1987/3, S. 81-86; Ivanova, M./Ivanov, V., Nastroenie indigo. Tema i variacii, in: Sov. dram. 1987/4, S. 248-58; Braun, A., Im Haus der Hoffnungen. Ein Interview mit dem sowjetischen Dramatiker Slavkin, in: Süddt. Ztg. v. 2.7.1987; Lehmann, B., Viktor Slavkins Drama "Cerceau", Mag.-Arbeit, Köln 1987; dies., Über V. Slavkins "Cerceau", Programmheft 4, Spielzeit 1988/89, Schauspiel Frankfurt/M., S. 4-8; Ivanova, V., "Serso" iz Moskvyy - sensacionnyj spektakl', in: Teatr 1988/6, S. 124-129; Gack, G., Traum vom anderen Leben, in: Der Tagesspiegel v. 27.9.1988; Frolov, V., Muza plammenoj satiry. Očerki sovetskoj komediografii (1918-86), M. 1988, S. 388-90; Cerceau, in: Gregor/Dietrich, Der Schauspielführer, Bd. 14, Stuttgart 1988, S. 247-250; Programmheft 4 des Schauspiels Frankfurt/M.,

Spielzeit 1988/89 [Cerceau]; Goldt, R., Identität und Imitat in V. Slavkins "Orkestr", in: Wedel, E. (Hg.), *Neueste Tendenzen in der Entwicklung der russischen Literatur und Sprache. Probleme in Forschung und Lehre*, Hamburg 1992, S. 45-59; Programmheft 13, Spielzeit 1989/90, der Bühnen der Stadt Bielefeld [Raucherecke]; Lehmann, B., Über Leben im Keller der Kunst, in: *Theater heute* 1990/10, S. 21-27; Ertz, J., *Das dramatische Schaffen Viktor Slavkins am Beispiel ausgewählter Werke*, Wiss. Prüfungsarbeit, Mainz 1991; Seemann, K.D., Viktor Slavkins "Serso", in: *Zeitschrift für Slawistik*, Bd. 37, 1992, H. 1, S. 5-6; ders., Die Problematik der Deutung von Viktor Slavkins "Serso" ebda., S. 7-18; Fieguth, R., Viktor Slavkins "Serso": Zum Zusammenhang zwischen Bedeutungsaufbau und sprachlicher Ebene, ebda., S. 19-28; Steltner, U., Das Sinnfällige im Textschema von Viktor Slavkins "Serso", ebda., S. 29-35; Steinbrecht, W., "Serso" im Spiegel des Gymnasiums, ebda., S. 36-40; Guski, A., Viktor Slavkins "Serso": Parabel einer umfassenden Enteignung, ebda., S. 41-45; Haak, W., Petušok und die neue Zeit, ebda., S. 46-47; Seemann, K.D., Bibliographie zu Viktor Slavkins "Serso", ebda., S. 48-49; Lehmann, B., "Die Welt ist unverändert". Interview mit Viktor Slawkin und Übersetzung a.d. Russ. von B. Lehmann, in: *Die Deutsche Bühne* 8/92, S. 20-23.

- 113 Bekenntnis Petušoks (Hähnchens) in *Cerceau*, in: *Vzrosłaja doč' molodogo človeka*. P'esy, M. 1990, S. 188.
- 114 Seit 1963 arbeitete er in A. Arbusows Studio für junge Dramatiker (Studija molodych dramaturgov) mit.
- 115 Am Theaterstudio der Universität 'Naš dom' (Unser Haus) lernte er Anatoli Wassiljew (damals Leiter des Theaters der Universität Rostow) kennen, der später Slavkins *Cerceau* zu Weltruhm verhelfen sollte.
- 116 Der Kenner der russischen Literatur wird unvermeidlich an Tschechows Erzählung *Der Mensch im Futteral* von 1898 (Človek v futljare) erinnert, die einen Gymnasiallehrer zum Helden hat, der dadurch zum Außenseiter wird, daß er aus Furcht



um Gesundheit und Leben sich abkapselt, durch übermäßige Bekleidung die bedrohliche Außenwelt fernzuhalten trachtet, aber natürlich am Ende scheitert. Slawkins Held sagt an einer Stelle: "Ich bin ein Mensch ohne Futteral", d.h. ungeschützt.

- 117 Chatanooga choo choo - Titel eines Liedes von Glenn Miller (Goldene Schallplatte 1942)
- 118 Die Regie lag in den Händen A. Wassiljews.
- 119 V.S., Vzrosłaja doč' molodogo čeloveka. P'esy, M. 1990, S. 123
- 120 Ebda., S. 146
- 121 Slawkins bekanntestes Stück bekam erst im Zuge der Probenarbeit unter Leitung A. Wassiljews seine endgültige Fassung.
- 122 Ebda., S. 191
- 123 Programmheft des Niedersächsischen Staatstheaters Hannover, Teilabdruck im Programmheft zu *Cerceau* in Wiesbaden, Februar 1989 (Gespräche mit Rainer Lewandowski, Berndt Renne und Andreas Schmidt i.J. 1987); ohne Paginierung.
- 124 Ebda.
- 125 Bühnenkunst 1988/1, 10
- 126 Es existiert noch ein weiterer Akt, ursprünglich als 2. gedacht (s. *Teatral'naja žizn'* 1988/12, S. 5-6). Die Gesellschaft tanzt hier zunächst (nach Boogie-Woogie resp. Blues-Rhythmen), um dann ein Spiel (Ermordung Pauls I.) in Szene zu setzen.
- 127 Aus einem Brief V. Slawkins an Frau Ertz, siehe dies., *Das dramatische Schaffen V. Sl.s ...*, S. 90.

## 11. Kapitel

### Edlis, Juliu Filippowitsch

KaEsl.: 876-78; KaXX.: 288-90; SSTD.: 246.

Edlis, J., Stop-kadr, in: Sov. dram. 1990/2, S. 200-11; Šagin, I., 20 let spustja, in: Sov. t. 1985/1, S. 8-9; Neskol'ko slov ot avtora, in: Sov. dram. 1989/3, S. 24-25; Monisova, I., Istoričeskie pritči v sovremennoj sovetskoj dramaturgii, in: Vestnik Moskovskogo Universiteta, serija 9, filologija, 1990/6, S. 3-10.

128 Der Vorabend vor einem hohen Feiertag wie Weihnachten und dem Fest der heiligen Drei Könige.

129 J.E. in der VAAP-Information zu seinem Stück.

130 Sov. dram. 1988/2, S. 55

131 Sov. dram. 1989/3, S. 25

## 12. Kapitel

### Burawski, Alexander Mironowitsch

Ščerbakov, K., Govori, in: Sov. t. 1987/2, S. 14-15.

132 Deutsch auch unter dem Titel *Frühlingsstürme*, Berlin 1957.

133 Junost' 1988/6, S. 79

134 Ebda., S. 80

135 Ebda., S. 80

136 Ebda., S. 82

137 Ebda., S. 85

138 Vtoroj god svobody, VAAP-Inform 1986, S. 46

### 13. Kapitel

#### Kasanzew, Alexej Nikolajewitsch

KaXX.: 517-18; LÉS.: 612.

Belowa, J., Das alte Haus, in: Sow. Th. 1983/3, S. 22-25; dies., "Für mich ist jedes Stück ein Tagebuch", Interview mit A.K. in: Sow. Th. 1984/2, S. 12 u. 29; Und es zerreißt die silberne Schnur, in: Gregor/Dietrich, Der Schauspielführer, Bd. 13, Stuttgart 1986, S. 101-103.

139 Sow. Th. 1983/3, S. 25

140 Der Romancier D. Granin hat sich in einem vielbeachteten Aufsatz damit befaßt: *O miloserdii* (ber das Mitleid), in: Literaturnaja gazeta v. 18.3.1987

141 VAAP-Inform 1981, S. 48

142 Prediger Salomo 12,1 ff. Der Stcktitel erklärt sich aus der russischen Textfassung der Bibelstelle (Ekklesiast 12,6): "So lange das silberne Kettchen (cepoka) nicht reißt ..." Nach antiker Überlieferung bindet eine symbolische silberne Schnur die Seele für die Dauer des Lebens an den Körper, wird schließlich vom Schicksal zerschnitten und gibt so die Seele frei.

143 Sov. dram. 1990/4, S. 2

### 14. Kapitel

#### Drutze, Ion Pantelejewitsch (Dru)

KaEsl.: 267-69; KaXX.: 272-75; KL.: II, 808; LS.: 598; Lu.: 214-15; MERSL.: 1982/6, S. 65-71; SSTD.: 242-43.

Krempien, H., Nachwort in: Druce, Die Last unserer Güte, Berlin 1972, S. 199-208; Zubkov, Ju., Obstoatel'stva i elovek. Zametki o dramatieskich proizvedenijach, in: Molodaja gvardija, 1973/11, S.

271-284; Jur'eva, G., Meždu nebom i zemlej, in: *Teatr* 1973/6, S. 40-45; Kučkina, O., Charakter "voobščē" i charakter-problema, in: *Teatr* 1974/2, S. 108-115; Zorkaja, N., Ljubov' Dobržanskaja - tetuška Ruca, in: *Teatr* 1974/4, S. 86 f.; Morozova, N., V centre vnimanija - sovremennost', in: *Teatr* 1974/6, S. 75-79; Vasilinina, I., Rodnoj dom, in: *Teatr* 1974/8, S. 25-30; Velechova, N., Čelovek i mir v p'ese Iona Druce, in: *Teatr* 1974/9, S. 76-87; Bozu, P., Chronist und Erbauer des neuen Lebens, in: *Sowjetliteratur* 1974/9, S. 4-8; Hiersche, A., Sowjetische Gegenwartsliteratur und wissenschaftlich-technische Revolution, Bln. 1976; Turkov, A., Bessmertnaja loza, in: *Literaturnoe obozrenie* 1983/6, S. 42; Dedkov, I., O éti naši predki, éti naši geroi..., in: I.D., *Belaja cerkov'*, M. 1983, S. 565-72; Kravčenko, V., Dviženie liričeskoj prozy, ili uroki odnoj diskussii, in: *Voprosy literatury*, 1984/5, S. 31-54.

- 144 Ion Druťá. *Die weiße Kirche*. Historischer Roman, a.d. Russ. von Harry Burgh, Berlin 1985. Auf dem Roman basiert das Schauspiel *Die Findung. Der Name des seltsamen Potjomkin* (Obretenie. Imja strannogo Potemkina, 1984).
- 145 Vgl. dazu Drutzes *Die Bürde unserer Güte* (Bremja našej dobroty, 1968), eine Schilderung des moldauischen Lebens vom Ende des 1. Weltkrieges an. Die jüngste Veröffentlichung D.s zur Leidensgeschichte seiner Heimat ist die Erzählung *Die Samariterin*, Gießen-Königstein 1989. Hier erfährt der Leser, daß in Moldawa rund 1500 Kirchen geschlossen, nahezu 70 Klöster liquidiert wurden.
- 146 Russisch: "Idet veter k jugu, i perechodit k severu, kružitsja na chodu svoem, i vozvraščaetsja veter na krugi svoi" (Propovednik 1,6)
- 147 Vozvraščenie v krugi svoja, in: *Svjataja svjatyh. P'esy*, M. 1984, S. 325
- 148 *Sov. dram.* 1986/4, S. 44
- 149 *Ebda*, S. 60

## **15. Kapitel**

### **Sadur, Nina Nikolajewna**

**KaXX.: 1064-66.**

**ST stellt vor: Nina Sadur [u.a.], in: Sow. Th. 1987/4, S. 36-38; Binner, P., Das literarische Schaffen Nina Sadurs. Interpretation ausgewählter Werke, Mag.-Arbeit, Mainz 1990.**

**150 Teatr 1986/4, S. 48**

**151 Binner, a.a.O., S. 159**

# WERKVERZEICHNIS

Aufgeführt sind sämtliche mir bekannt gewordenen Werktitel, auch wenn ein Nachweis über eine Veröffentlichung nicht vorliegt.

Das russische Original wird nach der jüngsten, also in der Regel am leichtesten verfügbaren Ausgabe nachgewiesen. Die Übersetzung der Titel stammt von mir, soweit nicht die Fassung zu übernehmen war, die in Werbepublikationen der Zeitschrift "Sowjetisches Theater" verwendet wurden. Soweit vorhanden, weise ich deutsche Übertragungen nach - mit der vom Übersetzer gewählten Titelform.

Bei Autorennamen und Titeln verwende ich die in wissenschaftlichen Bibliotheken übliche Umschrift.

*Arro, Vladimir Konstantinovič (\*1932)*

Vysšaja mera, 1976, in: V. Arro, Koleja. P'esy, L. 1987

- Todesstrafe -

Sad, 1979, ebda.

- Der Garten -

Vino uročaja tridcatogo goda, 1981

- Ein Wein vom Jahrgang dreißig -

Pjat' romansov v starom dome, 1981, in: V. Arro, Koleja. P'esy, L.  
1987

- Fünf Romanzen in einem alten Haus -

Smotrite, kto prišel, 1981, ebda.

"Seht, wer da kommt" (Sergej Gladkich), Berlin (Henschel), o.J.,  
BüMs.

Sinee nebo, a v nem oblaka, 1983, ebda.

- Blauer Himmel mit Wolken -

Koleja (Kruglyj stol pod abažurom), 1985, ebda.

- Alltagstrott (Im Schein der Tischlampe) - "Die Spur" (Ulrike  
Zemme), Frankfurt/M. (Verlag der Autoren), o.J., BüMs.

Tragiki i komedianty, in: Teatr 1990/6

- Tragöden und Komödianten -

***B u r a v s k i j , Aleksandr Mironovič (\*1952)***

Segodnja igraem za "babki", in: Odnoktnye p'esy, Sov. Rossija, M.  
1979/1

- Heute spielen wir Babchen -

Zvezdy iz fol'gi, in: Sov. dram. 1985/4

- Foliensterne -

Sosedka (Levyj master), in: VAAP-Inform, 1986

- Die Nachbarin (Der Schwarzarbeiter) -

Govori, in: Šatrov, M., Diktatura sovesti; Buravskij, A., Govori. Studenčeskij teatr, M. 1987 (Sov. Rossija)

- Nun rede doch! -

Vtoroj god svobody, in: Junost', 1988/6

"Das zweite Jahr der Freiheit" (Rita Schick), Auszug in: Sowjetisches Theater 1988/3

Fligel', in: VAAP-Inform 1988

- Das Seitengebäude -

Učitel' ruskogo, 1989

- Der Russischlehrer -



*Dozorcev, Vladlen Leonidovič (\*1939)*

Zavtrak s neizvestnymi (Parad planet), 1982, in: Daugava 1987/9  
- Frühstück mit Unbekannten (Planetenparade) -

Poslednij posetitel', in: Sov. t. 1987/2

"Der letzte Besucher" (Rita Schick), in: Sow. Th. 1987/2

"Der letzte Besucher" (Thomas Reschke), Berlin (Henschel) 1986,  
BüMs.

*D r u t z e (Druŕă), Ion Panteleeviĉ (\*1928)*

Kasa mare, 1960, in: I.D., Svjataja svjatyĉ, M. 1984,

"Casa Mare" (Manfred Hocke), Berlin (Henschel) 1961, BüMs.

Dojna, 1971 (=Prazdnik duŕi, 1979), ebda.

- Die Milchkuh (Fest der Seele) -

Pticy naŕej molodosti, 1972, ebda.

- Die Vögel unserer Jugend -

Imenem zemli i solnca / Choriĕa, 1974, in: I.D., Imenem zemli i solnca. P'esy, M 1977

- Im Namen von Erde und Sonne -

Svjataja svjatyĉ, 1976, in: I.D., Svjataja svjatyĉ, M. 1984

"Das Allerheiligste" (Gerhard Neubauer), Berlin (Henschel) 1978, BüMs.

Vozvraŕĉenie na krugi svoĕa, 1978, ebda.

"Und kehrte zurück an den Ort, da er anfang" (Barbara Conrad), München (Drei Masken), o.J., BüMs.

Obretenie (Imĕa strannogo Potemkina), 1984, ebda.

- Die Findung (Der Name des seltsamen Potjomkin) -

Ryŕĕaja kobyla s kolokol'ĉikom, in: Sov. dram. 1986/4

- Fuchsrote Stute mit Glöckchen -

***D v o r e c k i j , I g n a t i j ( I z r a i l ' ) M o i s e e v i č***  
***(1891-1987)***

Trassa, 1959, in: I.D., Veranda v lesu. P'esy, L. 1986

- Die Trasse -

Vzryv, 1960, in: I.D., P'esy, M. 1963

- Die Sprengung -

Bol'soe volnenie, 1961, in: I.D., Veranda v lesu. P'esy, L. 1986

"Hohe Wogen" (Günter Jäniche), Berlin (Henschel) 1962, BüMs.

Most i skripka (Dolžnost' ženy), 1963, ebda.

- Die Brücke und die Geige (Die Pflicht der Frau) -

Burja v stakane, 1964, in: VUOAP-Inform

- Sturm im Wasserglas -

Mužčina semnadcati let, 1967, in: I.D., Veranda v lesu. P'esy, L. 1986

- Ein Mann von siebzehn Jahren -

Čelovek so storony, 1971, ebda.

"Der Mann von außerhalb" (Gisela Holán), Berlin (Henschel) 1973,  
BüMs.

"Der Mann von draußen" (Karl Kayser / Hans Michael Richter - N.e.  
Interlinearübs. v. Gisela Holán), Städt. Theater Leipzig 1973

"Der Außenseiter" (Karl Kayser / Hans Michael Richter), München  
(Piper) 1973

"Der Mann von außerhalb" (Heinz Kübart), in: Debüser, Lola (Hg.),  
Sowjetische Zeitstücke. Berlin 1975

Kovaleva iz provincii, 1973, ebda.

- Die Kowaljowa aus der Provinz -

Saša Belova, 1973

- Sascha Belowa -

Provody, 1975, in: I.D., Veranda v lesu. P'esy, L. 1986

- Abschied -

Veranda v lesu, 1977, ebda.

"Veranda im Wald" (Corinna u. Gottfried Wojtek), Berlin (Henschel),  
BüMs.

'Professija' Ajseka Azimova, 1981, ebda.

- Isaac Asimows 'Beruf' -

Kurortnaja zona / Vospominanija o Davše, 1984, ebda.

- Kurortzone / Erinnerungen an Dawscha -

Direktor teatra, 1984, ebda.

- Der Theaterdirektor -

Členy občestva kaktusov, in: Zvezda 1986/10

- Die Mitglieder der Kakteengesellschaft -

Kolyma, 1962, überarbeitet 1987, in: Neva 1987/12 (Fassung von  
1962 in Sov. dram. 1988/1)

- Kolyma -

*É d l i s , Juliu Filippovič (\*1929)*

Pokoj nam tol'ko snitsja, 1955, in: Almanach 'Molodost', Kišinev  
1959

- Wir träumen nur von Stille -

Moj belyj gorod, 1959, in: Ju.E., Moj belyj gorod, M. 1968

- Meine weiße Stadt -

Volnolom, 1961, ebda.

- Der Wellenbrecher -

Argonavty, 1962, ebda.

- Die Argonauten -

Kaplja v more, 1962, in: Repertuar chudožestvennoj samodejatel'nosti,  
5, M. 1966

- Ein Tropfen im Meer -

Serebrjanyj bor, 1964, in: Ju.E., Žažda nad ruč'em, M. 1977

- Serebrjanyj bor -

Gde tvoj brat, Avel'?, 1965, ebda.

"Wo ist Dein Bruder, Abel?" (Regine Kühne), Berlin (Henschel)  
1986, BüMs.

"Abel, wo ist dein Bruder?" (Ingeborg Gampert), in: Sow. Th. 1985/1

Mir bez menja, 1967, ebda.

- Die Welt ohne mich -

Vyzyvajutsja svideteli, 1968, in: VUOAP-Inform 1969

- Zeugenvernehmung -

Proezdrom, 1969, in: Ju.E., *Žažda nad ruč'em*, M. 1977

- Auf der Durchreise -

Ijun', načalo leta, 1970, in: *Teatr 1971/8*

- Juni - Sommerbeginn -

Messa po Deve, 1972, in: Ju.E., *Žažda nad ruč'em*, M. 1977

- Eine Messe für die Jungfrau -

Vozrast mužčiny, 1972, in: *VAAP-Inform 1974*

- Mannesalter -

Solomennaja storožka, 1973, M. 1976

- Wächterhäuschen mit Strohdach -

Pochmel'e, 1975, in: Ju.E., *Žažda nad ruč'em*, M. 1977

- Katzenjammer -

*Žažda nad ruč'em*, 1976, ebda.

- Über den Bach gebeugt, sterbe ich vor Durst -

Polnolunie, 1977, in: *Teatr 1978/5*

- Vollmond -

Igra tenej, 1978, in: *Teatr 1981/12*

- Spiel der Schatten -

Naberežnaja, 1982, in: *Sov. dram. 1983/4*

- Die Uferpromenade -

Sočel'nik, in: *Sov. dram. 1988/2*

- Der heilige Abend -

Alibi, in: VAAP-Inform 1985

- Alibi -

Sparring Partner, in: Teatr 1988/12

- Sparring-Partner -

Trojka, in: Sov. dram. 1989/3

- Die Troika -

*G a l i n , Aleksandr Michajlovič (\*1947)*

Stena, 1974, in: VAAP-Inform, 1987

- Die Wand -

Poslednee svidanie /Letjat pereletnye pticy, 1975

- Die letzte Begegnung /Zugvögel fliegen -

Navaždenie, 1978

- Die Sinnestäuschung -

Retro, 1979, in: Sov. teatr, 1983/3

"Retro" (Oksana Bulgakowa/Dietmar Hochmuth), in: Sow. Th. 1983/3. (Andere Titel 'Einmal Moskau und zurück', 'Moskauer Brautschau' waren vom Henschel-Verlag genehmigt, wo 1982 das BüMs erstellt wurde)

Vostočnaja tribuna, 1980, in: Sov. dram. 1982/3

- Die Osttribüne -

Tamada (Statisty), 1981

- Der Tamada (Statisten) -

Zvezdy na utrennem nebe, 1982, in: Teatr 1988/8

"Sterne am Morgenhimmel" (Regine Kühn), Berlin (Henschel) 1988, BüMs., und in: Theater heute 1989/6

Žanna, 1984, in: Sov. t. 1986/3-4

"Shanna" (Günter Jäniche), Berlin (Henschel) 1986, BüMs. (1986 im Gorki-Theater, Bln., u.d.T. "Testamente")



Kryša, 1985

"Das Dach" (Gerhard Neubauer), Berlin (Henschel-Schauspiel) 1991,  
BüMs. [Henschel-Schauspiel ist eine am 11.5.1990 vollzogene  
Neugründung nach dem Modell des Verlags der Autoren]

Dyra, 1986, in: Teatral'naja žizn' 1987/15

"Das Loch" (Friedrich Hitzer), München (Drei Masken), o.J., BüMs.

Bibliotekar', 1988, in: Sov. t. 1989/1

"Der Bibliothekar" (Wladimir Spitzberg), in: Sow. Th. 1989/1

Gruppa, 1989, in: Teatr 1990/7

"Die Gruppe" (Elena Gram), München (Stückgutverlag) 1990, BüMs.

Sorri, 1991

- Sorry -

*G e l ' m a n , Aleksandr Isaakovič (\*1933)*

Protokol odnogo zasedanija / Zasedanie partkoma, 1975, in: A.G.,  
P'esy, M. 1985

"Protokoll einer Sitzung" (Günter Jäniche), Berlin (Henschel) 1975,  
BüMs., 2 1981

Obratnaja svjaz', 1977, ebda.

"Rückkopplung" (Regine Kühn), Berlin (Henschel) 1977, BüMs., 2  
1981

My, niže podpisavšiesja, 1978, ebda.

"Wir die Endesunterzeichnenden" (Regine Kühn), Berlin (Henschel)  
1979, BüMs.

Naedine so vseimi, 1982, ebda.

"Allein mit allen" (Regine Kühn), in: Rödel, Susanne (Hg.),  
Sowjetische Zeitstücke 2, Berlin 1985

Skamejka (Dvoe na skamejke), 1983, ebda.

"Zwei auf einer Bank" (Regine Kühn), Berlin (Henschel) 1983, BüMs.

Zinulja (Čoknutaja), in: Teatr 1984/10

"Die ist doch nicht normal" (Regine Kühn), Berlin (Henschel) 1985,  
BüMs.

*G u b a r e v , Vladimir Stepanovič (\*1938)*

Poehali! Dva dnja iz žizni glavnogo konstruktora, in: Teatral'naja žizn' 1982/2

- Los! Zwei Tage im Leben des Chefkonstruktors -

Osobyj polet / Rajon posadki neizvesten, 1982, in: Sov. dram. 1983/1

- Sonderflug / Landungsort unbekannt -

Černyj šar, in: Teatr 1986/1

- Die schwarze Kugel -

Sarkofag, in: Znamja 1986/9

"Der Sarkophag" (Thomas Reschke), Berlin (Henschel) 1987, BüMs.  
(auch: Drei Masken - München)

dass.: Berlin/Frankfurt/Wien (Ullstein) 1987

Dača Stalina, in: Teatr 1988/11

"Stalins Datsche" (Ulrike Zemme), Köln (Nyssen u. Bansemer) 1989,  
BüMs.

Billiard

"Billard" (Ulrike Zemme), Berlin (Henschel-Schauspiel) 1990,  
BüMs.; auch in: Theater der Zeit 1991/2

*K a z a n c e v , A l e k s e j N i k o l a e v i č (\*1945)*

Anton i drugie, 1978, in: A.K., Anton i drugie. Saryj dom, P'esy, M. 1982

- Anton und die anderen -

Saryj dom, 1979, ebda.

- Das alte Haus -

Porvetsja serebrjanyj šnur, 1981, in: VAAP-Inform 1981

- Und die Silberschnur reißt -

"S vesnoj ja vernus' k tebe" [Nach Motiven des Romans "Wie der Stahl gehärtet wurde" v. N. Ostrovskij], in: Mirošničenko, N. / Kazancev, A., P'esy, M. 1984

Velikij Budda, pomogi im, in: Sov. dram. 1988/1

- Großer Buddha, hilf ihnen! -

Sny Evgenii, in: Sov. dram. 1990/4

- Eugenijas Träume -

*K o r k i j a , Viktor Platonovič (\*1948)*

Černyj čelovek, ili Ja bednyj Soso Džugašvili, M. 1989

- Der schwarze Mann oder Ich armer Soso Dshugaschwili -

***K u č k i n a (-Pavlova), Ol'ga Andreevna (\*1936)***

Beloe leto, 1974, in: O.K., Beloe leto. Komedii i dramy, M. 1987

- Der weiße Sommer -

Korabl', in: VAAP-Inform 1976

- Das Schiff -

Povorot koleasa, in: VAAP-Inform 1976

- Die Drehung des Rades -

Telefon, in: VAAP-Inform 1976

- Das Telefon -

Gusjatin do vostrebovanija, 1976, ebda.

- Gusjatin, postlagernd -

Strasti po Varvare, 1978, in: O.K., Beloe leto. Komedii i dramy, M.  
1987

"Ich bin nicht Aurora" (Regine Kühn), Berlin (Henschel) 1981, BÜMs.

Naša domrabortnica Fedos'ja Fedorovna, 1979, ebda.

- Unsere Haushaltshilfe Fedosja Fjodorowna -

Trista vosem'desjat v dolg, in: Odnoaktnye p'esy, M. (Sov. Rossija)  
1982, Vyp. I

- 380 geliehen -

Mistral', 1982, in: O.K., Beloe leto. Komedii i dramy, M. 1987

- Mistral -

Sinicy v oktjabre, in: Sov. dram. 1983/3

- Oktobermeisen -

Vtoraja železnodorožnaja, 1984, in: O.K., Beloe leto. Komedii i dramy, M. 1987

- Zweite Eisenbahnstraße -

Ponedel'nik posle voskresen'ja, in: Teatral'naja žizn' 1984/14

- Der Montag nach dem Sonntag -

Avdot'ja Šerstjankina, superstar, M. (Sov. Rossija) 1986

- Awdotja Scherstjankina, Superstar -

Očered', in: Teatr 1987/10

- Die Käuferschlange -

Ralli, in: VAAP-Inform 1988

- Rallye -

Iosif i Nadežda, ili kremlevskij teatr, 1988, in: Sov. teatr 1989/2

"Josef und Nadeshda oder Das Kreml-Theater" (Wladimir Spitzberg)  
in: Sow. Theater 1989/2

Lilija, in: Sov. dram. 1990/1

- Lilija -

***M a l e e v , Igor Aleksandrovič (1905-1956)***

Nadežda Putnina, ee vremja, ee sputniki (Zapas pročnosti), in: Teatr  
1987/12

- Nadeshda Putnina, ihre Zeit und ihre Reisegefährten (Vorrat an  
Beständigkeit) -



*Mišarin, Aleksandr Nikolaevič (\*1939)*

Pesnja o vetre, 1959 (zus. m. A.L. Vejcler)

- Das Lied vom Wind -

Gamlet iz kvartiry No 13, 1961 (zus. m. A.L. Vejcler) in: A. Vejcler/A.M., P'esy, M. 1983

- Der Hamlet von Wohnung 13 -

Opasnaja tišina, 1963 (zus. m. A.L. Vejcler), ebda.

- Gefährliche Stille -

Prekrasnaja dama, 1977 (zus. m. A.L. Vejcler), ebda.

- Die schöne Dame -

Zimnjaja ballada, 1979 (zus. m. A.L. Vejcler), ebda.

- Winterballade -

Den'-den'skoj, 1973 (zus. m. A.L. Vejcler), ebda.

- Einen ganzen Tag -

Chronika odnogo dvora (zus. m. A.L. Vejcler), 1978, in: VAAP-  
Inform 1978

- Chronik eines Hofes -

Ispanec, 1979

- Der Spanier -

Papy i mamy, VAAP-  
Inform 1983

- Papas und Mamas -

Ravnjaetsja četyrem Francijam, 1983, in: Sov. dram. 1982/1

"Viermal Frankreich" (Günter Jäniche), Berlin (Henschel) 1983,  
BüMs.

Ne prosto familija, in: VAAP-Inform 1983

- Nicht nur ein Name -

V svjazi s perechodom na druguju rabotu / Serebrjanaja svad'ba, in:  
Sov. dram. 1984/4

- Im Zusammenhang mit der Übernahme einer anderen Aufgabe / Die  
Silberhochzeit

Dar, in: VAAP-Inform 1985

- Das Geschenk -

Menja zavtra ne budet, in: VAAP-Inform 1986

- Morgen wird's mich nicht mehr geben -

Naci, in: Sov. dram. 1986/2

- Die Nazis -

Knjažny, in: VAAP-Inform 1987

"Fürstentöchter" (Annelore Nitschke), Köln (Nyssen u. Bansemer)  
1990, BüMs.

Železnaja ledi, in: VAAP-Inform 1990

"Die eiserne Lady" (Wolf Christian Schröder), Köln (Nyssen u.  
Bansemer) 1991, BüMs.

***P a v l o v a , Nina Aleksandrovna (\*1939)***

**Vagončik / Žili-byli devočki, in: Teatr 1983/8**

**"Die Clique" (Wolfgang Köppe), Berlin (Henschel) 1984, BüMs.**

**Pjatoe vremja goda, in: Teatr 1985/2**

**- Die fünfte Jahreszeit -**

**Dom s postojal'cami, in: VAAP-Inform 1987**

**- Haus mit Mietern -**

*P e t r u š e v s k a j a , Ljudmila Stefanovna (\*1938)*

Uroki muzyki, 1973, in: Tri devuški v golubom. Sbornik p'es, M. 1989

"Musikstunden" (Renate Landa), in: L.P., Musikstunden, Bln. 1986  
(Volk u. Welt. Die Novitätenkassette. Sieben sowjetische Schriftsteller)

Syraja noga, ili Vstreča družej, 1973/8, ebda.

- Abgebrannt, oder der Besuch von Freunden -

Činzano, 1974, ebda.

"Cinzano". Theaterstück in zwei Teilen (Rosemarie Tietze), Frankfurt-Neuwied (Luchterhand) 1989

(dass. München - Drei Masken)

Lestničnaja kletka, 1974, ebda.

- Der Treppenflur -

Ljubov', 1974, ebda.

"Liebe" (Renate Landa), Berlin (Henschel) 1979, BüMs.

"Liebe" (Rosemarie Tietze), München (Drei Masken) 1980, BüMs.

Čemodan čepuchi, ili Bystro chorošo ne byvaet, 1975, ebda.

"Ein Koffer voller Krimskrams" (Rosemarie Tietze), München (Drei Masken) o.J., BüMs.

Andante, 1975, ebda.

- Andante -

Dva okoška, 1975, ebda.

"Zwei Fensterchen" (Dagmar Kresse), Berlin (Henschel) 1982, BüMs.

"Zwei Fensterchen" (Rosemarie Tietze), München (Drei Masken) o.J.,  
BüMs.

Kazn', 1976, in: L.P., Pesni XX. veka. P'esy, M. 1988

"Die Hinrichtung" (Antje Leetz), in: Sowjetliteratur 1990/3

Ptica čajka, 1977

- Die Möwe -

Svidanie, 1977

- Das Stelldichein -

Bednyj maljar, 1977

- Der arme Maler -

Ja boleju za Šveciju, 1977, in: L.P., Tri devuški v golubom. Sb. p'es,  
M. 1989

"Ich bin für Schweden" (Rita Schick), in: Sow. Th. 1988/2

Vstavaj, Ančutka, 1977, ebda.

- Aufstehen, Antschutka! -

Pesni XX veka, 1977, in: L.P., Pesni XX veka. P'esy, M. 1988

- Lieder des XX. Jahrhunderts -

Sorok četvertyj, 1977

- Der Achtundvierzigste -

Scena otravlenija Mocarta, 1977

- Mozarts Vergiftung -

Den' roždenija Smirnovoj, 1977, in: L.P., Tri devuški v golubom. Sb. p'es, M. 1989

"Smirnowas Geburtstag" (Rosemarie Tietze), in: Cinzano. Theaterstück in zwei Teilen, Frankfurt-Neuwied (Luchterhand) 1989

Stakan vody, 1978, ebda.

"Ein Glas Wasser" (Rita Schick), in: Sow. Th. 1988/2

Pticy ljubujutsja, gnezdyški vjažut, 1978

- Wenn Vöglein sich mögen, baun'n sie sich Nestlein -

Prochodite v kuchnju, 1979

"Kommen Sie in die Küche" (Renate Landa), Berlin (Henschel) 1982, BüMs.

"Kommen Sie in die Küche" (Rosemarie Tietze), München (Drei Masken) 1980, BüMs.

Vse ne kak u ljudej, 1979

- Nicht alles so, wie sichs gehört -

Ozelenenie, 1979

- Die Grünanpflanzung -

Gruppenseks, 1979

- Gruppensex -

Izolirovannyj boks, 1980, in: L.P., Pesni XX veka. P'esy, M. 1988

- Das Sterbezimmer -

Opjat' dvadcat' pjat', 1980, in: Sintaksis, Bd. 24 (1988)

- Immer derselbe Mist! -

Tri devuški v golubom, 1980, in: L.P., Tri devuški v golubom. Sb. p'es, M. 1989

"Drei Mädchen in blau" (Renate Landa), in: Rödel, Susanne (Hg.), Sowjet. Zeitstücke 2, Bln. 1985

Kvartira Kolumbiny, 1981, ebda.

"Die Wohnung der Kolombine" (Rita Schick), in: Sow. Th. 1988/2

Skamejka - premija, 1983, ebda.

- Die Prämie -

Moskovskij chor, 1984, in: VAAP-Inform 1988

"Der Moskauer Chor" (Antje Leetz), Berlin (Henschel) 1989, BüMs.

Zolotaja boginja, 1986, in: Tri devuški v golubom. Sb. p'es, M. 1989

- Die goldene Göttin -

Dom i derevo, 1986, ebda.

- Haus und Baum -

[zus. mit "Dom i derevo", "Stakan vody", "Ja boleju za Šveciju" und "Vstavaj, Ančutka!" 1988 aufgeführt unter dem Titel "Babulja-Bljuz" (Oma-Blues)]

Temnaja komnata, in: Pesni XX veka. P'esy, M. 1988

(Sammeltitel für *Kazn'*, *Svidanie*, *Stakan vody*, *Izolirovannyj boks*)

"Das dunkle Zimmer" (Andrea Wöhr), Frankfurt/Main (Fischer) 1991, BüMs.

Bračnaja noč' ili 37oe maja, 1991

"Hochzeitsnacht oder 37. Mai" (Renate Landa/Antje Leetz), Berlin (Henschel-Schauspiel) 1991, BüMs.

## Monologe

Takaja devočka, in: L.P., Bessmertnaja ljubov', M. 1988

"Ein tolles Mädchen" (Antje Leetz), in: Unsterbliche Liebe. Erzählungen, Berlin 1990

Čerez polja, ebda.

"Über die Felder" (Antje Leetz), ebda.

Seti i lovuški, 1972, in: L.P., Pesni XX veka. P'esy, M. 1988

"Netze und Fallen" (Renate Landa), ebda.

"Netze und Fallstricke" (Rosemarie Tietze), München (Drei Masken Verlag), o.J., BüMs.

Kto otvetit, in: L.P., Bessmertnaja ljubov', M. 1988

"Wer übernimmt die Verantwortung" (Antje Leetz), in: Unsterbliche Liebe. Erzählungen, Berlin 1990

Djadja Griša, ebda.

"Onkel Grischa" (Antje Leetz), ebda.

Slova, ebda.

"Worte" (Antje Leetz), ebda.

Svoj krug, ebda.

"Mein Kreis" (Antje Leetz), ebda.



***R a d z i n s k i j , Ě d v a r d S t a n i s l a v o v i ě (\*1936)***

**Meĉta moja - Indija, 1958**

- Indien, mein Traum -

**Vam 22, stariki, 1962, in: Molodežnaja éstrada 1963/2**

**"Ihr seid 22, Greise!" (Günter Jäniche), Berlin (Henschel) 1964, BÜMs.**

**104 stranicy pro ljubov' / Ešĉe raz pro ljubov', 1964, in: E.R., 104 stranicy pro ljubov', P'esy, M. 1974**

- 104 Seiten über Liebe / Nochmal über Liebe -

**Snimaetsja kino, 1964, in: E.R., 104 stranicy pro ljubov', P'esy, M. 1974**

- Ein Film wird gedreht -

**Obol'stitel' Kolobaškin, 1967, in: E.R., Besedy s Sokratom. P'esy, M. 1982**

- Der Verführer Kolobaschkin -

**Besedy s Sokratom, 1969, in: E.R., Poslednjaja iz doma Romanovych. Povesti v dialogach, M. 1989**

- Gespräche mit Sokrates -

**(Ĉut'-ĉut') o ženšĉine, 1971, in: E.R., 104 stranicy pro ljubov'. P'esy, M. 1974**

- Ein wenig über die Frau -

**Lunin, ili Smert' Źaka, zapisannaja v prisutstvii chozjaina, 1974, in: E.R., Poslednjaja iz doma Romanovych. Povesti v dialogach, M. 1989**

**"Lunin, oder Jacques' Tod, schriftlich niedergelegt in Anwesenheit seines Herrn" (Regine Kühn), Berlin (Henschel) 1980, BÜMs.**

A suščestvuet li ljubov'? sprašivajut požarnye, 1978, in: VUOAP-Infom

- Ja gibt's denn überhaupt Liebe, fragen die Feuerwehrleute -

Prodolženie Don Žuana (Okončanie D.Ž.), 1976, in: E.R., Besedy s Sokratom, P'esy, M. 1982

"Noch einmal Don Juan" (Rosemarie Tietze), in: Sow. Th. 1984/2

Ona v otsutstvii ljubvi i smerti, 1978, ebda.

- Sie - in Abwesenheit von Liebe und Tod -

Pejzaž s rekoj i krepostnymi stenami, ebda.

- Landschaft mit Fluß und Festungsmauern - (früherer Titel: "Turbaza" - Touristenzentrum)

Teatr vremen Nerona i Seneki, 1980, in: E.R., Poslednjaja iz doma Romanovych: Povesti v dialogach, M. 1989

- Theater zu Zeiten Neros und Senecas -

Prijatnaja ženščina s cvetkom i oknami na sever, 1982, in: Sov. t. 1985/1

"Eine reizende Frau mit Blumen in ihrem Fenster nach Norden", in: Sow. Th. 1985/1

"Nette Frau mit Topfblume und Fenstern nach Norden" (Brigitte von Kann), München (Drei Masken) o.J., BüMs.

Staraja aktrisa na rol' ženy Dostoevskogo, 1983, in: E.R., Poslednjaja iz doma Romanovych. Povesti v dialogach, M. 1989

"Eine alte Schauspielerin als Dostojewskis Frau", 1983, in: Sow. Th. 1986/2

"Eine alte Schauspielerin für die Rolle der Frau Dostojewskijs" (Brigitte von Kann), München (Drei Masken) 1985, BüMs.

Ub'em mužčinu! / Ja stoju u restorana: Zamuž-pozdno, sdochnut'-rano,  
in: Teatr 1987/3

- Töten wir den Mann! / Ich stehe vorm Restaurant: Zum Heiraten ist's  
zu spät, zum Abkratzen zu früh -

Sportivnye sceny 1981 goda / Beg trusčoj, 1986, in: Sov. t. 1988/1

"Sportszenen 81" (Rita Schick), in: Sow. Th. 1988/1

Poslednjaja iz doma Romanovych, in: E.R., Poslednjaja iz doma Ro-  
manovych. Povesti v dialogach, M. 1989

- Die letzte aus dem Hause Romanow -

O ljubvi k drugu (Monolog starogo čeloveka), ebda.

- Über die Freundesliebe (Monolog eines alten Mannes) -

*R a z u m o v s k a j a , Ljudmila Nikolaevna (\*1946)*

Pod odnoj kryšej, 1978, in: L.R., Sad bez zemli. Sbornik p'es, L. 1989  
 "Unter einem Dach" (Elisabeth Heresch), Wien (Bühnen- und Musikverlag Hans Pero), BüMs.

Son starogo doma, 1979, in: Skvoznoe dejstvie, L. 1989  
 - Der Traum des alten Hauses -

Dorogaja Elena Sergeevna, 1980, in: Sad bez zemli. Sb. p'es, L. 1989  
 "Liebe Jelena Sergejewna" (Susanne Rödel), Berlin (Henschel), 1989,  
 BüMs., übernommen: Programmbuch 45 (1989/90),  
 Schauspielhaus Bochum

Medeja, 1981, ebda.  
 - Medea -

Sestry / Sad bez zemli, 1982, in: ebda.  
 - Garten ohne Erde -

Majja, 1984, in: ebda.  
 - Maja -

Sestra moja Rusaločka, 1985, ebda.  
 - Meine Schwester, das Nixchen -  
 [nach Andersen: Die kleine Seejungfrau]

Petruška, ili ljubov' duraka, 1988  
 - Petruschka oder Die Liebe des Narren -

"Vaša sestra i plennica...", 1989, in: Sov. dram. 1991/2  
 - "Ihre Schwester und Gefangene" -

**Konec vos'midesjatyč, 1990**

**- Das Ende der achtziger Jahre - [unseres Jahrhunderts, E.R.]**

***R o z o v , Viktor Sergeevič (\*1913)***

Večno živye, 1943, in: V.R., Izbrannoe, M. 1983

"Die ewig Lebenden" (G. Deberkow-Schmid), Berlin (Henschel) 1959, BüMs.

"Die ewig Lebenden" (Günter Jäniche), in: V.R., Stücke, Berlin 1982

Ee druž'ja, 1949, in: Sbornik p'es dlja detskoj samodejatel'nosti, M. 1953

- Ihre Freunde -

Stranicy žizni / Tvoj put', 1953, in: V.R., V poiskach radosti, M. 1959

- Seiten eines Lebens / Dein Weg -

V dobryj čas, 1954, in: V.R., Izbrannoe, M. 1983

"Hals-und Beinbruch!" (Ilse König/Mischket Liebermann), Leipzig (Hofmeister) 1960

V poiskach radosti, 1956, ebda.

"Auf der Suche nach Freude" (Kurt Seeger), Berlin (Henschel) 1958, BüMs.

dass. in: V.R., Auf der Suche nach Freude, Lpz. 1975

Neravnyj boj, 1960, in: V.R., V dobryj čas, M. 1973

- Ungleiches Kampf -

Pered užinom, 1961, in: Teatr 1963/1

"Vor dem Abendbrot" (Nelly Drechsler), Berlin (Henschel) 1963, BüMs.

V doroge, 1962, in: V.R., Izbrannoe, M. 1983 (als Drehbuch "ABVGD", in: Junost' 1961/9).

"Unterwegs" (Günter Jäniche), in: V.R., Auf der Suche nach Freude, Lpz. 1975;

"Unterwegs" (Inge Müller/Günter Jäniche), in: V.R., Stücke, Bln. 1982

V den' svad'by, 1964, ebda.

"Am Tage der Hochzeit" (Günter Jäniche), Berlin (Henschel) 1965, BüMs. sowie in: V.R., Stücke, Bln. 1982

Zatejnik, 1966, ebda.

"Der Spaßmacher" (Ingeborg Gampert), Kassel-Wilhelmshöhe (Bärenreiterverlag) 1967

"Der Kulturleiter" (Wolfgang Kasack), deutsch-russisch, Stuttgart (Reclam) 1977

"Der Kulturnik" (Susanne Wigger), in: V.R., Stücke, Bln. 1982

Tradicionnyj sbor, 1967, ebda.

"Klassentreffen" (Günter Jäniche), in: V.R., Auf der Suche nach Freude, Lpz. 1975, sowie in: V.R., Stücke, Bln. 1982

Obyknovennaja istorija. Inscenirovka romana Gončarova, 1939/1966, VUOAP-Inform. 1966

"Eine alltägliche Geschichte" (Marga Erb), in: V.R., Auf der Suche nach Freude, Lpz. 1975

S večera do poludnja, 1970, in: V.R., Izbrannoe, M. 1983

"Vom Abend bis zum Mittag" (Günter Jäniche), Berlin (Henschel) 1973, BüMs., sowie in: V.R., Stücke, Bln. 1982

Mal'čiki. Po romanu Dostoevskogo "Brat'ja Karamazovy" / Brat Aleša, 1971, VUOAP-Inform 1971

"Bruder Aljoscha" (Elke Erb), Berlin (Henschel) 1972, BüMs.

Situacija, 1973, in: Teatr 1973/5

"Situation" (Günter Jäniche), Berlin (Henschel) 1973, BüMs., sowie  
in: V.R., Zwei Stücke, Berlin (Henschel) 1975

Četyre kapli, 1974, in: V.R., Izbrannoe, M. 1983

"Vier Tropfen" (Günter Jäniche), Berlin (Henschel) 1975, BüMs.

Nezamenimyj, 1976, in: Sovetskaja odnoaktnaja dramaturgija, M.  
1978

- Der Unersetzbare -

Gnezdo glucharja, 1978, in: V.R., Izbrannoe, M. 1983

"Das Nest des Auerhahns" (Günter Jäniche), Berlin (Henschel) 1979,  
BüMs., sowie in: V.R., Stücke, Bln. 1982

Chozjain, in: Sov. dram. 1982/1

- Der Chef -

Kabančik, 1986, in: Sov. dram. 1987/1

"Der Frischling" (Günter Jäniche), Berlin (Henschel) 1987, BüMs.

Doma / Vozvraščenie, in: Sov. dram. 1989/2

"Rückkehr" (Antje Leetz), Berlin (Henschel) 1990, BüMs.

Skrytaja pružina, in: Teatr 1989/6

"Trieb-Feder" (Günter Jäniche), Berlin (Henschel-Schauspiel) 1990,  
BüMs.



*S a d u r , Nina Nikolaevna (\*1950)*

Novoe znakomstvo, in: Teatr 1986/4

- Erneuerte Bekanntschaft -

Uličennaja lastočka, 1981

- Das ertappte Schwälbchen-

Čudnaja baba, 1981, in: N.S., Čudnaja baba. P'esy, M. 1989

"Das Wunderweib" (Gerhard Neubauer), Magdeburg: Inszenierung  
1989 (ohne Verlag)

Gruppa tovariščej, 1982

- Eine Gruppe von Kameraden -

Zarja vzojdet, 1982, in: N.S., Čudnaja baba. P'esy, M. 1989

- Aufgang des Abendsterns -

Sila volos, 1982

- Die Kraft der Haare -

Echaj, 1984, in: N.S., Čudnaja baba. P'esy, M. 1989

- Fahr zu! -

Vljublennyj d'javol. Komedija po povesti Žaka Kazota 'Vljublennyj  
d'javol", 1983

- Der verliebte Teufel -

Nos, 1984

- Die Nase -

Pannočka, 1985, in: N.S., Čudnaja baba. P'esy, M. 1989

- Das Fräulein -

Zamerzli, 1987

- Klammgefroren -

Poka živye, in: VAAP-Inform 1987

- Die noch Lebenden -

*Šalamov, Varlam Tichonovič (1907-82)*

Anna Ivanovna, in: Teatr 1989/1

"Anna Iwanowna" (Thomas Reschke), Berlin (Henschel) 1990, BüMs.

**Š a t r o v (Maršak), Michail Filippovič (\*1932)**

Čistye ruki, 1955, M. 1956

- Reine Hände -

Mesto v žizni, 1956, M. 1957

- Der Platz im Leben -

Imenem revoljucii, 1957, in: M.Š., Izbrannoe. P'esy, M. 1982

- Im Namen der Revolution -

Esli každyj iz nas, 1958

- Wenn jeder von uns -

Meridian 361-j, M. 1958

- Der 361. Meridian -

Gleb Kosmačev, 1960, in: M.Š., Izbrannoe. P'esy, M. 1982

- Gleb Kosmatschow -

Sovremennye rebjata, 1962, in: VAAP-Inform 1962

- Jugend von heute -

Brestskij mir, 1962, in: Novyj mir 1987/4

"Der Brester Frieden" (Günter Jäniche u. Susanne Rödel), Berlin (Henschel) 1987, BüMs.

Šestoe ijulja, 1963/73, in: M.Š., Izbrannoe. P'esy, M. 1982

"Der 6. Juli" (Günter Jäniche), in: M. Schatrow, Bolschewiki. Der 6. Juli. Blaue Pferde auf rotem Gras. So werden wir siegen, Berlin (Henschel) 1984

Den' tišiny, 1965, in: M.Š., Tak pobedim!, M. 1985

- Ein Tag der Stille -

Tridcatoe avgusta (Bol'sheviki), 1966, in: M.Š., Izbrannoe, M. 1982

"Bolschewiki" (Günter Jäniche), in: M. Schatrow, Bolschewiki. Der 6. Juli. Blaue Pferde auf rotem Gras. So werden wir siegen, Berlin (Henschel) 1984

Lošad' Prževal'skogo, 1971, ebda.

"Campanella und der Kommandeur" (Günter Jäniche), Berlin (Henschel) 1972, BüMs., sowie in: Debüser, Lola (Hg.), Sowjet. Zeitstücke, Bln. 1975

Pogoda na zavtra, 1972, ebda.

"Das Wetter für morgen" (Günter Jäniche), Berlin (Henschel) 1974, BüMs., sowie in: Gennadij Bokarjew, Stahlschmelzer; M. Schatrow, Das Wetter... Zwei Stücke, Bln. 1974

Konec / Poslednie dni stavki Gitlera, 1974, ebda.

"Das Ende / Die letzten Tage in Hitlers Hauptquartier" (Günter Jäniche), Berlin (Henschel) 1975, BüMs.

Moi Nadeždy, 1976, ebda.

"Meine Nadjas" (Günter Jäniche), Berlin (Henschel) 1978, BüMs.

Revoljucionnyj étjud / Sinie koni na krasnoj trave, 1977, ebda.

"Blaue Pferde auf rotem Gras" (Günter Jäniche), in: M. Schatrow, Bolschewiki. Der 6. Juli. Blaue Pferde auf rotem Gras. So werden wir siegen, Berlin (Henschel) 1984

Tak pobedim!, 1981, ebda.

"So werden wir siegen" (Günter Jäniche), in: ebda.

Kogda drugie mol'čat, in: VAAP-Inform 1986

- Wenn andere schweigen -

Diktatura sovesti, in: Teatr 1986/6

"Diktatur des Gewissens" (Günter Jäniche), in: Theater der Zeit, 1987/10, sowie Berlin (Henschel) 1987, BüMs.

Dal'se... dal'se... dal'se..., in: Znamja, 1988/1

"Weiter... weiter... weiter" (Friedrich Hitzer), Köln (Kiepenheuer u. Witsch), 1988,

"Weiter... weiter... weiter" (Günter Jäniche), Berlin (Henschel) 1989, BüMs.

*S l a v k i n , Viktor Iosifovič (\*1935)*

Plochaja kvartira, 1966, in: Vzroslaja doč' molodogo čeloveka. P'esy, M. 1990

- Die schlechte Wohnung -

Orkestr, 1966, ebda.

- Das Orchester -

Kartina, 1966, ebda.

"Das Bild" (Wolf Christian Schröder), Köln (Nyssen u. Bansemer) 1990, BüMs.

Moroz, 1966, ebda.

"Frost" (Wolf Christian Schröder), Köln (Nyssen u. Bansemer) 1990, BüMs.

Vzroslaja doč' molodogo čeloveka, 1978, ebda.

"Die erwachsene Tochter eines jungen Mannes" (Thomas Reschke), Berlin (Henschel) 1981, BüMs.

Poezd na Čattanugu, in: V. Slavkin/L. Petruševskaja, P'esy, M. 1983

- Der Zug nach Chatanooga -

Strižka, in: Vzroslaja doč' molodogo čeloveka. P'esy, M. 1990

- Haare schneiden -

Serso, 1982, ebda.

"Cerceau" (Barbara Lehmann u. Wolf Christian Schröder), Köln 1987 (Nyssen u. Bansemer), BüMs., sowie in: Theater heute 1987/8

Popugaj Žako / Mesto dlja kurenija, 1988, ebda.

"Raucherecke" (Wolf Christian Schröder), Köln (Nyssen u. Bansemer)  
1989, BüMs.

"Raucherecke" (Wladimir Spitzberg), in: Sow. Theater 1988/4



*S o l o v s k i j , G e n n a d i j*

Voždi, in: Sov. dram. 1989/4

- Die Führer -

*V a m p i l o v , Aleksandr Valentinovič (1937-72)*

Sčast'e Kati Kozlovoj, 1959, in: *Oдноактныe p'esy*, M. 1959

- Das Glück der Katja Koslowa -

Tichaja zavod', 1960

- Die stille Bucht -

Dvadcat' minut s angelom (Provincial'nye anekdoty I), 1962, in: A.V., *Izbrannoe*, M. 1984

"Die Geschichte mit dem Metteur" / "Zwanzig Minuten mit einem Engel" (Xaver Schaffgotsch), Wien-München (Sessler), 1976, *BüMs.*;

"Provinzanekdoten" (Thomas Reschke), Berlin (Henschel) 1973, sowie in: A.W., *Stücke*, Berlin 1976

Dom s oknami v pole, 1964, ebda.

"Das Haus mit den Fenstern zum Feld" (Thomas Reschke), Berlin (Henschel) 1979, *BüMs.*

Proščanie v ijune, 1966, ebda.

"Das Staatsexamen" (Ingeborg Gampert), Kassel-Wilhelmshöhe (Bärenreiter-Schauspiel) 1967, *BüMs.*;

"Abschied im Juni" (Harry Burck), Berlin (Henschel) 1975, *BüMs.*, sowie in: A.W., *Stücke*, Berlin (Volk und Welt) 1976

Staršij syn / Predmest'e; Svidanie v predmest'e, 1967, in: A.V., *Dom s oknami v pole*, Irkutsk 1981

"Der ältere Sohn. Am Stadtrand" (Thomas Reschke), Berlin (Henschel) 1975, *BüMs.*, sowie in: A.W., *Stücke*, Berlin 1976

Istorija s metranpažem, 1968 (Provincial'nye anekdoty II), in: A.V., *Izbrannoe*, M. 1975

"Die Geschichte mit dem Metteur" / "Zwanzig Minuten mit einem Engel" (Xaver Schaffgotsch), Wien/München (Sessler) 1976, BüMs.

"Provinzanekdoten" (Thomas Reschke), in: A.W., Stücke, Berlin 1976

Utinaja ochota, 1970, ebda.

"Entenjagd" (Ingeborg Gampert), Kassel-Wilhelmshöhe (Bärenreiter-Schauspiel) 1975, BüMs.;

"Die Entenjagd" (Harry Burck), in: A.W., Stücke, Berlin 1976

Prošlym letom v Čulimske, 1972, ebda., M. 1984

"Letzten Sommer in Tschulimsk" (Gerhard Neubauer), Berlin (Henschel) 1974, BüMs., sowie in: A.W., Stücke, Berlin 1976;

"Letzten Sommer in Čulimsk" (X. Schaffgotsch/G. Sebest'yén), Wien-München (Sessler) 1976, BüMs.

Voron'ja rošča, in: Sov. dram. 1986/1

- Krähenhain -

Uspech, in: Sov. dram. 1986/1

"Der Erfolg" (Rita Schick), in: Sow. Th. 1987/4

Nesravnennyj Nakonečnikov, nur 1. Akt, aus dem Nachlaß in: A.V., Izbrannoe, M. 1984

- Der unvergleichliche Nakonetschnikow -

***Vojnovič, Vladimir Nikolaevič (\*1932)***

Tribunal, 1985, in: Teatr 1989/3

- Das Tribunal -

Kot domašnij srednej pušistosti (zusammen mit Grigorij Gorin), in:  
Teatr 1990/5

- Hauskatze mittlerer Fellflaumigkeit -

***V o l o d i n (Lifšic), Aleksandr Moisevič (\*1919)***

- Fabričnaja devčonka, 1956, in: A.V., Osennij marafon, L. 1985  
 "Das Fabrikmädchen" (Willy Segler), Berlin (Henschel) 1958, BüMs.
- Pjat' večerov, 1958, in: A.V., Osenij marafon, L. 1985  
 - Fünf Abende -
- V gostjach i doma, 1960, in: VUOAP-Inform 1960  
 - Zu Besuch und daheim -
- Staršaja sestra / Moja staršaja sestra, 1961, in: A.V., Dlja teatra i kino, L. 1967  
 "Die ältere Schwester" (Jurij Kramer), Berlin (Henschel) 1973, BüMs.
- Idealistka, 1962, in: A.V., Dlja teatra i kino, L. 1967  
 "Die Idealistin" (Renate Landa), Berlin (Henschel) 1983, BüMs.
- Naznačenie, 1963, in: A.V., Osennij marafon, L. 1985  
 - Die Ernennung -
- Pochoždenija zubnogo vrača, 1964, in: A.V., Dlja teatra i kino, L. 1967  
 - Abenteuer eines Zahnarztes -
- Zagadočnyj indus, 1965, in: A.V., Dlja teatra i kino, L. 1967  
 - Der geheimnisvolle Hindu - zusammen mit den "Abenteuern e. Zahnarztes" als eine Art von Zirkusshow 1967 auf die Bühne gebracht u.d. Titel "Attrakciony" (Zugstücke)
- Kastručča (Dnevnik Korol'evy), 1966, in: Teatr 1988/5  
 - Kastrutscha (Das Tagebuch der Königin)

Proisšestvie, ktorogo nikto ne zametil, in: A.V., Dlja teatra i kino, L. 1967

- Ein Vorfall, den niemand bemerkte -

Vychuchol', 1965

- Die Bisamratte -

Dve strely, 1967, in: A.V., Osennij marafon, L. 1985

- Zwei Pfeile -

Jaščerica, 1969, ebda.

"Die Eidechse" (Marie Luise Bott), München (Drei Masken) 1985, BüMs.

-----

Ende der sechziger - Anfang der siebziger Jahre entstanden Volodins  
M o n o l o g e :

Monolog Agafi Tichonovny

- Monolog der Agafja Tichonowna -

Monolog Ofelii

- Ophelias Monolog -

Ženščiny i deti

"Frauen und Kinder" (Renate Landa), in: Rödel, Susanne (Hg.), Sowjet. Zeitstücke 2, Bln. 1985

Peregorodka

"Die Zwischenwand" (Renate Landa), ebda.

Sem' žen Sinej Borody

- Blaubarts sieben Frauen -

**V storonu solnca**

"In Richtung Sonne" (Renate Landa), in: Rödel, Susanne (Hg.),  
Sowjet. Zeitstücke 2, Bln. 1985

**Vse naši kompleksy**

"Immer unsere Komplexe" (Regine Kühn), ebda.

-----

Mat' isusa, 1970, in: Sov. dram. 1989/1

- Die Mutter Jesu -

Dul'cineja Toboskaja, 1971, in: A.V., Portret s doždem, 1980

"Dulcinea von Toboso", 1973, in: Debüser, Lola (Hg.), Grotesken  
sowjetischer Dramatiker, Berlin 1973

Petruččo, 1972

- Petruccio -

Grafoman, 1974, in: A.V., Osennij marafon, L. 1985

- Der Schreibbesessene -

Osennij marafon, 1978, ebda.

- Herbstmarathon -

Blondinka, 1979, ebda.

- Die Blondine -

# ALLGEMEINE LITERATUR ZUM RUSSISCHEN DRAMA DER GEGENWART

- SEGEL, H.B., Twentieth-Century Russian Drama, New York 1979
- LAW, A.H., Eindrücke vom sowjetischen Theater, in: Osteuropa 1980/4, S. 344-52
- SVOBODIN, A., Teatral'naja ploščad', M. 1981
- HIERSCHKE, A./KOWALSKI, E. (HG.), Was kann denn ein Dichter auf Erden? Betrachtungen über sowjetische Schriftsteller, Bln. 1982
- ALEKSEEVA, E./MOSKALEVA, E., Semejnye sceny, komnatnye dramy, in: Molodoj Leningrad, '83, L. 1983
- SMELKOV, JU., Sovremennyyj geroj - kto on?, in: Sov. dram. 1984/1, S. 232-38
- LAW, A.H., Sowjetisches Theater - Spielzeit 1982/83, in: Osteuropa 1984/3, S. 237-45
- TROICKIJ, N., V ožidanii geroja, in: Moskva 1984/6, S. 174-79
- ĖFROS, A., Prodolženie teatral'nogo rasskaza, M. 1985
- LAW, A.H., Eindrücke von der sowjetischen Theatersaison 1983/84, in: Osteuropa 1985/4, S. 270-82
- ŠVYDKOJ, M., Kakoj teatr nužen ljudjam, in: Teatr 1986/2, S. 6-25
- VIŠNEVSKAJA, I., Bez stracha i upreka, in: Teatr 1986/2, S. 55-61
- VASILININA, I., Každyj sobiraet svoj buket, in: Teatr 1986/2, S. 62-70
- FOMENKO, A., Davajte podumaem...: "Novaja volna" v dramaturgii i ee kritika, in: Moskva 1986/7, S. 172-82
- SMELKOV, JU., V poiskach cel'nosti, in: Voprosy literatury 1986/12, S. 7-32
- KRYMOVA, N., Ljubite li vy teatr?, M. 1987
- TUROVSKAJA, M., Pamjat' tekuščego mgnovenija, M. 1987
- STEPANOWA, A., Notizen zur "neuen Welle" in der sowjetischen Dramatik, in: Sowjetliteratur 1987/7, S. 164-170



- REIBNER, E., Das russische Zeitstück, in: Holtus, G. (Hg.), Theaterwesen und dramatische Literatur, Tübingen 1987, S. 395-409
- DERS., Die 'neue Welle' im russischen Drama, in: Floeck, W. (Hg.), Tendenzen des Gegenwartstheaters, Tübingen 1988, S. 7-18
- STAROSEL'SKAJA, N., V stile retro. Razmyšlenija o teatral'nom sezone 1987/88 goda, in: Teatr 1988/12, S. 83-89
- BURGOV, B., Sovremennaja sovetskaja dramaturgija. Osnovnye tendencii razvitija, in: Československá rusistika 1988/3, S. 115-20
- SMIRNOV, S.R., Sovetskaja dramaturgija (1955-1985). Bibliografičeskij ukazatel', Irkutsk 1988
- REIBNER, E., Kommt das Thema Gulag auf die Bühne?, in: Osteuropa 1989/2, S. 131-144
- LAW, A.H., Theater in der Sowjetunion, in: Osteuropa 1989/2, S. 101-117
- SAALBACH-WESCH, A.-M., Das neue sowjetische Drama der späten 70er und frühen 80er Jahre: Tendenzen und Charakteristika, Phil.Diss., Mainz 1989
- JAVČUNOVSKIJ, J., Drama na novom rubeže. Dramaturgija 70-ich i 80-ich godov: konflikty i geroi, problemy poëtiki, Saratov (Izd. Saratovs. univers.) 1989
- KOSCHMAL, WALTER, Die Theatralisierung des Dramas in der russischen Gegenwartsliteratur, in: Forum modernes Theater, 1990, H. 1, S. 18-33
- IWANOWA, N., Sowjetische Prosa der "neuen Welle", in: Sowjetwissenschaft/Kunst und Literatur 1990/1, S. 3-15
- KASACK, W., Die russische Dramatik in der Perestrojka, in: Auburger, L./Hill, P. (Hg.), Nalicia Johanni Schröpfer, München 1991, S. 265-275
- MANN, UTE, Suche nach dramaturgischen Neuansätzen in der sowjetischen Dramatik der 70er/80er Jahre. Die Autorengeneration der 'neuen Welle', in: Zeitschrift für Slawistik, 1991, H. 2, S. 238-44
- LEHMANN, BARBARA, Schwierige Rückkehr nach Europa. Tendenzen der sowjetischen Gegenwartsdramatik, in: Osteuropa 1991/11, S. 1101-1115

- DIES., Sechs Jahre Perestrojka: Komische Novellen für ein Schattentheater, in: Theater heute 1991/8, S. 32-36
- PHILIPPI, S., Die Auseinandersetzung mit der stalinistischen Vergangenheit im russischen Drama der Gegenwart, Mag.-Arbeit, Mainz 1991
- REISSNER, E.: Das russische Drama der Perestrojka-Periode. Themen und Tendenzen. In: Wedel, E. (Hg.), Neueste Tendenzen in der Entwicklung der russischen Literatur und Sprache. Probleme in Forschung und Lehre. Materialien des Internationalen MAPRJAL-Symposiums Regensburg, 19.-21. Oktober 1989, Hamburg 1992, S. 133-139.
- WEDEL, E. (HG.), Neueste Tendenzen in der Entwicklung der russischen Literatur und Sprache. Probleme in Forschung und Lehre. Materialien des Internationalen MAPRJAL-Symposiums Regensburg, 19.-21. Oktober 1989, Hamburg 1992

- Agischewa, N. 68  
 Ajtmatow, Tsch. 156  
 Alexander II. 164  
 Alexander III. 166  
 Albee, E. 183  
 Allilujewa, N. 140-142  
 Arbusow, A. 65-66, 140  
 Armstrong, L. 193  
 Arro, W. 47-63, 250
- Beckett, S. 81  
 Bergman, I. 220  
 Berija, L. 142-144  
 Bitow, A. 86  
 Blok, A. 159  
 Brecht, B. 163  
 Bredel, W. 157  
 Breshnew, L. 18, 148, 154, 219  
 Bucharin, N. 159, 166  
 Büchner, G. 157  
 Bulgakow, M. 47, 227  
 Burawski, A. 212-219, 250
- Chopin, F. 77  
 Chrustschow, N. 64, 89, 112-113, 116,  
 120, 131, 171  
 Churchill, W. 163  
 Collot [d'Herbois], J. 216-217  
 Couthon, G. 217
- Dante Alighieri 128  
 Danton, G. 215-218  
 Denikin, A. 166  
 Desmoulins, C. 215  
 Diderot, D. 177  
 Diogenes 180-181  
 Dosorzew, W. 101, 106-108  
 Dostojewski, F. 163-164  
 Drews, B. 39  
 Drutze, I. 230-236, 250  
 Dserschinski, F. 166
- Dworezki, I. 92, 102, 115-122, 128,  
 130-132, 137, 252
- Edlis, J. 202-211, 251-253  
 Elisabeth I. 253  
 Engels, F. 165
- Fitzgerald, E. 193, 195  
 Flavius, A. 178
- Galin, A. 33-46, 65, 251  
 Gauguin, P. 141  
 Gelman, A. 91-100, 222  
 Genest, G. 39  
 Gogh, V. van 141  
 Gogol, N. 35, 242-244  
 Goldt, R. 12  
 Gorbatschow, M. 9, 13, 86, 109, 113,  
 146, 150  
 Gorki, M. 35, 159  
 Grass, G. 158  
 Gribojedow, A. 198  
 Grossman, V. 86  
 Grünberg, K. 157  
 Gubarew, W. 153-155, 250
- Held, M. 39  
 Hemingway, E. 163  
 Hensel, G. 12  
 Hochhuth, R. 158
- Ibsen, H. 47, 55, 200
- Jakowlew, N. 64  
 Jefremow, O. 71  
 Jelzin, B. 109  
 Jewtuschenko, Je. 124, 140, 150
- Kamenew, L. 166-167  
 Kannegießer, L. 160  
 Kant, I. 232

- Kaplan, F. 160  
 Karlstadt, L. 187  
 Kasack, W. 11  
 Kasanzew, A. 34, 220-229, 250, 253  
 Katharina II. 230  
 Kerenski, A. 166-167  
 Kipphardt, H. 158  
 Kirow, S. 132-133  
 Knipper-Tschechowa, O. 198  
 Korkija, V. 140, 142-146, 250  
 Komilow, N. 166  
 Krupskaja, N. 166  
 Kutschkina [-Pawlowa], O. 140-142, 250-251  
  
 Lebedew, G. 170  
 Lehmann, B. 33  
 Lenin, W. 122, 125, 132, 136, 155-163, 165-169, 218-219, 249  
 Ljubimow, Ju. 124, 173  
 Lucilius, G. 179  
 Lunin, M. 175-178, 252  
 Luxemburg, R. 166, 168  
  
 Malejew, I. 123-132, 137  
 Marat, J. 217  
 Martow, J. 166  
 Marty, A. 163  
 Meichel, J. 12  
 Mischarin, A. 101, 108-111, 222  
  
 Nero 178-181  
  
 Okudshawa, B. 156  
 Ordshonikidse, G. 133, 166  
 Orwell, G. 158, 223  
 Ostrowski, A. 31, 56, 77, 123  
 Owetschkin, V. 213-214  
  
 Pantjuchow, A. 137  
 Pawlowa, N. 101, 105-106  
  
 Pestel, P. 175, 177  
 Petruschewskaja, L. 24, 34, 64-90, 250-252  
 Pilatus, P. 204-207  
 Piscator, E. 157  
 Plechanow, G. 166-167  
 Poe, E. 69  
 Potjomkin, G. 230  
 Puschkin, A. 143, 175, 198, 228  
  
 Radsinski, E. 170-184, 250, 252  
 Rasumowskaja, L. 101-105, 253  
 Rosow, V. 9, 13-20, 28, 47, 156, 220, 237, 239, 253  
 Robespierre, M. 215-218  
  
 Saalbach [-Wesch], A. 74  
 Sadur, N. 237-247, 252  
 Saltykow-Stschedrin, M. 119  
 Samjatin, Je. 223  
 Schalamow, W. 115, 136-139  
 Schamil 172  
 Schatrow, M. 10, 156-169, 250  
 Seneca, L. 178-181  
 Shakespeare, W. 143  
 Shaw, G. 47  
 Simonow, K. 124  
 Sinclair, U. 157-158  
 Sinowjew, G. 133, 159, 166-167  
 Slawkin, V. 35, 65, 185-201, 250, 253  
 Sokrates 173-174  
 Solowski, G. 123, 132-135  
 Solshenizyn, A. 8, 124, 131  
 Spiridonowa, M. 160, 166  
 Stalin, J. 14, 64, 87, 89, 112-116, 118-119, 121-122, 124, 130-133, 140-145, 154-155, 162, 165-169, 172-173, 177, 209, 214, 219, 223, 251  
 Struwe, P. 166  
 Stuart, M. 253  
 Swerdlow, Ja. 160, 166

Tolstoj, L. 231-233  
Trifonow, Ju. 156, 252  
Trotzki, L. 132, 159, 162, 166-167  
Tschechow, A. 8, 12, 31, 35, 37, 46-47,  
55, 62, 84-85, 221, 233  
Tschertkow, W. 232  
Turek, L. 157  
Twardowski, A. 64, 124

Uritzki, M. 160

Valentin, K. 187  
Viktjuk, R. 33

Wampilow, A. 13-14, 24, 27-33, 69  
Wassiljew, A. 35, 185, 198-199  
Weiss, P. 158  
Weißgerber, A. 39  
Wejzler, A. 108  
Wergassowa, I. 228  
Williams, T. 47, 55  
Willwacher, P. 12  
Wojnowitsch, W. 146-152, 250, 253-  
254  
Wolodin, A. 13-14, 20-27, 36, 251, 253

Zwetajewa, M. 198

# ARBEITEN UND TEXTE ZUR SLAVISTIK HERAUSGEGEBEN VON WOLFGANG KASACK

- 24 Михаил Булгаков: Ранняя неизвестная проза. Составление и предисловие Ф. Левина. 1981. 254 S. DM 32.-
- 25 Поэт-переводчик Константин Богатырев. Друг немецкой литературы. Редактор-составитель Вольфганг Казак с участием Льва Копелева и Ефима Эткинда. 1982. 316 S. DM 34.-
- 26 Константин Вагинов: Собрание стихотворений. Составление, послесловие и примечания Л. Черткова. Предисловие В. Казака. 1982. 240 S. vergriffen
- 27 Михаил Булгаков: Белая гвардия. Пьеса в четырех действиях. Вторая редакция пьесы «Дни Турбиных». Подготовка текста, предисловие и примечания Лесли Милн. 1983. 152 S. DM 18.-
- 28 Wolfgang Kasack: Die russische Literatur 1945-1982. Mit einem Verzeichnis der Übersetzungen ins Deutsche. 1983. 120 S. DM 15.-
- 29 Михаил Булгаков: Забытое. Ранняя проза. Составление и предисловие Ф. Левина. 1983. 140 S. DM 18.-
- 30 Лев Луни: Завешание Царя. Неопубликованный киносценарий. Рассказы. Статьи. Рецензии. Письма. Некрологи. Составление и предисловие Вольфганга Шрика. 1983. 214 S. DM 24.-
- 31 Lev Loseff: On the Beneficence of Censorship. Aesopian Language in Modern Russian Literature. 1984. 278 S. DM 38.-
- 32 Gernot Seide: Die Klöster der Russischen Orthodoxen Kirche im Ausland in Vergangenheit und Gegenwart. 1984. 196 S. vergriffen
- 33 Андрей Платонов: Старик и старуха. Потерянная проза. Составление и предисловие Фолькера Левина. 1984. 216 S. DM 26.-
- 34 Luise Wangler: Vasilij Belov. Menschliche und gesellschaftliche Probleme in seiner Prosa. 1985. 70 S. DM 12.-
- 35 Wolfgang Kasack: Russische Literatur des 20. Jahrhunderts in deutscher Sprache. I. Band. 350 Kurzrezensionen von Übersetzungen 1976-1983. 1985. 160 S. DM 22.- (siehe ATS 50)
- 36 Владимир Линденберг (Челишев): Три дома. Автобиография 1912-1918 гг., написанная в 1920 году. Подготовка текста и послесловие Вольфганга Казака. 1985. 92 S., 16 Abb. DM 16.-
- 37 Renate Schäper: Die Prosa V. G. Rasputins. Erzählverfahren und ethisch- religiöse Problematik. 1985. 294 S. DM 38.-
- 38 Wolfgang Kasack: Lexikon der russischen Literatur ab 1917. Ergänzungsband. 1986. 228 S. vergriffen (siehe ATS 52)
- 39 Wolfgang Schriek: Ivan Šmelëv. Die religiöse Weltansicht und ihre dichterische Umsetzung. 1987. 321 S., 10 Abb. DM 38.-

# ARBEITEN UND TEXTE ZUR SLAVISTIK

## HERAUSGEGEBEN VON WOLFGANG KASACK

- 40 Wolfgang Kasack: Bücher – Aufsätze – Rezensionen. Vollständige Bibliographie 1952–1987, anlässlich des sechzigsten Geburtstages zusammengestellt von Irmgard Lorenz. 1987. 102 S. DM 15.-
- 41 Barbara Göbler: A. Adamov und A. und G. Vajner. Aspekte des sowjetischen Kriminalromans. 1987. 104 S. DM 15.-
- 42 Fritz Wanner: Leserlenkung, Ästhetik und Sinn in Dostoevskijs Roman »Die Brüder Karamazov« 1988. 274 S. DM 38.-
- 43 Frank Göbler: Vladislav F. Chodasevič. Dualität und Distanz als Grundzüge seiner Lyrik 1988. 304 S. DM 38.-
- 44 Tausend Jahre Russische Orthodoxe Kirche. Beiträge von Geistlichen der Russischen Orthodoxen Kirche im Ausland und Wissenschaftlern verschiedener Disziplinen. Herausgegeben von Wolfgang Kasack. 1988. 200 S. DM 28.-
- 45 Die geistlichen Grundlagen der Ikone. Herausgegeben von Wolfgang Kasack. 1989. 204 S., 23 Abb. DM 28.-
- 46 Wolfgang Kasack: Russian literature 1945–1988. Translated by Carol Sandison. 1989. 160 S., 35 Abb. DM 24.-
- 47 Иван Ахметьев: Миниатюры. 1990. 76 S. DM 20.-
- 48 Christopher Hüllen: Der Tod im Werk Vladimir Nabokovs. Terra Incognita. 1990. 252 S. DM 38.-
- 49 Michaela Böhmig: Das russische Theater in Berlin 1919–1931. 1990. 328 S. DM 52.-
- 50 Wolfgang Kasack: Russische Literatur des 20. Jahrhunderts in deutscher Sprache. 2. Band: 450 Kurzrezensionen von Übersetzungen 1984–1990. 1991. 286 S. DM 45.-
- 51 Birgit Fuchs: Mensch, Gesellschaft und Religion im Werk Timur Pulatovs. 1992. 100 S. DM 18.-
- 52 Wolfgang Kasack: Lexikon der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Vom Beginn des Jahrhunderts bis zum Ende der Sowjetära. 2., neu bearbeitete und wesentlich erweiterte Auflage. 1992. XVIII S. 1508 Sp. DM 98.-
- 53 Frank Göbler: Das Werk Aleksej Konstantinovič Tolstojs. 1992. 447 S. DM 88.-
- 54 Сергей М. Сухопаров: Алексей Кручёных. Судьба будетлянина. Редакция и предисловие Вольфганга Казака. 1992. 166 S., 30 Abb. DM 25.-
- 55 Jan Paul Hinrichs: Verbannte Muse. Zehn Essays über russische Lyriker der Emigration A. Nesmelov, G. Ivanov, V. Lebedev, D. Knut, V. Lourié, B. Poplavskij, A. Štejger, V. Perelešin, N. Moršen, I. Elagin. Übersetzt von Th. Hauth. 1992. 144 S. DM 24.-
- 56 Eberhard Reißner: Das russische Drama der achtziger Jahre. 1992. 342 S. DM 52.-
- 57 Daniela von Heyl: Die Prosa Konstantin Vaginovs. 1993. III S. DM 20.-

Bayerische  
Staatsbibliothek  
München

München · Verlag Otto Sagner in Kommission

Eberhard Reissner - 9783954795253

Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 03:29:21AM  
via free access