

Annette Loske

Individuum und Kollektiv

Zum Problem des Helden
in nachrevolutionären russischen Dramen
von "Misterija-buff" bis "Ljubov' Jarojva"

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

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

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

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

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

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

BEGRÜNDET VON

ALOIS SCHMAUS

HERAUSGEGEBEN VON

HEINRICH KUNSTMANN

PETER REHDER · JOSEF SCHRENK

REDAKTION

PETER REHDER

Band 263

VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN

ANNETTE LOSKE

INDIVIDUUM UND KOLLEKTIV

Zum Problem des Helden
in nachrevolutionären russischen Dramen
von „Misterija-buff“ bis „Ljubov' Jarojava“



VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN
1990



ISBN 3-87690-479-X
© Verlag Otto Sagner, München 1990
Abteilung der Firma Kubon & Sagner, München

Vorwort

Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität in Münster im Sommersemester 1990 als Dissertation angenommen.

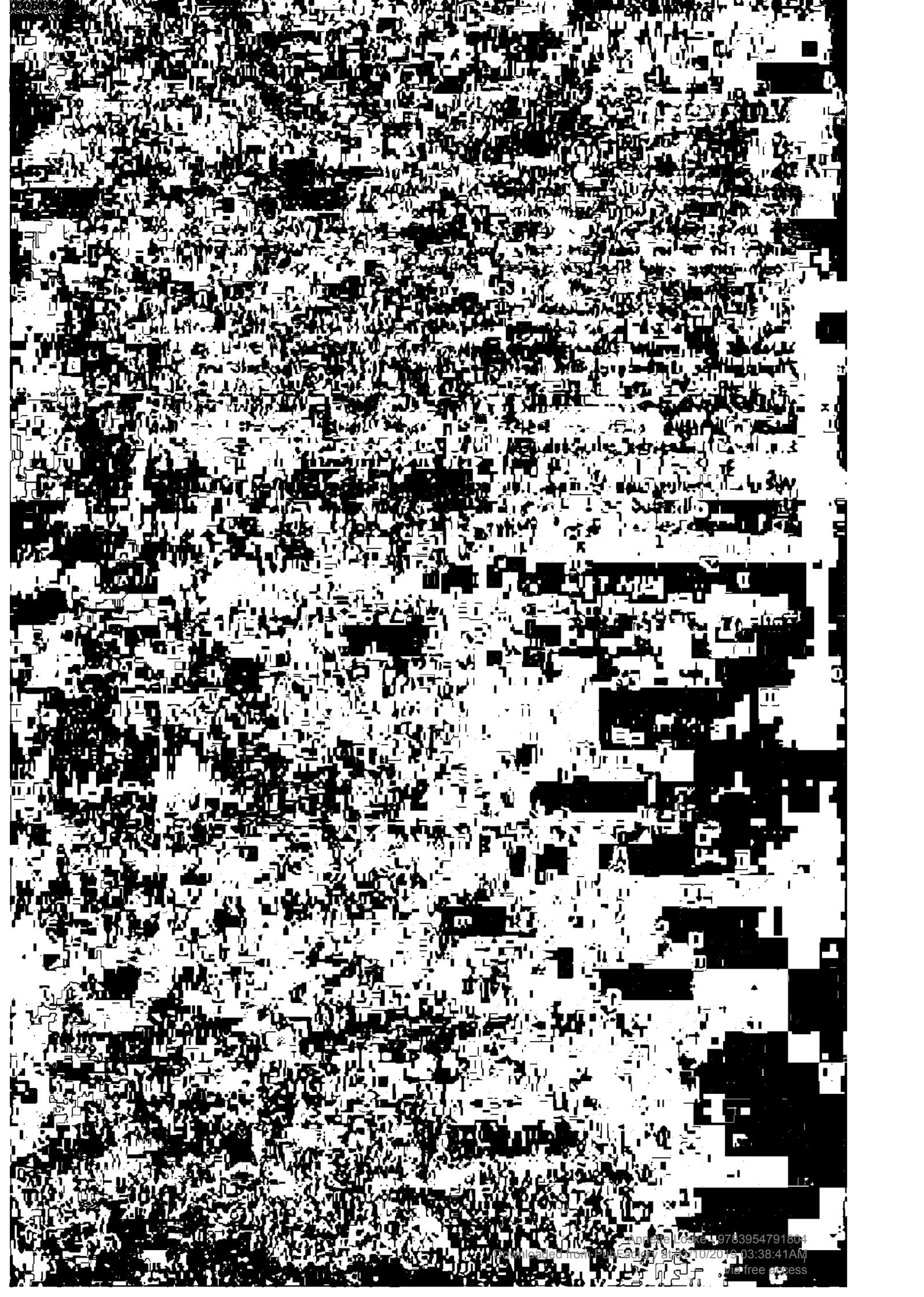
Die Doktorarbeit wurde von Prof. F. Scholz betreut, dem ich an dieser Stelle für seine Unterstützung und seine wertvollen Anregungen und Kommentare ganz herzlich danken möchte.

Mit Hilfe eines Stipendiums des Deutschen Akademischen Austauschdienstes hatte ich in den Jahren 1987/88 die Gelegenheit, 10 Monate in Moskau für meine Dissertation zu forschen. Dabei war vor allem der Zugang zur umfangreichen Zeitschriftenliteratur der bearbeiteten Zeit von großer Wichtigkeit für deren Zustandekommen. Auch einen großen Teil der Primärliteratur konnte ich erst in Moskau sichten. Deshalb möchte ich hier auch dem DAAD einen Dank für die Ermöglichung des Studienaufenthaltes aussprechen.

Vielen Freunden und Freundinnen muß ich aufrichtig für ihre tatkräftige Unterstützung und auch ihre große Geduld für mich danken; vor allem sind das: A. Gellinek, Dr. P. Hiller, S. Klöver und B. Loske.

Mülheim, im August 1990.

Annette Loske



Inhaltsverzeichnis

	Seite	
1	Einleitung	1
2	Die Rolle des Individuums in der Sowjetideologie	10
3	Das Theater im nachrevolutionären Rußland	17
3.1	Kulturpolitik und Theater	24
3.2	Fragen des Repertoires	42
4	Der Held im russischen nachrevolutionären Drama	52
4.1	Die anonyme Masse: Vladimir Majakovskijs "Misterija-buff"	57
4.1.1	Die Reinen	66
4.1.1.1	Die Reinen als Gruppe	67
4.1.1.2	Die Reinen in Einzelfiguren	69
4.1.2	Die Unreinen	76
4.1.2.1	Die Unreinen als Gruppe	79
4.1.2.2	Die Unreinen in Einzelfiguren	82
4.1.3	Der Einfache Mensch	88
4.2	Feste des Kollektivs: die Massenschauspiele	91
4.3	Der erwachende Held: Aleksandr Neverovs "Zacharova smert"	101
4.3.1	Zachar und die sterbende Welt	110
4.3.2	Grigorij und die neue Welt	116
4.4	Der historische Held: Konstantin Trenev's "Pugačevščina"	124
4.4.1	Das Volk	134
4.4.2	Pugačev	142
4.5	Der Held als Abenteurer: Aleksej Fajkos "Ozero Ljul"	155
4.5.1	Die Kapitalisten	162
4.5.2	Die Revolutionäre	164
4.5.3	Anton Prim	169
4.5.3.1	Anton Prim und die Kapitalisten	170
4.5.3.2	Anton Prim und die Revolutionäre	173
4.6	Der Held in der Satire: Nikolaj Ėrdmans "Mandat"	178
4.6.1	Die Guljačkins	189
4.6.2	Die Smetaničs	194
4.6.3	Die Abschottung gegenüber der kommunistischen Außenwelt	198
4.7	Der "neue Held": die heroischen Revolutionsdramen	201
4.7.1	Vladimir Bill'-Belocerkovskijs "Štorm"	208
4.7.1.1	Die Parteivertreter: der Vorsitzende und der Matrose	213
4.7.1.2	Volk und Partei	220

- VIII -

4.7.2	Konstantin Trenevs "Ljubov' Jarovaja"	227
4.7.2.1	Die Parteivertreter: Koškin und Švandja	232
4.7.2.2	Ljubov'	239
4.7.2.3	Der Humanist Kolosov	246
4.7.2.4	Das Volk	249
5	Ergebnisse	251
	Literaturverzeichnis	258

1 Einleitung

Die vorliegende Arbeit ist der russischen dramatischen Literatur einer Zeit gewidmet, die entscheidend durch die Oktoberrevolution geprägt ist. Mit diesem Ereignis setzte eine weitreichende Umgestaltung des gesellschaftlichen Lebens ein. In die Position einer Staatsideologie rückten Grundkonzeptionen, die diese fundamental veränderten. Die Zeit nach der Revolution war deshalb, wie nur wenige andere Zeiten, in ungeheuer starkem Maße von der Politik und der Umorganisation gesellschaftlicher Strukturen bestimmt. Diese Entwicklungen machten auch vor der Kunst nicht halt, die ohne die Zeitgeschichte als Einflußfaktor deshalb nicht denkbar ist.

Die literaturgeschichtliche Fragestellung dieser Arbeit geht von einer engen Verflechtung der Kunst mit der Gesellschaft aus, wobei keineswegs ihr besonderer Status innerhalb des Systems der Gesellschaft gelegnet werden kann oder soll. Wenn man jedoch den Zusammenhang zwischen Kunst und menschlicher Kommunikation als ein Grundprinzip und damit Kunst als nichts anderes als ein Kommunikationsmittel versteht,¹ so kann eine Wirkung der gesellschaftlichen Realität auf die Kunst nicht verneint werden.² Struktur und Inhalt eines künstlerischen "Modells der Wirklichkeit"³ bilden Reflexionen ab, die auf der Grundlage der Bewußtseinsstruktur des Autors entstanden sind.⁴ Aber diese ist nicht denkbar ohne die Bezüge sowohl zum tradierten als auch zum jeweils aktuellen gesellschaftlichen Kontext. Kunst wird davon ausgehend hier als ein Reflexsystem individueller Art auf überindividuelle Gegebenheiten verstanden. Damit ist ausgeschlossen, daß der Einfluß gesellschaftlicher Aspekte auf die Kunst als rein mechanisch angesehen wird. Es geht hier nicht um ein naives Widerspiegelungsmodell, in welchem der Zustand der Gesellschaft als Erklärungsmodell der Kunst

1 Vgl. Lotman (1970) S. 11: "Устойчивость сопоставления искусства и языка, голоса, речи свидетельствует о том, что связь его с процессом общественных коммуникаций – подспудно или осознанно – входит в самую основу понятия художественной деятельности.
(...) искусство – особое средство коммуникации..."

2 Auch für Lotman ist dies ein Axiom: "Вряд ли кто-нибудь сейчас будет спорить с тем, что общественная жизнь определяет облик искусства." Lotman (1970) S. 45.

3 Vgl. Lotman (1968) S. 14.

4 Vgl. Lotman (1968) S. 31: "Структура модели (...) является отражением структуры сознания автора, его мировоззрения."

dienen soll. Unbestritten ist vielmehr ein wesentlich komplizierterer Status der Kunst in der Gesellschaft, der ihr eine weitreichende Eigen-gesetzlichkeit garantiert.

Diesen Standpunkt nimmt auch Mukarovsky ein. Er modifiziert die theoretischen Grundsätze des russischen Formalismus insofern, als er die hierin vertretene "Autonomie der Kunst in Hinblick auf die Phänomene anderer Entwicklungsreihen" deutlich abschwächt:

"... (mir) wurde (...) zunehmend klarer, daß auch eine konsequent durchgehaltene Annahme einer Entwicklungsimmanenz die Blickrichtung auf die Wechselseitigkeit der Kunst mit diesen anderen Reihen nicht nur erlaubt, sondern sogar verlangt."⁵

Eine in diesem Sinn verstandene Literatursoziologie und -geschichte kann nicht ohne Einbeziehung von außerästhetischen Entwicklungsaspekten in der Gesellschaft auskommen.

Die Wahl dieses Interpretationsansatzes ist durch die Thematik der vorliegenden Arbeit bedingt, denn erst die Problematisierung des Komplexes "Individuum und Kollektiv" im System der neuen Staatsideologie, also in einem außerästhetischen Bereich, aktualisierte diese Fragestellung auch für die Kunst. Die Untersuchungen zu ausgewählten russischen Dramen der nachrevolutionären Zeit werden deshalb einerseits durch Überlegungen zu den ideologischen Konzeptionen der neuen Machthaber und andererseits durch Darstellungen zu deren kulturpolitischen Programmen und Aktivitäten ergänzt.

Die Themenstellung dieser Arbeit weist zwei Betrachtungsschwerpunkte auf: einerseits geht es um ein Kapitel aus der russischen Dramengeschichte, andererseits um die spezielle Problematik "Individuum und Kollektiv" in der Literatur.

In diesem Zusammenhang müssen zwei Fragen bezüglich der Verbindung beider Aspekte gestellt werden:

1. Aus welchem Grund wurde gerade das Thema "Individuum und Kollektiv" gewählt, um einen Einblick in die russische Dramengeschichte zu

⁵ Mukarovsky (1970) S. 8. Die ästhetische Norm steht damit in enger Beziehung zur Gesellschaft und damit zu außerästhetischen Normen: "Deshalb dürfen wir bei der Erörterung der Beziehung zwischen ästhetischer Norm und gesellschaftlicher Ordnung nicht den Umstand übersehen, daß hier nicht ein isoliertes Phänomen mit einem anderen in Kontakt gerät (d.h. die ästhetische Norm mit einem bestimmten Element des Kollektivs), sondern daß zwei Systeme miteinander in Beziehung gesetzt worden sind..." Mukarovsky (1970) S. 66.

gewinnen? und

2. Aus welchem Grund wird gerade die Gattung Drama dazu herangezogen, Erkenntnisse über dieses Thema zu gewinnen?

Die Antwort auf die erste Frage könnte einfach lauten: Weil die Bedeutung der Figuren für das Drama von so großer Wichtigkeit ist.⁶ Das ergibt sich schon daraus, daß lyrische und epische Texte im Prinzip ganz ohne Figuren auskommen können, dramatische aber allein durch die Realisierung von Figuren auf der Bühne denkbar sind.⁷

Dieser gattungstheoretische Aspekt bildet aber nur einen Teil der Beantwortung dieser Frage. Denn ein weiterer Aspekt bezieht sich auf die große Bedeutung, die der Darstellung des Menschen im Prozeß der Schaffung einer neuen Literatur nach der Revolution beigemessen wurde. "Die neue Literatur beginnt mit dem neuen Menschen"⁸, zitiert Kononenko Johannes R. Becher.

Tatsächlich hatte die Vorstellung von einem vollkommen andersartigen Menschen in den Bedingungen des neuen Staates einen großen Einfluß auf die Literatur. Schon in Gor'kijs Roman "Mat" ist die Utopie eines "neuen Menschen" unter veränderten gesellschaftlichen Bedingungen entworfen.

"Я знаю - будет время, когда люди станут любоваться друг другом, когда каждый будет как звезда пред другим! Будут ходить по земле люди вольные, великие свободой своей, все пойдут с открытыми сердцами, сердце каждого чисто будет от зависти, и беззлобны будут все. Тогда не жизнь будет, а - служение человеку, образ его вознесется высоко; для свободных - все высоты достигаемы! Тогда будут жить в правде и свободе для красоты, и лучшими будут считаться те, которые шире обнимут сердцем мир, которые глубже полюбят его, лучшими будут свободнейшие - в них наиболее красоты! Велики будут люди этой жизни..."⁹

Das Modell eines "neuen Menschen" wurde als konstruktive Aufgabe der Schriftsteller zur Überwindung des als destruktiv begriffenen Men-

6 Damit soll keine Entscheidung über die Frage nach der Dominanz von Figur oder Handlung im Drama impliziert sein (vgl. Pfister (1984) S. 220).

7 Die (immer nur kurzfristig) leere Bühne ist ein Zeichen von Pause, von Übergang einer Konfiguration in eine andere.

8 Kononenko (1967) S. 308.

9 Gor'kij (1970) S. 127f.

schenbildes in der Literatur der vorrevolutionären Zeit¹⁰ formuliert. Gor'kij etwa kennzeichnete in seiner Rede auf dem 1. Schriftstellerkongreß 1934 den Typus des "überflüssigen Menschen" als das Hauptthema der bürgerlichen Literatur und setzte dagegen die Modelle in den nachrevolutionären Werken.

"У нас (...) не должно, не может быть лишних людей. Каждому гражданину предоставлена широкая свобода развития его способностей, дарований, талантов. От личности требуется только одно: будь честной в своем отношении к героической работе создания бесклассового общества."¹¹

Der Mensch war, nach den marxistisch-leninistischen Vorstellungen, aus dem "Schneckenhaus" der Vereinzelung in der bürgerlichen Welt herausgetreten;¹² er konnte "sich aufrichten und sich als Mensch fühlen"¹³ und verlangte nun nach seiner Darstellung in der Literatur.

Der "neue Mensch" steht damit im Spannungsfeld seiner Individualität und dem Kollektivbewußtsein, das als "Grunderlebnis der revolutionären Massen"¹⁴ beschrieben wird. Wollte die Literatur, und mit ihr auch die dramatische, zur Schaffung eines Modells des "neuen Helden" beitragen, so mußte sie Stellung zum Konflikt zwischen Individuum und Kollektiv beziehen. Die literarische und auch dramatische Figur des "neuen Menschen" in der nachrevolutionären Literatur stellt sich deshalb vornehmlich als Synthese bzw. Antithese dieser beiden Elemente dar.

Diese Ausführungen machen verständlich, daß der innovative Grad eines literarischen Werkes in dieser Phase vornehmlich an dem in ihm gelieferten Modell des "neuen Menschen" gemessen wurde. Der Figuren-aspekt eignet sich aus diesem Grund besonders gut zur Untersuchung eines die zwanziger Jahre betreffenden, literaturgeschichtlich orientierten Themas.

10 Vgl. zum Beispiel Herting (1969) S. 205: "In der spätbürgerlich-modernistischen Literatur hat der einzelne keine Möglichkeit mehr, verändernd in die gesellschaftlichen Verhältnisse einzugreifen. Er wird als hilfloses Opfer unbekannter Mächte dargestellt, ausgeliefert einem unabwendbaren Schicksal. Ergebnisse und Sinn menschlichen Handelns werden bezweifelt. Das Individuum tritt nicht mehr als geschichtsbildende Kraft in Erscheinung. Dieser Verlust an geschichtlicher Handlungsfähigkeit des einzelnen kennzeichnet die Auffassung vom sogenannten 'Anti-Helden'."

11 Gor'kij (1953) S. 321.

12 Vgl. Thun (1973) S. 186.

13 Lenin (1949) S. 368: "... может проявить себя человек труда, может разогнуть немного спину, может выпрямиться, может почувствовать себя человеком."

14 Thun (1973) S. 186.

Die zweite Frage aufgreifend muß angemerkt werden, daß die Problematik "Individuum und Kollektiv" in der nachrevolutionären Phase nicht nur für das Drama besonders bedeutsam ist. Das Drama ist noch nicht einmal die Gattung, die zur Lösung dieser Fragestellung vorrangig beigetragen hat. Im Gegenteil wurde immer wieder beklagt, daß es vor allem hinter den Entwicklungen in der Prosa weit zurückblieb. Furmanovs Prosaheld Čapaev etwa wurde lange vor einem dramatischen Helden von den sowjetischen Kritikern als Prototyp des "neuen Menschen" gefeiert.¹⁵ Das Drama hatte viel größere Schwierigkeiten mit einem entsprechenden Heldenmodell, wie im Verlauf dieser Arbeit zu sehen sein wird.

Die spezifische Gestalt des Theaters als Realisator dramatischer Texte aber macht diese Problematik gerade im Drama besonders interessant, denn die "Öffentlichkeit dramatischer Kommunikation"¹⁶ stellt ein System von Relationen zwischen Masse und Einzelnen her, das anderen literarischen Gattungen nicht zugänglich ist.

Einerseits ist das Theater massenbildendes Instrument:

"Keine Frage, das Theater ist ein elementares Instrument der Demokratie. Wo es überhaupt zur Wirkung gelangt, schweißt es die Menschen, ganz ohne Unterschied zu einer 'Masse' zusammen. (...) Die Macht, mit der das Theater die Menschen vergesellschaftet, ist ganz außerordentlich."¹⁷

Andererseits ist es aber auf das Individuum grundlegend angewiesen:

"Sehr merkwürdig und sehr beachtenswert: Auch hier, wo ein Massenakt so offensichtlich Ausgangspunkt und Zielpunkt des Ganzen ist, muß der Weg über das einzelne, besonders begabte und ausgebildete Individuum genommen werden. (...) Ja, das Theater beginnt allenthalben erst, wo sich aus der ekstatisch tanzenden und singenden Masse zum erstenmal ein besonders betontes Einzelgeschöpf abspaltet."¹⁸

Das Drama stellt sich damit als eine Gattung dar, in der das Problem "Individuum und Kollektiv" nicht nur auf der rein textuellen Ebene angesiedelt ist, sondern sich auch ganz zwangsläufig aus der Art der Rezeption ergibt.

15 Voller Selbstbewußtsein sagt er von sich: "... мнение о себе развивается такое, что вот, дескать, не клоп ты, каналья, а человек настоящий, и хочется жить настоящему-то как следует..." Furmanov (1960) S. 140. Der Roman "Čapaev" erschien im Jahre 1923.

16 Pfiater (1984) S. 49.

17 Bab (1931) S. 36 (Hervorhebung im Text).

18 Bab (1931) S. 41 (Hervorhebung im Text).

Die zeitliche Abgrenzung des Behandlungsgegenstandes in dieser Arbeit bereitet bei der Festlegung des Anfangs keine Schwierigkeiten. Auch wenn die Revolution für die Literatur keinen völligen Neubeginn brachte - einen solchen kann es nicht geben -, so modifizierte sie doch in so erheblichem Maße ihre Ausgangsvoraussetzungen, daß hier wohl unzweifelhaft ein deutlich markierter Einschnitt festgestellt werden kann.

Mit dem letzten hier behandelten Drama "Ljubov' Jarovaja" reicht diese Arbeit bis in das Jahr 1926 hinein. Dieser Zeitpunkt wird nicht als Endpunkt einer literaturgeschichtlichen Periode angesehen, denn die literarischen "Zwanziger Jahre" reichen nämlich in Rußland wesentlich weiter, bis zum 1. Schriftstellerkongreß 1934 mit der Festschreibung des sozialistischen Realismus als gültige Literaturdoktrin.

Die hier behandelte dramatische Literatur steht, auch wenn sie zeitlich nicht an den Endpunkt heranreicht, doch im Spannungsfeld zwischen den Ereignissen sowohl der Revolution als auch des 1. Schriftstellerkongresses, denn rückblickend wird die heutige Interpretation durch die Begrenzung der Periode nach hinten erheblich beeinflußt, denn der sozialistische Realismus hat natürlich eine Vorgeschichte. Er ist keine spontane "Erfindung" von Stalin, Ždanov und Gor'kij,¹⁹ sondern wurde vielmehr auf der Grundlage der Erfahrungen aus den früheren Jahren und den Dogmen des Marxismus-Leninismus entwickelt. Es ist eine naive Vorstellung, anzunehmen, daß der sozialistische Realismus als neue literarische Richtung sofort nach der Revolution begonnen hätte. Das wird auch größtenteils von sowjetischer Seite nicht bestritten.²⁰ Aber immer wieder will von ihr der Eindruck erweckt werden, als wäre die Entwicklung, die 1934 ihren vorläufigen Abschluß fand, folgerichtig, zwangsläufig und weitgehend bruchlos auf diese literarische Richtung zu verlaufen.²¹ Die Dramenuntersuchungen an dieser Stelle werden eine Überprüfung dieser These der Zwangsläufigkeit ermöglichen.

Unter diesem Aspekt erklärt sich auch die zeitliche Begrenzung der vorliegenden Arbeit nach hinten, das heißt der Abschluß mit dem Dra-

19 Vgl. Schmitt (1974) S. 10f.

20 Vgl. zum Beispiel Andreev (1969) S. 103.

21 Vgl. zum Beispiel Andreev (1969) S. 104: "Социалистический реализм возобладал у нас не по указе сверху, (...) он был воистину 'выстрадан' нашими писателями, которые в силу собственного опыта пришли к нему. Таков был, с точки зрения практической и теоретической, главный процесс советской литературы 20-х годов."

ma "Ljubov' Jarovaja". Das Genre der "heroischen Revolutionsdramen", dessen wichtiger Vertreter es ist, soll als entscheidender Schritt für die Konzeption des sozialistischen Realismus gekennzeichnet werden.

Die sowjetische Sekundärliteratur zur nachrevolutionären Dramengeschichte krankte lange Zeit an dem Versuch, diese erst mit dem sozialistischen Realismus bzw. den Dramen, die ihm zugeordnet werden, beginnen zu lassen. Damit wurden die ersten Jahre der Entwicklung, die in dieser Arbeit nachgezeichnet werden, für ein Geschichtsmodell des russisch-sowjetischen Dramas fast vollkommen ausgeklammert. Bis in die sechziger Jahre hinein begann damit für die sowjetische Literaturwissenschaft die Existenz des nachrevolutionären russischen Dramas zum größten Teil erst knapp zehn Jahre nach der Oktoberrevolution, nämlich vornehmlich mit eben den Dramen, mit denen ich diese Arbeit enden lasse. Ohne die dabei entstehende Lücke auszufüllen oder zu erläutern, wurde eine eindeutig stringente Entwicklungslinie des Theaters nach der Revolution aus den Traditionen des vorrevolutionären kritischen Realismus proklamiert.²²

Die Vorstellung von einem gesetzmäßigen Fortschreiten der dramatischen Literatur negiert aber die große Vielfalt an Versuchen, nach der Revolution eine neue sozialistische Literatur zu schaffen, und simplifiziert den Entwicklungsgang auf unzulässige Weise.

Diese Sichtweise hat dazu geführt, daß der größte Teil der Dramen, die hier behandelt werden, in der Sowjetunion lange Zeit keine oder nur geringe Beachtung fand. Zu Beginn der sechziger Jahre änderte sich dieses Bild ein wenig. Das ist vor allem der Verdienst von Konstantin Rudnickij, der als erster auf die verkürzte, das heißt verspätet einsetzende Dramengeschichtsschreibung aufmerksam machte.

"Речь идет о довольно устойчивой, давно вошедшей в обиход научной концепции, согласно которой в советском театре до появления пяти упомянутых пьес и спектаклей²³ либо вовсе не было ничего примечательного, либо были сплошные ошибки, вывихи и недостатки ('лженинаторские попытки', 'проникновение враждебных влияний', 'экспрессионистские тенденции',

22 Vgl. zum Beispiel Očerki (1954) S. 36: "Коммунистическая партия и Советское правительство, направляя процесс становления советского искусства, исходили из убеждения, что социалистическая драматургия может возникнуть лишь как закономерное развитие лучших традиций мировой художественной культуры, и прежде всего передовой русской классической литературы."

23 Er nennt zuvor V. Bill'-Belocerkovskija "Storm", L. Sejfullina "Virineja", B. Lavreneva "Razlom", K. Treneva "Ljubov' Jarovaja" und V. Ivanova "Bronepoezd 14-69".

'формализм', 'вульгарный социологизм' - все это упоминается на протяжении двух страниц программы для студентов)."²⁴

In der Folgezeit war das nachrevolutionäre Drama in der sowjetischen Literaturwissenschaft nicht mehr nur Ziel von Angriffen, wie sie Rudnickij zitiert, sondern wurde nun auch Gegenstand ausführlicher Untersuchungen. Den Ausgangspunkt bildet vor allem L. Tamašins Monographie "Sovetskaja dramaturgija v gody graždanskoj vojny" aus dem Jahre 1961. Danach sind vor allem A. Boguslavskijs und V. Dievs Werk "Russkaja sovetskaja dramaturgija. Osnovnye problemy razvitija. 1917-1935" aus dem Jahre 1963 und M. Bočarovs "Revoljucija. Dramaturgija. Teatr" aus dem Jahre 1984 zu nennen. Im Vergleich zu den dramatischen Werken, die als Klassiker des sozialistischen Realismus erkannt werden, sind die meisten Dramen der ersten Jahre dennoch auch heute noch in der Sekundärliteratur deutlich unterrepräsentiert.

Indem hier einige dieser Dramen aufgegriffen und untersucht werden, wird nicht etwa der Versuch unternommen, weitgehend vergessene "Perlen" der russischen Literatur ans Licht zu holen. Vieles von dem, was in der Anfangsphase der nachrevolutionären Dramengeschichte entstanden ist, ist vielmehr vom ästhetischen Standpunkt her sicherlich zu recht vergessen. Doch der literaturgeschichtliche Aspekt rechtfertigt eine Untersuchung dieser Dramen nicht nur, sondern erfordert sie sogar.

Die Auswahl der behandelten Dramen erfolgte aufgrund folgender Überlegungen: einerseits soll es sich dabei um Werke handeln, die nicht singuläre Erscheinungen, sondern typisch für bestimmte Richtungen von Dramen im festgesetzten Zeitraum sind; andererseits sollen sie in ihrer Zeit einen recht hohen Rezeptionsgrad erreicht und damit auch Reaktionen von Rezensenten und Kritikern hervorgerufen haben; und als letzter, aber nicht unwichtigster Aspekt: die Werke sollen einen interessanten Beitrag zu dem hier behandelten Thema "Individuum und

²⁴ Rudnickij (1960) S. 243. Symptomatisch für das wirklich Neue im Ansatz von Rudnickij für die sowjetische Literaturgeschichtsschreibung ist die Tatsache, daß sich das Redaktionskollegium des Sammelbandes, in dem Rudnickijs Aufsatz erschien, dazu genötigt sah, sich in einem einleitenden Wort deutlich von seinen Positionen zu distanzieren. Siehe: Ot redakcionnoj kolleģii. In: Moskva teatral'naja. Moskau: Iskusstvo 1960. S. 6.

Kollektiv" liefern.²⁵

Die jeweilige Analyse des Figurenbestandes und der Personendarstellung in den einzelnen Dramen wird vor allem unter Berücksichtigung der Korrelationen zu anderen Dramen ihrer Zeit und der Reaktionen zeitgenössischer wie auch nachfolgender Rezensoren und Kritiker eingeleitet. Dadurch kann die Betrachtung des Themas "Individuum und Kollektiv" von der Behandlung im literarischen Werk auf die literarische Öffentlichkeit ausgeweitet werden.

Die Synthese der Analysen wird zu zeigen haben, welche Entwicklungslinien festgestellt werden können. Dabei interessiert vor allem auch die Überprüfung der oben zitierten These vom stringenten, zwangsläufigen Prozeß hin zum sozialistischen Realismus. Des weiteren soll ein Vergleich zwischen dem Menschenbild in der Ideologie der Partei und dem im Drama entwickelten Menschenbild Übereinstimmungen bzw. Abweichungen zwischen ästhetischem und außerästhetischem System aufzeigen.

²⁵ Eine solche Auswahl bedingt, daß Vollständigkeit nicht zu erreichen ist. So mußten etwa auch die Dramen von Sergej Tret'jakov ausgeklammert werden, die im Westen durch dessen Zusammenarbeit mit Bertolt Brecht einen größeren Bekanntheitsgrad erlangten und deshalb hier oftmals als die herausragenden Erscheinungen des nachrevolutionären russischen Theaters begriffen werden.

2 Die Rolle des Individuums in der Sowjetideologie

Die Problematik des Individuums und seiner Beziehungen zur Gesellschaft ist eine der strittigsten Fragen in der Interpretation des Gedankenmodells von Marx und Engels, auf das sich die Sowjetideologie stützt. Einerseits wird in diesem Zusammenhang von einem "Kult der Gesellschaft" gesprochen, "dem Eigentum und Eigenwille zuwider sind"¹, andererseits sehen Marx und Engels den Fortgang der Geschichte aber auch dadurch gekennzeichnet, daß in ihm die Gesellschaft immer mehr ihren Individuumsfeindlichen Charakter, den sie in der kapitalistischen Phase entwickelt hat, aufgibt.² Erst dadurch werde dem Individuum eine konfliktfreie gesellschaftliche Existenz ermöglicht. Hier deutet sich bereits die komplizierte Verwebung der beiden Elemente Individuum und Gesellschaft in der marxistischen Ideologie an.

Tatsächlich stehen sie im Marxismus in engsten, klar strukturierten Verbindungen zueinander. Denn für Marx ist das Individuum keine isolierte und unabhängige Größe, sondern vielmehr "Personifikation ökonomischer Kategorien", "Träger von bestimmten Klassenverhältnissen und Interessen"³, "Produkt dieser bestimmten gesellschaftlichen Produktionsverhältnisse"⁴. Sein Wesen entscheidet sich damit nicht auf der individuellen Ebene, sondern die Einzelnen tragen "gesellschaftliche Charaktere, die den Individuen von den Produktionsverhältnissen aufgeprägt werden"⁵.

Marx unterscheidet zwischen einem "persönlichen Individuum", das Ausprägung eines einzelnen Vertreters der menschlichen Gattung ist, und einem "Klassenindividuum", dessen Determinanten in der Gesellschaft liegen.⁶

"Der Mensch - so sehr er daher ein besondres Individuum ist, und grade seine Besonderheit macht ihn zu einem Individuum und zum wirklichen individuellen Gemeinwesen - ebenso sehr ist er die Totalität der gedachten und empfundenen Gesellschaft für sich..."⁷

Hier wird deutlich, daß auch der individuelle Teil dieser Bestimmung,

1 Schäfer (1968) S. 200.

2 Vgl. Schaff (1965) S. 216.

3 Marx (1968f.) Bd. 23, S. 16.

4 Marx (1968f.) Bd. 25, S. 887.

5 Sève (1977) S. 121 (Hervorhebung im Text).

6 Vgl. Collet (1985) S. 542.

7 Zitiert nach Schaff (1965) S. 82f. (Hervorhebung im Text).

also das, was sich auf das "persönliche Individuum" bezieht, den einzelnen Menschen als Gemeinwesen faßt.

Die Verbindung mit der Gesellschaft ist, nach Marx, sowohl gegebene Tatsache als auch Voraussetzung für das individuelle Dasein des Menschen.

"Der Mensch ist im wörtlichen Sinn (...) nicht nur ein geselliges Tier, sondern ein Tier, das nur in der Gesellschaft sich vereinzeln kann."⁸

Die eindeutige Bindung an die Gesellschaft bedingt, daß die Freiheit des Individuums nicht vom Einzelnen, sondern nur gesellschaftlich festgelegt werden kann.

Welche Möglichkeiten aber bleiben dem Menschen in dieser Konstellation noch, seine eigene Individualität zu leben?

Marx verneint die generelle Einschränkung der persönlichen Freiheit durch die gesellschaftliche Stellung des Menschen. Er macht eine solche vielmehr abhängig vom historischen Entwicklungsstand. Im Kapitalismus werde das Individuum tatsächlich verkrüppelt und zerstört. In ihm nämlich klaffen, so Marx, die gemeinschaftlichen und die individuellen Interessen weit auseinander. Deshalb kommt es hier zur Verkrüppelung der individuellen Ansprüche und der Existenz des Individuums. Aus diesem Grund meint er:

Die Proletarier "müssen den Staat stürzen, um ihre Persönlichkeit durchzusetzen."⁹

In der sozialistischen bzw. kommunistischen Gesellschaft aber finde eine Entwicklung statt, die die Interessen zwischen Gesellschaft und Individuum zur Deckung bringen werde. Die Verwirklichung gesellschaftlicher Ansprüche wäre dann gleichbedeutend mit der Verwirklichung individueller Ansprüche. Unter den Voraussetzungen eines kommunistischen Gemeinwesens könne sich deshalb ein "integrales", "vollständiges" Individuum herausbilden.¹⁰ Marx entwirft so die "Entwicklungskurve des gesellschaftlichen Individuums (...) von den ursprünglichen Gesellschaften mit der für sie charakteristischen 'Unreife des individuellen Menschen'¹¹ bis zum Kommunismus, in dem sich das 'total entwickelte Individuum'¹² entfalten wird."¹³ Im Kommunismus verliert

8 Marx (1947) S. 237.

9 Marx/Engels (1983) S. 77.

10 Vgl. Collet (1985) S. 543.

11 Marx (1968f.) Bd. 23, S. 93.

12 Marx (1968f.) Bd. 23, S. 512.

13 Sève (1977) S. 142.

damit, nach Marx, die Bindung des Einzelnen an die Gesellschaft ihren zwangsausübenden Charakter, ja, sie ermöglicht sogar einzig und allein die völlige Verwirklichung der Individualität.

Der Mensch bleibt aber auch im Fortschreiten der Geschichte lediglich eine "Funktion der gesellschaftlichen Verhältnisse"¹⁴.

"...daß er so ist, wie er ist, ist das Werk der Gesellschaft."¹⁵

Zwar wird dem Individuum durchaus auch eine schöpferische Kraft zubilligt,¹⁶ aber dieser sind doch durch die determinierende Kraft der gesellschaftlichen Bedingungen enge Grenzen gesetzt.¹⁷

An diesem Punkt setzt Georgij Plechanov in seiner Schrift "K voprosu o roli ličnosti v istorii" aus dem Jahre 1898 ein. Plechanov ist darin um einen Ausgleich zwischen den beiden Aspekten Individuum und Gesellschaft in der Geschichte bemüht. Aber auch er mißt der Persönlichkeit deutlich geringere Bedeutung bei als der Massenspontaneität.¹⁸ Seine Entscheidung bei der Abwägung dieses Problems ist eindeutig:

"Выходит, что личности, благодаря данным особенностям своего характера, могут влиять на судьбу общества. Иногда влияние бывает даже очень значительно, но как самая возможность подобного влияния, так и размеры его определяются организацией общества, соотношением его сил. Характер личности является 'фактором' общественного развития лишь там, лишь тогда и лишь постольку, где, когда и поскольку ей позволяют это общественные отношения."¹⁹

Damit leugnet Plechanov nicht die Existenz herausragender Persönlichkeiten im historischen Prozeß, stellt ihr Wirken aber in vollkommene Abhängigkeit von den gesellschaftlichen Bedingungen. Eine historische Persönlichkeit hat, seiner Meinung nach, nicht die Möglichkeit gegen diese Bedingungen zu wirken, sondern nur in Relation zu diesen. Die Bedingungen erzeugen gleichsam historische Talente in den dafür passenden Augenblicken.

14 Schaff (1965) S. 92.

15 Schaff (1955) S. 87.

16 Vgl. Schaff (1965) S. 197.

17 Vgl. Sève (1977) S. 121. Ausgehend von Marx sechster These über Feuerbach schreibt er: "Wenn das menschliche Wesen kein den einzelnen Individuen innewohnendes Abstraktum ist, wenn es in seiner Wirklichkeit das Ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse ist, dann produzieren also die Individuen als solche nicht die Geschichte, dann produziert im Gegenteil die Geschichte die Individuen."

18 Vgl. von Welse (1973) Sp. 16.

19 Plechanov (o.J.) S. 293.

"Авню уже было замечено, что таланты являються всюду и всегда, где и когда существуют общественные условия, благоприятные для их развития. Это значит, что всякий талант, пропавшийся в действительности, т.-е. всякий талант, ставший общественной силой, есть плод общественных отношений."²⁰

Die Möglichkeiten ihres Wirkens sind damit erheblich eingeschränkt:

"Но если это так, то понятно, почему талантливые люди могут, как мы сказали, изменить лишь индивидуальную физиономию, а не общее направление событий; они сами существуют только благодаря такому направлению; если бы не оно, то они никогда не перешагнули бы порога, отделяющего возможность от действительности."²¹

Und dennoch kommt ihnen eine wichtige Bedeutung zu:

"Великий человек велик не тем, что его личные особенности придают индивидуальную физиономию великим историческим событиям, а тем, что у него есть особенности, делающие его наиболее способным для служения великим общественным нуждам своего времени, возникшим под влиянием общих и особенных причин. (...) Великий человек является именно начинателем, потому что он видит дальше других и хочет сильнее других. (...) Он - герой. Не в том смысле герой, что он будто бы может остановить или изменить естественный ход вещей, а в том, что его деятельность является сознательным и свободным выражением этого необходимого и бессознательного хода. В этом - все его значение, в этом - вся его сила. Но это - колоссальное значение, страшная сила."²²

Plechanovs "Würdigung und gleichzeitige Relativierung"²³ der Leistung einzelner Individuen war für Lenins theoretisches Konzept von großer Bedeutung. Zwar bezeichnet Lenin jede Form des Individualismus als eine Erscheinung des Anarchismus,²⁴ dennoch betont er auch die Rolle des subjektiven Faktors im geschichtlichen Prozeß und mißt dem Einzelnen eine relativ wichtige Funktion bei. Schlüsselwort ist in diesem Zusammenhang die "Bewußtheit". Da die Arbeiterklasse ihrer Bewußtheit nach, so Lenin, nicht dazu in der Lage sein kann, über ein "trade-unionistisches Bewußtsein" hinauszukommen,²⁵ muß an ihre Spitze eine Gruppe von bewußteren Personen gesetzt werden. Diese sieht Lenin in den Berufsrevolutionären einer kadermäßig organisierten Partei. Notwendig geworden ist eine solche Struktur durch die negativen Auswirkungen der kapitalistischen Phase auf die einzelnen Menschen:

20 Plechanov (o.J.) S. 300 (Hervorhebung im Text).

21 Plechanov (o.J.) S. 300 (Hervorhebung im Text).

22 Plechanov (o.J.) S. 304f. (Hervorhebung im Text).

23 Kobiernicz (1973) Sp. 116.

24 Vgl. Lenin (1946a) S. 300.

25 Vgl. Lenin (1946b) S. 356.

"... der Mensch (ist) durch die bürgerlich-kapitalistische Phase der Geschichte psychisch verstümmelt worden (...). Er tritt nicht im Vollbesitz seiner natürlichen psychischen Anlagen und Fähigkeiten in die sozialistische Gesellschaft ein. (...) Die Kraft zur Überwindung dieser geschichtlich bedingten Verstümmelung kann der Mensch nicht allein aus der Betätigung seines Verstandes ziehen; er ist in diesem existenziellen Bereich seines Wesens auf die Hilfe und Unterstützung des 'Kollektivs' angewiesen."²⁶

Dieses Kollektiv soll vor allem die Kaderpartei bilden. Gefordert ist damit zunächst eine vollkommene Unterordnung aller Vertreter des Volkes unter die Anordnungen von Einzelnen.²⁷ Dieser Zustand soll, nach Lenin, solange notwendig sein, bis das Bewußtsein der Massen weit genug entwickelt sei, das heißt, bis sich das individualistische Bewußtsein in ein kollektivistisches verwandelt hätte. Lenin strebt demnach einen Ausgleich zwischen Individuum und Kollektiv in Form einer völligen Identifikation des ersteren mit dem zweiten an.

Dieser angestrebte Ausgleich ist einer der entscheidenden Unterschiede zu westlichen ethischen Konzepten. In ihnen wird das Einzelwesen ganz bewußt dem "Chaos einander widerstreitender Bindungen und Werte"²⁸, wie denen von Individuum und Gemeinwesen, ausgesetzt. Herbert Marcuse schreibt dazu:

"Im Gegensatz dazu scheint die sowjetische Ethik die wirkliche Lösung dieser Widersprüche darzustellen - eine Vereinigung moralischer mit praktischen Werten, die die westliche Ethik nicht erreichen kann und auch nicht erreichen will, weil sie die Spannung zwischen den beiden Sphären als eine Vorbedingung moralischen Verhaltens ansieht."²⁹

Doch für Lenin ist die Identifikation ein vordringliches Ziel, das mit Hilfe der Vermittlungsinstanz der Partei erreicht werden soll. Zwischen das Individuum und die Gesellschaft, das heißt mit anderen Worten zwischen das Einzelne und das Allgemeine, tritt damit eine neue Kategorie, die als das "Besondere" bezeichnet werden kann. Es kommt somit zu einem dreigliedrigen Kategorienschema: Einzelnes - Besonderes - Allgemeines.³⁰ Zwischen den Kategorien besteht eine klare hierarchische Ordnung: das Einzelne ist an das Besondere verwiesen, um Einblicke in die Gestalt des Allgemeinen zu gewinnen; das Besondere versucht, das Allgemeine zu fassen und nach "unten", das heißt an das Einzelne, wei-

26 Lieber (1964) S. 27.

27 Vgl. Lenin (1950) S. 284.

28 Marcuse (1964) S. 193.

29 Marcuse (1964) S. 193.

30 Vgl. Lieber (1964) S. 16.

terzugeben.

In die Rolle des Besonderen treten in der Sowjetideologie die Kollektive, das sind die politischen und gesellschaftlichen Organisationen, allen voran die Partei mit ihren verschiedenen Satellitenorganisationen wie Komsomol, Gewerkschaft, daneben der Betrieb, die Arbeitsbrigade, der Kolchos und auch Clubs, Kultur- und Sportgruppen usw.³¹; es sind die vom System "vorgeordneten sozialen Mächte", "in die es (= das Individuum, A.L.) sich um seiner selbst willen einzufügen hat"³². Diese institutionalisierten Kollektive werden zum Maßstab für die Beziehungen zwischen den Einzelnen und dem Allgemeinen und damit auch zum Maßstab für den Grad der Freiheit in der Gesellschaft. Gleichzeitig übernehmen die Institutionen des Besonderen auch eine Erziehungsfunktion, denn es geht ja gerade darum, einen Wandel der Einstellungen hin zum Kollektivistischen zu erzielen.

"Das Kollektiv (...) hat die Aufgabe zu übernehmen, die Psyche des Menschen umzuformen. Das Kollektiv und der in ihm ausgeprägte objektive Geist gibt jedem einzelnen Individuum die moralischen Normen und Regeln vor, die die sowjetische Gesellschaft als Bedingung höheren Menschseins ansieht. Verstößt das Individuum gegen den Kollektivgeist, so demonstriert es nur den Rückfall seines Bewußtseins in einen geschichtlich überholten Individualismus."³³

Führende Persönlichkeiten in der Geschichte sind im Sowjetstaat auf diesem Hintergrund nur als Verkörperung des Parteiwillens denkbar. Bei ihnen muß eine "Identität von Bewußtsein und Aktion"³⁴ bestehen; sie sollen den Allgemeinwillen direkt verkörpern. Somit besitzen sie Vorbildfunktion für alle diejenigen, die als Einzelne nicht den Zugang zur führenden Schicht des Besonderen gefunden haben, und bilden Beispiele für eine mögliche Persönlichkeitsgewinnung im sowjetischen Staat. Außerhalb der Ebene des Besonderen, das heißt außerhalb der Tätigkeit in den Kollektiven, ist eine solche Ausbildung der Persönlich-

31 Vgl. Lieber (1964) S. 29.

32 Lieber (1964) S. 42. Vgl. dazu Marcuse (1964) S. 120: "Die sowjetische Bürokratie vertritt deshalb das gesellschaftliche Interesse in einer hypostasierten Form, bei der die individuellen Interessen von den Individuen getrennt und vom Staat für sich beansprucht werden.

Der Sowjetstaat tritt als das institutionalisierte Kollektiv hervor..."

33 Lieber (1964) S. 27. Vgl. dazu Eichhorn I (1967) S. 159: "Die Partei der Arbeiterklasse vermittelt den Werktätigen eine wissenschaftlich begründete Weltanschauung, eine optimistische Lebensauffassung und Moral, welche die humanistischen und revolutionären Traditionen der Vergangenheit kritisch in sich aufnehmen und allein den sozialistischen Lebens- und Entwicklungsbedingungen der Individuen entsprechen."

34 Lieber (1964) S. 46.

keit in diesem System nicht möglich.³⁵

"..., sodaß der einzelne, das Individuum, nur in der Aufnahme des Parteiwillens in den eigenen Willen und also in der Identifikation mit der Partei sich als Gemeinwesen verwirklicht, eine Verwirklichung, die eben zugleich eine solche seiner Persönlichkeit ist."³⁶

Herbert Marcuse bezeichnet den "systematischen Abbau des Antagonismus zwischen (...) der privaten und der öffentlichen Existenz" als "eine der Grundfunktionen der Sowjetgesellschaft".

"Die inneren und privaten Werte werden veräußerlicht, das heißt, der Mensch soll in allen seinen Daseinsweisen ein gesellschaftliches und politisches Wesen sein."³⁷

Das ist eine Zielvorstellung, die einen wesentlich veränderten Menschen gegenüber dem der vorrevolutionären Zeit voraussetzt. Stellt sich dabei Marx auf den Standpunkt, daß diese Veränderung eine unausbleibliche Entwicklung des Menschen durch die abgewandelte Beziehung zwischen Individuum und Gesellschaft im Kommunismus bringen würde, so bringt Lenin dieser optimistischen Sichtweise wenig Vertrauen entgegen. Er geht aktivistisch an die Lösung dieses Problems heran und schafft Möglichkeiten - viel stärker als bei Marx entworfen -, die Veränderung des Einzelnen von außen zu unterstützen. Das ausführende Organ dieser Funktion ist, neben anderen, vor allem die Partei. Das Bild des Individuums im nachrevolutionären Rußland ist unter diesen Voraussetzungen vor allem durch zwei Punkte gekennzeichnet:

- Es soll sich verändern gemäß den Interessen der Gemeinschaft.
- Es muß sich dabei an die Richtlinien der Partei halten, die ihm das Gemeinschaftsinteresse (durch ihr Prisma gebrochen) näherzubringen versucht.

³⁵ Vgl. Lieber (1964) S. 48.

³⁶ Lieber (1964) S. 46.

³⁷ Marcuse (1964) S. 197 (Hervorhebung im Text).

3 Das Theater im nachrevolutionären Rußland

Trotz Bürgerkrieg, Hungersnot und allgemeiner Warenknappheit erlebte das Theater nach der Oktoberrevolution in Rußland eine Zeit großer Blüte. Weite Teile der Bevölkerung wurden geradezu von einer "Theaterpsychose"¹ ergriffen. Eine große Anzahl von Laien begann Dramen zu schreiben,² schloß sich zu Theatergruppen zusammen und spielte in Kleinstädten und Dörfern oder an den Fronten des Bürgerkrieges. Anatolij Lunačarskij, der erste Leiter des Volkskommissariats für Volksaufklärung (Narkompros), schrieb über das Interesse am Theater:

"... народные массы как бы прорвались к театру. Словно вековой голод тяготил их: рабочие в городе, крестьяне в селе, красноармейцы на полях битв - все жаждали театра и организовывали театры."³

Zahlen belegen das Ausmaß der Theaterbegeisterung:

Ende 1919 bestanden an den verschiedenen Fronten des Bürgerkrieges etwa 1.200 Theater der Roten Armee und zusätzlich 1.000 "Theaterzirkel" ("kružki").⁴ Kargopol, eine kleine Provinzstadt im nördlichen Rußland mit 4.000 Einwohnern, besaß im Jahre 1919 sowohl ein eigenes Theater als auch ein eigenes Theaterbulletin.⁵ Im ländlichen Gouvernement Kostroma an der Volga existierten 400 Bauerntheater.⁶ Insgesamt gab es in Sowjetrußland 1920 etwa 6.000 Theater; zum Vergleich: 1914 waren es nur 210.⁷ In Moskau wurden allein 1918 18 neue Stadtteiltheater eröffnet.⁸ 40 Theatermagazine erschienen in den Jahren 1919 und

1 Vgl. Jufit (1977) S. 257: "психоз театризации".

2 Tamasin (1961) S. 5 führt zum Beispiel eine Zahl von 800 neuen Theaterstücken an, die in der Zeit des Bürgerkrieges in der Presse genannt wurden. Er weist darauf hin, daß die Zahl der tatsächlich entstandenen Dramen noch verdoppelt, wenn nicht verdreifacht werden müsse, da sicherlich nicht alle in der Presse Erwähnung gefunden haben.

3 Večernjaja Moskva 1S.1.1933 S. 3 (A. Lunačarskij: Stanislavskij i teatr ego epochi).

4 Vgl. Jufit (1977) S. 257f. Er beruft sich auf Zahlen aus einem Vortrag von Lunačarskij. Ohne eine Quelle zu nennen, spricht Rogova (1964) S. 164 von 1.210 Theatern und 4.911 Theaterzirkeln in der Roten Armee im Jahre 1920.

5 Vgl. Slonim (1963) S. 240. Er beruft sich auf Zahlen aus dem "Vestnik teatra" 6/1919.

6 Lunačarskij nennt als Vergleich die Zahl von 113 Bauerntheatern für das gesamte Frankreich (vgl. Jufit (1977) S. 257).

7 Mailand-Hansen (1980) S. 29. Rudnickij (1960) S. 253 und Rühle (1957) S. 81 geben für das Jahr 1920 eine Zahl von 3.000 Theatern an.

8 Osnos (1946) S. 41.

1920 in Petrograd und Moskau. Das sind dreimal so viele wie vor der Revolution.⁹

Mit großem Enthusiasmus beteiligten sich nun Bevölkerungsschichten am Theater, die zuvor noch nie kulturelle Aktivitäten entwickelt hatten. Das Theater wurde so immer mehr zur Sache des Volkes. In einem Artikel des "Vestnik teatra" wurde sogar die Forderung aufgestellt, "Theater" als obligatorisches Schulfach in allen Schulen einzuführen:

"В школы как обязательный предмет должно войти театральное искусство. (...) Каждый гражданин должен знать основы ритмики, дикции, постановки голоса и искусства искреннего выявления желаний."¹⁰

Diese Entwicklung verwundert nicht nur angesichts der damaligen Verhältnisse,¹¹ sondern auch, wenn man sich die Lage des Theaters vor der Revolution vor Augen führt.

Nur kurze Zeit zuvor war noch der Tod von Theater und Drama proklamiert worden. Beide befanden sich in einer tiefen Krise.

Profilierterster Kritiker des Theaters war zu dieser Zeit Julij Ajchenval'd¹², der einen seiner Aufsätze programmatisch "Otricanie teatra" nannte. Er schrieb darin:

"Я думаю, что театр переживает в наше время не кризис, а конец."¹³

Nach seiner Meinung sollte das Theater nicht dem Kanon der anderen Kunstgattungen angehören. Allenfalls sei es als "Pseudokunst" ("Ize-iskusstvo") zu bezeichnen. Und Zukunft hatte das Drama für ihn nur, abgelöst vom Theater, in der Form des Lesedramas.

Noch einen Schritt weiter ging im Jahre 1916 V. Šersenevič:

"Но мы будем прежде всего откровенны: не о кризисе говорить, а о смерти кричать (...) долой смысловую речь! (...) Мы хотим уничтожить возможность писать пьесы."¹⁴

Das Theater vor der Revolution war vor allem von einer subjektivistischen Tendenz beherrscht. Sowohl Dramatiker als auch Regisseure hatten versucht, neue Wege zu beschreiten, indem sie davon abrückten, die

⁹ Slonim (1963) S. 242.

¹⁰ Vestnik teatra 62/1920 S. 6 (V. Smysljaev: Massovyj teatr i iskustvo).

¹¹ "... во время самой кровавой и жестокой революции играла вся Россия." Istorija (1984) S. 54.

¹² Julij Isaevič Ajchenval'd (1872 - 1928), Literaturkritiker. Er emigrierte im Jahre 1922.

¹³ Ajchenval'd (1913) S. 12.

¹⁴ Šersenevič (1916) S. 54 und 58.

Handlung als Kernstück eines Dramas zu gestalten. Innere Vorgänge und psychologisierende Blicke auf ein Geschehen, das sich vornehmlich im Innern der Menschen abspielte, sollten die äußere Handlung ersetzen.

Experimente in dieser Richtung wurden bereits am Ende des 19. Jahrhunderts gemacht. Von großer Bedeutung ist in diesem Zusammenhang das dramatische Werk Anton Čechovs.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts und vor allem nach 1910 erlebte dann die Konzentration auf das Ego seinen Höhepunkt.

So schrieb der Regisseur Vsevolod Mejerchol'd im Jahre 1913:

"Вот манера, которая открывает творящему художнику чудеснейшие горизонты.

Прежде всего в мое своеобразное отношение к миру. И все, что я беру материалом для моего искусства, является соответствующим не правде действительности, а правде моего художественного каприза."¹⁵

Die Schauspielerin Vera Komissarževskaja, die in früheren Jahren vor allem durch Rollen in Stücken von Ostrovskij bekannt geworden war, wandte sich nun von der realistischen Darstellung ab und erklärte:

"Быт должен теперь исчезнуть со сцены, уступив свое место такому творчеству, которое затронет еще не изведанные глубины человеческого в божественном и божественного в человеческом."¹⁶

Leonid Andreev, einer der bekanntesten Dramatiker dieser Zeit, schrieb:

"... все дальше отходит от внешнего действия, все больше уходит в глубину души, в тишину и внешнюю неподвижность интеллектуальных переживаний (...) (...) новый театр будет исключительно театром панпсихизма."¹⁷

Solche innovativen Haltungen wiesen dem Theater auf der einen Seite neue Wege und Möglichkeiten auf. Auf der anderen Seite aber rüttelten sie an seinen Grundfesten und stellten es in Frage, so daß seine Rolle und Bedeutung ins Wanken geriet. Die absolute Ablehnung dieser Kunstgattung, wie bei Ajchenval'd und Šeršenevič, ist negative Reaktion auf diese Situation.

Das russische Theater stand in dieser Entwicklung nicht allein. Auch in den westeuropäischen Ländern war seit dem Ende des 19. Jahrhunderts das Theater Ort zahlreicher Experimente. Die traditionellen, strengen Regeln der Gattung wurden aufgeweicht. Szondi charakterisiert das Wesen des modernen Dramas insgesamt als Entwicklung solcher Expe-

¹⁵ Mejerchol'd (1968a) S. 225 (Hervorhebung im Text).

¹⁶ Zitiert nach Boguslavskij/Diev (1963) S. 9.

¹⁷ Andreev (1914) S. 231 und 247 (Hervorhebungen im Text).

rimente und Lösungsversuche auf dem Weg zu neuen Formen.¹⁸ In diesem Zusammenhang muß auch das russische Theater der vorrevolutionären Zeit gesehen werden.

Die sowjetische Literaturkritik bestreitet jeglichen innovativen, zukunftsweisenden Charakter dieser Entwicklung. Auch so wichtige Dramen wie die von Leonid Andreev und Aleksandr Blok ändern nichts an der insgesamt negativen Bewertung dieser Periode der Theatergeschichte.

Ausschlaggebendes Kriterium für diese Haltung ist vor allem die starke Betonung des geistigen, subjektiven Empfindens in den Dramen und Inszenierungen dieser Zeit und die damit verbundene Schwächung des Zusammenhangs von Subjekt und menschlicher Gesellschaft, die der Theaterkunst, nach Ansicht der sowjetischen Kritik, die Möglichkeit der aktiven Einflußnahme auf das Leben entziehe.¹⁹ Nach sowjetischer Auffassung hatte sich das Theater mit diesen Tendenzen in eine Sackgasse der Wirkungslosigkeit manövriert.²⁰

Die negative Bewertung des Theaterschaffens in dieser Phase wird deutlich an einem Beispiel aus Očerki (1954):

"Тенденции распада и разложения отражались на театре последнего предреволюционного десятилетия в самых разнообразных формах, - и во все более широком распространении бульварно-обывательской драматургии, сочетающей гривуазную адюльтерно-альковную тематику с сюжетами, непосредственно заимствованными из уголовной хроники, и в увеличении числа театров-миниматор, культивировавших фарсовый репертуар, стоящий на грани ничем не прикрытой порнографии."²¹

Schon vor der Revolution wurde in der "Pravda"²² Position gegen die oben beschriebenen Tendenzen des Theaters bezogen. Das Arbeiter- und Bauerntheater sollte, nach den hierin geäußerten Vorstellungen, keinerlei Ähnlichkeiten mit dem zeitgenössischen städtischen Theater, das "mehr

18 Vgl. Szondi (1979).

19 Vgl. zum Beispiel Воцагов (1984) S. 8: "Отказ от действия на сцене, 'углубление в безысходную психологию', исключительное внимание к 'борьбе индивидуума с самим собой' несли в себе идею безразличного отношения к действительности и были по сути своей реакционны, так как утверждали существующий порядок, не противостояли ему, лишая театральное искусство свойства активного воздействия на жизнь."

20 Vgl. Rostockij (1950) S. 5.

21 Očerki (1954) S. 14.

22 Die "Pravda" erschien seit 1912 täglich als legale Zeitung in Petersburg. Sie war bereits zu dieser Zeit faktisch das Organ der bolschewistischen Partei.

die Belustigung als die wahre Kunst anstrebe"²³, aufweisen.

Aus dieser Position heraus wurde die Revolution als deutlicher Einschnitt in der Entwicklung des Theaters, als Möglichkeit zu einem neuen Anfang und Aufbau, ja als Rettung des Theaters begriffen:

"Буржуазия - могильница театра, - в дыму и пламени Октябрьских дней феникс театра возрождается."²⁴

Wichtiges Kriterium für die tatsächlich nach diesem Neubeginn einsetzende Blüte war die Haltung der neuen Machthaber. Schon kurz nach der Revolution wandten sie sich Fragen des kulturellen Aufbaus und speziell des Theaters zu, dem vor allem von Lunačarskij eine besondere Bedeutung beigemessen wurde:

"Революция сказала театру: 'Театр, ты мне нужен. Ты мне нужен не для того, чтобы после моих трудов и боев я, революция, могла отдохнуть на удобных креслах в красивом зале и развлечься спектаклем. Ты мне нужен не для того, чтобы я просто могла свежо посмеяться и 'отвести душу'. Ты мне нужен как помощник, как прожектор, как советник."²⁵

Dem Theater wurden politisch bestimmte Aufgaben zugeschrieben: es sollte in der aktuellen Situation Vermittlungsinstanz zum Volk sein und so zum Mittel der Politik werden.

Warum gerade das Theater einen so großen Stellenwert erhielt, macht ein Zitat von Lenin aus einem Gespräch mit Kalinin deutlich:

"Владимир Ильич мыслил так, что, пожалуй, кроме театра нет ни одного института, ни одного органа, которым мы могли заменить религию... Товарищ Ленин говорит, что место религии займёт театр."²⁶

In diesem Worten spiegelt sich eine hohe Einschätzung der Wirkungsmöglichkeiten des Theaters wider. Zwar hat das Theater die Religion nie ersetzen können, wie Lenin es hier voraussah, doch hat er richtig erkannt, daß es durch seine kollektive Rezeption unter den künstlerischen Gattungen die weitaus besten Möglichkeiten besitzt, Massen zu beeinflussen und zu bewegen.

Vladimir Blijum, einer der bekanntesten Theaterkritiker der zwanziger Jahre, unterstrich ebenfalls die Massenwirkung der Theaterkunst:

23 Vgl. Pravda (1937) S. 253.

24 Vestnik teatra 40/1919 S. 10.

25 Lunačarskij (1964b) S. 482.

26 Kalinin (1926) S. 66.

"Театр, даже камерный, заключает в себе еще и доминирующее оргиастическое начало. В его раззолоченные стены сходится толпа. Даже отделенная рамкой от сцены, она все еще остается участницей спектакля. Театр, даже искаженный буржуазной индивидуалистической культурой, является еще и в наши дни наиболее могучим стимулом коллективных переживаний массового восторга."²⁷

Durch die "Öffentlichkeit der Kommunikation über dramatische Texte"²⁸ ist eine direkte Breitenwirkung des Theaters möglich. Der Einzelne rezipiert in der Masse und wird dadurch von ihr beeinflusst. Seine eigene Reaktion verbindet sich mit denen der anderen zur Massenreaktion. Darüber hinaus verringert die besondere Sinnlichkeit des Theaters, das den literarischen Text nicht nur in schriftlicher Form präsentiert, sondern ihn audiovisuell gestaltet, den Abstand des Rezipienten vom künstlerischen Werk und die Sachlichkeit der Rezeption. Das Theater ist gerade aus diesem Grund unter den Kunstgattungen besonders dafür geeignet, außerästhetische Funktionen wahrzunehmen.

Das hebt auch Mukařovský hervor: anders als in anderen Bereichen der Kunst ist, nach seinen Worten, die Dominanz des Ästhetischen beim Drama "nicht vollkommen". Es "oszilliert zwischen Kunst und Propaganda".²⁹

Vladimir Volkenstejn sprach in den zwanziger Jahren von einem an sich "revolutionären Wesen" des Theaters und versuchte damit dessen Popularität in der nachrevolutionären Zeit zu begründen:

"(...) с точки зрения идейного содержания каждая драма есть процесс нарушения нормы (...)"³⁰

Neben den gattungsspezifischen, wirkungsästhetischen Gründen sprachen auch pragmatische Überlegungen für die große Bedeutung des Theaters in der nachrevolutionären Kulturpolitik.

Die hohe Analphabetenrate unter der Bevölkerung Sowjetrußlands erschwerte den Informationsfluß von der politischen Führung zum Volk erheblich. Eine schriftliche Form der Nachrichtenübermittlung, zum Beispiel durch Zeitungen, war deshalb nur begrenzt einsetzbar. Das Theater aber hatte Zugang zu allen Schichten des Volkes. Es konnte

27 Sadko (1919) S. 47. Hinter dem Pseudonym "Sadko" verbirgt sich Vladimir Bljum.

28 Pfister (1984) S. 54.

29 Mukařovský (1970) S. 21.

30 Vestnik teatra 29/1919 S. 4. (V. Vol'kenstejn: Revoljucionnaja priroda teatra). Ähnlich auch Kogan (1921) S. 13: "Он (= театр, А.Л.) всегда зовет к действию и борьбе. Зовёт даже тогда, когда кажется забавой."

aus diesem Grund Aufgaben der Informationsvermittlung, der Agitation und Propaganda übernehmen und wurde so quasi zum Massenmedium. Die politischen Aufgaben machten die Bühne somit zur politisch bestimmten Agitationsbühne.

Höhepunkt der Blüte des Theaters nach der Revolution waren die Jahre des Bürgerkrieges, in denen die Agitation vornehmliche Funktion des Theaters sein sollte. Kennzeichen dieser Entwicklungsperiode sind dabei vor allem die Aktivitäten der Laientheater, die die Agitation besonders gut umsetzen konnten. Mit dem Ende des Krieges nahm dann aber die Blüte und mit ihr auch die Arbeit dieser Theater wieder etwas ab. Zwar behielt die Laientätigkeit in diesem künstlerischen Bereich in der Sowjetunion eine relativ große Bedeutung,³¹ aber der Stellenwert des Theaters gegenüber den anderen Gattungen der Kunst wurde wieder geringer. Der große Enthusiasmus des Volkes für das Theater hatte seinen Höhepunkt überschritten. Die Aufbruchstimmung nach der Revolution, verbunden mit einer weitgehenden Akzeptanz für Agitationsformen im Theater zu dieser Zeit, hatten diese Gattung zum adäquaten Ausdrucksmittel der von der Revolution bestimmten Periode werden lassen. Aber schon 1925 schrieb Pavel Markov:

„Усталость от театра' несомненна. Театр одно время завладел областью жизни, ему ранее не принадлежавшей. Он горделиво и самоуверенно распространил свое влияние, подчинив себе другие искусства. (...) Театр действительно узурпировал права других искусств, (...) Сейчас театр начинает занимать принадлежащее ему место в жизни.“³²

Die engen Verbindungslinien zwischen der Kulturpolitik und dem nachrevolutionären Theater sind in diesem Kapitel bereits angedeutet worden. Im folgenden soll dies genauer ausgeführt und danach speziell auf Fragen des Repertoires, die im Zusammenhang mit der Themenstellung dieser Arbeit von besonderem Interesse sind, eingegangen werden.

31 Slonim (1963) S. 240 nennt auch für das Jahr 1934 die enorme Zahl von 24.000 Theaterzirkeln in Rußland.

32 Markov (1925) S. 146. Damit einher geht auch eine starke Verringerung der Zuschauerrate in den Moskauer Theatern. In der Saison 1924/25 ging die Platzbelegungsquote auf 60,3 % zurück. Das sind 36,9 % weniger im Vergleich zur Saison 1920/21. Grund dafür ist nicht nur die gesunkene Zahl der kostenlosen Eintrittskarten, die vornehmlich von den Gewerkschaften verteilt worden waren. Vgl. Mogilevskij/Filippov/Rodionov (1928) S. 15.

3.1 Kulturpolitik und Theater

Die Auffassung vom Theater als Mittel der Politik stärkt den Zusammenhang zwischen dem Staat und dieser Kunstgattung. Der Theaterpolitik im nachrevolutionären Rußland kommt deshalb eine besondere Bedeutung zu. Versehen mit einer klaren Zweckbestimmung konnte aus der Sicht der Politiker das Theater nicht sich selbst überlassen bleiben, denn die Inhalte der Agitation und Propaganda, die das Theater mit seinen Mitteln umsetzen sollte, konnten nicht beliebig sein; sie sollten vielmehr ihren Beitrag zur Verankerung und Festigung des Systems im Volk leisten. Der zu dieser Zeit vehement geführte Streit zwischen verschiedenen Strömungen des Theaters um die nun einzuschlagende Richtung wurde deshalb maßgeblich von den Stellungnahmen bzw. den administrativen Eingriffen der Politiker beeinflusst. Alle Bereiche des Theaterlebens, und damit auch die Dramenproduktion, standen somit in enger Abhängigkeit von den Überlegungen und Entscheidungen der neuen Machthaber.

Als diese 1917 an die Macht gelangten, konnten sie ihre Kulturpolitik keinem einheitlichen, festen Konzept folgen lassen. Ein solches Konzept existierte nicht; es war "kein Bestandteil der kommunistischen Lehre von 1917"¹. Bis zu diesem Zeitpunkt waren Fragen der Kultur und speziell der Literatur für die kommunistischen Theoretiker von eher untergeordneter Bedeutung gewesen.

Auch Lenins 1905 veröffentlichter Aufsatz "Partijnaja organizacija i partijnaja literatura"², der nach der Revolution immer wieder als Basis des sowjetischen Literaturverständnisses zitiert wurde, geht über allgemeine Ausführungen zur Rolle der Literatur nicht hinaus und gibt den Kulturpolitikern keinerlei Richtlinien für Form- und Inhaltsfragen einer neuen, revolutionären Literatur an die Hand. Lenin unterstreicht in diesem Aufsatz vor allem den Gedanken der Parteilichkeit von Literatur. Ein künstlerischer Schaffenprozeß ist danach für ihn kein individueller

¹ Simmons (1956) S. 11. Hübner (1973) S. 191 belegt den Zeitraum von 1917 bis 1925 mit dem Titel "Entwicklung einer literarischen Konzeption". Elmermacher (1972) S. 36 spricht ab 1923 von einem relativ klaren literaturpolitischen Konzept.

² Lenin (1960).

Vorgang, sondern eng mit den gesellschaftlichen Verhältnissen verknüpft. Neutralität ist deshalb, nach seiner Meinung, gleichzusetzen mit Reaktion.

Die Unsicherheit über ein Literaturprogramm ist einerseits als Ausdruck für tatsächliche programmatische Überlegungen, andererseits aber auch als rein pragmatischer Grund für die "Politik der Nichteinmischung"³ des Narkompros nach der Revolution zu verstehen. Wiederholt wurde durch den Narkompros in dieser Zeit unterstrichen, daß er Form und Inhalt der Kunst unreglementiert dem freien Wettbewerb überlassen wolle. In einer Verordnung vom Februar 1918 heißt es beispielsweise:

"Она (= Советская власть, А.Л.) не считает себя вправе цензуровать зрелища и давать государственную поддержку тому или другому направлению в ущерб соперникам."⁴

In der Zarenzeit hatten die Theater dem Innen- und Hofministerium unterstanden, "auf einer Stufe mit den Pferdeställen des Zaren"⁵ wie Alpers polemisch hervorhebt. Gleich nach der Revolution, schon am 9. November 1917, wurden sie, wie der gesamte Kulturbereich, dem Narkompros angegliedert und waren damit gemeinsam mit Schulen, Universitäten und anderen Bildungseinrichtungen in einem Volkskommissariat vereinigt. Diese administrative Maßnahme gab bereits einen Hinweis darauf, wie eng das Theater in der Sowjetgesellschaft mit den Anforderungen der Bildung und Aufklärung des Volkes verbunden werden sollte.

Bildung und Volksaufklärung wurden nach der Revolution als eine absolute Notwendigkeit auf dem Weg zur Überwindung der Klassengesellschaft betrachtet; Lernen war eine "klassenkämpferische Parole"⁶ und wurde zur Aufgabe des gesamten Volkes erklärt. Der kulturelle Aufbau galt in diesen Jahren als "dritte Front"⁷, an der ebenso intensiv gekämpft werden sollte wie an den Fronten des Bürgerkrieges.

3 Vgl. Bočarov (1984) S. 27.

4 Aus "Izveščenie teatral'nogo soveta pri Narkomprose o načale dejatel'nosti soveta o stojaščich pered nim zadačach" vom 14.2.1918. Abgedruckt in *Sovetskij teatr* (1968) S. 40f. Hier S. 41.

5 Alpers (1947) S. 6.

6 Paech (1974) S. 42.

7 Vgl. Jufit (1970) S. 8.

Die konkrete Funktion, die dem Theater nach der Revolution, ganz im Einklang mit Lenins Forderung nach Parteilichkeit, zugeschrieben wurde, ist verbunden mit der Vorstellung von der "dritten Front". Es sollte dazu dienen, das Volk aufzuklären und sein Bildungsniveau zu erhöhen. Kennzeichen dafür ist beispielsweise der am 6. Mai 1919 eröffnete "Kongreß über außerschulische Bildung" ("S"ezd po vneskol'nomu obrazovaniju"), auf dessen Sitzungen die Beratungen über das Theater einen zentralen Platz einnahmen. In seiner Abschlußresolution heißt es:

"... театр должен войти в общую систему воспитания..."⁸

Eine der ersten theaterpolitischen Aufgaben Lunačarskijs war es, sich einen Überblick darüber zu verschaffen, wer für eine Kulturarbeit unter den neu geschaffenen Verhältnissen überhaupt zur Verfügung stand. Zu diesem Zweck soll noch Ende 1917 eine Einladung an die literarische und künstlerische Intelligenz Petrograds zu einem Treffen mit Vertretern der neuen Regierung ausgesprochen worden sein.⁹ Die Angaben über die äußerst geringe Zahl der Teilnehmer an dem Treffen im Smolnyj Institut sind symptomatisch für die Zeit nach der Revolution: B. Malkin nennt einmal sieben bis zehn, einmal sogar nur fünf bis sechs Anwesende, die der Einladung gefolgt seien.¹⁰ Unter ihnen sollen Aleksandr Blok, Vladimir Majakovskij und Vsevolod Mejerchol'd gewesen sein, die alle drei in der Folgezeit aktiv an der Entwicklung des sowjetischen Theaters mitwirkten. Die schwache Resonanz auf ihre Aufrufe zur Mitarbeit muß für die neuen Machthaber eine herbe Enttäuschung bedeutet haben.

Die drei oben genannten Teilnehmer waren Vertreter modernistischer künstlerischer Richtungen. Schon vor der Revolution hatten sie eine Erneuerung der Literatur und des Theaters angestrebt. Jetzt, nach der Revolution in der Politik, sahen sie eine Chance, auch die Revolution der Kunst realisieren zu können. Ihr Enthusiasmus für die Revolution

⁸ Vestnik teatra 29/1919 S. 3 (Itogi s"ezda po vneskol'nomu obrazovaniju).

⁹ Malland-Hansen (1980) S. 24 stellt das in Frage, da keiner der angeblichen Teilnehmer über den Verlauf der Sitzung berichtet hat. Er verweist als Indiz dafür zusätzlich auf die unterschiedlichen Angaben von B. Malkin, nach eigenen Angaben einer der Veranstalter des Treffens, über die Zahl der Beteiligten. Vgl. Malland-Hansen (1980) S. 222 Anm. 1.

¹⁰ Vgl. Malland-Hansen (1980) S. 222 Anm. 1.

war also vor allem ein Enthusiasmus für neue Möglichkeiten und Wege der Kunst.

Die literarischen Richtungen, die sich mit dieser Motivation den neuen Machthabern für eine Zusammenarbeit anboten, wurden als die sogenannten "linken" Gruppen bezeichnet.¹¹ Unter ihnen sind hervorzuheben: die Futuristen, die bereits vor der Revolution durch ihr extremes, antitraditionalistisches Programm für Aufsehen gesorgt hatten, und der Proletkult, der in den Tagen vor der Revolution gegründet worden war und eine spezifisch proletarische Kultur schaffen wollte: diese sollte weitgehend unabhängig von der bisher geschaffenen Kultur sein und so weit wie möglich ohne die Mithilfe bürgerlicher Spezialisten und der bäuerlichen Schichten erreicht werden.

Im Unterschied zu diesen "linken" Gruppen verharrten die Vertreter traditioneller, eher realistischer Literatur- bzw. Theaterkonzepte, die durch die meisten staatlichen Theater und auch das Moskauer Künstlertheater repräsentiert wurden, gegenüber dem Werben der Politiker in bloßem Schweigen oder äußerten auch offen ihren Protest.¹²

Ein Beispiel für die Hilflosigkeit, mit der viele der bürgerlichen Künstler auf die Forderungen zur Politisierung ihrer Kunst reagierten, liefert Konstantin Stanislavskij:

¹¹ Vgl. zum Beispiel Lunacarskij (1958) S. 129.

¹² Zum Beispiel streikte das "Aleksandrijskij Theater" in Petrograd.

"Я отчаянно аполитичен и не могу сказать, кто прав - направо или налево или на середине, - я все путаю, ничего в этом деле не понимаю."¹³

Für die linken Gruppen war es wesentlich einfacher als für die "rechten", konservativeren, eine Politisierung und Funktionalisierung aller Bereiche der Kunst anzuerkennen, denn beide Seiten unterschieden sich vor allem auch durch den Stellenwert, der dem rein ästhetischen Wert der Kunst und des Theaters beigemessen wurde.

Die Kunst der Oktoberrevolution wurde deshalb zunächst fast ausschließlich von den "Linken" geprägt.

Dagegen standen aber die Anschauungen eines Großteils der Hauptakteure der Revolution über Literatur, Theater und Kunst allgemein, denn

¹³ Zitiert nach Rudnickij (1969) S. 234.

Zu dem Verhältnis der akademischen Theater zur Sowjetmacht gleich nach der Revolution sind in der sowjetischen Sekundärliteratur viele verfälschende Darstellungen erschienen. Immer wieder soll der Eindruck erweckt werden, als hätten diese Theater gleich von Anfang an das neue System unterstützen wollen. Die Auswahl ihres Repertoires - vor allem Klassikeraufführungen - wird beispielsweise damit erklärt, daß sie damit dem Aufklärungsgedanken der Sowjetmacht gegenüber den Volksmassen gefolgt wären. Ein Bericht Arthur Holtschers aber macht ganz deutlich, daß etwa Stanislavskij in keiner Weise vom Willen zur Kooperation mit dem neuen System geleitet wurde:

"1920 besuchte ich Stanislawski in seinem Moskauer Theater und fand einen verbitterten, erschöpften alten Mann vor, der mir in vorwurfsvollen Reden begreiflich zu machen suchte, wie gründlich die Zeit des russischen Theaters mit der Vernichtung der Bourgeoisie, d.h. des bürgerlichen Theaterpublikums vorbei sei. Stanislawski unterließ es seither, neue Stücke einzustudieren und aufzuführen." Holtscher (o.J.) S. 28.

Zur damaligen Zeit waren die akademischen Theater Außenseiter. Trocki bezeichnete die MChAT-Angehörigen etwa als "Insulaner" (Trotzki (1968) S. 29). Rühle umschreibt die Situation folgendermaßen:

"Niemand kam damals auf die Idee, daß Stanislawskis Theaterarbeit auch nur das geringste mit dem Kommunismus zu tun haben könnte. Er galt allenfalls als der große Unzeitgemäße, dem sogar die Revolution ihre Reverenz erweist." Rühle (1957) S. 50.

Es ist vor allem Rudnickija Verdienst, den Mythos vom Einklang der akademischen Theater mit der Sowjetmacht ausgeräumt zu haben:

"Всякому непредубежденному исследователю, как только он обращается к документам, к подлинным фактам деятельности старых театров в послереволюционные годы, становится ясно, во-первых, что Октябрьская революция была встречена в стенах этих театров с замешательством, кое-где с недоверием, а кое-где и прямо враждебно, и, во-вторых, что даже самые передовые деятели этих театров не имели ясного представления о том, какая пьеса, какой драматург нужны им для того, чтобы удовлетворить духовные запросы нового зрителя." Rudnickij (1960) S. 247.

Als vorrangigen Grund für die Klassikeraufführungen nennt er die damit weitgehend mögliche Erhaltung der Neutralität (Rudnickij (1960) S. 248).

Lenin und die meisten anderen neuen Machthaber waren "aufgrund ihrer Erziehung und Bildung größtenteils ästhetische Konservativisten"¹⁴. Clara Zetkin gegenüber äußerte Lenin:

"Ich kann die Werke des Expressionismus, Futurismus, Kubismus und anderer Ismen nicht als höchste Offenbarungen des künstlerischen Genies preisen. Ich verstehe sie nicht. Ich habe keine Freude an ihnen."¹⁵

Lunačarskijs Urteil über die "linken" Konzeptionen war ambivalenter. Zwar ist - auch in Anbetracht seines eigenen literarischen Werkes - eine Bevorzugung traditioneller, realistischer Literatur in vielen seiner Aufsätze und auch in seinen administrativen Maßnahmen unbestreitbar, doch zeigte er auch Sympathien für die modernistischen Strömungen. Er erkannte an, daß die Künstler dieser Richtungen in der Periode nach der Revolution zeitgemäße Ausdrucksformen wählten. Wie die "Linken" akzeptierte er die Notwendigkeit monumentaler Gestaltung im Theater zu dieser Zeit, wenn er sagte, daß die gegenwärtige Epoche

"почти совершенно не может примириться с искусством, так сказать, интимного типа."¹⁶

Die Förderung des Massentheaters war deshalb für ihn zunächst von vorrangiger Bedeutung.

"(...) театр для огромной массы, театр, в котором участвует масса, является той новостью, которую коммунистический строй выдвинул на первый план."¹⁷

Die Sympathien Lunačarskijs für diese Formen des revolutionären Theaters blieben aber stets mit einem "Aber" behaftet.

Ausschlaggebend für sein wohlwollendes Verhalten war einerseits sein grundsätzlich liberal geprägter Ansatz in der Kulturpolitik, vornehmlich aber eine pragmatische, realpolitische Herangehensweise an Fragen der Kunst und des Theaters.

"В футуризме есть одна прекрасная черта: это молодое и смелое направление. И поскольку лучшие его представители идут навстречу коммунистической революции, постольку они легче других могут стать виртуозными барабанщиками нашей красной культуры."¹⁸

Während Lunačarskij die "linken" Theaterexperimente unterstützte, verlor er aber auch nie das Schicksal der alten, traditionellen Theater aus

14 Hübner (1973) S. 194.

15 Zetkin (1957) S. 16f.

16 Lunačarskij (1921b) S. 2.

17 Lunačarskij (1925) S. 43.

18 Lunačarskij (1964b) S. 39.

den Augen.¹⁹

In den ersten Jahren nach der Revolution standen diese, wie oben bereits durch die Äußerung Stanislavskijs angedeutet, weit im Abseits. Ein Zusammenhang zwischen ihren Aktivitäten und der Entwicklung einer neuen Kunst für die kommunistische Gesellschaft erschien den meisten Zeitgenossen vollkommen abwegig. In einer Zeit, in der Rußland von einer "Theaterpsychose" erfaßt war, waren das MChAT und andere vorrevolutionäre Theater reine Anachronismen.

Die "Linken" empfanden ihr Weiterbestehen im neuen Staat als Provokation und forderten immer wieder vehement ihre Auflösung. Bucharin zum Beispiel, einer der wenigen konsequenten Unterstützer der "linken" Linie in der Regierung, sagte:

"Старый театр нужно сломать. Кто не понимает этого, тот не понимает ничего."²⁰

Lunačarskij dagegen war darum bemüht, die Existenz der traditionellen Theater gegen diese Widerstände zu sichern. Denn im Grunde war für ihn die Frage nach der Kunst für eine kommunistische Gesellschaft bereits gegen die "Linken" entschieden:

"В философии - материализм, в искусстве - реализм."²¹

Seine Distanz zu den monumentalen Formen des Theaters vergrößerte sich nach der Bürgerkriegszeit immer mehr. Immer weiter rückte er von der Unterstützung und den Sympathieerklärungen für die "Linken" ab. Die Grundlage dafür sah er in den Interessen des Volkes:

"... пролетариат уже отвёдал этого футуризма и возненавидел его, в буквальном смысле слова возненавидел, возненавидел его за то, что он своими калечащими содержанием формами становится между его здравым смыслом и горячим сердцем и между образной пропагандой со сцены."²²

Ein besonderes Problem bestand also in diesen Jahren für die Kulturpolitik, die Lunačarskij maßgeblich prägte, in der Diskrepanz zwischen den eigenen Vorstellungen und Wünschen für das sowjetische Theater und dem Angebot, das von "linken" Künstlern mit großem Einsatz und

¹⁹ Er hob hervor, daß in der Theaterpolitik zwei Aufgaben zu erfüllen seien: "... политика Советской власти в области театра определению делится на две задачи: 1) революционно-творческого создания нового театра (...) и 2) сохранения лучших театров прошлого..." Vestnik teatra 74/1920 S. 16 (Ot Narodnogo Komissara po Prosveščeniju).

²⁰ In der Pravda vom 16.12.1919. Zitiert nach Sul'pin (1970) S. 92.

²¹ Lunačarskij (1964b) S. 300.

²² Lunačarskij (1958) S. 146.

Enthusiasmus für die Sache der Revolution gemacht wurde.

Bei dieser Konstellation bereitete die Tatsache erhebliche Schwierigkeiten, daß von seiten der "Linken" immer wieder Stimmen laut wurden, die für sich einen Alleinvertretungsanspruch proletarischer Kunst proklamierten und von den Regierenden eine Stellungnahme in dieser Frage einforderten. Wie unangenehm solche Forderungen der Partei waren, wird aus der folgenden Einschätzung der Arbeit Mejerchol'ds deutlich:

"Как ни относиться к его работе, нельзя не признать чрезвычайно положительным фактом то, что он свои искания не называет 'пролетарской культурой'."²³

Mit großer Entschiedenheit wandte sich Lunačarskij gegen die Hegemoniebestrebungen sowohl der Futuristen als auch des Proletkult und versuchte, sie durch geeignete Maßnahmen zu untergraben:

Wichtigstes Organ der Futuristen nach der Revolution war zunächst die Zeitschrift "Iskusstvo kommuny", die vom Narkompros selbst herausgegeben wurde. Eine solche Kooperation von Kulturpolitikern und dieser "linken" Gruppe stellt die liberale Haltung und Offenheit des Volkskommissariats unter Beweis. Der Unmut unter den politischen Entscheidungsträgern wurde aber immer größer, als sich Beiträge in der Zeitschrift häuften, die von der futuristischen Kunst als der staatlichen sprachen und den Eindruck erwecken wollten, als sei dieses Organ Repräsentant der staatlichen Kulturlinie. Bereits im April 1919, knapp ein halbes Jahr nach Erscheinen der ersten Ausgabe, war deshalb das Ende für "Iskusstvo kommuny" gekommen. Lunačarskij stellte ganz deutlich fest:

"Wenn man sich der Illusion hingibt, als ob die Kunst junger 'linker' Künstler staatlich sei, wenn wir sie unter unseren besonderen Schutz stellen (was deshalb geschah, weil diese beweglicheren, demokratischeren, weniger mit der Bourgeoisie verbundenen Künstler uns als erste halfen), so ist das zweifellos nicht richtig und ein Fehler."²⁴

Beim Proletkult war das Problem des Hegemonieanspruchs noch wesentlich komplizierter gelagert, denn hier ging es nicht allein um Fragen eines literarischen Konzeptes, sondern auch um die Einschätzung des politischen Machtgefüges. Der Proletkult wollte die Aufgaben im

²³ Sovetskij teatr (1975) S. 26. Das Zitat stammt von Ja. Jakovlev aus dessen Artikel "O proletarskoj kul'ture i Proletkul'te", abgedruckt in der Pravda vom 24./25.10.1922. Der Artikel ist auf Anregung von Lenin und in engem Kontakt mit ihm verfaßt worden. Vgl. Sovetskij teatr (1975) S. 35 Anm. 8 und Jufit (1970) S. 28.

²⁴ Zitiert nach Elmermacher (1972) S. 31 (Hervorhebungen im Text).

neuen Staat auf drei Entscheidungsträger mit abgegrenzten Kompetenzen aufgeteilt sehen: die Partei sollte zuständig sein auf politischem, die Gewerkschaft auf wirtschaftlich-sozialem und der Proletkult selbst auf kulturellem Gebiet. Er betrachtete sich deshalb der Partei nicht unter-, sondern gleichberechtigt nebengeordnet. Aus diesem Grund bestand der Proletkult auf einer autonomen Stellung neben dem Narkompros, die ihm zunächst auch zugebilligt wurde. In dieser Position arbeiteten die Organisationen des Proletkult an einer "proletarischen" Literatur und an einem "proletarischen" Theater mit dem Anspruch, dabei die einzig mögliche Richtung in einer proletarisch geprägten Gesellschaft zu beschreiten.

Der Proletkult hatte sich nach der Revolution sehr schnell zu einer echten Massenorganisation entwickelt,²⁵ die zahlenmäßig mit der Partei durchaus konkurrieren konnte und deshalb als ernstzunehmende gesellschaftliche Kraft angesehen werden mußte.

Schon bald setzten daraufhin von seiten der Partei Bestrebungen ein, die Stellung des Proletkult zu schwächen und seine Autonomie abzubauen. Seine Unterordnung unter den Narkompros wurde im Oktober 1920 vollzogen und im Dezember durch einen ZK-Beschluß besiegelt. Fortan war diese Organisation eine von vielen Abteilungen des Volkskommissariats von Lunačarskij.²⁶

Neben dem Alleinvertretungsanspruch gab es noch ein zweites Problemfeld, das eine Distanz zwischen den für die Revolution tätigen literarischen Gruppen und den neuen Machthabern schaffte: die Haltung gegenüber Traditionen.

Die Futuristen waren bereits vor der Revolution mit der Losung angetreten, Puschkin, Dostoevskij, Tolstoj und andere "vom Dampfer der Gegenwart" werfen zu wollen. Nach der Revolution bekam diese Losung einen etwas veränderten Inhalt, denn war sie zunächst als bloße Negation der überkommenen, bürgerlichen Kultur gemeint, so kam nun ein ideologischer Aspekt hinzu: die Kultur der gestürzten Klasse als

²⁵ Hübner (1973) S. 196 spricht von 400.000 Sympathisanten und 80.000 aktiv Beteiligten im Jahre 1920.

²⁶ Dieser Beschluß ist weitgehend identisch mit dem Brief des ZK "O proletkul'tach", der in der Pravda am 1.12.1920 abgedruckt wurde und der den Proletkult scharf kritisierte (abgedruckt in Sovetskij teatr (1968) S. 23f.).

Grundlage einer neuen Kultur für eine neue Gesellschaft wurde grundsätzlich abgelehnt.²⁷

Auch der Proletkult verhielt sich gegenüber den literarischen Traditionen weitgehend ablehnend, wenn auch Diskrepanzen zwischen den Aussagen seiner führenden Theoretiker und der praktischen Umsetzung in den Gruppen ganz offensichtlich sind.

So lehnte Platon Kerzencev,²⁸ dessen Buch "Tvorceskij teatr" als grundlegendes Werk für die Theaterkonzeption des Proletkult gilt, jegliche Anknüpfung an die bürgerlichen Traditionen im Theater ab; aber in einer Resolution der Moskauer Proletkultorganisationen vom Februar 1918 etwa heißt es:

"Das proletarische Theater übernimmt alle jene Aspekte und Formelemente der bestehenden Theaterkunst, die das Proletariat auf seinem Wege zum Sozialismus unterstützen und das Übel und die Gemeinheit der Vergangenheit und Gegenwart anprangern."²⁹

In das Bewußtsein der Öffentlichkeit drangen aber weniger solch moderate Worte der Organisationen als vielmehr die extremen Positionen der ideologischen Führer der Bewegung.

Entgegen diesen Absagen an die Errungenschaften der bürgerlichen Kultur bei den "Linken" erkannte Lunačarskij ausdrücklich die Wichtigkeit des Bestehenden und Erreichten als Basis der neuen Kultur an.

"Аа, пролетарская культура есть продолжение буржуазной культуры. Аа, в этой области нет и не может быть разрыва. Аа, пролетариат принимает локомотив, океанский пароход, беспроволочный телеграф, принимает все достижения истинной буржуазной культуры, но отрицает привилегию меньшинства пользоваться этими культурными благами, отрешая от них народные массы."³⁰

Die Orientierung an den Traditionen garantierte für Lunačarskij der Literatur "wirkliche Meisterschaft", der die aktuellen Versuche, eine proletarische Literatur zu schaffen, angenähert werden müssen.

Das Festhalten an Traditionen war für Lunačarskij eng mit einer Aufwertung des von ihm favorisierten Realismus verbunden:

27 Vgl. Elmermacher (1972) S. 31.

28 P. M. Kerzencev (eigentlich Lebedev) (1881-1940), einer der führenden Theoretiker des Proletkult, außerdem von 1919 bis 1920 verantwortlicher Leiter des ROSTA.

29 Aus der "Resolution der Ersten Konferenz der Moskauer Proletkultorganisationen" vom Februar 1918. Abgedruckt in Lorenz (1969) S. 128-131. Hier S. 128.

30 Vestnik teatra 51/1920 S. 3 (A. Lunačarskij; Imenem proletariata) (Hervorhebungen im Text).

"... несмотря на то, что многое у Пушкина, или Тургенева, или у передвижников, или у 'Кучки' пролетариату чуждо и непонятно, но все же это им в десять раз ближе, чем новейшие штуковины, потому что пролетариат там понимает, а понимает потому, что есть что понимать."³¹

Auch Lenin unterstützte die Anerkennung des literarischen Erbes:

"Пролетарская культура не является выскокнвшей неизвестно откуда, не является выдумкой людей, которые называют себя специалистами по пролетарской культуре. Это все сплошной вздор. Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества."³²

Schließlich ging der Gedanke, Errungenschaften der Kultur aus der vorrevolutionären Zeit zu wahren und den Volksmassen zugänglich zu machen, auch in das Programm der kommunistischen Partei ein:

"Необходимо открыть и сделать доступным для трудящихся все сокровища искусства, созданные на основе эксплуатации их труда и находившиеся до сих пор в исключительном распоряжении эксплуататоров."³³

Aus dieser Position heraus ist die Sympathie Lunačarskijs für die alten, den Traditionen verbundenen Theater verständlich. Ihre Erhaltung war für ihn von besonderer Bedeutung als Gegenpart zu den Theaterveranstaltungen auf den Straßen und Plätzen russischer Städte unter der Beteiligung von Tausenden von Menschen, wie sie vor allem in den Jahren direkt nach der Revolution propagiert und organisiert wurden. Die alten Theater garantierten dagegen für ihn den Bestand der Institution "Theater", wie sie die bürgerliche Gesellschaft entwickelt hatte.

"Никакими гигантскими летними спектаклями вы не замените того, что наши рабочие как-нибудь очень скоро смогут каждый вечер сказать: 'а ну-ка пойду я в театр.'

Он захочет посмотреть на состав спектаклей и выбрать тот, который ему по душе. Этого вы никогда никаким массовым театром не сделаете. Лишить человека этого, это все равно, что лишить его библиотеки."³⁴

Die Sympathie Lunačarskijs für die alten Theater schlug sich in verschiedenen Maßnahmen des Narkompros nieder:

Am 7. Dezember 1919 wurde ein Dekret erlassen, nach dem die staatlichen Theater und das MChAT zu sogenannten "akademischen" Theatern wurden, wodurch deren künstlerische Bedeutung und ihr vom Staat ge-

31 Lunačarskiĭ (1964b) S. 267 (Hervorhebungen im Text).

32 Lenin (1963) S. 304f.

33 Aus dem Parteiprogramm, das auf dem 8. Parteikongress (18.3. bis 25.3.1919) verabschiedet wurde. Kommunističeskaja partija (1970) S. 49.

34 Lunačarskiĭ (1925) S. 49.

schützter Status betont werden sollten. Dieser Schritt war direkt gegen die Forderungen der "Linken" nach Abschaffung dieser Theater gerichtet.

Auch bei der Aufteilung der Finanzen wurde die Haltung Lunačarskijs deutlich, denn die staatlichen Subventionen für die "aki", wie die akademischen Theater kurz genannt wurden, lagen wesentlich über denen für die neuen Theater, die sich ausdrücklich der Entwicklung einer revolutionären Kunst widmen wollten.³⁵

Ein ganz entscheidendes Kapitel in den Beziehungen des neuen Staates zu den alten Theatern stellte die Frage der Nationalisierung dar:

Die Nationalisierung aller bestehenden Theater wurde vor allem vom Proletkult gefordert. Man erhoffte sich davon die Möglichkeit einer größeren Einflußnahme auf die alten Theater, wenn schon ihre Schließung nicht durchgesetzt werden konnte. Die Nationalisierung war somit im Grunde eine Forderung nach Proletarisierung der Theater und deutlich gegen die Politik Lunačarskijs gerichtet.³⁶ Nachdem es in dieser Frage lange Diskussionen und verschiedene Beschlußentwürfe gegeben hatte,³⁷ wurde schließlich am 26. August 1919 ein Dekret³⁸ verabschiedet, das "eher eine Formalisierung des Status quo als eine 'Nationalisierung'"³⁹ bedeutete. Nationalisiert wurde nämlich einzig und allein die Ausrüstung der Theater. Die Theatergruppen an sich behielten ihre Autonomie, wobei Lunačarskij allerdings hervorhob, daß der Staat prinzipiell, unabhängig vom Status der Theater, das Recht hätte, sich in unbedingt notwendigen Fällen, das heißt vor allem in Fällen konterrevolutionärer Agitation, in deren Angelegenheiten einzumischen.⁴⁰ Gegen die Forderung nach regelmäßiger administrativer Einflußnahme auf die Theater hatte er sich aber erfolgreich zur Wehr gesetzt.

Im Zuge der Nationalisierung wurde eine neue institutionelle Basis für die Theaterpolitik im Narkompros geschaffen. Wichtigstes Gremium war bis dahin die Theaterabteilung ("Teatral'nyj otdel" - TEO) gewesen, der

35 Vgl. Malland-Hansen (1980) S. 71.

36 Vgl. Fitzpatrick (1970) S. 143.

37 Vgl. dazu vor allem Jufit (1970) S. 17-21.

38 "Dekret soveta narodnych komissarov ob ob'edinenii teatral'nogo dela" in Sovetskij teatr (1968) S. 26-28.

39 Malland-Hansen (1980) S. 28.

40 Vgl. Lunačarskij (1964a) S. 228.

die allgemeine Leitung der Theater des Landes unterstand.⁴¹ Verschiedene Sektionen, unter anderem auch die Repertoiresektion ("Repertuar-naja sekcija"), befaßten sich mit unterschiedlichen Bereichen des Theaters.⁴² Nun wurde als übergeordnete Institution der "Centroteatr" ("Central'nyj teatral'nyj komitet") gegründet. Der TEO wurde ihm als ausführendes Organ unterstellt. Der Centroteatr bekam das Recht, in gewissen Fällen Weisungen an Theater bezüglich des Repertoires zu geben:

"Центротейтр имеет право давать автономным театрам известные указания репертуарного характера в направлении приближения театра к народным массам и их социалистическому идеалу, без нарушения художественной ценности театра."⁴³

Durch die Zusammensetzung des Centroteatr, an dessen Spitze Lunačarskij selbst stand, war gewährleistet, daß diese Einflußmöglichkeit nur auf dem Papier bestand: von den zehn Mitgliedern war nur einer - Kerzen-cev - ein Vertreter der "linken" Richtung. Die Vertreter der staatlichen, "konservativeren" Theater hatten eindeutig die Mehrheit.⁴⁴ Der Centroteatr blieb insgesamt ein ausgesprochen ineffektives Organ. Es wurde bereits im November 1920 wieder aufgelöst.

Um das Verhalten der Kulturpolitik gegenüber den verschiedenen Richtungen im Theaterschaffen näher zu verdeutlichen, soll im folgenden auf die beiden Losungen "Theateroktober" ("Teatral'nyj Oktjabr") und "Zurück zu Ostrovskij!" ("Nazad k Ostrovskomu!") eingegangen werden:

Der "Theateroktober" ist eng mit dem Namen Mejerchol'ds verbunden, den Lunačarskij im Jahre 1920 zum Leiter des TEO berief. Damit kam ein Mann an die Spitze der Theaterpolitik, der ein exponierter Förderer einer "linken" Theaterkonzeption war. Bei allem, was bisher zu Lunačarskij's Haltung im Richtungsstreit gesagt wurde, stellt sich hier die Frage

41 Mitte Januar 1918 war zunächst der "Teatral'nyj sovet" gegründet worden. Spätestens ab dem Juni 1918 führte dieses Organ den Namen "TEO". Vgl. Mailand-Hansen (1980) S. 25.

42 Vorsitzender der Repertoiresektion in Petrograd war Aleksandr Blok. In Moskau arbeiteten Vjačeslav Ivanov, Andrej Belyj und Valerij Brjusov in Sektionen des TEO mit (vgl. Gvozdev/Plotrovskij (1933) S. 128). Vor allem nichtsozialistische Spezialisten sammelten sich nach der Revolution in diesen Arbeitskreisen. Sie wurden zum "Zufluchtsort für einen Teil bürgerlicher Intellektueller", der dort "eifrig", aber "ohne großen Erfolg" arbeitete (Mailand-Hansen (1980) S. 28).

43 Sovetskij teatr (1968) S. 27.

44 Vgl. Fitzpatrick (1970) S. 145f.

nach dem Warum. Fitzpatrick versucht diesen Schritt damit zu erklären, daß Lunačarskij sich in Mejerchol'd geirrt hätte, daß dieser sich zuvor relativ moderat und nicht so vehement für die "linke", das Massen- und Agitationstheater favorisierende Richtung gezeigt hätte.⁴⁵ Es muß aber vor allem auch in Betracht gezogen werden, daß es zu dieser Zeit äußerst schwierig war, geeignete Personen für die Leitung kultureller Bereiche zu finden. Viele verweigerten ihre Mitarbeit, andere waren dafür einfach nicht kompetent. Für Mejerchol'd traf beides nicht zu.

Bald nach seinem Amtsantritt veröffentlichte Mejerchol'd Thesen eines Programms, das er als "Theateroktober" bezeichnete.⁴⁶ Er wollte damit den "Oktober", das heißt die Revolution, in die Theater hineinragen und sie revolutionär umgestalten.

"Театральный Октябрь' несет с собой расширение социально-политической активности театра и укрепляет связь сценического искусства со всеми заданиями советской общественности."⁴⁷

Als Sprachrohr der Propaganda sollte das Theater in allen Bereichen politisiert werden.⁴⁸ Die Grenze zwischen Kunst und Leben und die Ästhetisierung der Kunst wurde in Mejerchol'ds Programm weitgehend aufgehoben.

"Пролетариат должен окончательно уничтожить резкую разницу, с которой всегда имел дело отживший класс, противоположность жизни - искусству (...) В руках пролетариата искусство - орудие, средство и продукт производства."⁴⁹

Die Formen des Agitationstheaters waren dieser Auffassung besonders angemessen, denn sie vor allem waren dazu in der Lage, dem Gebrauchswert, der der Kunst beigemessen wurde, nachzukommen. Solche Formen wurden zwar in der nachrevolutionären Zeit in den Laientheatern bereits sehr aktiv und lebendig angewandt, in den professionellen Theatern aber hatten sie keine oder nur sehr geringe Bedeutung. Mejerchol'd wollte nun versuchen, das Agitationstheater aufzuwerten und es in die professionellen Theater einziehen zu lassen.

Für das Repertoire bedeutete das Programm Mejerchol'ds:

⁴⁵ Vgl. Fitzpatrick (1970) S. 150.

⁴⁶ Siehe vor allem die "Декларация Вс. Е. Меjerchol'da (Rec' na sobranii sotrudnikov TEO 11 oktjabrja)" in Vestnik teatra 71/1920 S. 2-4.

⁴⁷ Teatral'nyj Oktjabr' (1926) S. 4.

⁴⁸ Zolotnickij (1976) S. 80: "Между задачами театра и задачами политики ставился знак равенства."

⁴⁹ Vestnik teatra 82/1921 S. 12 (Rezoljucii konferencii. Rezoljucija po dokladu Vs. Mejerchol'da o politprosvetrabote v iskusstve).

"Нужно принять репертуар мощной антитезы. Не может быть пути спокойствия. Микроскоп в современной драматургии должен быть разбит."⁵⁰

Zu den Formen, die das Programm des "Theateroktobers" favorisierte, schreibt Fitzpatrick:

"Its artistic imperatives were 'the abandonment of literature, psychology and representational realism' in the theatre, and use of the techniques of cubism, futurism and suprematism."⁵¹

Mejerchol'ds Anliegen war es, die Revolution ganz unmittelbar dadurch zu unterstützen, daß er sie in die Theater hineinholte und sie auf der Bühne zu gestalten suchte. Mit Recht weist Rühle aber darauf hin, daß Mejerchol'ds Sichtweise der Revolution nicht mit der bolschewistischen übereinstimmte. Er dachte an die "Revolution an sich", an "den Aufstand der Massen", was sich deutlich von der "spezifisch bolschewistische(n) Variante der Revolution" unterschied.⁵²

Der "Theateroktober" war kein von Mejerchol'd völlig eigenständig entworfenes Programm. Er hatte seine Basis in den Theateraktivitäten seiner Zeit; die hier proklamierten Zielsetzungen galten bereits für viele Theaterschaffende, vor allem für die, die im Bereich des Laientheaters tätig waren. Mejerchol'ds Verdienst dabei war die Formulierung der Thesen als Programm. Daß er dies in einer hohen, kulturpolitischen Funktion tun konnte, erhöhte dessen Wirkungsgrad.

Für die politischen Machthaber kam Mejerchol'ds Programm zur Unzeit. In der aufgewühlten Atmosphäre des Bürgerkrieges hatte zwar Lunačarskij selbst eine Zeitlang von der Notwendigkeit monumentaler, agitatorischer und nichtrealistischer Theaterkonzeptionen gesprochen und diese auch unterstützt. Jetzt aber, da der Bürgerkrieg seinem Ende entgegenging, standen die Zeichen auf Beruhigung und Normalisierung des gesamten Lebens. Für Lunačarskij war damit die Zeit für ein anderes, auf reine Agitation verzichtendes Theater gekommen. Mejerchol'd dagegen setzte weiterhin in seinem Programm auf eine Verschärfung des Kampfes zwischen den Klassen in Sowjetrußland und auf eine Kunst, die diesen untermauern konnte. In einer Zeit also, als der friedliche Aufbau in Angriff genommen werden sollte, wollte Mejerchol'd die Auseinandersetzungen zuspitzen.

Lunačarskij erkannte bald, daß Mejerchol'd seinen theaterpolitischen

⁵⁰ Mejerchol'd am 31.10.1921 im "Dom pecati" bei einer Diskussion über das Stück "Lena" von Pletnev. *Sovetskij teatr* (1975) S. 275.

⁵¹ Fitzpatrick (1970) S. 151.

⁵² Vgl. Rühle (1957) S. 86.

Kurs gefährdete und ergriff schadensbegrenzende Maßnahmen. Zunächst schränkte er den Einflußbereich des TEO-Vorsitzenden erheblich ein, indem er ihm die Leitung der wichtigsten alten Theater entzog;⁵³ am 26. Februar 1921 entließ er ihn dann endgültig. Er begründete diesen Schritt folgendermaßen:

"Я могу поручить г. Меерхольду разрушение старого плохого и создание нового хорошего. Но сохранение старого хорошего, притом живого и могущего по-своему развиваться в революционной атмосфере, я ему поручить не могу."⁵⁴

Es ging ihm also auch hierbei wieder vordringlich darum, die Existenz des traditionellen Theaters zu sichern.

Der "Theateroktober" Mejercholds stellte einen Versuch dar, die "linke" Richtung in der Theaterpolitik fest zu etablieren und dieser den Rang einer staatlichen Kunst zu geben. Die Maßnahmen des Volkskommissars hatten dies verhindert.

In diesem Zusammenhang sind auch Lunačarskijs Aufruf "Zurück zu Ostrovskij!" und die damit in Verbindung stehenden Diskussionen von Interesse.

Anlaß für Lunačarskijs Aufruf war der hundertste Geburtstag Aleksandr Ostrovskijs im April 1923, zu dem er den Aufsatz "Ob Aleksandre Nikolaeviče Ostrovskom i po povodu ego"⁵⁵ veröffentlichte. Lunačarskij ging davon aus, daß das Massentheater nicht oder zumindest nicht mehr dem Publikumsgeschmack entspräche:

"И я скажу: митинг надоел на столько, что тащить его на сцену не нужно. Чем ближе будет сцена к митингу, тем меньше она будет иметь действия. Публика и в особенности нужная нам публика от этого отвернется. Вот почему такая агитация в театре не может быть правильной, театр не может быть митингом и не должен быть по той причине, что это уже устарело."⁵⁶

Stattdessen wollte das neue Publikum, nach Lunačarskijs Ansicht, realistisch, psychologisches Theater:

⁵³ Da Mejerchol'd in sein Programm auch die volle Nationalisierung aller Theater aufgenommen hatte (vgl. Fitzpatrick (1970) S. 150), sicherte Lunačarskij damit erneut deren Status quo.

"It was understood by the left as an emasculation of Theatrical October." (Fitzpatrick (1970) S. 152).

⁵⁴ Lunačarskij (1964a) S. 227.

⁵⁵ Zuerst in Izvestija 11./12.4.1923. Hier zitiert als Lunačarskij (1958) S. 236-248.

⁵⁶ Diese Ansicht vertrat er bereits auf einer Diskussionsveranstaltung über das Stück "Zori" im November 1920. In: Vestnik teatra 75/1920 S. 13 (Beseda o "Zorjach". V teatre R.S.F.S.R.).

"... она (= публика, A.L.) жадно хочет от театра реального, эмоционального, идейного содержания."⁵⁷

Es ging ihm darum, den Blick im Theater vom Monumentalen auf das Einzelne, Kleine, dabei aber Charakteristische zu lenken.

"Придется жить не только на площадях, но и в домах (...) И потому все стороны индивидуальной жизни должны быть освещены и согреты и глубоко поняты."⁵⁸

Aus diesem Grund rief er mit der Losung "Zurück zu Ostrovskij!" die Dramatiker dazu auf, sich an den klassischen Vorbildern darin zu schulen, die sie umgebende, aktuelle Realität wiederzugeben und dabei Werke zu schaffen, die Einblicke in die ereignisreiche Gegenwart des sowjetischen Volkes gewährten.

In der Folgezeit mußte Lunačarskij seinen Aufruf immer wieder gegen Kritiken und Angriffe verteidigen und erläutern, denn dieser hatte wie eine "explodierende Bombe"⁵⁹ gewirkt; er klang "unglaublich paradox und stark polemisch"⁶⁰. Sicherlich war die Formulierung auch äußerst unglücklich gewählt, denn ein Aufruf zum Zurückgehen ("nazad") mußte in einer Zeit der Aufbruchstimmung, in der vor allem die Zukunft des Staates und des Volkes im Mittelpunkt des Interesses standen, als Brückierung und Provokation empfunden werden. Darüber hinaus galt der Name Ostrovskijs als

"олицетворением отжившего, ушедшего в далекое прошлое, своего рода плюсквамперфектумом драматургии и театра."⁶¹

Lunačarskij ergriff mit dieser Losung deutlich Partei gegen die Experimente der "Linken", von deren Seite harsche Kritik nicht ausblieb:

"За этим лозунгом прячется старость, стремящаяся во что бы то ни стало вернуться назад не к Островскому, а к мертвым канонам прошлого, к академической рутине, лжетрадиционному трафарету, к готовеньким раз навсегда установленным формам и навыкам старого искусства.

Лозунг 'Назад к Островскому!' оказался прижорвленым для тех, кто творчески бесплоден, кто служит СТАРОЙ ФОРМЕ, А НЕ НОВОМУ СОДЕРЖАНИЮ."⁶²

57 Lunačarskij (1964b) S. 87. Vgl. dort auch S. 144: "Я собственно убежден, что если бы при равной талантливости актеров одна и та же пьеса или две равноценные пьесы были бы даны перед любой рабочей аудиторией в левых тонах и реалистических, то по крайней мере девять десятых рабочих высказались бы за реалистическую постановку."

58 Lunačarskij (1925) S. 46f.

59 Vgl. Titova (1967) S. 96.

60 Vgl. Boguslavskij (1966) S. 24.

61 Boguslavskij (1966) S. 24.

62 Novyj zritel' 1/1924 S. 2. (V. Mass: Teatr nazich dnei) (Hervorhebungen im Text).

Trotz dieser unmißverständlichen Stellungnahme des Volkskommissars bestand bis in die Mitte der zwanziger Jahre hinein als Generallinie der Kulturpolitik die weitgehend liberale Haltung zu allen literarischen Gruppen und das Zulassen eines freien Wettbewerbs, der noch in einer Partieresolution aus dem Jahre 1925 festgeschrieben wurde. In Punkt 14 heißt es dort:

"Поэтому партия должна высказываться за свободное соревнование различных группировок и течений в данной области. Всякое иное решение вопроса было бы казенно-бюрократическим псевдорешением. (...) партия не может предоставить монополию какой-либо из групп, даже самой пролетарской по своему идейному содержанию: это значило бы загубить пролетарскую литературу прежде всего."⁶³

Aber auch wenn der Inhalt dieser Resolution recht liberal klingt, so muß doch die Tatsache beachtet werden, daß die Partei überhaupt, auch schon in den ersten Jahren nach der Revolution, immer wieder Stellung zu Fragen der Organisation kultureller Bereiche bezog. Hübner weist darauf hin, daß dies bereits einen Eingriff bedeute und zeige, daß die Partei entschlossen war, auch diese Bereiche zu lenken.⁶⁴ Die Richtung des freien Wettbewerbs sollte dann auch nicht mehr für lange Zeit Bestand haben. Die Entscheidung der Partei für die Linie der RAPP im Jahre 1928 war in diesem Zusammenhang ein entscheidender Wendepunkt. Und schon Mitte der zwanziger Jahre mußte allen Beteiligten klar sein,

"daß sich die Revolution der Politik mit der Revolution der Kunst in keiner Übereinstimmung mehr befand."⁶⁵

Das revolutionäre Theater der ersten Jahre hatte schon mit dem Theater in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre nur noch wenige Gemeinsamkeiten.

63 *Sovetskij teatr* (1975) S. 29.

64 Vgl. Hübner (1973) S. 294.

65 Melchinger (1971) S. 354.

3.2 Fragen des Repertoires

Die Blüte des russischen Theaters in der nachrevolutionären Zeit wurde vor allem von den vielfältigen Laienaktivitäten getragen. Daneben waren es vornehmlich Regisseure, die die Erneuerung des Theaters bestimmten und die dem russischen Theater in dieser Phase Bedeutung weit über die Grenzen des Landes hinaus gaben. Dafür stehen vor allem die Namen Mejerchol'd, Vachtangov, Tairov oder Ejzenštejn (der später zum Film wechselte). Hauptsächlich ihr Verdienst war es, daß sich das Theater in Rußland nach der Revolution als künstlerisch sehr produktiv und kreativ präsentierte.

Demgegenüber blieb das Schaffen der Dramatiker weit zurück.

"Расцвет русского театра совпал с кризисом репертуара",¹ schrieb Viktor Šklovskij. Und Pavel Markov bemerkte:

"Молчала литература, но говорил театр."²

Während noch zu Anfang des Jahrhunderts die Dramatiker dem Theater den Weg gewiesen hatten, folgten sie in dieser Zeit nur "gehorsam" der Entwicklung des Theaters, wie Markov an anderer Stelle ausführt.³

Die dadurch bedingte Repertoirekrise ist eine Erscheinung, die das Theaterleben in Rußland in den ersten Jahren nach der Revolution entscheidend mit geprägt hat.

Zunächst war das Fehlen zeitgenössischer Stücke allerdings ein logisches Faktum, denn natürlich konnten nicht gleich Dramen, die die Gegenwart reflektierten, bereitstehen. Deshalb suchte man erst einmal im vorhandenen Dramenangebot nach einem passenden, zeitgemäßen Repertoire. Dabei lag es nahe, Stücke herauszugreifen, die in der Zarenzeit von der Zensur verboten worden waren.⁴ Darüber hinaus galt das Kriterium des "Gleichklangs mit der Revolution" ("sozvučie revolju-

1 Šklovskij (1924) S. 3.

2 Markov (1976) S. 434.

3 Vgl. Markov (1976) S. 455.

4 Mogilevskij/Filippov/Rodionov (1928) S. 19 nennen zum Beispiel "Salome" von Wilde, "Pan" von Lerberg und "Pavel I" von Merežkovskij, die in der Saison 1919/20 aufgeführt wurden. Daß das frühere Verbot allein kein Argument für die jetzige Adäquatheit eines Dramas war, zeigt das Beispiel des Stückes "Dantons Tod" von Büchner. Vgl. dazu Lunačarskij (1964b) S. 57f.

cll") bei der Beurteilung und Auswahl alter Stücke.⁵ Pavel Markov versucht diesen Begriff näher zu beschreiben:

"'Созвучие' понималось как возможность пробудить в зрителе волнение и переживание, по силе и высоте родственные тем, которые будила эпоха."⁶

Dieser Definitionsversuch macht die Vagheit des Begriffes offenkundig. Markov hebt hervor, daß er im Grunde nur eine relativ sichere negative Abgrenzung ermöglichte, daß aber positiv keine klaren Vorstellungen darüber bestanden, nach welchen Stücken man suchte und welche Stücke man aufführen sollte.⁷

Das war vor allen Dingen ein Problem der Repertoiresektion des TEO, der zur Aufgabe gemacht wurde, den Theatern Hilfen bei der Auswahl von Stücken zu geben:

"Репертуарная секция (...) имеет свою задачу разработку всякого рода вопросов, связанных с составлением драматического репертуара государственных, коммунальных и прочих народных театров, составление списка оригинальных и переводных пьес, постановка которых на сценах названных театров признается желательною, изучение старого и новейшего репертуара иностранных театров в целях выбора из него произведений для перевода на русский язык, и издание особого периодического органа, посвященного текущей театральной жизни в России, а также отдельных драматических произведений как оригинальных, так и переводных."⁸

Die Repertoiresektion bemühte sich, dieser Aufgabe gerecht zu werden, und veröffentlichte verschiedene Listen empfohlener Dramen, die meist im "Vestnik teatra" erschienen.⁹ Darüber hinaus sorgte sie für den Druck einer ganzen Reihe von Theaterstücken.¹⁰

Eine Antwort der Theater auf das Kriterium des "Gleichklangs" mit dem Geist der Revolution war beispielsweise die Aufführung einer großen Zahl von Shakespeare-Dramen.¹¹ Eine entscheidende Veränderung

5 Dieses Kriterium wandte die Repertoiresektion des TEO an. Vgl. zum Beispiel Vestnik teatra 20/1919 S. 9 (Bulletin' Repertuarnoj sekcii Teo No. 1).

6 Markov (1976) S. 428.

7 Vgl. Markov (1957) S. 61.

8 Aus "Polozenie o Repertuarnoj sekcii" vom 10.6.1918. Abgedruckt in Sovetskij teatr (1968) S. 43.

9 Ein Beispiel ist als Dokument 15 abgedruckt in Sovetskij teatr (1968) S. 45f.

10 Vgl. Sovetskij teatr (1968) S. 78 Anm. 112.

11 Lunačarskij äußerte sich darüber sehr zufrieden: "У нас бывают дни, когда в пяти театрах дается Шекспир. Правда, могут сказать, что такое Шекспир, но, тем не менее, Маркс считал Шекспира величайшим писателем..." Vestnik teatra 71/1920 S. 13 (Dejatel'nost' Narkomprosa v oblasti iskusstva).

in den Spielplänen der Theater hatte sich damit nicht eingestellt. So lautet das Fazit für die Saison 1918/19 in Sovetskij teatr (1968):

"Репертуар московских театров в сезоне 1918/19 г. оставался таким же, как и в предреволюционные годы."¹²

Selbst in den Fronttheatern wurden vornehmlich alte russische Stücke gespielt. Zeitgenössische russische Dramen waren in ihren Spielplänen sogar auch noch seltener vertreten als alte ausländische.¹³

Nach einiger Zeit konnte dieser Zustand des Repertoires nicht mehr befriedigen, denn einerseits war alles, was in irgendeiner Weise das Kriterium des "Gleichklangs" erfüllen konnte, bald ausgeschöpft,¹⁴ und andererseits war diese Form des Repertoires von Anfang an als eine Übergangs- und Kompromißlösung gedacht. Bald setzte deshalb vehemente Kritik an der ausbleibenden Erneuerung des Repertoires ein.¹⁵

Das Fehlen zeitgenössischer Stücke wurde immer lauter beklagt.

"Странное дело! Марксистская азбука требует, чтобы социальные и политические перевороты создавали бы новые формы искусства. Социальный переворот произошел, но мы видим как раз обратное явление: новый театр не только не родился, подобно Аэте-Палладе из головы Зевса, но приток новых пьес после революции совершенно иссяк... О каких-либо открытиях в области драматургической формы не приходится и говорить."¹⁶

Die große Anzahl der neu entstandenen Laien-, Agitations- und Fronttheater wollte mit zeitgemäßen Dramen versorgt werden. Ihr "Repertoirehunger"¹⁷ zeigt sich zum Beispiel in dem Brief eines Politkommisars von der Bürgerkriegsfront an das ZK der Partei aus dem Jahre 1919:

"Что артисты играют плохо, - это несомненно, но это еще полбеды. Аругая половина беды заключается в том, что ставят разную дребедень, фальшивые, во всех отношениях бесполезные вещи. (...) Необходимо надавить куда следует, родить сборники свежих пьес (...). Если сборники уже изданы (мы их не видели), - гоните их, товарищи, срочно на позицию!"¹⁸

Lunačarskij war sich der Wichtigkeit der Schaffung eines neuen Reper-

12 Sovetskij teatr (1968) S. 379.

13 Vgl. Andrianova (1941) S. 95. Sie hat aus allen ihr zur Verfügung stehenden Dokumenten eine Repertoireliste der Fronttheater erstellt und kam danach zu den oben genannten Ergebnissen.

14 Vgl. Markov (1924) S. 140: "За истекшие годы в полной мере были исчерпаны если не все произведения, то все линии репертуара прошлого. Формула 'созвучности революционной эпохе' доведена до конца. На нашей сцене шло все, что так или иначе удовлетворяло этой формуле, начиная с Аристофана и кончая романтической драмой." (Hervorhebung im Text).

15 Majakovskij wunderte sich: "С удивлением смотрю я, как с подмостков взятых театров звучат 'Анды' и 'Травиаты' со всякими испанцами и графами..." Majakovskij (1959) S. 8.

16 Zizn' iskusstva 343/1920 S. 2 (L. Lunc: Teatr Remizova).

17 Tamasin (1961) S. 14: "репертуарный голод".

18 Sovetskij teatr (1968) S. 315.

toires durchaus bewußt:

"... новый театр может быть дан только новейшей драматургией и новым содержанием, отражающим переживания пролетарских и вообще трудовых масс."¹⁹

Alte Stücke waren zwar, nach seiner Meinung, notwendiger Bestandteil der Spielpläne, vor allem auch um Traditionen zu wahren; sie konnten aber kein Ersatz für zeitgenössische Beiträge im Repertoire der Theater sein.

"Если бы мы в такое великое время, какое мы переживаем, не создали своего собственного репертуара - мы были бы убогими людьми. Нет, мы должны создать его. Репертуар должен быть создан."²⁰

Lunačarskijs Konsequenz war aber nicht, die Theater auf ein Programm zu verpflichten, das das Neue, Zeitgenössische unter allen Umständen in den Vordergrund stellte. Auch in Fragen des Repertoires stellte er sich vielmehr auf einen Standpunkt gegen administrative Einflußnahmen auf das künstlerische Leben. Deutliches Beispiel dafür ist die Reaktion auf eine Initiative zweier Mitglieder des "Malyj Sovnarkom"²¹ im November 1919. Mit einem Resolutionsentwurf wollten sie die Moskauer Theater dazu verpflichten, so viele Stücke revolutionären Inhalts wie nur möglich in ihr Repertoire aufzunehmen.²² Der "Rat der Volkskommissare", und unter ihnen auch Lunačarskijs, begrüßte später ausdrücklich die Ablehnung dieses Antrages.²³

Grund für die negative Haltung gegenüber diesem Versuch administrativer Einflußnahme kann einerseits dessen unrealistische Einschätzung der Lage sein, denn die Anzahl der existierenden Stücke revolutionären Inhalts, auf die man die Theater festlegen wollte, war noch äußerst gering. Zudem war deren Qualität sehr zweifelhaft. Die Durchsetzung der Resolution hätte deshalb eine administrative Weisung an die Theater Moskaus bedeutet, schwache, oft diletantische Stücke zu inszenieren. Die Ablehnung ist über diese pragmatische Sichtweise hinaus andererseits aber auch Kennzeichen für die grundsätzliche Skepsis gegenüber einer Weisungspolitik in den Beziehungen zu kulturellen Institutionen.²⁴

19 Lunačarskijs (1964b) S. 184.

20 Lunačarskijs (1925) S. 49.

21 Der "Malyj Sovnarkom" war ein vorbereitendes Gremium für den "Rat der Volkskommissare" ("Sovnarkom"). Vgl. dazu Pietach (1969) S. 133.

22 Abgedruckt in Sovetskij teatr (1968) S. 28.

23 Vgl. Sovetskij teatr (1968) S. 32 Anm. 26.

24 Vgl. auch Juftit (1977) S. 103.

Wichtiger erschien es, die Produktion zeitgenössischer Stücke durch entsprechende Maßnahmen zu unterstützen.

Zu diesem Zweck fand in den ersten Jahren nach der Revolution eine große Anzahl von Dramenwettbewerben statt.²⁵ Diese Wettbewerbe waren als Stimulanz zur Produktion von Theaterstücken für Dramatiker und Laien gedacht. Im großen und ganzen war der Erfolg dieser Projekte eher mäßig. Zum Resultat eines Wettbewerbes heißt es etwa im "Vestnik teatra":

"Печальные результаты конкурса"

На очередной XIV конкурс имени А. Н. Островского (...) было прислано 19 пьес. (...) Жюри конкурса (...) не нашло ни одной возвышающейся над уровнем обиденных пьес.

В виду этого жюри не нашло возможным признать какую-либо из пьес постоянной премии имени А. Н. Островского или хотя-бы почетного отзыва."²⁶

Eine weitere Maßnahme zur Förderung der Dramenproduktion war die Einrichtung der Mastkomdram ("Masterskaja kommunističeskoj dramaturgii") im November 1920.²⁷ Ihre primäre Aufgabe war die Durchsicht und Umarbeitung eingesandter Stücke.²⁸ Eine Gruppe von Autoren, Regisseuren, bildenden Künstlern und Schauspielern arbeiteten hier zusammen an der Aufgabe, Theaterstücke zu verbessern und für die Inszenierung in den Theatern aufzubereiten. Die Autonomie eines Dramatikers an seinem Werk war damit aufgehoben und seine Stellung gegenüber den anderen Beteiligten am Theater wesentlich herabgestuft. Dieses Arbeitsprinzip kritisierte der Dramatiker Aleksandr Serafimovič in einem Artikel in der Pravda vom 6. Mai 1921:

"... мастерская считала драматургов (...) лишь поставщиками подсобного материала для театра."²⁹

Auch die Tätigkeit der Mastkomdram brachte wenig greifbare Erfolge. Der Versuch, neue Dramen auf dem "Laborwege"³⁰ zu schaffen, erwies sich weitgehend als unfruchtbar. Im Januar 1922 wurde die Mastkomdram daraufhin wieder aufgelöst. Damit endete, wie Zolotnickij resü-

25 Eine Chronik dieser Wettbewerbe ist veröffentlicht bei Tamašin (1961) S. 271-280; Textbeispiele in Sovetskij teatr (1968) S. 358-369.

26 Vestnik teatra 50/1920 S. 14. Über einen anderen Wettbewerb wird berichtet, daß sowohl der erste als auch der zweite Platz aus Qualitätserwägungen unbesetzt bleiben mußten. Vgl. Vestnik teatra 78 und 79/1921 S. 24 (Premirovannye revoljucionnyje p'esy).

27 Zur Arbeit der Mastkomdram siehe vor allem Nežnyj (1963).

28 Zolotnickij (1976) S. 143 schreibt, daß bis zum August 1921 bis zu 700 Stücke durchgesehen wurden.

29 Zitiert nach Zolotnickij (1975) S. 20.

30 Vgl. Očerki (1963) S. 39.

miert, eine charakteristische Episode für diese "Epoche der Kämpfe von Ungeduldigen".³¹

Der Ruf nach zeitgenössischen Stücken war nicht von allen Seiten gleich stark zu vernehmen, denn ihr Fehlen stellte nicht für alle Theater ein wirklich existentielles Problem dar.

Für Tairov beispielsweise, den Regisseur des Kammertheaters ("Kamer-nyj teatr") in Moskau, stand im Theater allein der Schauspieler und seine Kunst im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Die Festlegung seines Spiels durch Dramentexte stellte dabei eher ein Hemmnis dar:

"Периоды цветущего развития театра наступали тогда, когда театр уходил от писанных пьес и сам создавал свои сценарии."³²

Sein Ziel bestand deshalb darin, die Literatur als Grundlage des Theaters zu überwinden. Das Repertoire und die Inhalte des Schauspiels wurden dabei zu untergeordneten Positionen des Theaterschaffens.

"Репертуару в театре принадлежит последнее место и совершенно не важно, что играть, важно кто играет и умеет ли играть."³³

Damit erteilte Tairov auch dem Theater als Vermittlerinstanz politisch bestimmter Inhalte eine Absage. Seine Auffassung von einem erneuerten Theater war von den Vorstellungen der Mächtigen, die auf eine Politisierung des Theaters abzielten, weit entfernt.

Auch der Proletkult schätzte den Stellenwert des Dramentextes für das Theater nicht sehr hoch ein. Kerzencev etwa antwortete auf die selbst gestellte Frage "Darf man ein Drama durch eine Aufführung 'verfälschen?":

"Со всей решительностью и убежденностью я разрешаю эту дилемму целиком в пользу режиссера. Аа, пьеса только сценарий. Аа, намерения автора для театра не обязательны. Аа, пьесы можно и следует переделывать и 'искажать'. "³⁴

Die Theaterkonzeption Mejerchol'ds konzentriert sich ebenfalls auf das Schaffen des Regisseurs. Einzig und allein der Regisseur ist für ihn der bestimmende Faktor bei der Gestaltung eines Theaterstückes auf der

31 Vgl. Zolotnickij (1975) S. 22.

32 Tairov (1921) S. 111f.

33 CGALI f. 963 op. 1 ed. chr. 15a l. 28. Zitiert bei Bočarov (1984) S. 55.

34 Vestnik teatra 1/1919 S. 4 (V. Kerzencev: Možno li iskazat' p'esy postanovkoj?).

Bühne. Auf das Drama ist er dabei nicht unbedingt angewiesen, denn

"из всякой драмы может сделать прекрасный спектакль."³⁵

Bei diesen Worten wird verständlich, daß ihn das Fehlen guter zeitgenössischer Stücke nicht besonders hart treffen konnte, im Gegenteil:

"... безрепертуарье становится уже не опасностью, а как раз наоборот – якорем спасенья."³⁶

Mejerchol'd proklamiert für sich das Recht, 75 % eines ursprünglichen Dramentextes bei der Arbeit an einer Aufführung verändern zu können.³⁷ Charakteristisch für seine Haltung gegenüber der Literatur ist eine Äußerung zur Truppe des "Theaters der RSFSR" ("Teatr R.S.F.S.R."): als er deren Mitgliedern 1920 das Programm für die nächste Zeit vorstellte, zählte er eine Reihe von Dramen auf, die inszeniert werden sollten, erklärte aber dann:

"Но поскольку все это литература, пусть она спокойно пребывает в библиотеках и государственных книгохранилищах. Нам нужны будут сценарии и мы будем часто пользоваться даже классическими произведениями, как канвой для наших сценических построений."³⁸

Für die "Linken" stand allgemein bei der Erneuerung des Theaters eher die Form als der Inhalt im Mittelpunkt. So stellte Vadim Šersenevič die These auf:

"Не существует в области театра революционного пути идущего от содержания пьесы. Революция в области искусства идет всегда от формы и спектакля, и монтажа, а пьеса есть не больше, чем словесный монтаж."³⁹

In den traditionellen Theatern dagegen wurde der Existenz dramatischer Texte eine weit größere Bedeutung beigemessen. Nemirovič-Dančenko sprach etwa vom MChAT als einem "Theater des Autoren"⁴⁰, und auch Stanislavskij hob die zentrale Stellung des Dramatikers hervor:

35 Zitat Mejerchol'da nach Aussagen von Lunačarskij (1964b) S. 270.

36 Mejerchol'd (1968b) S. 25.

37 Vgl. Mejerchol'd (1968b) S. 158.

38 Vestnik teatra 72-73/1920 S. 20 (Rec' V. E. Mejerchol'da pered truppoy 'Teatra R.S.F.S.R.'). Trotz seiner ablehnenden Haltung zur Literatur als Basis des Theaters, war es aber gerade Mejerchol'd, der in den zwanziger Jahren einige der wichtigsten zeitgenössischen Theaterstücke inszenierte (Materija-Buff, Ozero Ljul', Mandat). Ganz im Gegensatz zu seinen theoretischen Aussagen befand er sich auf aktiver Suche nach angemessenen Dramen. So schickte er beispielsweise Majakovskij am 4.5.1928 ein Telegramm mit folgendem Wortlaut: "Последний раз обращаюсь твоему благоразумию. Театр погибает. Нет пьес. (...) Прошу серьезного ответа: можем ли мы рассчитывать получить твою пьесу в течение лета." Mejerchol'd (1968b) S. 174.

39 Zritelca 76/1924 S. 2 (V. Šersenevič: Predlagaju dija diskussii. Moi tezisy).

40 Vgl. Vočarov (1984) S. 56.

"Трагедия теперешней театральной революции, которая и шире, и сложнее прежней, заключается в том, что ее драматург еще не родился. А между тем наше коллективное творчество начинается с драматурга, – без него артистам и режиссеру делать нечего."⁴¹

Es ist deshalb verständlich, daß von der Seite der akademischen, traditionellen Theater der Ruf nach passenden Stücken besonders laut war und deren Fehlen als besonders schmerzlich empfunden wurde.

Dem steht aber eine Aussage von Pel'se aus dem Jahre 1926 entgegen, der die mäßige Dramenproduktion in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre auch mit dem Hinweis auf die fehlende Nachfrage der Theater zu erklären versuchte. Er wies darauf hin, daß sich die großen Theater erst sechs bis sieben Jahre nach der Revolution für revolutionäre Stücke überhaupt zu interessieren begannen.⁴²

Tatsächlich war die Kluft zwischen den bereits geschriebenen neuen Dramen⁴³ und dem, was diese Theater suchten, ungeheuer groß. Das, was ihnen angeboten wurde, wollten sie einerseits aus Qualitätserwägungen, andererseits auch aus ideologischen Gründen nicht annehmen. So ist die Haltung der alten Theater zu den neuen Dramatikern am treffendsten als bloße Nichtbeachtung zu kennzeichnen. Das agitatorische Theater wurde von den "aki" als eine "Erscheinung außerhalb der Kunst"⁴⁴ betrachtet und nicht im geringsten mit dem eigenen Schaffen in Verbindung gebracht. Von den akademischen Theatern kam deshalb keine Initiative zur Zusammenarbeit mit den neuen Dramatikern. Und wenn, wie im Falle Majakovskijs mit "Misterija-buff" oder Serafimovičs mit "Marjana", die Dramatiker selber Kontakte zu knüpfen suchten, stießen sie auf offene Ablehnung.

Die Distanz zwischen den Theatern und den neuen Dramatikern behinderte die Entwicklung des sowjetischen Dramas erheblich, denn den Dramatikern fehlte dadurch weitgehend der enge Kontakt zum Theater, durch den erst Einblicke in die Besonderheiten der Rezeption dramatischer Texte gewonnen werden können. Das Wirken der Dramatiker war

41 Stanislavskij (1936) S. 565. Die Situation des "Malyj Theaters" beurteilte Lunacarskij mit den Worten: "Аля Малого театра двигаться вперед – значит найти новые драмы." Lunacarskij (1964b) S. 170.

42 Pel'se (1926) S. 5.

43 Ihre Zahl war bereits in der Bürgerkriegszeit erstaunlich hoch. Vgl. Tamasin (1961) S. 5.

44 Vgl. Rudnickij (1963) S. 96.

deshalb oft gattungs- und damit realitätsfern.⁴⁵

So dauerte es bis zur Mitte der zwanziger Jahre, bis ein merklicher Anstieg von zeitgenössischen Dramen in den Spielplänen der Theater zu erkennen war.

Mogilevskij/Filippov/Rodionov nennen Zahlen für die Moskauer Theater:

Tabelle 1: Zahl der Inszenierungen⁴⁶

	1919/20		1926/27	
klassische Dramen	88	42 %	52	33 %
alte ⁴⁷ russische Dramen	49	23 %	4	3 %
alte ausländische Dramen	53	25 %	11	7 %
neue russische Dramen	10	5 %	68	44 %
neue ausländische Dramen	10	5 %	21	11 %
	<hr/>		<hr/>	
	210		156	

Nähere Auskunft über den Erfolg der einzelnen Inszenierungen gibt die folgende Tabelle 2, die die Zahl der Aufführungen auflistet:

Tabelle 2: Zahl der Aufführungen⁴⁸

	1919/20		1926/27	
klassische Dramen	1.137	51 %	906	30 %
alte russische Dramen	394	18 %	14	0,5 %
alte ausländische Dramen	392	18 %	138	5 %
neue russische Dramen	140	6 %	1.549	51 %
neue ausländische Dramen	154	7 %	408	13 %
	<hr/>		<hr/>	
	2.217		3.015	

Der Anteil der Aufführungen neuer russischer Dramen in der Saison 1926/27 liegt noch höher als deren Anteil an Inszenierungen. Von 19

45 Vgl. Alpers (1928) S. 16: "Для драматического писателя обязательно близкое знакомство с театральным производством в целом, учет довольно сложных технических условий театрального искусства. Поэтому до сих пор еще роль пролетарских драматургов в театре ничтожна по сравнению с тем значением, которое в современной литературе имеют пролетарские писатели."

46 Nach Mogilevskij/Filippov/Rodionov (1928) S. 76.

47 "Alt" meint hier: vor 1917 geschrieben (vgl. Mogilevskij/Filippov/Rodionov (1928) S. 76). Ein genaues Unterscheidungskriterium zwischen klassischen und alten Dramen wird nicht genannt.

48 Nach Mogilevskij/Filippov/Rodionov (1928) S. 77.

Inszenierungen, die eine Zuschauerzahl von mehr als 100.000 erreichten, waren allerdings nur vier solche von zeitgenössischen russischen Dramen ("Ozero Ljul'", "Vozdušnyj pirog", "Dni Turbinyč", "Gorod v kol'ce").⁴⁹ Dennoch ist deutlich, daß ein Publikumsinteresse an diesen Dramen durchaus vorhanden war.

Die Zahlen belegen den Aufwärtstrend des Anteils neuer Dramen am Repertoire zumindest der Theater Moskaus.

Mitte der zwanziger Jahre hatten tatsächlich eine ganze Reihe neuer, russischer Dramen den Einzug auch in die alten Theater geschafft. Die Kluft hatte sich verringert. Viele der Verantwortlichen in den professionellen Theatern hatten nach langem Sträuben jetzt doch die Notwendigkeit akzeptiert, sich der Gegenwart zu öffnen,⁵⁰ und bemühten sich um eine Zusammenarbeit mit Dramatikern ihrer Zeit.⁵¹ Beobachter des Theaters sprachen deshalb in diesen Jahren bereits vom Ende der Repertoirekrise. So schrieb Peľše im Jahre 1927:

"Однако, несмотря на все, мы уже вышли из репертуарного кризиса."⁵²

49 Vgl. Mogilevskij/Filippov/Rodionov (1928) S. 79.

50 Vgl. zum Beispiel ein Zitat von Nemirovič-Dančenko bereits aus dem Jahre 1922: "Нельзя уходить от жизни, нельзя говорить, что мы аполитичны. Полная аполитичность - чепуха! Никакой художник не может не жить современностью." Sovetskij teatr (1975) S. 146.

51 Vgl. Sovetskij teatr (1975) S. 154.

52 Peľše (1927b) S. 149.

4 Der Held im russischen nachrevolutionären Drama

Die Ablehnung des vorrevolutionären Theaters durch die Bolschewisten gründete sich, wie in Kapitel 3 beschrieben wurde, vor allem auf die zentrale Stellung, die in ihm dem Individuum und dessen Autonomie in der Gesellschaft eingeräumt wurde.

Die Verlagerung der Aufmerksamkeit vom Ich zum Wir war deshalb nach der Revolution ein Anspruch, der sich in allen Bereichen der Kunst wiederfand. Besonders auch im Theater wurde der Versuch unternommen, einem starken Wir-Gefühl Ausdruck zu geben. Ins Blickfeld des Interesses rückte das gesamte Volk und ersetzte zunächst die Darstellung eines einzelnen Helden, denn nur das Volk in seiner Gesamtheit galt als die wirkende Kraft in Geschichte und Gegenwart, und diese sollte in der Kunst modellhaft gestaltet werden:

„Только народ творит, только он носит и творческую силу и зерно будущего творенья. Грех перед своей жизнью совершает художник, не черпающий этой силы и не идущий этого зерна.“¹

Als Ausdruck des Volkes in der Kunst und besonders auch im Theater galt nach der Revolution die Masse. Mit ihrer Hilfe sollte in adäquater Weise das Charakteristische der Gegenwart, das heißt vor allem das Heroische und Romantische, eingefangen werden können.

„Пора революционному драматургу повернуться лицом к массе - и 'романтизировать' самое существо и основной пафос переживаемой эпохи.“²

Darstellungsideal war die vollkommene Einheit zwischen dem einzelnen Helden und der Masse, das Aufgehen des Einzelnen im Kollektiv, denn das individuelle Hervortreten eines Einzelnen war im Grunde Verrat am Kollektiv, war Rückfall in den bürgerlichen Anspruch des Einzelnen auf größtmögliche Autonomie, Individualität und Freiheit in der Gesellschaft. Ein Drama völlig ohne Einzelrollen war etwa für Vachtangov eine Ziel- und Wunschvorstellung für das Drama in dieser Zeit:

„Сейчас мелькнула мысль, хорошо, если бы кто-нибудь написал пьесу, где нет ни одной роли. Во всех актах играет только толпа.“³

An Versuchen in dieser Richtung mangelte es nicht. So lautete zum Beispiel die Liste der handelnden Figuren in dem Drama „Graždanskaja vojna“ von Aleksandr Neverov:

1 Vachtangov (1959) S. 161f.

2 Novyj zritel' 2/1925 S. 4 (V. Bljum: O psevdorevoljucionnoj dramaturgii) (Hervorhebung im Text).

3 Vachtangov (1959) S. 106.

"Беднота.
 Богатые.
 Красноармейцы.
 Казаки.
 Женщины.
 Дети."⁴

Die auftretenden Figuren werden hier entweder als Personifikation eines Zustandes eingeführt oder in soziale Gruppen zusammengefaßt. Sie stehen nicht für sich selbst, sondern sind Abstraktionen verschiedener gesellschaftlicher Funktionen.⁵

Die Figuren in Dramen dieser Art sollen keinerlei Individualität besitzen, die sie aus dem Kollektiv, dem sie angehören, herausheben könnte. Ausdruck dieser Entindividualisierung ist die häufige Namenlosigkeit der Rollen.

Die Absage an die Individualität der Figuren im Drama bedeutete gleichzeitig eine Absage an jeglichen Psychologismus im literarischen Modell:

"Любовное и сосредоточенное погружение в анализ индивидуальных переживаний чуждо левому искусству. (...) Марксизм борется, конечно, с психологизмом по соображениям социального порядка; психологизм - дитя индивидуализма.

Строго говоря, психологизм - это и есть цельное и заключенное мировоззрение индивидуализма..."⁶

Grossman-Rošćin, von dem dieses Zitat stammt, ist ein Vertreter der LEF, einer literarischen Gruppierung, die sich Ende 1922 hauptsächlich aus früheren Futuristen gebildet hatte.⁷ Tatsächlich waren es vor allem die "linken" Richtungen - so auch der Proletkult -⁸ die die Darstellung der Masse als zentralen Punkt der revolutionären Literatur formulierten. Bei den Futuristen ist das nicht allein als Reaktion auf die Revolution zu verstehen, denn die Absage an die psychologische Gestaltung literarischer Helden war schon lange vor diesem Ereignis ein entscheidender Punkt ihrer Literaturprogrammatik und steht in engem Zusammenhang mit ihrer Ablehnung bürgerlicher, das heißt vornehmlich realistischer, Konzeptionen.

Das Massentheater ließ nur wenige Variationsmöglichkeiten für die Verarbeitung der aktuellen Situation auf der Bühne offen. Denn geht man

4 A. Neverov: *Graždanskaja vojna* S. 165.

5 Programmatisch ist der Titel eines Dramas von Artem Veselyj: "Мы". Vgl. dazu Boguslavskij/Diev (1963) S. 164.

6 Grossman-Rošćin (1924) S. 112 und 114.

7 Zur Entwicklung der LEF siehe vor allem Wilbert (1976).

8 Vgl. dazu Bereznikova (1966) S. 122.

davon aus, daß zu dieser Zeit das allesbeherrschende Thema der Literatur und des Theaters die Revolution, das heißt die Umgestaltung des Staates und der Gesellschaft und deren Auswirkungen sein mußte, so kann und will mit Hilfe der Masse im Grunde nur die Revolution an sich dargestellt werden. Der Blick auf die Masse bedeutet ja eine makroskopische Herangehensweise an die zu gestaltenden Geschehnisse, und damit war ausschließlich ein Zugang zu monumentalen Themen möglich und auch intendiert. Nuancierungen und ein Modell des Alltäglichen bleiben dabei größtenteils ausgeklammert. Ein mikroskopischer Blick auf die Geschehnisse der Gegenwart war mit dem Massentheater nicht zu leisten. Das war für Lunačarskij ein zentraler Kritikpunkt gegen diese Konzeption. Wie in Kapitel 3.1 dargestellt, vermißte er gerade die Gestaltung des Kleinen, Typischen, Charakteristischen in der Dramatik.

Als Einwand gegen dieses Konzept wurden auch die gattungsbedingten, grundsätzlichen Schwierigkeiten genannt, die Masse im Theater darzustellen. Der begrenzte Raum der Bühne und die fehlende epischerende Instanz des Erzählers erschweren dies in ganz erheblichem Maße.⁹

Darüber hinaus wurde auch schon von den Zeitgenossen kritisiert, daß die Masse als Ausdruck des Revolutionären eine grobe Vereinfachung darstelle. Der Dramatiker und Theatertheoretiker Vladimir Vol'kenstejn begründete seine Ablehnung des Massentheaters mit diesem Argument:

„Обычно же народ живет и действует не в виде толпы. Народ, социальная группа, класс есть реальность, но в редкие моменты, эту реальность можно видеть воочию, конкретно. Мы видим отдельных людей; эти люди образуют народ – социальную группу, поскольку они спаяны общими потребностями, интересами и идеями; таким образом, народ есть реальность и одновременно абстракция, строяемая нами на основании статистических данных, на основании фактов, которые нам кажутся характерными, и обобщающей интуиции.“¹⁰

Lunačarskij kritisierte zudem die Geringschätzung der Rolle des Einzelnen im geschichtlichen Prozeß. Er verdeutlichte dies am Beispiel Lenins:

„Только эсеровская, народническая драма может смешивать массу и толпу и считать, что героем революционной пьесы может быть только толпа. Это величайший вздор. Толпа отнюдь не герой нашей революции. А вот Ленин – герой и представляет собою массу. И от пролетарской массы бесконечно больше в Ленине, чем в какой хотите толпе...“¹¹

⁹ Lunačarskij (1921a) S. 34 zog daraus den Schluß: „Массы, толпу лучше оставить для массовых действий на площади, – вот где их настоящее место...“

¹⁰ Vol'kenstejn (1923) S. 178.

¹¹ Lunačarskij (1921a) S. 33 (Hervorhebungen im Text).

Auf der Grundlage dieser Kritikpunkte wurden bald Forderungen nach der Darstellung des neuen, revolutionären Helden, das heißt des einzelnen Menschen in der neuen Gesellschaft, erhoben. Diese Haltung unterstützte vor allem auch Lunačarskij, für den die Gestaltung eines individuellen, revolutionären Helden eng mit dem Streben nach realistischen Kunstformen verbunden war.

Doch um das literarische Modell eines solchen Helden zu schaffen, mußten zunächst zwei Schwierigkeiten überwunden werden:

Die erste bestand in der richtigen Einordnung der Stellung des Einzelnen im Kollektiv. Natürlich sollte es in der geschichtlichen Situation nicht darum gehen, den individuellen Helden nur um seiner selbst willen auf die Bühne zu bringen. Er sollte vielmehr helfen, die kollektiven Züge der Gesellschaft anschaulich zu machen. Dafür mußte sein Kontakt zum Volk sehr eng sein und seine Rolle über ihn hinaus auf das Volk verweisen. Es galt also, Figuren zu entwerfen, die Millionen repräsentierten und "individueller Ausdruck der Masse"¹² waren.

"Борьба классов превращается на глазах у зрителя в борьбу представителей этих классов, их вождей или их рядовых, но, во всяком случае, личностей, полных жизни и крови, характеризующих метко и полно целую полосу общественных явлений."¹³

Damit war aber noch nicht entschieden, wie weit der Held individualisiert sein durfte, wie, mit anderen Worten, Typisches und rein Individuelles in ihm vereint werden sollten. Hier liegt das zentrale Gestaltungsproblem des Einzelnen im russischen nachrevolutionären Drama.

Die zweite zu überwindende Schwierigkeit lag in der Unsicherheit über das Wesen des neuen Helden. Das literarische Modell sollte das Abbild eines tatsächlich vollkommen neuen Helden in einer vollkommen neuen Gesellschaftsform darstellen. Es war in dieser Zeit nicht nur Aufgabe der Kunst, sondern auch der Philosophie, das Verhältnis der Elemente des neuen Staates zueinander zu definieren, denn es ging allgemein um die Entwicklung einer neuen Ethik:

"Мы жаждем выработки новой этики, которая была бы героична, этики масс, которая возвеличила бы личность..."¹⁴

Das Bild der Gegenwart war noch so unübersichtlich, plan- und regellos, daß es schwerfallen mußte, das wirklich Wichtige und Typische aus ihm herauszufiltern und zu zeigen, was konkret die Auswirkungen

¹² Lunačarskij (1921a) S. 34: "индивидуальное выражение массового".

¹³ Lunačarskij (1958) S. 438.

¹⁴ Lunačarskij (1958) S. 277.

der Revolution auf den Menschen waren.

Unzweifelhaft war, daß sich der Wirkungsraum des Helden im revolutionären Drama vom Privaten in die Öffentlichkeit verlagern mußte. Die Figuren in den neuen Dramen konnten nicht allein "zu Mittag essend" dargestellt werden, wie Fajnberg, auf Čechov anspielend, bemerkt.¹⁵ Vielmehr galt es, den Helden in seinem weiten sozialen Umfeld und in seinem Kontakt zum Kollektiv zu betrachten. Massenszenen sind deshalb auch für Vol'kenstejn, ansonsten ein Kritiker des Massentheaters, eine unbedingte Notwendigkeit in den neuen Dramen:

"Аля передачи социальной атмосферы, драма нуждается в массовых сценах..."¹⁶

Sonst aber wußte man zunächst wenig über die Konzeption des neuen Helden. Bis zur Lösung dieser Aufgabe war es ein langer Weg.

Die Tendenz zur Abkehr von der Gestaltung einer gesichts- und namenlosen Masse im Drama ist im hier behandelten Zeitraum aber ganz deutlich:

"Масса, как унисонный хор, аккомпанирующий действиям и словам центральных персонажей, постепенно исчезает из пьесы."¹⁷

Die Formen des revolutionären Dramas in den ersten Jahren nach der Revolution blieben aber nicht ohne Auswirkungen auf das spätere russische Drama. Die Masse verschwand aus ihm nicht spurlos; sie wurde nicht direkt durch einen mehr oder weniger individualisierten Helden ersetzt. Zwar führte der Weg eindeutig in die Richtung der realistischen, psychologisch beleuchteten revolutionären Figur, aber dieser Weg war bei weitem nicht so gradlinig und zwangsläufig, wie es die sowjetische Literatur- und Theaterwissenschaft häufig darstellt.

Das sollen die folgenden Kapitel zeigen, in denen die Darstellung des Helden in einzelnen Theaterstücken, die stellvertretend für bestimmte Richtungen des Dramas in der nachrevolutionären Zeit stehen, untersucht werden.

15 Vgl. Fajnberg (1962) S. 282.

16 Vol'kenstejn (1923) S. 179.

17 Alpers (1928) S. 27.

4.1 Die anonyme Masse: Vladimir Majakovskijs "Misterija-buff"

Vladimir Majakovskij gehörte zu den Schriftstellern, die die Revolution freudig begrüßten. Er erkannte sie als "meine Revolution" an und stellte sich und sein literarisches Schaffen ganz in ihren Dienst. Der Funktionalisierung der Kunst gegenüber war er vollkommen offen und forderte selbst das Theater zur Bewältigung von Agitations- und Propagandaufnahmen im Dienste des neuen Staates auf:

"Театр, служи коммунистической пропаганде!"¹

Sein erstes großes literarisches Werk nach der Revolution war das Drama "Misterija-buff". Wie die Kulturpolitiker sah auch er im Theater die Kunstgattung, die in der aktuellen Situation am besten den Anforderungen der Zeit gerecht werden konnte. Doch dazu war es, seiner Meinung nach, notwendig, mit den Traditionen des bürgerlichen Theaters zu brechen und sich auf jahrhundertealte Formen des Volkstheaters zurückzubedenken. Er wollte zurück zu den Traditionen des "Schauspielhaften" ("zrelisčnost"), das für ihn den eigentlichen Kern des Theaters bildete, das aber im Laufe der Entwicklung, in der das Bürgertum das Theater entscheidend bestimmt hatte, verlorengegangen war.

"Театр забыл, что он зрелище.

Мы не знаем, как это зрелище использовать для нашей агитации.

Попытка вернуть театру зрелищность, попытка сделать подмости трибуной - в этом суть моей театральной работы."²

Majakovskijs Idee zu "Misterija-buff" stammt bereits aus dem August 1917, also bereits aus der Zeit vor der Oktoberrevolution.³ Majakovskijs "sowjetische" Literatur, das zeigt dieses Beispiel ganz deutlich, stellt damit keinen Bruch mit seiner Vergangenheit dar, sondern ist eine Weiterentwicklung modernistischer Vorstellungen aus der vorrevolutionären Zeit. Die Hauptarbeit an dem Drama leistete Majakovskij im Sommer 1918. Spätestens am 27. September 1918 war es fertiggestellt, als der Autor es in der Wohnung von Osip Brik einem größeren Publikum vor-

1 Zitiert nach Boguslavskij/Diev (1963) S. 80.

2 Majakovskij (1959) S. 200.

3 Vgl. Fevral'skij (1971) S. 18.

trug.⁴ Lunačarskij erkannte schon auf dieser Lesung, daß mit "Misterija-buff" ein entscheidender Beitrag zur Entstehung des neuen Theaters geleistet war:

"... мне кажется, что единственной пьесой, которая задумана под влиянием нашей революции и поэтому носит на себе ее печать – задорную, дерзкую, мажорную, вызывающую, – является 'Мистерия-Буфф' Маяковского."⁵

Fevral'skij nennt "Misterija-buff" die "Stammutter" ("rodonačal'nica") des "sowjetischen" Dramas und unterstreicht damit seinen großen Wert für die weitere Entwicklung der Dramengeschichte.⁶

Auch Majakovskij selbst maß seinem Drama eine große Bedeutung bei und sah in ihm das Modell eines neuen, revolutionären Theaters. Das verdeutlicht vor allem die Tatsache, daß er sich 1921 erneut mit ihm beschäftigte und dabei eine zweite, eigenständige Fassung erarbeitete. Er versuchte damit, seine Auffassungen über das revolutionäre Drama gemäß den weiteren Entwicklungen in der neuen Gesellschaft aktualisiert darzulegen.

Ich werde mich in dieser Arbeit auf die erste Fassung stützen und die zweite nur zu Vergleichszwecken heranziehen, da es mir hier darauf ankommt, die Konzeption des Verhältnisses von Masse und Einzelnem gerade in der direkten Anfangsphase nach der Revolution zu untersuchen.

In Form und Ausdrucksweise unterscheidet sich "Misterija-buff" erheblich von traditionellen Schauspielen.

"'Мистерия-буфф' была первой полностью и насквозь политической пьесой в истории русского театра. Пьесой без любви, без психологии, без сюжета в прежнем, традиционном его понимании."⁷

Ganz ausdrücklich war es gegen die traditionellen Formen des Theaters gerichtet. Auf Čechov und das MChAT anspielend heißt es etwa im Prolog der zweiten Fassung:

4 Vgl. Očerki (1963) S. 101.

5 Lunačarskij (1964b) S. 39.

6 Fevral'skij (1940a) S. 22. Fevral'skij (1940a) S. 40 und (1971) S. 254f. führt näher aus, welche Prinzipien des sowjetischen Dramas in "Misterija-buff" bereits angelegt waren.

Zum Einfluß von "Misterija-buff" auf andere Dramatiker siehe etwa Romanov (1964) S. 41.

7 Rudnickij (1969) S. 227 (Hervorhebung im Text).

"Смотришь и видишь -
 гнутся на диване
 тети Мани
 да дяди Вани.
 А нас не интересуют
 ни дяди, ни тети, -
 тетя и дядя и дома найдете." (Mb2 S. 248)

Im Programm teilte man dem Publikum mit, daß es das Recht habe, während der Vorstellung in den Saal hineinzugehen und Beifalls- und Mißfallensäußerungen abzugeben, sich also so zu verhalten, wie es in den alten Theatern geradezu verpönt war. "Misterija-buff" war somit deutlich als "Breitseite auf die 'Kunsttempel' der akademischen Theater"⁸ gedacht.

Auf der Suche nach neuen Formen knüpfte Majakovskij an konkrete Alltagserfahrungen des Volkes an. In der Istorija (1966a) heißt es:

"Весь текст 'Мистерия-буфф', в сущности не что иное, как текст спектакля-митинга, где один оратор сменяет (или перебивает) другого, обращаясь к возбужденной толпе."⁹

Massenveranstaltungen, wie Demonstrationen und politische Versammlungen, gaben ihm Anregungen für seine Konzeption des revolutionären Theaters. In ihnen sah er die Urformen des Volkstheaters, das nun neu belebt werden sollte.

Darin zeigt sich eine Parallele zu den Laientheatern der Bürgerkriegszeit, die Massenveranstaltungen wie Demonstrationen oder fiktive Massengerichtsverhandlungen als Theateraufführungen meist auf öffentlichen Plätzen gestalteten.¹⁰ "Misterija-buff" steht in engem Zusammenhang zur Entwicklung des Laientheaters in Rußland. Rudnickij hebt hervor, daß es sich hierbei um das einzige Werk des professionellen Theaters handelt, das sowohl seinem Inhalt als auch seinem Stil nach unzertrennlich mit dem Laientheater verbunden sei.¹¹

In der sowjetischen Sekundärliteratur ist aber in weiten Teilen das Bemühen zu verspüren, scharfe Trennungslinien zwischen Majakovskij und

8 Malland-Hansen (1980) S. 65.

9 Istorija (1966a) S. 175.

10 Vgl. Kapitel 4.2.

11 Vgl. Rudnickij (1960) S. 25. Schon hier zeigt sich Majakovskij's Nähe zum Konzept des "Theateroktobers" Mejerchol'ds, der ebenfalls versuchte, die Formen des Laientheaters in die großen Theater zu holen. Vgl. Kap. 3.1.

den agitatorischen Formen des Laien- und Massentheaters zu ziehen. Es geht dabei vor allem darum, Majakovskij als revolutionären Autor in der Literaturgeschichte etablieren zu können und ihn deshalb von Formen abzugrenzen, die weitgehend auf den Proletkult und auf "dekadente" Traditionen zurückgeführt werden.¹²

Immer wieder wird zu diesem Zweck als Vergleichs- bzw. Abgrenzungsbispiel das Stück "Legenda o kommunare" von Pavel Kozlov herangezogen. Diese Gegenüberstellung soll deutlich machen, wie weit "Misterija-buff" von diesem abstrakten und symbolbeladenen "linken" bzw. Proletkult-Drama entfernt sei.¹³ Ehrlicher ist in dieser Frage die Einschätzung von Osnos, der zwar qualitativ wesentliche Unterschiede zwischen den beiden Stücken hervorhebt. In Bezug auf die Form und die Ausdrucksmittel aber entdeckt er weitgehende Gemeinsamkeiten.¹⁴

Ähnlich ideologisch gefärbt ist die Beurteilung der Aufführungsgeschichte von "Misterija-buff" durch die sowjetische Forschung:

Majakovskijs Drama ist eng mit dem Namen Mejerchol'ds verknüpft, der sowohl die erste als auch die zweite Fassung 1918 bzw. 1921 inszenierte. Bei der Behandlung dieser Inszenierungen wird von sowjetischer Seite vielfach der Versuch unternommen, alles Formalistische und Abstrakte in erster Linie dem Regisseur anzulasten und dabei von einer Verfälschung Majakovskijs zu sprechen.¹⁵

Eine solche Einschätzung geht völlig an den Tatsachen vorbei, die nämlich eine ausnehmend enge und gute Zusammenarbeit Majakovskijs und Mejerchol'ds bezeugen. I. Šnejderman räumt dann auch richtig in *Sovetskij teatr* (1968) ein:

"В 'Мистерии-буфф' режиссер и автор выступили в полном идейно-художественном единстве."¹⁶

12 Genauso wird immer wieder eine Verbindung zwischen Majakovskijs Dramen und dem futuristischen Theater geleugnet. Siehe zum Beispiel Smirnov-Neavickij (1974) S. 192: "Оказывается, личность Маяковского не только сопротивлялась поэтике 'футуристического театра', но разрушала ее..." Vgl. auch Elkin (1961) S. 81.

13 Vgl. zum Beispiel Fevral'skij (1964) S. 307: "Но при всем этом 'Легенда о коммунаре' (...) резко отличалась от 'Мистерии-буфф' своей отвлеченной символикой, к тому же весьма невысокого полета."

14 Vgl. Osnos (1941) S. 120: "Один и тот же голос века звучал в 'Легенде о коммунаре', в 'Мистерии Буфф' и в сотнях иных произведений театра того времени."

15 Vgl. zum Beispiel Rostockij (1952) S. 145-149 und Očerki (1954) S. 42f.

16 *Sovetskij teatr* (1968) S. 142.

Majakovskij versuchte für die Aufführung seines Dramas ein traditionelles Theater zu gewinnen. Diesen Theatern aber war das Stück mit seiner klaren politischen Tendenz sowohl von der Form als auch vom Inhalt her vollkommen fremd. Es ist deshalb nicht verwunderlich, daß Majakovskij auf deutliche Ablehnung stieß. Er berichtete später selbst über die Reaktionen in den verschiedenen Theatern:

"Один театр громко вопиет о недопустимости 'тенденциозного зрелища' в 'храме чистого искусства'. В другом актеры только крестятся при чтении непривычных строк, звучащих для них кошунством. Третий, в который чуть не силком удается протащить пьесу, прилагает, как известно, максимум усердия к ее провалу..."¹⁷

Unter äußerst ungünstigen Umständen konnten aber dennoch drei Aufführungen von "Misterija-buff" zum einjährigen Jubiläum der Oktoberrevolution am 7., 8. und 9. November 1918 in Petrograd realisiert werden. Gespielt wurde das Stück nicht von einer festen Schauspieltruppe, sondern von Schauspielern und Laien, die sich aufgrund eines Zeitungsaufrufs nur für diese eine Inszenierung zusammengefunden hatten. Sie mußte in sehr kurzer Zeit fertiggestellt werden und wurde von einer Reihe schwieriger Umstände begleitet. So mußte Majakovskij persönlich noch einen Tag vor der Premiere Ankündigungsplakate verteilen und anbringen.¹⁸

Das Presseecho auf diese Jubiläumsaufführung zur Oktoberrevolution war sehr gering. Eine der wenigen Reaktionen war eine vernichtende Kritik von A. Levinson in der Zeitschrift "Žizn' Iskusstva" vom 12. November 1918. Levinson warf Majakovskij vor allem die Unverständlichkeit des Stückes für das Arbeiterpublikum vor. Die Theaterbesitzerin Marija Andreeva nahm diese Kritik zum Anlaß, "Misterija-buff" wieder

17 Majakovskij (1959) S. 446.

Über die Lesung im Aleksandrinskij Theater berichtet K. Derzavin: "Читка этой пьесы вызвала у значительной части труппы резкую, отрицательную реакцию не только в связи с ее 'футуристической' фактурой, но главным образом потому, что она причудилась своего рода символом пришествия в стены Александринского театра самого настоящего большевизма с его особенно пугавшим многих и многих актеров 'издевательством' над религиозными чувствами." Zitiert nach Fevral'skij (1971) S. 60.

In einer anderen Erinnerung an dieselbe Lesung heißt es: "С первых минут чтения Маяковскому стало ясно, что его пьеса принимается артистами откровенно враждебно: одни фыркали и вихомолку зубоскалили по адресу пьесы и ее автора, другие наигранно крестились при чтении непривычных строк. Обсуждая 'Мистерию', старые актеры возмущались 'тенденциозным зрелищем', недопустимым в 'храме чистого искусства'." Zitiert nach Vočarov (1984) S. 43.

18 Vgl. Zolotnickij (1976) S. 71.

vom Spielplan abzusetzen. So blieb es lediglich bei drei Aufführungen.¹⁹

Der Vorwurf der Unverständlichkeit sollte Majakovskij und sein Stück über Jahre hinweg begleiten.²⁰ Er mußte Majakovskij deshalb besonders treffen,²¹ weil er sich ganz explizit um adäquate künstlerische Ausdrucksformen für das Volk bemühte, indem er dem bürgerlichen Theater eine Absage erteilte und auf die Volkstraditionen des Theaters zurückgriff.²²

Schon der Titel von "Misterija-buff" weist auf bestimmte Genres hin, an denen Majakovskij sich dabei orientierte: die mittelalterlichen Mysterienspiele, von denen er die biblische Motive, einen Teil des Personenbestandes und allegorische und didaktische Momente übernahm, und Buffonaden, die die Komik und Satire des Stückes liefern. Die Zusammenstellung beider Genres ist ungewöhnlich. Ernsthaftes und Lächerliches, Pathos und Komik werden dabei in einem literarischen Werk miteinander verbunden:

"Здесь также сливаются две жанровые струи - героический пафос революции и сатирическое осмеяние ее врагов."²³

Beide Elemente werden auch durch den Untertitel des Stückes herausgehoben: "Героическое эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи".

Der Untertitel hebt auch hervor, daß es Majakovskij darum ging, ein

19 Majakovskij hatte in der Folgezeit auch in anderen Theatern keinen Erfolg mit dem Stück. Für ihn klangen deshalb die Klagen über das Fehlen zeitgenössischer Stücke nur zynisch. Seine Antwort darauf war: "Репертуар революционный есть, - есть 'Мистерия-буфф'. (...) Когда будете ставить его, репертуар себя покажет." Zitiert nach Fevral'skij (1971) S. 98.

20 Um diesen Vorwurf ausräumen zu können, wurde bei der Aufführung der zweiten Variante eine großangelegte Publikumsbefragung durchgeführt, deren Ergebnisse die Volkanähe und Verständlichkeit des Stückes für die Masse des Volkes untermauerten. Vgl. O teatre (1922) S. 102-112 und Ocerki (1963) S. 112.

21 Vgl. zum Beispiel seine Reaktion auf diesen Vorwurf auf einer Diskussionsveranstaltung nach dem Bericht von Epstejn in Fevral'skij (1971) S. 129. Vgl. auch seine literarische Verarbeitung dieses Themas in seinem Gedicht "Massam neponjatno".

22 Osip Mandel'stam weist auf die Verbindungslinien in "Misterija-buff" zu Balagan- und Raek-Elementen hin. Vgl. Malland-Hansen (1980) S. 64. Auch die Nähe zu Märchen wird von verschiedenen Seiten betont: nach Metcenko (1982) S. 102 ist "Misterija-buff" "романтической, театрализованной сказкой о чудесных преобразованиях, происшедших в жизни." Fajnberg (1962) S. 258 weist auf thematische und inhaltliche Verbindungslinien zu dem Märchen "Povest' o tom, kak odin muzik dvuch generalov prokormil" von Scedrin hin.

23 Chajcenko (1982) S. 14.

Modell der gesamten Epoche zu schaffen. Nach seinen eigenen Worten beinhaltet "Misterija-buff" das Folgende:

"движение толпы, столкновение классов, борьба идей, - миниатюра мира в стенах цирка."²⁴

Diese monumentale Ausrichtung - Smirnov-Nesvickij spricht von einer "riesenhaften Vergrößerung" ("uvelikanivanie") der Ereignisse -²⁵ spiegelt sich in den Schauplätzen der drei Akte wider:

- " I. Вся вселенная.
- II. Ковчег.
- III. 1-я картина: Ад.
2-я картина: Рай.
3-я картина: Земля обетованная." (Mbl S. 168)

Um das gesamte Geschehen der Epoche, die "Miniatur der Welt", auf der Bühne darstellen zu können, bedient sich Majakovskij eines allegorischen Konzeptes. Als Grundgerüst verwendet er die alttestamentarische Noah-Geschichte.²⁶ Er verkehrt aber die religiöse Basis in ihr Gegenteil und demonstriert durch seine Respektlosigkeit im Umgang mit den biblischen Motiven seinen "kämpferischen Atheismus"²⁷.

Die Sintflut wird in "Misterija-buff" zur Allegorie für die revolutionäre Bewegung in der Welt. Die Klasse des Proletariats - symbolisiert durch die Gruppe der Unreinen - schafft durch den Aufstand gegen die Reinen und die Überwindung von Hölle und Paradies den Weg in das gelobte Land, was gleichbedeutend mit dem Anbruch des Sozialismus ist. Eine solch allegorische Darstellung des revolutionären Umsturzes hebt diesen weit vom Tagesgeschehen und den aktuellen Umständen, unter denen er in Rußland stattgefunden hatte, ab. Die Revolution wird als Phänomen behandelt und nicht als konkrete Erfahrung mit direkten Bezügen zur Gegenwart.²⁸ Majakovskij wollte ein allgemeines Bild der Revolution und ihre Gesamtheit einfangen und richtete deshalb seine

24 Majakovskij (1956) S. 359.

25 Smirnov-Nesvickij (1974) S. 187.

26 Die Verwendung biblischer Motive ist in dieser Zeit eine weit verbreitete Tendenz in der Literatur. Vgl. zum Beispiel "Dvenadcat" von Aleksandr Blok.

27 Fevral'akij (1940b) S. 182: "воинствующий атеизм". Vgl. auch Boguslavskij/Diev/Karrov (1966) S. 39: "Поэт не только полностью освобождает его (= старинное библейское повествование, А.Л.) от каких бы то ни было религиозных мотивов (...), но, напротив, обращает его против религиозных догм."

28 Zwar gibt es einige wenige Hinweise auf die konkrete Gegenwart (vgl. Fevral'akij (1971) S. 47), aber diese heben die Abstraktheit der Darstellung nicht auf. Naumov (1948) S. 253 hat recht, wenn er bemerkt: "В пьесе нет конкретных черт эпохи..."

Aufmerksamkeit auf die Horizontale, auf die gesamte Weite des Weltgeschehens. Nicht einzelne Erscheinungen, die durch die Revolution hervorgerufen werden, interessierten ihn, sondern nur das Universelle an ihr.

Er verzichtet ganz bewußt auf eine psychologisierende Darstellung der Figuren und Geschehnisse. Für Majakovskij steht nicht die konkrete Psychologie der einzelnen Figur im Mittelpunkt des Interesses, sondern die abstrahierte Psychologie der Masse, des Kollektivs.

Der Figurenbestand in "Misterija-buff" ist deutlich zweigeteilt: zwei Gruppen - die Reinen und die Unreinen - mit jeweils 14 Mitgliedern (sieben Paare) stehen sich gegenüber. Ihre allegorische Deutung liefert Majakovskij explizit in der zweiten Variante:

"Семь пар нечистых
и чистых семь пар,
то есть
четырнадцать бедняков-пролетариев
и четырнадцать буржуев-бар," (Mb2 S. 248)

Die Mitglieder der beiden Gruppen treffen am Pol zusammen, wohin sie sich alle auf der Flucht vor einer Sintflut gerettet haben. Sie bauen eine Arche und errichten auf ihr zunächst ein monarchistisches System mit dem Negus an der Spitze. Doch als die Ausbeutung der Unreinen durch die Reinen immer offenkundiger wird, entschließen sich die Unreinen zum Aufstand und werfen die Reinen über Bord. Sie beginnen danach einen Zug durch Hölle und Paradies, die sie beide als Lebensform für sich ablehnen und hinter sich lassen. Doch zum Schluß gelangen sie an die Pforten des "gelobten Landes", in dem sie ihr angestrebtes Ziel erkennen.

Die folgende Tabelle gibt Aufschluß über die rein quantitative Gewichtung des Auftretens einzelner Figuren.

Tabelle 3: Anzahl der Äußerungen einzelner Figuren in "Misterlla-buff"

Figur	Zahl der Äußerungen (in Versen)
1. Unreine (als Gruppe)	254
2. Franzose (rein)	132
3. Knecht (unrein)	129
4. Schmied (unrein)	95
5. Kaufmann (rein)	63
6. Deutscher (rein)	52
7. Laternenputzer (unrein)	42
8. Student (rein)	41
9. Italiener (rein)	39
10. Pope (rein)	38
11. Fischer (unrein)	37
12. Zimmermann (unrein)	32
13. Schneiderin (unrein)	31
14. Reine (als Gruppe)	29
15. Pascha (rein)	22
16. Jäger (unrein)	21
17. Negus (rein)	20
18. Bergmann (unrein)	19
18. Schuster (unrein)	19
20. Diener (unrein)	18
20. Bäcker (unrein)	18
20. Wäscherin (unrein)	18
23. Fahrer (unrein)	16
24. Australier (rein)	15
25. Radscha (rein)	13
26. Schornsteinfeger (unrein)	10
27. Chinese (rein)	9
28. Perser (rein)	8
28. Australierin (rein)	8
30. Amerikaner (rein)	5

Auffällig ist hier, daß die kollektiven Äußerungen der Unreinen mit großem Abstand den breitesten Raum einnehmen. Deutlich wird außerdem aus dieser Tabelle, daß einige Figuren innerhalb der beiden Gruppen wesentlich aktiver als andere sind.

Ich möchte nun auf die Darstellung der beiden Gruppen getrennt eingehen, dabei zunächst die Gruppen als Ganzes betrachten und dann einzelne Figuren herausgreifen, wobei bei deren Auswahl die Ergebnisse der quantitativen Analyse eine wichtige Rolle spielen, diese aber auch durch andere, inhaltliche Erwägungen ergänzt werden.

4.1.1 Die Reinen

Die Reinen werden in der Liste der auftretenden Figuren¹ nicht mit Namen benannt, sondern vorrangig durch ihre Nationalität gekennzeichnet.² Vertreter aller fünf bewohnten Kontinente sind unter ihnen zu finden. Auf diese Tatsache wird im Drama direkt hingewiesen, denn als sich lange Zeit kein Bewohner des amerikanischen Erdteils meldet, wird ausdrücklich nach einem solchen gesucht:

"Галдите, и даже не побеспокойлись узнать,
есть меж нами американцы ли." (Mbl S. 185)

Bei der Einführung der einzelnen Figuren in die Handlung steht deren Nationalität im Vordergrund. Sie ist primärer Gesprächsgegenstand.

"Перс

Персия,
моя Персия пошла на дно.

Раджа

Ааже Индия,
Поднебесная Индия, и та...

Паша

И от Турции осталось воспоминание одно!" (Mbl S. 178)

Auch dem Rezipienten im Theater wird durch die direkten, häufigen Nennungen der Herkunft³ das Nationalitätenmerkmal deutlich ins Bewußtsein gerufen.

Dieser herausgehobenen Stellung wegen wird dieses Merkmal in der Sekundärliteratur häufig als Grundlage einer Differenzierung und Individualisierung innerhalb der Gruppe der Reinen genannt. Focht-Babuskin wendet aber dagegen ein, daß in der zweiten Variante verschiedene Repliken unverändert anderen Figuren und damit anderen Nationalitäten zugeteilt wurden.⁴ Daraus zieht er den Schluß:

"Корень, вероятно, в другом. Каждая из 'чистых' олицетворяет какую-то сторону общего социального облика буржуа..."⁵

¹ Vgl. Mbl S. 168.

² Sechsmal wird die Nationalität mit dem Beruf bzw. Stand der Figur, zweimal mit einem äußeren Merkmal verbunden; viermal wird nur die Nationalität, zweimal nur der Beruf genannt.

³ Fast alle Reinen, die mit ihrer Nationalität bezeichnet sind, nennen diese auch explizit im Text des Dramas. Nur der russische Kaufmann verrät seine Nationalität nur indirekt, indem er sich lautstark gegen eine asiatische Herkunft verwahrt:

"Аа рази я Азия? (...)

Аа я же ж ни в жисть азиатом не бил!" (Mbl S. 176).

⁴ Vgl. zum Beispiel Mbl S. 172f. und Mb2 S. 251f. Was in der ersten Variante als Exposition des Franzosen dient, ist in der zweiten auf den Deutschen bezogen. Dabei wird lediglich der Handlungsort verändert.

⁵ Focht-Babuskin (1955) S. 214.

In den folgenden Kapiteln soll nun untersucht werden, ob auf der Grundlage der unterschiedlichen Nationalitäten oder anderer Merkmale von einer Individualisierung der Reinen gesprochen werden kann und inwieweit sie sich als ein Kollektiv präsentieren.

4.1.1.1 Die Reinen als Gruppe

Die Mitglieder der Reinen kommen einzeln am Pol an und werden auch einzeln in die Handlung eingeführt. Dies geschieht durchgängig durch Eigenkommentare des jeweils Eintreffenden, in denen es, wie oben bereits erläutert, vornehmlich um das Nationalitätenmerkmal geht.

Die verschiedene Herkunft ist zunächst Grund für Streitigkeiten und Entzweigungen unter den Reinen.

"Итальянец"

Если б я бы знал!
Проклятый шваб!

Немец

Проклятый итальянец!
Если б знал, да я б!..." (Mbl S. 175)⁶

Doch der Streit wird rasch abgebrochen, nachdem der Franzose die Rivalen davon überzeugt hat, daß es keine Basis mehr für diesen Kampf gibt:

"Утопли!

Нет «атерландов.» (Mbl S. 176)

Im Verlauf des zweiten Aktes verliert dann das Nationalitätenmerkmal immer mehr an Bedeutung. Der Fülle von expliziten Nennungen der Herkunft im ersten Akt steht im zweiten nur noch ein einziger indirekter Hinweis darauf gegenüber, als nämlich der Deutsche anerkennend vom Kaufmann mit "Bismarckköpfchen"⁷ betitelt wird.

Die Erkenntnis des gemeinsamen Interesses gegenüber den Unreinen verdrängt immer mehr die Bedeutung der Nationalität. Die soziale Herkunft wird nun zum konstituierenden Merkmal der Gruppe, die ihr Zusammengehörigkeitsgefühl auf die Abgrenzung von den "Anderen" gründen. So

⁶ Auch beim Franzosen sind gewisse Ressentiments erkennbar:

*"И прежде чем мыслью раскинуть мог,
от немцев ли, или от..." (Mbl S. 173)*

⁷ Mbl S. 192: "бисмарочья головка".

erkennen sie angstvoll die Gruppe, die sich ihnen zugesellt hat:

*"Испуганные голоса чистых.
Это пролетарии!"* (Mbl S. 179)

Sie schließen sich daraufhin zusammen:

"У нас теперь общий враг." (Mbl S. 190)

"Мы все такие чистые." (Mbl S. 191)

Das führt zu einem gewissen Grad an Solidarität in dieser Gemeinschaft.

Beispielsweise sichern sich die Reinen gegenseitig ihre Mahlzeiten:

"Чтоб нечистый ничего дорогого не выел." (Mbl S. 194)

und die Möglichkeit zum Müßiggang:

"Француз
А теперь я
(нечистым)
вам предлагаю работать.
(чистым)
а мы - за перья.
Работайте,
несите сюда,
а мы это всё поделим поровну, -" (Mbl S. 202)

Darüber hinaus führen sie als Gruppe gemeinsame Aktionen durch: die Einführung zunächst der Monarchie und später der Republik. Beides geht zwar auf Ideen einzelner Figuren zurück, wird dann aber allgemein unterstützt und zusammen ausgeführt.

Der höchste Grad der Einheit in dieser Gruppe ist nach der "bürgerlichen Revolution" erreicht, die als erfolgreiche Aktion "einstimmig"⁸ begrüßt wird.

Das Gefühl, ein echtes kollektives Gefüge vor sich zu haben, wird aber vor allem durch das Verhalten gegenüber dem Negus erheblich geschmälert. Ursprünglich durch Votum der Gruppe an deren Spitze gestellt, wird er ohne Bedauern, mit vereinten Kräften geopfert und über Bord geworfen, als offenkundig wird, daß er die Privilegien der Reinen untergraben hat.⁹ Der bedauernde Ausspruch des Franzosen über das Schicksal des Negus:

"... упокой, господи, душу негуса..." (Mbl S. 201)

Ist reine Rhetorik gegenüber den Unreinen.

Das Gemeinschaftsgefühl der Reinen entpuppt sich auf diesem Hintergrund als reines Mittel zum Zweck der Privilegiensicherung.

⁸ Mbl S. 198: "в один голос".

⁹ Vgl. Mbl S. 200.

Die Ungleichheit der Gesellschaft ist für sie selbstverständliche Voraussetzung ihrer Stellung:

“одному - бублик, другому - дирка от бублика.” (Mbl S. 204)

Nur die Konfrontation mit den Unreinen ist demnach konstituierendes Moment der Gruppe der Reinen. In Abgrenzung zu ihnen schließen sie sich zusammen und schaffen eine Gemeinschaft, in der sie ihre egoistischen Ziele am besten verfolgen können.

Aus der Tabelle 3 in Kapitel 4.1 ist bereits das deutliche Auseinanderklaffen der Anzahl kollektiver Äußerungen beider Gruppen ersichtlich geworden. Über das Quantitative hinaus besteht dabei aber auch ein anderer wesentlicher Unterschied: die Reinen äußern sich nur dann im Gruppenverband, wenn dies durch die Situation realistisch motiviert ist, wie das zum Beispiel beim Jubel nach Errichten der Republik der Fall ist.¹⁰ Die Äußerungen der Unreinen als Gruppe konstituieren dagegen eine eigenständige Figur, die nicht nur reagiert, sondern selbsttätig agiert.¹¹

Wir haben es bei den Reinen also mit einer pragmatischen Zweckgemeinschaft zu tun, die so lange zusammengehalten wird, wie es den Interessen der einzelnen Teile der Gruppe nutzt. Aus pragmatischen Erwägungen heraus ändert die Gruppe im Laufe des Stückes ihre Bestimmung von "Untertanen" eines Monarchen¹² zu "Ministern und Assistenten von Ministern"¹³ einer Republik. Immer aber bleibt dabei ihr Interesse die Ausbeutung der Unreinen, um ihre eigenen Privilegien zu sichern und auszubauen.

4.1.1.2 Die Reinen in Einzelfiguren

Nachdem die Gruppe der Reinen als ein loser, pragmatisch bestimmter Zusammenschluß egoistisch geleiteter Figuren beschrieben wurde, soll nun in diesem Kapitel der Grad der Individualisierung und Psychologisierung der einzelnen Gruppenmitglieder untersucht werden.

¹⁰ Mbl S. 198.

¹¹ Näheres dazu siehe Kapitel 4.1.2.1.

¹² Vgl. Mbl S. 191.

¹³ Vgl. Mbl S. 201.

Dabei muß zunächst bedacht werden, daß die Reinen explizit in den allegorischen Aufbau des Stückes integriert sind und auf dieser Ebene das weltweite Bürgertum modellhaft darstellen sollen. Die 14 Figuren stehen somit für eine komplexe Gruppe und müssen auch als Einzelfiguren über sich hinaus auf die Klasse des Bürgertums verweisen können.

In Kapitel 4.1 wurde bereits darauf hingewiesen, daß durch die angegebenen Nationalitäten der Reinen der weltumspannende Charakter der Gruppe unterstrichen wurde. Deutlich wurde aber auch, daß die Nationalität im Verlaufe der Ereignisse in "Misterija-buff" ihre distribuierende Bedeutung verliert. Es ist deshalb anzunehmen, daß die Figuren noch durch andere Determinanten die Allegorie mit Leben füllen und auf das Bürgertum verweisen.

Den einzelnen Figuren in "Misterija-buff" ist bisher in der Sekundärliteratur nur wenig Beachtung geschenkt worden. Einige wenige Literaturwissenschaftler haben allerdings versucht, den Figuren bestimmte Charaktereigenschaften zuzuordnen. So beschreibt Focht-Babuskin den Franzosen als "leichtsinnig, blind und naiv"¹⁴. Solche Charakterisierungen geben aber keinen Hinweis auf die Bedeutung einzelner Figuren für die Gruppe und für das Stück insgesamt. Um das zu leisten, möchte ich nun im folgenden zunächst beispielhaft die Figur des Franzosen untersuchen.

Nach der Tabelle 3 aus Kapitel 4.1 ist der Franzose die Einzelfigur mit den meisten Redebeiträgen. Das quantitative Merkmal deutet bereits an, daß dieser Figur eine besondere Position im Gruppengefüge zukommt. Der Inhalt bestätigt das: In verschiedenen Situationen übernimmt er die führende Rolle; oft ist er der Ideenträger und damit Ausgangspunkt verschiedener Handlungsverläufe.

Der Franzose trifft als erster am Pol ein und wird durch eine relativ lange Erklärung über das Erlebte und die Katastrophe eingeführt. Mit einem wahren Redeschwall hindert er dabei den Fischer an der Ausführung seines Vorhabens, die Bewohner des Polarkreises zu warnen. Die Geschwätzigkeit des Franzosen tritt besonders durch die Gegenüberstellung mit den kurzen, präzisen Repliken des Fischers hervor.¹⁵ Neben diesem Formaspekt zeugt auch der Inhalt seiner Expositionsrede von

¹⁴ Focht-Babuskin (1955) S. 214.

¹⁵ Vgl. Mb1 S. 172f.

der unangemessenen Einstellung und Handlungsweise des Franzosen angesichts der hereingebrochenen Katastrophe. Er beginnt etwa seine Ausführungen mit Bemerkungen über das Essen.

"снжу я это,
ев филе,
не помню, другое что-то ев ли." (Mbl S. 172)

Seine Darstellung des Geschehens ist stark beschönigend und verharmlosend. So konnte ihm, seiner Meinung nach, seine "Jachtclub-Erfahrung"¹⁶ über die Gefahr hinweghelfen, die er in ihrem Ausmaß nicht erkennt:

"Успокойся, конечно...
дня-с на дня-с!" (Mbl S. 173)

Später nennt er als Ursache für das, was auf der Welt vor sich geht, einen "kleinen Regen"¹⁷. Für ihn ist das Ganze ein Abenteuer, das ihn selbst nie ernsthaft gefährdet.

In seiner Arroganz sieht er in seiner Person

"всё,
что осталось теперь от Европы." (Mbl S. 173)

Die bisher genannten Merkmale des Franzosen, die in der Selbstexposition in überspizter Form aufgezeigt werden, stimmen nicht mit den Eindrücken überein, die der Rezipient im weiteren Verlauf des Stückes von dieser Figur gewinnt. Denn ergibt sich zunächst der Eindruck eines weltfremden Träumers, so zeigt der Franzose sich später als derjenige, der die Situation am schnellsten und präzisesten analysiert und seine Schlüsse daraus zieht. Er nimmt eine organisierende, koordinierende Position im gesamten Figurengefüge ein. Seine Ideen zur Bewältigung der Situation und zur Gestaltung ihres Zusammenlebens werden, mit einer Ausnahme,¹⁸ von der Gruppe aufgegriffen und realisiert. So konkretisiert er den Vorschlag zur Schaffung einer Monarchie, indem er zusammen mit dem Italiener den Negus als Monarchen vorschlägt;¹⁹ die Weiterentwicklung zur Demokratie hin ist direkt auf seinen Anstoß zurückzuführen:

"Я чувствую, что я становлюсь демократом." (Mbl S. 198)

Er ist es auch, der den beiden bestehenden Gruppen unterschiedliche Aufgaben zuteilt:

16 Mbl S. 173: "ячтклубский опыт".

17 Mbl S. 180: "дождик".

18 Dabei handelt es sich um seinen Vorschlag, die Unreinen aus der Gemeinschaft der Arche auszuschließen. Realistisch die Lage einschätzend läßt er ihn aber sofort selbst auch wieder fallen (Vgl. Mbl S. 184).

19 Vgl. Mbl S. 192.

"Авайте организуем демократическую власть.
Граждане,
чтобы все это было скоро и быстро,
мы вот, - упокой, господи, душу негуса, - мы вот тринадцать
будем министры и помощники министров,
а вы - граждане демократической республики, -
вы будете ловить моржей, шить сапоги, печь бублики." (Mb1 S. 201)

Mit völliger Selbstverständlichkeit und ohne jeden Zweifel bekennt er offen über das Wesen des von ihm initiierten neuen Systems:

"Обещали и делим поровну:
одному - бублик, другому - дырка от бублика.
Это и есть демократическая республика." (Mb1 S. 204)

Ganz im Gegensatz zu der klaren Führungsrolle des Franzosen unter den Reinen steht dagegen das folgende Bild:

"Чистые окружили расхныкавшегося француза." (Mb1 S. 189)

Zwischen seinen verschiedenen souveränen Auftritten mit der Demonstration seiner Führungsrolle zeigt er hier plötzlich Schwäche. Seine Rolle hat sich kurzfristig ins Gegenteil verkehrt. Die anderen Reinen stehen an dieser Stelle weit über ihm. So beschimpft ihn der Perser:

"Стыдно, право!
Бросьте орать-то!" (Mb1 S. 189)

Eine Betrachtung der zweiten Fassung von "Misterija-buff" macht deutlich, daß diese Widersprüche durchaus gewollt sind, denn die Figur des Franzosen wird in der Überarbeitung in vielen Teilen zwar verändert,²⁰ sie behält aber ihre Führungsposition in verschiedenen entscheidenden Situationen,²¹ und auch die Szene des Zusammenbruchs bleibt erhalten.²² Wie können diese sich widersprechenden Elemente nun zu einem einheitlichen Bild der Figur des Franzosen zusammengefügt werden?

Es zeigt sich folgende Situation: bei der Untersuchung dieser Figur ergaben sich sowohl Konstanten - zum Beispiel die unterschätzende Haltung der Katastrophensituation -²³ als auch Entwicklungen - so hat er etwa im Verlaufe des Stückes die Nützlichkeit der Unreinen erkannt und wendet diese Erkenntnis an -²⁴ und, wie soeben gesehen, Brüche.²⁵ Die

20 Sie trägt zum Beispiel (zumindest zeitweise) den Namen des französischen Regierungschefs Georges Clemenceau.

21 Vgl. Mb2 S. 274f.

22 Mb2 S. 271.

23 In der zweiten Fassung wird diese Konstanz aufgehoben. Die erste hier angeführte Äußerung wird auf den Deutschen übertragen (Mb2 S. 252), die zweite bleibt bei dem Franzosen (Mb2 S. 262).

24 Vgl. Mb1 S. 184, 201 und 202.

25 Dazu kann vielleicht auch noch die schon behandelte Haltung zur Nationalität angeführt werden. Vgl. Mb1 S. 176 und 179.

Widersprüchlichkeiten im Wesen dieser Figur wären durchaus durch eine andere Verteilung der Repliken auf die verschiedenen Reinen zu erreichen gewesen.

Hierin zeigt sich deutlich die antipsychologisierende Konzeption Majakovskijs. Eine glaubwürdige, realistische Figur interessiert ihn nicht, vielmehr stützt er sich auf Übertreibung und Maskenhaftigkeit bei der Darstellung der Figuren.

Der Franzose erweist sich als eine Zusammensetzung verschiedener Eigenschaftsaspekte: Abenteurertum, plötzlich hervorbrechende Schwäche usw. Diese Zusammenstellung ist willkürlich. Majakovskijs Ziel ist es nicht, das Bild einer Persönlichkeit oder auch nur eines Typs zu entwerfen. Es geht ihm um die Demonstration verschiedener Haltungen und Charakteristiken im Bürgertum. Diese werden nicht zu einer komplexen personellen Struktur geformt, sondern sind einzelne Bausteine, die durchaus über Figurengrenzen hinaus verschiebbar sind.²⁶ Es sind Bausteine, die das Bürgertum allgemein charakterisieren sollen und die sich deshalb weitgehend von einem Einzelnen dieser Gruppe abheben. Die Figur hat dabei lediglich Illustrationsfunktion. Ihr werden verschiedene Masken aufgesetzt, die sie dann im Verlaufe des Stückes dem Rezipienten demonstriert. Von einer Individualisierung der Mitglieder der Reinen kann nicht gesprochen werden. Die unterschiedlichen Eigenschaften und Verhaltensweisen der Reinen und die unterschiedliche Gewichtung innerhalb der Gruppe sind nicht Ausdruck ihrer Individualität, sondern eines differenzierten Illustrationsgrades.

Die Interpretation der Figur des Franzosen ist deshalb keine Interpretation eines einzelnen Personenmodells, sondern Interpretation verschiedener Masken, die Majakovskij dem Bürgertum insgesamt aufsetzen will.

Eine andere interessante Figur unter den Reinen, die in einigen Aspekten von dem Modell des Franzosen abweicht, ist der russische Kaufmann. An ihm ist besonders gut die Haltung des Autors zu der gesamten bürgerlichen Gruppe zu demonstrieren.

Der russische Kaufmann wird in der Liste der handelnden Figuren mit dem ironisch und abwertend markierten Wort "kupčina" benannt. Im Nebentext wird dieser Eindruck noch durch die Beifügung von "naš"

²⁶ Vgl. Anm. 23 dieses Kapitels.

verstärkt.²⁷ Dieses Possessivpronomen läßt erkennen, daß Majakovskij dieser Figur wegen ihrer identischen Nationalität mit dem primär intendierten Rezipienten eine besondere Rolle zukommen läßt.

Bei dem Zusammenstoß des Russen mit dem Eskimo heißt es im Nebentext:

"(надавая коленкой зажимающего дыру с присущим этому народу терпением эскимоса)" (Mbl S. 182)

Zwischen den Zeilen soll der Rezipient lesen: was auf den russischen Kaufmann und verallgemeinert auf die Mitglieder dieser Nationalität nicht zutrifft. Das Nationalitätenmerkmal führt so im Fall des Kaufmanns dazu, daß hier eine besonders stark ausgeprägte ironische Distanz des Autors zu dieser Figur hergestellt wird.

Der russische Kaufmann zeichnet sich besonders durch Ungeschicklichkeit bzw. Tolpatschigkeit aus, was vor allem in seiner Abgangsszene unterstrichen wird.

"Но недолговечна купцова радость, - задранная голова перетянула, купец кувиркается за борт." (Mbl S. 215)

Ein weiteres wichtiges Merkmal ist die eklatante fehlende Bildung, die er beispielsweise durch den Gebrauch der unkorrekten Form des Wortes "ковсег" dokumentiert:

"Авайте, братцы, построим комер!" (Mbl S. 183)

Das steht in direktem Kontrast zu der arroganten Haltung gegenüber der Gruppe der Unreinen:

"... а мы умнее тех..." (Mbl S. 183)

Stark ausgeprägt ist bei ihm auch das kapitalistische, ausbeuterische Gehabe. So spielt für ihn das Geld auch in diesem äußersten Katastrophenfall immer noch eine bestimmende Rolle:

"Весь капитал вложу!" (Mbl S. 183)

Die Unreinen haben für ihn darüber hinaus nur eine Existenzberechtigung als gute Arbeitskräfte.

"Только отберем непьющих и плечистых." (Mbl S. 184)

In seinem Bild von der Gesellschaft gibt es ganz selbstverständlich Gewinner und Verlierer:

"Надо же ж кому-нибудь и семечки - не всем арбуз." (Mbl S. 204)

Viel mehr als bei dem Franzosen gewinnt man beim russischen Kaufmann den Eindruck, daß hierbei tatsächlich das Modell eines National-

27 Vgl. Mbl S. 176.

typs intendiert ist. Dabei wird ein besonders stark negativ gekennzeichnetes Bild erzeugt, weil es Majakovskij auch darum geht, mit der eigenen, russischen Vergangenheit abzurechnen. Durch die Nähe des Publikums zu dieser Figur ist ihr Illustrationscharakter nicht so stark auf das weltweite Bürgertum gerichtet, sondern bleibt stärker im nationalen Rahmen.

Der Nationaltypus wird dabei allerdings mit einem starken Abstraktionsgrad und mit starker, pointierter Übertreibung dargestellt. Immer wieder erinnert sein ungeschicktes Auftreten an die Possen eines Clowns. Seine Geschwätzigkeit unterstreicht diesen Eindruck: während der Pope die wahren Motive der Reinen in verschleierte Worte zu hüllen sucht, gibt der Kaufmann sie ohne Umschweife zu erkennen:

"Поп
(Швец)
Теперь мы - за вас, вы - за нас.
Купец
(Довольный)
Так, так! Водя за нос." (МбI S. 201)

In der Figur des russischen Kaufmanns wird auf diese Weise clowneskes Auftreten ironisch mit dem Nationalitätenmerkmal in Verbindung gebracht. Bei ihm ist die Zusammenstellung verschiedener Masken nicht willkürlich wie beim Franzosen, sondern wird einem Konzept unterworfen. Die Masken sind deshalb in einem gewissen Rahmen festgelegt. Doch wird auch dadurch keine spezifische, individualisierte Persönlichkeit entworfen. Es entsteht vielmehr ein grotesker, hyperbolisierter Typ.²⁸

Zusammenfassend ist also folgendes deutlich geworden:

Die einzelnen Figuren haben einen illustrativen Charakter für verschiedene Bereiche der bürgerlichen Gesellschaft. Sie sind Träger verschiedener sozialer Masken. Je stärker sich eine Figur aus der Gruppe der Reinen abhebt, um so mehr ist sie nicht etwa individualisiert, sondern verdichtet Illustrationsfunktionen in sich.

²⁸ Besonders in der Figur des Kaufmanns wird der buffohafte Ton bei Majakovskija Darstellung der Reinen deutlich. Vgl. Istorija (1966a) S. 175.

4.1.2 Die Unreinen

Die Benennung der Unreinen ist wesentlich einheitlicher als die der Reinen. Auch sie tragen keine Namen. Kennzeichnendes Merkmal ist bei ihnen der Beruf. Vom Knecht bis zum Bergmann, von der Wäscherin bis zum Schmied ist dabei eine große Bandbreite abgedeckt.

Bedingt durch den Handlungsverlauf wird beim Fischer und beim Jäger zusätzlich ein Hinweis auf ihre Herkunft gegeben. Sie werden als Eskimos bezeichnet, um sie als die Einwohner der Region, in der sich alle treffen, auszuweisen. Darüber hinaus aber spielt die Herkunft unter den Unreinen keine Rolle. Ihre Bedeutung wird von ihnen vielmehr explizit negiert:

"По свету всему гоняться
привык наш бродячий народина.
Ми никаких не наций.
Труд наш - наша родина." (Mbl S. 179)

Das heißt nicht, daß es keinerlei Hinweise auf ihre Herkunft gibt. Zwei Unreine erwähnen zum Beispiel Petrograd als Heimatort,¹ und verschiedene von ihnen identifizieren das gelobte Land mit unterschiedlichen Städten der Welt, was mittelbar auf ihre Heimat schließen läßt.² Es geht dabei aber nicht darum, die Gruppe in verschiedene Nationalitäten aufzuspalten und ihre unterschiedliche geographische Herkunft als trennendes oder auch bloß unterscheidendes Element herauszustreichen. Vielmehr soll damit die Internationalität der Unreinen unter Beweis gestellt werden. Ihr Zusammenhalt wird dadurch in keiner Weise beeinträchtigt.³

1 Vgl. Mbl S. 219: "Булочник
(...) Аа у нас
в Питере" Vgl. auch die Aussage der Schneiderin Mbl S. 229.

2 Vgl. Mbl S. 231f.

3 Fevral'skij (1940a) S. 27 bedauert den starken Internationalismus der Unreinen: "Желая подчеркнуть интернационализм пролетариата, Маяковский 'перегнул палку', и его 'нечистые', лишённые национальной принадлежности, утратили некоторую долю яркости своих характеристик."

Auf dieser Grundlage kommt Skobelev zu dem Schluß:

"В 'Мистерии-буфф' профессиональная характеристика является определяющим моментом индивидуализации."⁴

Skobelev verkennt hier, daß die Berufe über die Bezeichnungsfunktion hinaus im Drama nur eine untergeordnete Rolle spielen. Der Rezipient erfährt sie fast ausschließlich aus der vorangestellten Auflistung der handelnden Figuren. Mit einer einzigen Ausnahme⁵ werden die Figuren während des gesamten Stückes nicht mit diesen Bezeichnungen benannt, und sie nennen sie auch nicht selber. Die Berufe nehmen damit nicht die Rolle von Namen ein, so daß die Unreinen namenlos in zweifacher Hinsicht sind: sie werden erstens nicht mit Namen, sondern mit anonymen Begriffen bezeichnet; diese werden zweitens nicht einmal als Anrede verwendet.

Ganz zum Ende des Stückes werden allerdings die Berufe doch noch einmal thematisiert, wenn auch nur in Andeutungen. Die Wahl der einzelnen Werkzeuge durch verschiedene Unreine läßt eine Beziehung zum jeweiligen Beruf erkennen: so wählt die Schneiderin die Nadel, der Schmied den Hammer usw.⁶

Der Beruf ist demnach lediglich ein unterscheidendes Kriterium in der Auflistung der Unreinen. Zur Individualisierung, wie Skobelev das sieht, kann er nicht beitragen.

Die Meinungen darüber, inwieweit überhaupt von einer Individualisierung der Unreinen gesprochen werden kann, gehen weit auseinander.

Fevral'skij schreibt:

"... мечты о новом человеке в 'Мистерии-Буфф' воплотились в образе передового класса, перестраивающего мир, класса, чья сила в единстве, в борьбе и в труде."⁷

Die herausgehobene Bedeutung der Masse betont auch Fajnberg, der als Thema von "Misterija-buff" das "historische Wirken der Masse"⁸ nennt. Aus diesem Grund ist es, nach seiner Meinung, auch das Volk als Ganzes, das in diesem Stück als Held gestaltet werden soll:

4 Skobelev (1955) S. 10.

5 Dies betrifft den Laternenputzer. Vgl. Mbl S. 233.

6 Vgl. Mbl S. 239. Ähnlich mittelbar ist der Hinweis auf den Beruf der Wäscherin, als diese im gelobten Land den Geruch der Seife vermisst. Vgl. Mbl S. 232.

7 Fevral'skij (1940b) S. 180.

8 Fajnberg (1962) S. 206.

"Он (= Маяковский, A.L.) рисует не просто людей труда, (...) а народ, поднявшийся на борьбу, сбросивший власть эксплуататоров, меняющий течение истории и лицо мира, массы, пробужденные революцией к историческому действию."⁹

Dementsprechend urteilt Focht-Babuskin:

"Ни один из этих персонажей (= нечистых, A.L.) не имеет самостоятельной линии."¹⁰

Auf der anderen Seite wird aber von sowjetischen Literaturwissenschaftlern immer auch wieder der Versuch unternommen, eine Differenzierung innerhalb der Gruppe deutlich zu machen, um eine Individualität der einzelnen Revolutionäre konstatieren zu können.

Naumov zum Beispiel spricht auf der Grundlage einerseits der Berufe, andererseits der differenzierten "sozialen und politischen Reife", die sich besonders in dem Verhältnis der einzelnen Unreinen zur Religion zeige, von deutlichen Unterschieden in der Gruppe.¹¹

In den Očerki (1963) heißt es:

"И все-таки хор 'нечистых' звучит не в унисон, он полифоничен. (...) Голоса 'нечистых' не теряются, у каждого свой тон, свой тембр. У каждого из них человеческая характеристика."¹²

So wird auch versucht, einzelnen Figuren der Unreinen bestimmte Eigenschaften zuzuschreiben. Boguslavskij/Diev/Karpov etwa bezeichnen den Knecht als "gutmütig", den Schuster als "leichtsinnig" und die Schneiderin als "verträumt".¹³

Inwieweit solche Aussagen über individuelle Charaktereigenschaften Berechtigung haben, wird in den folgenden beiden Kapiteln untersucht werden.

Die Gruppe der Unreinen ist in das allegorische Konzept von "Misterija-buff" eingeordnet und steht auf dieser Ebene für das Proletariat, das Urheber der Revolution ist. Wie schon oben angemerkt, hebt Rühle hervor, daß Majakovskij dabei die Revolution als einen Aufstand der Masse, als elementares Ereignis behandelt.¹⁴ Einige sowjetische Literaturwissenschaftler kritisieren an "Misterija-buff" eine solche Sichtweise der Revolution, in der die Partei keinen Platz findet und das Volk

9 Fajnberg (1962) S. 259f.

10 Focht-Babuskin (1955) S. 215.

11 Vgl. Naumov (1948) S. 268 und (1955) S. 41.

12 Očerki (1963) S. 105.

13 Vgl. Boguslavskij/Diev/Karpov (1967) S. 23.

14 Vgl. S. 38.

vollkommen selbsttätig voranschreitet.

So schreiben Boguslavskij/Diev:

"... мы не можем не принять во внимание известную односторонность, неполноту изображения в пьесе существеннейших, определяющих закономерностей развития революционной действительности и в первую очередь роли Коммунистической партии в историческом движении масс..."¹⁵

Auf diesen Komplex werde ich genauer in Kapitel 4.1.3 eingehen.

4.1.2.1 Die Unreinen als Gruppe

Schon vor Beginn der eigentlichen Handlung präsentieren sich die Unreinen dem Rezipienten als eine Gruppe, wenn sie im Prolog gemeinsam auftreten und geschlossen ihre Standpunkte und Sichtweisen über das im Stück zu erwartende Geschehen wiedergeben. Der häufige Gebrauch von Pronominal- und Verbalformen der 1. Person Plural¹⁶ unterstreicht dabei den kollektiven Charakter dieser Gruppe.

Auch gleich zu Beginn der Handlung deutet sich der unterschiedliche Charakter der sich gegenüberstehenden Gruppen an. Denn tauchen die Reinen einzeln am Handlungsort auf und stellen sich selbst vor, so kennzeichnet gleich das erste Auftreten die Unreinen als Kollektiv: sie kommen zwar aus verschiedenen Richtungen am Pol an,¹⁷ werden aber gleich darauf von außen als eine Einheit begriffen, indem sie der Fran- zose als Gruppe angespricht:

"А вы которых наций?" (Mbl S. 179)

Sie sind auch sofort dazu in der Lage, als Gruppe zu reagieren, auf diese Frage zu antworten und eine gemeinsame Sichtweise zu artikulieren:

*"Нечистые
(вместе)*

По свету всему гоняться
привык наш бродячий народина.
Мы никаких не наций.
Труд наш - наша родина." (Mbl S. 179)

¹⁵ Boguslavskij/Diev (1963) S. 92.

¹⁶ Elf mal "my"-Formen und zusätzlich drei Verben in der 1. Person Plural ohne Nennung des Pronomens.

¹⁷ Mbl S. 177: "Шестные замыкают вливающиеся со всех сторон все семь парь нечистых."

Ihre Handlungen führen die Unreinen im folgenden immer gemeinsam aus: die Arbeit an der Arche,¹⁸ den Sturz der Reinen:

"Нечистые

Мы вам покажем классовую борьбу!" (Mbl S. 204)

Sie suchen dabei auch immer wieder den räumlich realisierten Zusammenschluß.¹⁹

Die Unreinen äußern sich immer wieder auch dann gemeinsam, wenn dies nicht durch die Handlung direkt motiviert ist.

"Батрак

Манчестер, Шуя -
не в этом дело:
главное -
опять очутились на земле,
опять у того же угла.

Все

Кругла земля, проклятая,
ох, и кругла!

Прачка

Земля, да не та!
По-моему,
для земли не мало ли пахнет помоями?" (Mbl S. 232)

Die Äußerung der Gruppe ("vse") wird hier direkt neben die einzelner Mitglieder gestellt. Die Gruppe tritt damit in gleicher Weise auf wie Einzelfiguren. Sie wird so selbst zu einer handelnden Figur. Damit erklärt sich auch der große quantitative Anteil der Repliken der Unreinen als Gruppe, wie er aus der Tabelle 3 in Kapitel 4.1 deutlich wurde.

Die Grenzen zwischen einer Einzelfigur und der gesamten Gruppe verwischen bei dieser Konstellation immer wieder. Wird zum Beispiel einer von ihnen gefragt, kommt die Antwort von der ganzen Gruppe:

"Купец

(...)

(Булочнику.)

Гражданин, вы за республику?

Нечистые

(хором)

Митинг? Республику? Какую такую?" (Mbl S. 199)

An verschiedenen Stellen im Stück werden die Unreinen zu einer regelrechten Chorgemeinschaft. Vom Autoren auch als "Chor" bezeichnet.

¹⁸ Vgl. Mbl S. 186: *"Нечистые поднимаются."*

¹⁹ Vgl. Mbl S. 189: *"Нечистые спускаются в трюм, подпевая."* und Mbl S. 183, wo sie miteinander flüstern.

tragen sie Texte in einer Form vor, die deutlich an Volkslieder bzw. den Wechselgesang der "častuški" erinnert.

"Батрак

Мы сами теперь громоногая проповедь.
Идемте силы в сражении пробовать!

Хор

Идем,
идем последнее пробовать!

Саложник

Там всем победителям отдых за боем..
Пусть ноги устали, их в небо обуем!

Хор

Обуем!
Крававие в небо обуем!" (Mbl S. 214)²⁰

Was der "Vorsänger" hier vorträgt, wird vom Chor aufgegriffen, wiederholt und weiterentwickelt. Der "Vorsänger" verschmilzt dadurch vollkommen mit dem Chor; seine Äußerungen verlieren jeden individuellen Charakter und werden zu reinen Gruppenbeiträgen, so daß Gruppe und "Vorsänger" eine feste Einheit bilden.

Die Unreinen durchlaufen in "Misterija-buff" eine erkennbare Entwicklung hin zu wachsender Autonomie.²¹ Schon vor der "Revolution" besteht zwar bei ihnen Einsicht in den Charakter der Ereignisse - sie erkennen die Unterdrückung durch die Reinen -, aber daraus folgt kein Aufbegehren, sondern nur ein trauriges Konstatieren der Lage:

*"Некоторые нечистые
(грустно)*

Попались, братьцы.
Как куры во ши." (Mbl S. 193)

Später aber werden sie aktiv, entscheiden sich zur Gegenwehr und führen den Sturz des bestehenden Systems herbei:

"Вооружаются сложенным чистыми во время обеда оружием, загоняют чистых на корму. Мелькают пятки сбрасываемых чистых." (Mbl S. 204)

Als sie den Einfachen Menschen treffen, sind sie zum Teil noch bereit und willens, sich von außen führen und bestimmen zu lassen.²² Danach aber zeigen sie starkes Selbstbewußtsein etwa gegenüber den Teufeln und Heiligen, denen sie respekt- und vorurteilslos entgegentreten.

*"Гвалт начал надоедать. Цикнули нечистые.
Т-с-с-с-с-с!"* (Mbl S. 218)

Damit demonstrieren sie eindringlich ihre Emanzipation von der alten

²⁰ Vgl. zum Beispiel auch Mbl S. 223f.

²¹ Vgl. Röttgerding (1984) S. 23 und Ripellino (1964) S. 97.

²² Vgl. Mbl S. 213.

Welt, in der die Religion, die Teufel und Heilige verkörpern, die höchsten und stabilsten Werte bestimmte. Jetzt fällen die Unreinen ihre eigenen, unabhängigen Urteile:

"Кабы люди знали, что это впереди!" (Mbl S. 227)

"Скучно у вас.

Ох, и скучно!" (Mbl S. 229)

"Это учреждение не для нас." (Mbl S. 230)

Diese Entwicklung hin zur Autonomie und zum aktiven Eingreifen in den Handlungsverlauf ist auf die Gruppe im Ganzen bezogen und nicht auf einige ihrer Mitglieder beschränkt. Das Bewußtsein der Gruppe wächst insgesamt an ihrem gemeinsamen Handeln.

Die Ausführungen dieses Kapitels haben gezeigt, daß die Unreinen in "Misterija-buff" ein echtes Kollektiv bilden. Ihre Interessen sind die Interessen der gesamten Gruppe. Ihre Ansichten können ohne vorherige Verständigung gemeinschaftlich dargelegt werden.

Die Unreinen unterscheiden sich damit deutlich von den Reinen. Sie sind nicht nur aus pragmatischen Gesichtspunkten zusammengekommen, sondern in ihrem Zusammenschluß liegt vielmehr eine Selbstverständlichkeit. Ihre Zusammengehörigkeit, gegründet auf das gemeinsame Schicksal und das gemeinsame Ziel, wird im Grunde nie reflektiert. Sie ist gegebene und funktionierende Tatsache.

Das Kollektiv der Unreinen kann in dieser Form in "Misterija-buff" selbst zum Handlungsträger werden und den Fortschritt der Handlung bzw. des Geschichtsverlaufs ermöglichen. Inwieweit der Einzelne dabei noch eine individuelle und individualisierte Rolle spielt, ist Thema des folgenden Kapitels.

4.1.2.2 Die Unreinen in Einzelfiguren

Die Tabelle 3 in Kapitel 4.1 weist deutlich zwei aus der Gruppe der Unreinen herausragende Figuren aus: den Knecht und den Schmied. Inhaltliche Untersuchungen untermauern den Eindruck, daß diese beiden Figuren eine besondere Rolle im Gruppgefüge spielen.

Sehen wir uns zunächst den Schmied an:

Im Nebentext wird er mit dem Attribut "gutmütig"²³ belegt. Da die Sprache in "Misterija-buff", gerade auch in Bezug auf die Figuren, sehr attributarm ist, bildet diese Stelle eine auffällige Ausnahme und ist Hinweis auf die Sympathie des Autoren gerade für diese Figur.

Zu Beginn des Stückes ist es der Schmied, der die anderen Mitglieder seiner Gruppe zur Arbeit aufruft. Zwar ist das ausbeuterische Handeln der Reinen ganz deutlich - die Unreinen sollen sich um den Bau der Arche kümmern, während die Reinen sich zurückziehen -, dennoch akzeptiert der Schmied an dieser Stelle die zugewiesene Rollenverteilung und läßt keinerlei Zweifel daran erkennen. Im Laufe des zweiten Aktes aber wird sein Unbehagen dann merklich größer. Seine Reaktion auf die Freude der Reinen über die errichtete Demokratie läßt diese Skepsis vermuten:

*"Кузнец
(неопределенно)*

M-да!" (Mbl S. 201)

Später dann fordert er aktiv das Versprochene von den Reinen ein

"Авайте делиться обещанным." (Mbl S. 202)

und holt danach die Gruppe zusammen, um die Interessen gemeinsam durchsetzen zu können.²⁴ Damit ist er es, der die Entwicklung hin zur "Revolution" in Gang setzt.

Nach deren Durchführung übernimmt er immer mehr die leitende Rolle innerhalb der Gruppe. So stammen von ihm die Aufmunterungs- und Durchhalteparolen:

*"Эй, народ, чего не лжешь?
Лжуй."* (Mbl S. 205)

"Так будемте сталь." (Mbl S. 206)

Die Überlegenheit seines Bewußtseins gegenüber dem anderer Mitglieder aus der Gruppe zeigt sich im folgenden vor allem beim Zusammentreffen mit dem Einfachen Menschen. Während die Schneiderin noch auf christlicher Weltanschauung basierende Hoffnungen auf die sich nähernde Gestalt richtet, hat der Schmied bereits die Religion als Lösungsmöglichkeit für Unglück und Elend abgelehnt und erklärt:

²³ Mbl S. 186: "незлюбивый".

²⁴ Vgl. Mbl S. 203.

"У бога есть яблоки,
апельсины,
вишни,
может весны стлать семь раз на дню,
а к нам только задом оборачивался всевышний,
теперь Христом залавливают в западню." (Mbl S. 210)

Nach dem Auftritt des Einfachen Menschen hat er als erster erkannt, daß sie aus sich selbst die Kraft für die Gestaltung der Zukunft schöpfen müssen und sich nicht auf irgendeinen Führer bzw. eine Hoffnung auf das Jenseits verlassen können.

Er nimmt dann die Worte des Einfachen Menschen auf und gibt sie als Aufforderung an die Gruppe weiter:

"Аорога одна - сквозь тучи вперед!" (Mbl S. 214)

Die Anderen akzeptieren seine Autorität und greifen seinen Appell auf:

"Хором.
Сквозь небо - вперед!" (Mbl S. 214)

Für die Gruppe der Unreinen ist der Schmied demnach eine ganz entscheidende Figur. Er steht an ihrer Spitze und treibt den Fortschritt der Handlung voran. Dennoch wird über den Charakter des Schmieds wenig gesagt. Die Sympathie des Autors für diese Figur, die er mit dem Attribut "gutmütig" zum Ausdruck bringt, kann deshalb nicht auf die konkrete personelle Struktur des Schmieds bezogen sein, denn dafür besteht einfach keine Grundlage. Sie muß vielmehr auf den Schmied als bewußten Vertreter der Unreinen bzw. des Proletariats gerichtet sein und sich damit auf seine Rolle im Figurengefüge, nicht aber auf seine Persönlichkeit, beziehen. "Gutmütig" ist deshalb - nach Majakovskijs Darstellung - die Aktion des Proletariats und nicht einer ihrer Vertreter. Auch das Attribut ist somit auf der allegorischen Ebene angesiedelt.

Zusammen mit dem Schmied steht während des gesamten Stückes der Knecht an der Spitze der Gruppe. Seine Entwicklung und sein Auftreten verlaufen im wesentlichen parallel zu denen des Schmieds. Während er sich anfangs in die Situation der Ausbeutung fügt,²⁵ gewinnt er später Selbstbewußtsein und unterstützt die Forderung nach Essen,²⁶ die dann zur "Revolution" führt. Bei der Suche der Unreinen nach dem gelobten

²⁵ Vgl. Mbl S. 201.

²⁶ Vgl. Mbl S. 203.

Land tritt er, wie der Schmied, ermunternd²⁷ und organisierend²⁸ gegenüber den hungrigen und müden Unreinen auf.

Bei der Figur des Knechts aber wird deutlich, daß Majakovskij die Sprache dazu verwendet, Nuancen in der personellen Struktur darzustellen. Die Sprache des Knechts ist grober und militärischer als die des Schmieds:

"Товарищи, враг у борта!
Живо!
Все на палубы!" (Mbl S. 208)

Außerdem zeigt er stärker und impulsiver seine Emotionen.²⁹

"Баграк
(выходя из себя)
Аа что ты кичишься какими-то вилами!
Твоя глупая ад - все равно что мед нам." (Mbl S. 220)

Darüber hinaus trifft aber auch auf den Knecht dasselbe zu wie auf den Schmied. Auch er ist Vertreter des bewußteren Teils des Kollektivs. Die dargestellten Nuancen sind dieser Funktion vollkommen untergeordnet. Sie bilden kein Modell eines Charakters.

Der Schmied und der Knecht haben die beiden quantitativ und qualitativ stärksten Rollen innerhalb der Gruppe der Unreinen. Dennoch ist es, meiner Meinung nach, nicht möglich, ihnen bestimmte Charaktereigenschaften über die Konstatierung ihrer Führungsqualitäten hinaus zuzuschreiben. Sie spielen die Rollen von leitenden, durch ein weiter entwickeltes Bewußtsein ausgezeichneten Figuren, ohne dabei aber näher individualisiert zu sein. Das unterscheidende Merkmal des Bewußtseinsstandes wird in der Gruppe der Unreinen damit nicht individualisiert wiedergegeben. Es bewirkt nicht das Entstehen unterschiedlicher Persönlichkeiten, sondern weist den Figuren nur differenzierte Funktionen im Gruppengefüge zu. Die Gruppe ist damit zwar nicht homogen, die bestehenden Unterschiede nivellieren sich aber im Kollektiv. So konstituieren die Unterschiede im Bewußtseinsstand auch keine Untergruppen. Es gibt keinen näheren Zusammenschluß von Schmied und Knecht, um eventuell die Situation zu beraten oder Pläne zu entwerfen. Die leitende Rolle erwächst ganz automatisch und selbstverständlich

27 Vgl. Mbl S. 206.

28 Vgl. Mbl S. 218.

29 Boguslavskij/Diev/Karpov (1967) S. 23 bezeichnen den Knecht als "gutmütig" ("dobrodušen"). Mir ist nicht klar, auf welcher Grundlage eine solche Charakterisierung entstand.

aus ihrem Bewußtsein. Sie reißt die Gruppe nicht auseinander.

Ähnlich verhält es sich mit den Gruppenmitgliedern, die bewußtseinsmäßig deutlich zurückstehen. Das sind vor allem die Wäscherin und die Schneiderin, auffälligerweise beides Frauenrollen.

An verschiedenen Stellen im Text wird deutlich, daß diese beiden Frauen das weniger progressive Element in der Gruppe der Unreinen verkörpern: während etwa andere Unreine, wie zum Beispiel der Zimmermann,³⁰ nach der Aufdeckung des Betruges der Reinen schließlich Aktivitäten entwickeln, konstatieren sie nur traurig:

*"Швея и прачка
(грустно)*

Всё совет министерский вылакал." (Mbl S. 203)

Gegen die aufmunternden Worte des Knechts wendet die Wäscherin ein:

"Мы не сталь." (Mbl S. 206)

Das Bild des sich nähernden Einfachen Menschen deutet die Schneiderin christlich und hofft auf die Ankunft des Messias:

"Это он!

Он шёл, рассекая геиисаретские воды!" (Mbl S. 210)

Noch bei der Durchquerung des Paradieses äußern beide ihre Zweifel:

"Аа что кормить голодных зарея!

(...)

Скоро ли, скоро ли маями

тело усталое вымоем?" (Mbl S. 230)

Diesem Wehklagen schließen sich daraufhin noch andere Unreine an:

"Еще голоса.

Куда?

Не очутимся в новом аду ли?

Надули нас!" (Mbl S. 230f.)

An dieser Stelle wird erkennbar, daß die Schneiderin und die Wäscherin stellvertretend für eine Richtung der Schwachheit und des Zweifelns in der Gruppe stehen. Auch bei Ihnen ist es nicht möglich, nähere Charaktereigenschaften zu bestimmen. Wie der Schmied und der Knecht haben sie die Funktion, die Bandbreite des Bewußtseinsgrades innerhalb der Unreinen zu illustrieren. Sie zeigen, daß auch derart unbewußte Figuren sich in die Gemeinschaft der revolutionären Masse einreihen können und in dieser Gruppe aufgehen. Solange auch ideologisch weiterentwickelte Mitglieder in der Gruppe existieren, ist diese als Ganzes, mit den unterschiedlichsten Mitgliedern, handlungsfähig und erfolgreich.

³⁰ Vgl. Mbl S. 204.

Alle Figuren der Unreinen mit ihrem unterschiedlichen Bewußtseinsstand bilden deutlich ein einziges, nicht individualisiertes Kollektiv, eine Masse. Ich widerspreche damit ganz deutlich den sowjetischen Literaturwissenschaftlern in ihrem Bemühen, eine Individualisierung des neuen Helden, des Revolutionärs, in "Misterija-buff" zu konstatieren.³¹ Dieses Bemühen muß im Zusammenhang mit der sowjetischen Einstellung zu den frühen, modernistischen Theaterformen der nachrevolutionären Periode gesehen werden. Majakovskij, dessen Beziehung zu diesen Richtungen heruntergespielt werden soll, wird von diesen Literaturwissenschaftlern mit realistischen, psychologisierenden Theaterkonzeptionen in Verbindung gebracht.³² Die sowjetische Literaturkritik konnte nicht akzeptieren, daß durch den ausgeprägten Massencharakter der Unreinen diese "zwangsläufig farbloser als die Gruppe der Reinen"³³ wirkte. Es geht Majakovskij hier aber deutlich um die Gestaltung des Aufstandes der Masse, wobei einige Teile voranstürmen und andere hinterherlaufen. Es bleibt eine Masse, die ohne individualisierte Helden auskommt. Autonomie gewinnt im Stück das Kollektiv und nicht Einzelne. Der Einzelne braucht hier die Masse, um einen Fortschritt erreichen zu können.

31 Vgl. zum Beispiel Očerki (1963) S. 106.

32 Vgl. Oanos (1941) S. 120: "В образах фонарщика, булочника были элементы, (...) разрабатывающие отношения между обществом и личностью уже в тех индивидуализированных формах, которые стали принадлежностью социалистического реализма в его последующем, более высоком развитии." (Hervorhebung im Text).

33 Röttgerding (1984) S. 26. Ripellino (1964) S. 97 bezeichnet sie als "hölzern, langweilig und eintönig, Karten einer Kartel".

4.1.3 Der Einfache Mensch

Zum Schluß möchte ich noch kurz auf eine Figur eingehen, die außerhalb beider Gruppen steht: der Einfache Mensch.

Er spielt eine bedeutende Rolle auf dem Weg der Unreinen ins gelobte Land, indem er ihnen dabei ideologische Unterstützung gewährt.

Tamasin hebt dies hervor:

„Человек просто выступает вождём нечистых, формулирующим им свою программу, которую они принимают и которой следуют. Нет никакого сомнения в том, что устами этого персонажа говорил сам автор (не случайно, Маяковский играл эту роль в спектакле), что именно в его слова вложил он свое понимание событий, свое отношение к ним, свою оценку революции.“¹

Auf der Ebene der Allegorie bezeichnet ihn Fevral'skij als "die Verkörperung des proletarischen Gedankens"² und als Symbol für den "Geist der Revolution"³. Tamasin sieht in ihm die Rolle des Dichters verkörpert:

„Человек просто - это Поэт, Творец, Художник - символ, воплощающий в себе созидательное, творческое начало. Именно Поэт, по мысли Маяковского, и является истинным вождём революции.“⁴

Die Figur des Einfachen Menschen wird in "Misterja-buff" eng mit christlichen Bildern verbunden. In seiner Rede an die Unreinen ist "die christliche Bergpredigt auf den Kommunismus hin umgewertet"⁵. Er nähert sich dem Schiff, ganz gemäß dem neutestamentarischen Jesusbild, über das Wasser schreitend und verheißt den Unreinen ein Paradies, das sich allerdings deutlich von dem in christlichen Vorstellungen abhebt:

„Я о настоящих земных небесах оу.“ (Mbl S. 211)

Das von ihm verheißene Paradies ist diesseitig und steht ausdrücklich gerade denjenigen offen, die das christliche Paradies nicht erreichen können. Die Normen differieren, sind teilweise den christlichen direkt entgegengesetzt:

„Моя рай для всех,
кроме нищих духом,“ (Mbl S. 212)

Das ist eine direkte Anspielung auf Vers 5,3 der Bergpredigt im Matthäus-Evangelium:

1 Tamasin (1961) S. 65f.

2 Fevral'skij (1940a) S. 24: "олицетворение мысли пролетариата".

3 Fevral'skij (1964) S. 307: "дух революции".

4 Tamasin (1961) S. 66. Ähnlich auch bei Rostockij (1952) S. 100.

5 Röttgerding (1984) S. 22.

"Блаженны нищие духом, ибо их есть Царство Небесное."

Auch gegen die Weisungen der zehn Gebote verstoßen die Normen des Einfachen Menschen:

**"Иди, любовьюми всевозможными разметавшийся прелюбодей,
у которого по жилам бунта бес снует, -
тебе, неустанный в твоёя лоботе
царствие мое небесное." (Mbl S. 212)**

Er verheißt den Unreinen einen langen, schweren Weg bis zum Erreichen des diesseitigen Paradieses und ruft sie zu eigener Aktivität auf, um diesem Ziel näherkommen zu können. Sein Wissen um die Zukunft will er an sie weitergeben:

**"В ваши мускулы
я
себя одеть
пришел." (Mbl S. 211)**

Und wirklich fühlen der Schmied und der Knecht nach dem Treffen mit dem Einfachen Menschen das Wirken neuer Kräfte in sich.

Er unterstützt damit das Bewußtsein der Unreinen, indem er ihnen Weg, Richtung und Ziel weist und Kenntnisse, die er vom Gang der Geschichte und von den Möglichkeiten der Unreinen hat, an sie weitergibt. Danach aber überläßt er sie wieder ganz sich selbst und greift nicht aktiv in das Geschehen ein. Seine Hilfe bleibt rein metaphysisch, und er übernimmt nicht, wie von einigen Unreinen gefordert, die Führungsposition. Der Fortschritt der Geschichte muß von der Masse der Unreinen selbst in Gang gebracht werden.

An dieser Stelle ist deutlich zu erkennen, daß Majakovskij auf die Gestaltung der Rolle der Partei im revolutionären Prozeß bewußt verzichtet hat. Der Träger zukunftsweisender Kenntnisse greift nicht als Avantgarde des Proletariats in die Geschehnisse ein und stellt sich nicht an die Spitze der Masse, sondern gibt nur theoretische Hilfestellungen. Damit möchte ich nicht den Einfachen Menschen als Allegorie der Partei verstanden wissen. Vielmehr erscheint mir die Verbindung mit der Rolle des Dichters, wie Tamašin und Rostockij sie konstatieren, recht glaubwürdig. Doch bleibt die Tatsache bestehen, daß Majakovskij mit der Figur des Einfachen Menschen eindeutig ein aktives Eingreifen

von außen in die Handlungen der Masse verneint. Das trifft eben auch die Rolle der Partei im revolutionären Prozeß.

Auch die Betrachtung des Einfachen Menschen unterstreicht also, was ich zum Ende des vorangegangenen Kapitels ausführte: Majakovskij gestaltet in "Misterija-buff" die Revolution als elementaren Aufstand einer nicht näher strukturierten oder individualisierten Masse. Die Masse ist in "Misterija-buff" der Held der Revolution, der die Gestaltung der Zukunft in seinen eigenen Händen hält.

4.2 Feste des Kollektivs: die Massenschauspiele

Das Theater ist durch seine Kollektivität der Rezeption a priori ein Medium, das sich den Massen zuwendet. Darin vor allem, so wurde in Kapitel 3 ausgeführt, liegt der Hauptgrund für das Primat, das dieser Kunstgattung von den sowjetischen Machthabern zugesprochen wurde.

Es zeigte sich in der nachrevolutionären Zeit dennoch, daß das existierende Theater bei weitem nicht den Bedürfnissen nach Massenerlebnis, die einerseits im Volk bestand und die andererseits die Machthaber fördern wollten, gerecht werden konnte. Deshalb stellte sich die Frage: Ist das kollektive Erlebnis eines Theaterbesuchs noch zu steigern, und können die Darstellungsformen stärker als bisher das Volk mit einbeziehen? Schon allein durch die begrenzten Räumlichkeiten des Theaters ist die Anzahl der Zuschauer beschränkt; die Gestaltung des Zuschauerraumes verhindert im Grunde ein echtes schöpferisches Miteinander. Auch "Misterija-buff" etwa mußte innerhalb der Grenzen traditioneller, bürgerlicher Theaterkonventionen versuchen, die intendierte Wirkung zu erzielen, solange es in den gegebenen Räumen von Bühne und abgeschlossenen Zuschauerraum aufgeführt wurde.

Aber diese Mauern sollten nun fallen, um ein wirklich kollektives Erleben zu ermöglichen.

"Аолой камерничество! Аа эравствуеу массовое действе."¹

So rief emphatisch Arvatov in der Proletkult-Zeitschrift "Tvorit!".

Das Theater verließ seine angestammten isolierten und künstlichen Räume und zog hinaus auf die Straßen und Plätze der Städte. Es näherte sich damit deutlich dem Alltagsleben der Menschen an und kam außerdem dem Streben nach Monumentalität nach, an das sich Vasilij Kamenskij später erinnerte:

"Мы мечтали о революционном массовом театре будущего, когда на гигантской арене можно будет уместить тысячи людей, сотни автомобилей и самолетов, чтобы перед миллионным зрителем прошла, скажем, героическая эпопея завоеваний Октябрьской революции."²

Zwangsläufig fand bei diesem Eintauchen in die Öffentlichkeit eine Vermischung von Theater und Alltag statt. Das Leben sollte theatralisiert werden, so lautete etwa eine Forderung von Kerzencev.³ Gleich-

1 Arvatov (1921) S. 32.

2 Kamenskij (1974) S. 207.

3 Vgl. Boguslavskij/Diev/Karpov (1966) S. 12.

zeitig nahm aber auch das Theater Elemente des Alltags in sich auf, indem zur Grundlage der Massenschauspiele Ausdrucksformen wurden, wie sie in der Zeit der Revolution fast an der Tagesordnung waren: Demonstrationen, Paraden, Versammlungen.

Die gewohnten Mittel des Theaters konnten auf der Straße nicht wirksam werden; feine Dialoge, Gesten und Stimmungsbilder waren hier vollkommen fehl am Platz.⁴ Es mußte zu "gröberen" Mitteln gegriffen werden.

So nahmen die Massenschauspiele eine Zwitterstellung zwischen Kunst und Leben ein und bildeten in den ersten Jahren nach der Revolution einen festen "Bestandteil des revolutionären Alltags"⁵.

Unterstützung fanden die Massenschauspiele vor allem in den Reihen des Proletkult, der gerade in derartigen Theaterformen die Manifestation wirklich sozialistischen Theaters sah.⁶ Die Vertreter des Proletkult beriefen sich in ihrer Programmatik weitgehend auf die Theorien des Symbolisten Vjačeslav Ivanov vom sogenannten "Domtheater" ("sobornyj teatr")⁷. Beide Theaterkonzeptionen, die des Proletkult und die symbolistische Ivanovs, gehen bei der Grundlegung des Massentheaters "fast ununterscheidbar (...) ineinander über"⁸. Hinzu kommt noch ein weiteres entscheidendes Element, das die Formen dieser Schauspiele auf den Straßen und Plätzen russischer Städte bestimmte: die Ausdrucksmittel des traditionellen russischen Volkstheaters, wie etwa des Balagan.⁹

Auch wenn vor allem Kerzencev als einer der führenden Proletkult-Vertreter die Massenschauspiele theoretisch bearbeitete und propagierte, wird der Einfluß des Proletkult auf die Massenschauspiele gerade von sowjetischer Seite oft überschätzt. Das liegt hauptsächlich daran, daß in ihnen eine primitive Abweichung vom Weg zum sozialistischen Realismus gesehen wird, die für die sowjetischen Literaturwissenschaftler nur von Vertretern "ideologisch zweifelhafter" Gruppen, wie des Proletkult, ausgehen konnte. Dieser war aber keineswegs die bestimmende Kraft bei der Durchführung der wichtigsten Massenschauspiele.¹⁰

4 Vgl. Vestnik teatra 71/1920 S. 7f. (E. Kuznecov: Pod otkrytym nebom (Peterburgskie massovye postanovki)). Abgedruckt in Sovetskij teatr (1968) S. 266-268. Hier S. 267.

5 Vgl. Tamašin (1961) S. 35.

6 Vgl. Kerzencev (1920).

7 Vgl. dazu Ivanov (1916).

8 Schlögel (1988) S. 378.

9 Vgl. dazu Schlögel (1988) S. 388.

10 Vgl. dazu Mailand-Hansen (1980) S. 43.

Daran waren vielmehr verschiedenste Gruppen beteiligt, auch solche der Partei und der Regierung.¹¹ Zudem wurden die Massenschauspiele in ihrer Zeit als eine zwangsläufige Zeiterscheinung angesehen, die vollkommen unabhängig von irgendwelchen theoretischen Überlegungen entstanden war. So schrieb die Massenschauspiel-Sektion des TEO in einem Aufruf:

"Форма массового театра не придуманная форма, а органическая потребность, лежащая глубоко в сознании масс."¹²

Die Inszenierungen des Massentheaters fanden in den Jahren nach der Revolution vor allem in Verbindung mit anderen Veranstaltungen als Gestaltung der Feiertage des roten Kalenders statt.¹³ Die wichtigsten dieser Schauspiele wurden in Petrograd, dem Zentrum dieser Theaterbewegung, im Jahre 1920 aufgeführt: am 1. Mai das Stück "Misterija osvobodennogo truda", am 19. Juli "K mirovoj kommuny" und am 7. November, dem dritten Jahrestag der Revolution, "Vzjatje Zimnego dvorca". Aber nicht nur in Petrograd, sondern über das ganze Land verteilt fanden in den ersten Jahren nach der Revolution derartige Inszenierungen statt.¹⁴

Der Wunsch, mit diesen Schauspielen ein großes Massenpublikum zu erreichen, war ganz deutlich verbunden mit dem Ziel, Agitation und Propaganda zu betreiben. Sie sollten dabei helfen, die "richtige" Botschaft an das Volk weiterzugeben. Die Massenschauspiele stellen deshalb oftmals geradezu eine Apotheose der Revolution dar.¹⁵ Die künstlerische Funktion tritt weit hinter die politische der "doktrinär-historischen Unterrichtung"¹⁶ zurück. Die Schauspieler vertauschen in diesen Inszenierungen häufig die Funktion, eine wirkliche Rolle zu spielen, mit der eines politischen Agitators.

¹¹ So wurde etwa auch bei der Theaterabteilung des Narkompros eine "Sekcija massovyh predstavlenij i zrelisc" eingerichtet.

¹² Vestnik teatra 50/1920 S. 2 (Vozzvanie sekcii massovyh predstavlenij i zrelisc TEO Narkomprosa).

¹³ Zu der Form dieser Feiern siehe vor allem Mazaev (1978).

¹⁴ Einen Hinweis auf die große Verbreitung dieser Theaterform liefert etwa die Tatsache, daß regelrechte Anleitungsbücher zur Durchführung von Massenschauspielen erschienen, wie etwa Rjunin (1927).

¹⁵ Vgl. Paech (1974) S. 326.

¹⁶ Hain (1958) S. 65.

"Ihre Deklamation läßt sich nicht eindeutig unterscheiden von einer Agitationsrede, und die Übergänge von Bühne zu Agitprop-Ansprache sind fließend."¹⁷

Um den Anforderungen der Agitation gerecht werden zu können, arbeiten die Massenschauspiele sehr stark mit Emotionen.

"Инсценировки (...) проникнуты динамикой, внешним напряжением, пафосом. Страсти переживания в них были предельно гиперболизированы и напряжены."¹⁸

Beabsichtigt ist damit, "das Gefühl der Kollektivität in den Massen zu wecken und zu festigen"¹⁹ und gleichsam einen "Massenrausch"²⁰ hervorzurufen.

Die Thematik der Massenschauspiele ist weitgehend einheitlich. Fast immer geht es darum, die Revolution in den geschichtlichen Zusammenhang zu stellen, ihr Entstehen aufgrund der ausbeuterischen gesellschaftlichen Verhältnisse und ihre Triumphe darzustellen und damit eine "bildhaft-lebendige Gestaltung des Marxismus"²¹ zu liefern. Die Stoffe sind aus diesem Grund meist der Geschichte entnommen.

"Es sind mit Raum und Zeit großzügig umgehende Kurzfassungen der Geschichte der 'Erniedrigten und Beleidigten' - von Spartacus bis zur Gegenwart."²²

Osnos hat die Massenschauspiele aus diesem Grund die ersten historischen Stücke des sowjetischen Theaters genannt.²³

Die Massenschauspiele sind keine literarische Gattung. Die Szenarien, die die Grundlage der Inszenierungen bilden, geben nur in äußerst knapper Form die Aufeinanderfolge der grundlegenden Episoden wieder, ohne dabei einzelne Szenen wirklich festzulegen.²⁴ So heißt es über die Inszenierung "Sud nad Vrangelem":

17 Schlögel (1988) S. 366. Vgl. dazu auch Ustjužanin (1972) S. 15: "Собственно, на сцене практически нет диалога как противоборства характеров - зрители слышат лишь агитационную речь, где один оратор сменяет, дополняет, а то и перебивает друг друга."

18 Тамарин (1961) S. 39.

19 Holitscher (o.J.) S. 16.

20 Hain (1958) S. 66.

21 Hain (1958) S. 58.

22 Schlögel (1988) S. 366.

23 Vgl. Osnos (1947) S. 13.

24 Nur ganz selten werden Redebeiträge einzelner Teilnehmer durch den bzw. die Autoren fest formuliert. Das ist zum Beispiel in dem Szenarium zu "Sud nad Vrangelem" der Fall. Siehe Vestnik teatra 72-73/1920 S. 17 ("Sud nad Vrangelem").

"Все участвующие в суде получили только канву своей роли, а остальное каждый импровизировал..."²⁵

Das Bild der verschiedenen Massenschauspiele wird also weitgehend durch die Spontaneität und die Improvisationslust der Beteiligten bestimmt.

In einer literaturwissenschaftlichen Arbeit kann diese Theatergattung deshalb eigentlich keinen Platz finden. Dennoch wurde sie hier aus zwei Gründen aufgenommen:

Zum einen wird in dieser Arbeit auch ein literatur- bzw. theatergeschichtliches Interesse verfolgt. Die Massenschauspiele aber haben in diesem Zusammenhang für die hier behandelte Zeit eine ungeheuer große Bedeutung. So sagte etwa Lunačarskij:

"... театр для огромной массы, театр, в котором участвует масса, является той новостью, которую коммунистический строй выдвинул на первый план."²⁶

Zum anderen sind die Massenschauspiele auch für die Themenstellung der Arbeit, das heißt für das Verhältnis von Individuum und Kollektiv, ein charakteristisches Zeugnis für die Frühphase des revolutionären Rußlands. Denn diese Inszenierungen sind gleichsam Feste des Kollektivs; in ihnen sollte "der 'kollektive Mensch' in grandioser und festlicher Weise seine Verklärung feiern"²⁷.

Aus diesen beiden Gründen sollen hier zwei Massenschauspiele näher beleuchtet werden. Grundlage dieser Untersuchung können einerseits die zum Teil erhaltenen Szenarien und andererseits Augenzeugenberichte über die Aufführungen bilden.

"Misterija osvoboždennogo truda"²⁸ wurde am 1. Mai 1920 vor dem Portal und auf den Treppen der Petrograder Börse aufgeführt. Beteiligt waren etwa 2.000 Rotarmisten, dazu noch Hunderte von Mitgliedern verschiedener Theaterzirkel und einige wenige professionelle Schauspieler.²⁹ Die Zahl der Zuschauer wird mit 35.000 angegeben.

Das Mysterium zeigt eine zweigeteilte Gesellschaftsstruktur. Auf der einen Seite amüsieren sich unter den Klängen fröhlicher Musik die Rei-

25 Vestnik teatra 72-73/1920 S. 16 ("Sud nad Vrangel'em").

26 Lunačarskij (1925) S. 43.

27 Fülöp-Miller (1926) S. 182.

28 Das Szenarium dieses Massenschauspiels ist veröffentlicht in Sovetskij teatr (1968) S. 263f.

29 In einigen Berichten wird eine noch größere Teilnehmerzahl angegeben. Paech (1974) S. 328 führt dazu richtig aus: "... da dem Massentheater die Quantität auch als Qualität wesentlich ist, differieren die Zahlen verständlicherweise je nach Einschätzung des Berichtenden..."

chen. Auf der anderen Seite arbeiten Sklaven unter großer körperlicher Anstrengung und werden dabei von Aufsehern mit Knuten gezüchtigt. Ein goldenes Tor symbolisiert den Eingang in ein Reich der Freiheit, der Gerechtigkeit und des Glücks. Protest der Sklaven gegen die Ordnung keimt auf. Zunächst ist es nur ein Aufmurren, das von den Aufsehern mühelos eingedämmt werden kann, doch die Anziehungskraft, die das Zukunftsreich auf die Sklaven ausübt, wird immer bedrohlicher für die Herren. Die Musik, die aus diesem Reich zu den Sklaven herüberdringt, ist schließlich Anstoßpunkt zu deren Zusammenschluß:

"Эти сперва одиночные голоса крепнут, сливаясь в мощный хор, покрывающий медь вакханалии, и раскаты его переходят в громовый, всесокрушающий удар."³⁰

Der Kampf der Sklaven gegen die Herren beginnt. Dabei zeigt sich die Gruppe nicht ohne innere Gliederung:

"Не все из угнетенной толпы рабов, загнанных, напуганных, поднимают свой голос, нет - делают это только сильные люди-вожди. Вокруг них группируются понемногу массы."³¹

Zunächst sind die Angriffe noch regellos und ohne jede Ordnung.

"Толпа людей беспорядочно вбегаёт по ступеням к столам, где сидят владыки."³²

Doch dann tauchen Vertreter historischer Protestbewegungen auf: die römischen Sklaven mit Spartakus an der Spitze, Bauernhorden um Sten'ka Razin, Kämpfer der französischen Revolution. Und mit ihnen und dem zunehmenden Fortschreiten der Historie schließen sich die Massen strenger organisiert zusammen.

"Более стройная колонна устремляется затем на штурм."³³

Aber erst mit dem Auftauchen der Roten Armee kann der entscheidende Schritt durch das Tor der Zukunft getan werden.

"Появляются первые эшелоны Красной Армии и победно среди ликующей толпы, стройным маршем направляются к воротам."³⁴

Hinter dem goldenen Tor versammeln sich die Massen um den Baum der Freiheit und schließen sich in einem Reigen zusammen:

"Вокруг дерева свободы все народы труда сливаются в едином радостном хороводе."³⁵

30 Sovetskij teatr (1968) S. 264.

31 Sovetskij teatr (1968) S. 264.

32 Sovetskij teatr (1968) S. 264.

33 Sovetskij teatr (1968) S. 264.

34 Sovetskij teatr (1968) S. 264.

35 Sovetskij teatr (1968) S. 264.

Noch ein zweites Massenschauspiel soll hier nachgezeichnet werden, um die spezifische Behandlung der Kollektivität zu verdeutlichen. Es handelt sich dabei um das wohl größte und imposanteste unter ihnen: "Vzjatje Zimnego dvorca"³⁶. Als Hauptakteure nahmen etwa 8.000 Rotarmisten an diesem Schauspiel teil. Mehr als 100.000 Menschen hatten sich als Zuschauer versammelt. An den Originalschauplätzen, das heißt auf dem Platz vor dem Winterpalais und in ihm selber, reaktualisierte die Inszenierung die Ereignisse der Oktoberrevolution.

"... ein Massenschauspiel (wurde) inszeniert, das die wirklichen Ereignisse an spektakulärer Dramatik bei weitem übertraf: Diese 'Einnahme des Winterpalais' war wirklicher als die tatsächliche, sie entsprach mehr den Vorstellungen vom Ablauf einer Revolution."³⁷

An dieser Nachbildung der Revolution zeigt sich ganz deutlich die Agitationsfunktion der Massenschauspiele. Hier ging es nicht um den "Versuch einer einfachen Wiederholung der Revolution", sondern um "deren gültige Interpretation mit Mitteln des Theaters"³⁸.

Die Handlung fand an drei Schauplätzen statt: auf dem Platz waren zwei Bühnen aufgebaut, eine der Weißen und eine der Roten; beide waren zudem durch eine Brücke verbunden; als dritter Schauplatz diente das Winterpalais, genauer gesagt dessen Fenster.

Auf der Bühne der Weißen zeigten sich zunächst, grotesk dargestellt,³⁹ Vertreter der provisorischen Regierung mit Kerenskij an der Spitze.

"Auf der 'roten' Estrade herrschte die Masse, anfangs im Dunkel, grau, unpersönlich, unorganisiert, dann immer tätiger, zusammengefaßter und mächtiger. Von ferne ertönten leise die Klänge der Internationalen, die immer näher rückten, bis schließlich Hunderte von Stimmen in den Ruf 'Lenin!' ausbrachen. Bald wandelte sich die Masse auf der 'roten' Tribüne in die Rote Garde; die Proletarier scharten sich rasch um ihre Führer, die rote Fahnen schwenkten."⁴⁰

Der Organisationsgrad der roten Massen wächst und mit ihm auch die Unsicherheit und die Besorgnis des Kerenskij-Regimes. Agitatoren begeben sich unter die Regierungstruppen und veranlassen viele zum Übertritt auf die Seite des Volkes. Musik ist auch hier Zeichen der vereinten Masse:

36 Das Szenarium ist veröffentlicht in *Sovetskij teatr* (1968) S. 272f.

37 Paech (1974) S. 332.

38 Paech (1974) S. 332.

39 Vgl. dazu den Augenzeugenbericht von Fülöp-Miller (1926) S. 200ff.

40 Fülöp-Miller (1926) S. 200f.

"Звуки доброй революционной песни разгоняют оставшихся еще возле Временного правительства его последних друзей. Министры ищут спасения в бегстве и скрываются в стенах Зимнего дворца."⁴¹

Nach der "weißen" Bühne wird auch das Winterpalais von den Roten gestürmt und die rote Flagge auf seinem Dach als Zeichen des Sieges der Revolution gehißt.

Im Szenarium dieses Massenschauspiels wird der besondere Charakter der hier gezeigten Masse ausdrücklich hervorgehoben:

"Сценическая толпа предстает перед зрителем не как набор выдрессированных артистов, а как изощренный в искусстве своем, единый коллективный актер."⁴²

Ganz deutlich ist, daß das Volk als Kollektiv in beiden Szenarien die Mittelpunktstellung einnimmt. Es tritt immer wieder in Form eines Chores auf, der durch gemeinsames Deklamieren oder Singen die Zusammengehörigkeit stärkt bzw. bekräftigt.⁴³ Innerhalb dieser festen Gruppe zeigt sich aber auch immer wieder eine hierarchische Strukturierung. Führer und Agitatoren treten auf, die innerhalb des Kollektivs eine besondere Rolle und Funktion einnehmen.⁴⁴ Trotzdem aber gibt es innerhalb der Masse keinerlei Individualisierung, nur bestimmte Funktionen werden personalisiert. Eine Differenzierung der Menge nach individuellen Kriterien findet nicht statt.

"Масса трактовалась как таковая."⁴⁵

Einzelpersonen werden nur im feindlichen Lager dargestellt, wie etwa Kerenskij. Das Volk aber wird im Ganzen, zusammengeschlossen zum Kollektiv, zur schöpferischen und historischen Kraft. Es wird in Bewegung und Aktion gezeigt und kann so den Fortschritt der Geschichte, das heißt hier die Ablösung des Bürgertums als entscheidende Gruppe

41 *Sovetskij teatr* (1968) S. 273.

42 *Sovetskij teatr* (1968) S. 272.

43 Vgl. Danilov (1948) S. 49: "Основной движущей силой массовых инсценировок выступал 'хор', а это в принципе исключало индивидуального героя."

44 Vgl. dazu auch Hain (1958) S. 60 über das Massenschauspiel "K mirovoj kommuny": "Die Arbeitermenge auf der Bühne bleibt nicht mehr passiv, sondern wählt nach der Wirkungslehre des Marxismus als Mittel, die Massen zum Bewußtsein ihrer selbst zu bringen, nunmehr eine Gruppe von Führern, die die Begründer der ersten Internationale darstellen sollen."

45 *Zizn' iskusstva* 45/1925 S. 11f. (K. Derzavin: "Vzjatje Zimnego dvorca" v 1920 g. K pjatiletiju inscenirovki). Abgedruckt in *Sovetskij teatr* (1968) S. 274f.

in der Gesellschaft, vorantreiben.⁴⁶

Das Volk wird in den Massenschauspielen nicht nur von den Darstellern verkörpert. Die Rampe als Trennung zwischen theatralischer Handlung und dem Publikum ist hier weitgehend aufgehoben; die Suggestion der Bühne endet nicht an einer Grenze zwischen den Mitwirkenden und den Zuschauern. Das Publikum kann so an dem Geschehen weitgehend selbst mitwirken und verkörpert insgesamt das Volk, das Hauptheld dieser Schauspiele ist. Die Stimme des Volkes wird hier zur realen Kundgebung und bleibt nicht theatralische Illusion.

"Пролетариат победил! 'Ура' - несется со сцены многоголосным хором. 'Ура, ура' - несется в ответ со стороны зрителей."⁴⁷

Die Massenschauspiele zeigen sich damit als eine Theaterform, die die Massen nicht nur in unglaublich großer Zahl zum Zuschauen mobilisierte, sondern die auch dazu geeignet waren, jeden Einzelnen zum Teil der sich bewegenden Masse werden zu lassen. Ließen sich die Zuschauer auf das Geschehen ein,⁴⁸ so verfloßen sie zu einer Einheit, die in eine gemeinsame Richtung strebte, gemeinsam bejubelte bzw. auspiffte und am Ende gemeinsam den Sieg der Revolution feiern konnte. Die "kollektive Seele der russischen Revolution fand ihren Ausdruck in diesen neuen Theaterformen"⁴⁹.

Was in den ersten Jahren nach der Revolution deshalb von vielen als die tatsächlich revolutionäre Theaterform begrüßt und unterstützt wurde, stieß aber in der Folgezeit in der Sowjetunion immer mehr auf Kritik. Schon Lenin zeigte eine eher distanzierte Haltung zu diesen theatralischen Ausdrucksformen.

46 Vgl. Ознос (1947) S. 17: "Народ стоит здесь в центре и исторического и художественного изображения, возникает как подлинный вершитель истории и великий освободитель человечества."

47 Izvestija Petrogradskogo Soveta rabočich i krasnoarmejskich deputatov 9.11.1920 ("Vzjatje Zimego dvorca" (Vpečatlenija)). Abgedruckt in Sovetskij teatr (1968) S. 273f.

Vgl. auch Fülöp-Millers Bericht über das Schauspiel "Das rote Jahr": "Hier wurde besonderer Wert auf die Mitwirkung des Publikums gelegt, das schließlich vor die entscheidende Frage gestellt wurde: 'Wer ist für die Sowjets?' Erst als auf diese Frage hin alle Zuschauer wie ein Mann sich von ihren Plätzen erhoben, galt die Niederlage der Reaktion für besiegelt." Fülöp-Miller (1926) S. 193.

48 Es wurden aber auch Zweifel daran laut, ob das Publikum diese mitwirkende Funktion tatsächlich in der Form übernahm, wie es erwartet und erhofft worden war. Vgl. dazu Schlögel (1988) S. 283f.

49 Vgl. Sovetskij teatr (1968) S. 269. Aus: I. Ol'bracht: Kartiny sovremennoj Rossii.

„Aber man vergesse dabei nicht, daß die Zirkusspiele⁵⁰ keine große, wahre Kunst sind, sondern mehr oder weniger schöne Unterhaltung.⁵¹“

Kritische Stimmen hoben in späterer Zeit vor allem auch die Nichtbeachtung des Individuums in diesen Aufführungen heraus. Der uneingeschränkte Jubel über die weitgehend undifferenzierte Massenbewegung, wie er in den Massenschauspielen deutlich zum Ausdruck kommt, wurde nicht lange geteilt. Danilov etwa sieht hier den Einfluß des Historikers Pokrovskij, der die Rolle des Individuums in der Geschichte grosenteils negierte,⁵² wirken.⁵³ Die stark symbolische, allegorische Darstellungsweise wird als Primitivismus abgelehnt⁵⁴ und oftmals auf den Einfluß vorrevolutionärer, dekadenter Strömungen zurückgeführt.⁵⁵

Die Steigerung des Geschehens in weltumfassende, ja oft kosmische Dimensionen kritisiert bereits Trockij als Ausdruck einer Flucht aus der Realität.

„Der Kosmismus erscheint ausserordentlich kühn, stark revolutionär und proletarisch oder er könnte so erscheinen. In Wahrheit aber enthält der Kosmismus schon fast Elemente von Fahnenflucht in interstellare Sphären, um den komplizierten und für die Kunst schwierigen irdischen Dingen auszuweichen.“⁵⁶

Šklovskij spricht von Zügen einer Psychose, von Desertion aus der Wirklichkeit, die sich bei allem Reichtum der Ideen, Requisiten und der künstlerischen Gestaltung in diesen kriegskommunistischen Theaterformen zeige.⁵⁷

Diese beiden Stimmen deuten darauf hin, daß das intendierte Eintauchen in die Menge, das Gefühl des Massenrausches nicht gültiger und ausschließlicher Standpunkt bei der Einschätzung vom Verhältnis zwischen Individuum und Kollektiv sein konnte. Doch direkt nach der Revolution erschien diese Form zunächst als das richtige und notwendige Mittel, die Masse des Volkes zu erreichen und ein starkes Gemeinschaftsgefühl zu wecken.

⁵⁰ Gemeint sind wohl „zrelišca“. Vgl. die Übersetzung bei Jufit (1970) S. 32.

⁵¹ Zetkin (1957) S. 21.

⁵² Näheres zu Pokrovskij siehe Kapitel 4.4.2 S. 153.

⁵³ Vgl. Danilov (1948) S. 49.

⁵⁴ Vgl. Boguslavskij/Diev/Karpov (1966) S. 12.

⁵⁵ Vgl. Boguslavskij/Diev/Starkov (1967) S. 248.

⁵⁶ Trockij (1968) S. 179.

⁵⁷ Vgl. Šklovskij (1923) S. 62f.

4.3 Der erwachende Held: Aleksandr Neverovs "Zacharova smert"

"... отказ от бытового и психологического подхода к новой действительности - характерный штрих эпохи 'военного коммунизма'. (...) Действительность выступала в условно-аллегорических очертаниях. Она могла интересовать театр лишь как предтеча лучезарного завтра."¹

Für einen Zugang zur Realität und Gegenwart, wie Zolotnickij ihn hier beschreibt, stehen sowohl "Misterija-buff" als auch die Massenschauspiele. Der Enthusiasmus für die Schaffung einer neuen Welt und Gesellschaftsordnung fand seinen Niederschlag in diesen Theaterformen. In ihnen war kein Platz für die Probleme und Schwierigkeiten in den aktuellen Lebensumständen.

Diese Probleme griffen dagegen Dramen auf, die die sowjetische Forschung "bytovyje p'esy" - "Alltagsdramen" - nennt.²

Die Thematik dieser Stücke ist weitgehend einheitlich: es geht vor allem um das Leben in den vom Bürgerkrieg erschütterten, meist ländlichen Gebieten. Die Dramen schildern dabei die Armut und das Elend der Landbevölkerung. Sie beschreiben, wie Protest gegen diese Verhältnisse aufkommt bzw. wie revolutionäre, bolschewistische Ideen in die bäuerliche Gesellschaft eindringen und welche Auswirkungen diese veränderten Haltungen haben.

Für die "Alltagsdramen" ist charakteristisch, daß sie sich um ein realistisches Bild der aktuellen Verhältnisse bemühen. In ihnen wird versucht, durch das Prisma der alltäglichen, familiären Verhältnisse die aktuellen Konflikte und Ereignisse zu beleuchten. Dabei geht es vor allem darum, die Hintergründe und Voraussetzungen der Revolution, die in den elenden gesellschaftlichen Bedingungen gesucht werden, offenzulegen.

Ihre Intention weicht dabei von dem der zuvor beschriebenen Massentheaterformen nicht unbedingt ab.

"Их задача - убедить зрителя в том, что его путь вместе с революцией..."³

Ihr vordringliches Ziel liegt, nach Bočarov, darin, dem Rezipienten die "Notwendigkeit, die Errungenschaften der Revolution zu verteidigen"⁴,

1 Zolotnickij (1976) S. 221.

2 Oft werden sie auch "social'no-bytovyje p'esy" genannt. Vgl. zum Beispiel Boguslavskij (1957) S. 28.

3 Bočarov (1984) S. 30.

4 Vgl. Bočarov (1984) S. 35.

nahezubringen. Auch diese Richtung ist deshalb mit der Agitationsaufgabe des nachrevolutionären Theaters eng verbunden und durchaus mit ihr vereinbar.

Die "Alltagsdramen" stellen damit eine Verbindung aus Agitations- und realistischem Theater dar. Auch sie entsprechen der Forderung nach Politisierung der Kunst, wie sie die Kulturpolitiker in dieser Zeit erhoben.

Dramen dieser Richtung wurden in der Zeit des Bürgerkrieges vornehmlich von Arbeiter- und Laientheatern inszeniert.

So auch "Krasnaja Pravda" von A. Vermeisev.⁵ Vermeisev (1879-1919) war aktiver Teilnehmer an Revolution und Bürgerkrieg. Da er die Notwendigkeit sah, für die verstummten professionellen Autoren einspringen zu müssen, begann er während dieser Zeit damit, als Laie Dramen zu schreiben.⁶

Hauptfigur in "Krasnaja pravda" ist der Bauer und Georgskreuzträger Ipat, dessen Haltung zu den Parteien des Bürgerkriegs im Mittelpunkt steht. Ipat macht im Verlaufe des Stückes einen Entwicklungsprozeß durch, in dem er seine früheren Grundsätze und sein Vertrauen zu den Herrschenden vollständig aufgibt. Überzeugt von den Worten des Revolutionärs Andrej und den Vorgängen im Bürgerkrieg, erkennt er an, daß die Wahrheit und das Recht auf Seiten der Roten liegen.

Gor'kij hob das Stück als Jurymitglied bei einem Wettbewerb für Melodramen heraus, wobei er vor allem die Figurendarstellung in "Krasnaja pravda" positiv bewertete:

"Есть характеры - напр. Ипат, Катя..."⁷

"Krasnaja pravda" ist Beispiel für Stücke nichtprofessioneller Autoren, wie sie nach der Revolution in großer Anzahl verfaßt wurden. Gor'kij's vorsichtig positives Urteil deutet an, daß es sich zwar von vielen Dramen dieser Kategorie qualitativ abheben konnte, daß aber dennoch in ihm nur bescheidene Anfänge auf dem Weg zum literarischen Modell des neuen, revolutionären Helden gemacht wurden.

Eines der bekanntesten Dramen der Alltagsrichtung ist "Mar'jana" von

⁵ Zeitweise trug das Stück den Titel "Krasnye i belye".

⁶ Vgl. dazu seinen Brief an Lenin vom 6.4.1919 in Rubcov (1962) S. 249.

⁷ Zitiert nach Ocerki (1963) S. 25.

Aleksandr Serafimovič, einem professionellen Autoren.⁸

Die weibliche Titelfigur dieses Dramas, deren Mann seit Jahren im Krieg verschollen ist, nähert sich unter dem Einfluß des Rotarmisten Pavel dem bolschewistischen Gedankengut. Sie sagt sich von ihrem Mann, der unerwartet aus deutscher Gefangenschaft heimkehrt. Ios, da er sich politisch weit von ihr entfernt hat und sich gegen die Erneuerung der Gesellschaft stellt.

Tamašin nennt "Mar'jana" das "beste Alltagsdrama der Bürgerkriegszeit"⁹. Bei einer solch positiven Bewertung spielt die Tatsache eine entscheidende Rolle, daß Serafimovič mit dem Rotarmisten Pavel die erste Darstellung eines Bolschewisten auf die Bühne gebracht hat.¹⁰

Ähnlich wie Majakovskij mit "Misterija-buff" stieß auch Serafimovič bei den professionellen Theatern allerorts auf einhellige Ablehnung, als er versuchte, einen Aufführungsort für das Stück zu finden. Er wandte sich daraufhin mit einem Brief an die "Pravda", in dem er verschiedenen Regisseuren Feigheit vorwarf, angesichts der Aufgabe, im Theater politisch Stellungnahme zu beziehen.

"... режиссеры эти (...) попросту боятся прихода Аенжкина и потому отказываются от 'Марьяны'."¹¹

Schließlich wollte der Moskauer Proletkult das Stück aufführen, aber bereits nach der Generalprobe setzte er es wieder ab, denn für ihn war ein derart realistisch ausgerichtetes Stück letztlich unannehmbar. Kerzencev schrieb dazu im "Vestnik teatra":

"Эта пьеса эпохи революции совершенно не проникнута пафосом великой эпохи, в ней нет ни одного момента, когда зрительный зал мог живо почувствовать свою духовную близость с лицами действующими на сцене. (...)

Революция в этой пьесе словно разбита на мелкие, мельчайшие детали, в которых не осталось ни героического порыва, ни трагических положений."¹²

Auch "Mar'jana" wurde daraufhin vornehmlich nur in Provinzstädten gespielt.¹³

Die Aufführungsgeschichte dieses Dramas demonstriert die Schwierigkeiten, auf die die "Alltagsdramen" in der Bürgerkriegszeit trafen. Ih-

⁸ Pseudonym für Aleksandr Serafimovič Popov (1863-1949). Serafimovič war eigentlich Prosaiker, aber auch ihn zog es in dieser Zeit zum Theater.

⁹ Vgl. Tamašin (1961) S. 196.

¹⁰ Vgl. zum Beispiel die Bewertung bei Zolotnickij (1971) S. 178.

¹¹ Rudnickij (1961) S. 23.

¹² Vestnik teatra 59/1920 S. 4 (P. Kerzencev: Puti proletkul'ta).

¹³ Etwa in Vladikavkaz und Rostov am Don. Vgl. Rudnickij (1963) S. 101.

nen war nicht nur wegen ihrer agitatorischen, politischen Zielsetzung der Zugang zu den professionellen Theatern verwehrt, sondern darüber hinaus lehnten auch die neu entstandenen Theater mit einer "linken" Theaterkonzeption diese Dramen wegen ihrer realistischen, konventionellen Formen ab.

Die "Linken" nahmen in dieser Zeit eine klar negative Position zum Realismus ein.

Boris Alpers etwa spricht von der absoluten Unmöglichkeit des Realismus zu dieser Zeit.

"Нужно иметь в виду, что для театральных деятелей и теоретиков театра той поры создание подлинно художественной реалистической драмы на материалы сегодняшнего быта революции представлялось вообще невозможным."¹⁴

Das Monumentale und Pathetische wurde als zeitgemäß empfunden. Der Realismus dagegen sollte zu einer "Profanisierung der Helden" ("pri-zemlenie") und zu einer "Herabsetzung des Revolutionspathos"¹⁵ führen. Damit war er angeblich vollkommen unpassend, die Ereignisse und das Leben in der aktuellen Situation angemessen wiederzugeben. Die Bedingungen der Gegenwart und die Ausdrucksformen des Realismus waren, nach Alpers, zwei Elemente, die deshalb in keiner Weise miteinander in Einklang zu bringen waren.

"В этих произведениях драматурги пытались втиснуть динамическую жизнь революционной эпохи в готовую, застывшую форму канонической бытовой драмы. В результате современная жизнь теряла свои специфические, характерные черты, а в то же время художественная форма драмы разрушалась, трещала по швам, будучи не в состоянии вобрать в себя не соответствующий ее габаритам материал."¹⁶

Auch Pavel Markov unterstützt diese Sichtweise. Er schreibt:

"Рамки психологического и бытового театра не выдержали натиска событий - ни психологические изыскания, ни бытовые картинки ушедшей жизни не интересовали зрителя. (...) Межличные же отношения были менее всего интересны в эпоху революции."¹⁷

¹⁴ Alpers (1977) S. 208.

¹⁵ Gopstejn (1961) S. 13. Vgl. auch Levitan (1957) S. 140: "Герои этих пьес были слишком будничны, слишком приземлены. Им не хватало революционного пафоса."

¹⁶ Alpers (1977) S. 208. Vgl. auch Žizn' iskusstva 1/1927 S. 6 (A. Gvozdev: Realizm i dostizhenija revoljucionnogo teatra): "Но когда эту динамику театра начинают применять к оформлению бытовых пьес из советской жизни, трактующих о будничной работе, о каждодневном строительстве быта, то получается разлад между формой и содержанием, новый тупик театра."

¹⁷ Markov (1976) S. 422f.

Vladimir Vol'kenstejn, selbst Dramatiker und Dramentheoretiker, spricht sich ebenfalls in dieser Zeit vehement gegen ein Theater aus, das den "byt" in den Mittelpunkt stellt:

"Современность менее всего располагает драматурга к бытовой драме."¹⁸

Dafür führt er im wesentlichen zwei Gründe an: erstens sei die nachrevolutionäre Situation so schnellen Wechseln und Veränderungen unterworfen, daß der "byt", der typische Alltag, überhaupt nicht zu fixieren sei;¹⁹ zweitens sprächen auch die Erwartungen und Bedürfnisse des Publikums gegen ein solches Theater:

"Рабочий и крестьянин в искусстве – романтики. Они идут в театр после тяжелой работы и ищут праздничного зрелища."²⁰

Es erschien vielen abwegig, sich mit den kleinen Problemen des aktuellen Alltags in einer Zeit zu befassen, die eine völlig neu geordnete Zukunft anstrebte.

"Искусство вообще, а театр в частности не фотографирует быт (...), не организует быт (...), а предугадывает быт и жизнь. Искусство должно идти впереди жизни. Правда искусства, это правда 2924 года."²¹

Verteidiger der "Alltagsdramen" verwiesen dagegen auf das Interesse des Publikums an der Darstellung seiner eigenen Lebenssituation und an Identifikationsmöglichkeiten mit den Figuren auf der Bühne.

"... рабочий в этих пьесах не видит того, что наиболее близко ему в революции – себя, свой быт, свою борьбу. И поэтому его не трогают символические герои."²²

Die Debatte um die Darstellung des Alltags im nachrevolutionären Drama steht am Beginn der Diskussion um realistische Darstellungsweisen, die sich durch den gesamten hier behandelten Zeitraum zieht.

So bezeichnet auch Lunačarskij in seinem Aufruf "Zurück zu Ostrovskij!" den "revolutionären Alltag" als Basis des proletarischen, kommunistischen Theaters. Er macht dabei aber deutlich, daß dieser Begriff in klarer Abgrenzung zum reinen "Arbeiter-Alltag" verstanden werden muß.²³

18 Vol'kenstejn (1924) S. 109.

19 Vgl. Vol'kenstejn (1924) S. 108. Am beständigsten zeige sich noch das Leben auf dem Lande. Das sei der Grund, warum sich die bestehenden "Alltagsdramen" vornehmlich damit beschäftigten.

20 Vol'kenstejn (1924) S. 112.

21 Zrelisća 76/1924 S. 2 (V. Sersenević: Predlagaju dija diskussii. Mol tezlaj).

22 Raboćij zritel' 7/1924 S. 3 (S. Levman: Raboćij teatr i raboćij byt).

23 Vgl. Bočarov (1984) S. 46.

Ganz Ähnliches brachte bereits 1920 die Mastkomdram zum Ausdruck: in einem Aufruf, Dramen zu schreiben und einzusenden, konstatieren die Verfasser:

"Быт должен быть признан основой сегодняшнего театра."

Gleich darauf unterstreichen sie aber, daß die Darstellung des "Alltags" keineswegs Selbstzweck sein dürfe.

"Быт оставит вас точно так же, безучастными, если за ним не будет просвечивать то, что глубже быта, шире быта, выше быта и сильнее быта. Через бесконечное многообразие быта должно быть видно то общее и единое, что делает всех революционеров - революционерами, всех граждан РСФСР - гражданами РСФСР и человека эпохи мировой революции - основателем новой культуры."²⁴

Gefordert wird also sowohl in diesem Aufruf als auch von Lunačarskij die Sinnggebung über die reine Darstellung und Wiedergabe hinaus.

Auf dieser Ebene liegt ein Vorwurf, der den "Alltagsdramen" immer wieder gemacht wurde: der Vorwurf der fehlenden Sinnggebung, der in der sowjetischen Literaturwissenschaft mit dem hier negativ markierten Naturalismus gleichgesetzt wird.

"... ахиллесовой пятой бытовой драмы (...) являлось излишнее, подчас натуралистическое 'обывление'."²⁵

Tamašin etwa beklagt den geringen Grad an Übertragungs- und Verallgemeinerungsmöglichkeiten dieser Dramen:

"... им свойственна конкретность форм при относительно слабых обобщениях."²⁶

Dennoch erkennt er gerade in der Richtung der "Alltagsdramen" den Ursprung, aus dem sich das nachrevolutionäre Drama in der Folgezeit weiterentwickeln sollte.²⁷

Auch Bočarov konstatiert eine äußerst fruchtbare Entwicklung und bezeichnet diese Bürgerkriegsdramen als den "Prolog" zu den heroischen Revolutionsdramen in der Mitte der zwanziger Jahre.²⁸

An diesen beiden Einschätzungen wird deutlich, daß die spätere sowjetische Literaturwissenschaft versucht, die Bedeutung der "Alltagsdramen" in der Zeit des Bürgerkrieges aufzuwerten, um eine kontinuierli-

24 Vestnik teatra 80-81/1921 S. 6 (Novye lozungi (rabota Mastkomdram)).

25 Boguslavskij/Diev (1963) S. 106.

26 Tamašin (1961) S. 104.

27 Vgl. Tamašin (1961) S. 105.

28 Vgl. Bočarov (1984) S. 47. Sie werden in Kapitel 4.7 behandelt.

che Entwicklung realistischer Theaterformen hin zum sozialistischen Realismus konstatieren zu können.

Der realistische Ansatz der "Alltagsdramen" läßt auch für die Personendarstellung realistische, psychologisierende Konzepte erwarten.

Diese Vermutung bestätigen die Autoren der Istorija (1966a):

"... политический схематизм и иллюстративность агитки уступали в них место стремлению к многогранной психологической характеристике персонажей, к их индивидуализации. Ощущалось желание авторов этих пьес добиться реалистической типизации образов, герои получали внутреннюю самодеятельность."²⁹

Aber die Verbindung realistischer Darstellungsformen mit einer offen agitatorischen Zielsetzung setzt der Individualisierung und Psychologisierung Grenzen.

"Агитация в этих пьесах велась в обобщенных (...) формах: если даже драматург и изображал юной раз живой характер, не ограничиваясь созданием социальной маски, то и тогда герой выступал не столько как личность, сколько как носитель определенных социальных черт."³⁰

Inwieweit individualisierte Figurenkonzepte in den "Alltagsdramen" auftreten, soll im weiteren am Beispiel von Aleksandr Neverovs Drama "Zacharova smert'" untersucht werden.

Aleksandr Neverov³¹ (1886 - 1923) hatte bereits vor der Revolution einige Erzählungen veröffentlicht, die sich vorwiegend mit dem Leben auf dem Land beschäftigten. Erst nach der Revolution wandte er sich dem Drama, zunächst der symbolisch-agitatorischen Richtung, zu. Seine wichtigsten Dramen gehören aber zu der hier behandelten Richtung: "Baby" (1919/20) und "Zacharova smert'" (1919/20).

In "Baby"³² behandelt Neverov die vorrevolutionäre Zeit und schildert das damalige, durch Elend und Brutalität gekennzeichnete Leben in der dörflichen Gemeinschaft. Es geht in dem Drama vordergründig um einen familiären Konflikt: als Filipp nach langer Zeit aus dem Krieg zurück-

²⁹ Istorija (1966a) S. 204.

³⁰ Boguslavskij/Diev/Starkov (1967) S. 255. Auch Tamasin (1961) S. 143 betont, daß die Figuren oftmals zu bloßen "Sprachrohren von Ideen" ("ruporami idej") werden.

³¹ Eigentlich Aleksandr Skobelev.

³² "Baby" wurde in verschiedenen Städten gespielt. Neverov schreibt dazu in einem Brief an Lavrent'ev: "'Бабы' мои идут в Самаре, Баку, Пугачеве, Москве, готовятся в Петрограде..." (zitiert nach Skobelev (1958) S. 380). "Baby" erhielt den zweiten Preis in einem Dramenwettbewerb des Gosizdat (vgl. Sovetskij teatr (1968) S. 362).

kehrt, verdächtigt er seine Frau Katerina der Untreue und rächt sich dafür an ihr mit Gewalttätigkeiten. Als er erfährt, daß hinter Katarinas Untreue sein eigener Vater steckt, der die Schwiegertochter zu sexuellen Kontakten gezwungen hat, bringt Filipp ihn um.

Doch dieser konkrete, familiäre Konflikt wird eingebettet in die Beschreibung der dörflichen Lebensbedingungen. Aus dem Eifersuchtsdrama wird dadurch ein soziales Drama,³³ in dem es um die Gestaltung des aufkommenden Protestes gegen Unterdrückung und Ungerechtigkeit geht. So lautet, nach Tamašin, die zentrale Frage des Stückes: "Wer ist schuld?", und als Antwort bietet er an:

"... виноваты общие условия жизни, виноват строй, обрекающий крестьянство на темноту и невежество."³⁴

Die Ausweitung des Stoffes auf die soziale Ebene erreicht Neverov vornehmlich durch die Figur Domna, die außerhalb der Familie steht und deren Auflehnung sich nicht allein gegen die Ungerechtigkeit der konkreten Geschehnisse wendet, sondern als Protest gegen die bestehende Ordnung zu verstehen ist. Ihr Verstoß gegen die Normen der Gesellschaft bedeutet symbolisch die Auflehnung gegen das System. Aber ihre Rebellion bleibt eine grundsätzliche und hat keinerlei ideologische Basis.

"Аомне недоступны такие понятия, как революция, классовая борьба."³⁵

"Baby" konnte deshalb die sowjetische Literaturkritik nicht zufriedenstellen. Es liefert kein literarisches Modell des neuen Helden als Revolutionär, sondern lediglich das einer zwar protestierenden, aber vollkommen unbewußten Figur.

Neverovs nächstes Drama, "Zacharova smert'" (1919/20),³⁶ behandelt die Zeit des Bürgerkrieges, das heißt die den Rezipienten unmittelbar gegenwärtige Situation.

33 Skobelev (1964) S. 75 weist auf die zeitliche Ausweitung des Dramas über den Mord und den Arrest Filipp's als Argument gegen ein reines Eifersuchts- und für ein soziales Drama hin.

34 Tamašin (1960) S. 25.

35 Bočarov (1984) S. 37.

36 Der Text der hier verwendeten Ausgabe richtet sich nach der Fassung in: Aleksandr Neverov: P'esy. Moskau: Krasnaja nov' 1923. Zuerst wurde das Stück 1922 in Samara gedruckt. Zwischen beiden Ausgaben bestehen einige, unwesentliche Unterschiede (vgl. Skobelev (1958) S. 381). "Zacharova smert'" wurde mit zwei zweiten Preisen in Dramenwettbewerben in Moskau und Samara ausgezeichnet (vgl. Vestnik teatra 72-73/1920 S. 19 (Rezultaty konkursa revoljuclionnych p'es), abgedruckt in Sovetskij teatr (1968) S. 363).

Inhalt des Dramas ist der Konflikt zwischen Anhängern verschiedener Parteien des Bürgerkrieges innerhalb einer Familie. Grigorij und seine Schwägerin Nadežda sympathisieren mit den Bolschewisten. Dagegen stehen vor allem der Vater Zachar sowie sein zweiter Sohn Semen, die das überkommene, patriarchalische System symbolisieren. Zwischen Grigorij und Nadežda hat sich in dieser Konstellation eine enge Beziehung entwickelt. Haß, Unverständnis und Eifersucht sind die Gefühle, die ihnen daraufhin von den übrigen Familienmitgliedern entgegengebracht werden. Diese verraten Grigorij an die Weißen, und er wird gefangengenommen, als diese das Dorf einnehmen. Doch Zachar stirbt, und Grigorij kann aus dem Gefängnis befreit werden, so daß am Ende ganz offensichtlich ist, daß die Zukunft auf der Seite des Neuerers Grigorij steht.

Die dargestellten Figuren sind fast ausschließlich Mitglieder eines Familienverbandes. Innerhalb dieser abgeschlossenen Gruppe finden sich die feindlichen Lager wieder, die die Gesellschaft in dieser Zeit insgesamt kennzeichnen. Die Gründe für den Bruch zwischen den Familienmitgliedern sind weltanschaulicher Art. Die privaten Eifersuchtsmotive sind erst auf dieser Grundlage entstanden.

"В 'Захаровой смерти' внесемейная социальная линия (...) является причиной, а семейный конфликт - лишь следствием."³⁷

Der Familienkonflikt wird so, nach Skobelev, auf die Basis des Klassenkampfes gestellt.

"... она (= пьеса, А.Л.) (...) выводит действие из избы Захара Пенькова на просторы классовой борьбы."³⁸

Dagegen wendet allerdings Tamašin ein:

"Реальная классовая борьба осталась где-то на заднем плане."³⁹

37 Očerki (1963) S. 126. Die Istorija (1966a) S. 205 nennt die Feindschaft zwischen den beiden Brüdern Ausdruck "des Kampfes der progressiven und der reaktionären Kräfte auf dem Lande".

38 Skobelev (1955) S. 107.

39 Tamašin (1961) S. 182.

4.3.1 Zachar und die sterbende Welt

Die Titelgestalt Zachar in Neverovs Drama ist das Oberhaupt der dargestellten, bäuerlichen Familie Pen'kov. Sein Tod, den der Titel bereits voraussagt, wird im Stück selbst nur beiläufig erwähnt¹ und hat faktisch keine Bedeutung für den Ablauf der Handlung. Der große Stellenwert, der diesem Tod aber durch die Titelwahl beigemessen wird, liegt auf symbolischer Ebene: Zachars Tod steht stellvertretend für das Ende des Lebensprinzips, das er im Drama repräsentiert.²

Das Auftreten und die Äußerungen von Zachar und seiner Ehefrau Marfa zeigen unmißverständlich, daß beide einer neuen, veränderten Ordnung, wie sie im Drama durch Grigorij, seine Schwägerin Nadežda und seine Schwester Paša repräsentiert wird, ablehnend und feindlich gegenüberstehen. Sie stehen dennoch etwas außerhalb der feindlichen Lager,³ da sie sich nicht aktiv an den Intrigen und Verfolgungen gegen Grigorij beteiligen. Diese gehen auf das Konto seines Schwiegervaters Maksim, seiner Ehefrau Tat'jana und seines Bruders Semen. Dennoch ist es in erster Linie Zachar, der das alte, patriarchalische Lebensprinzip, das Grigorij überwinden möchte, verkörpert.

Zachar baut sein Leben vor allem auf zwei Grundsätze auf: die patriarchalische Ordnung der Familie und körperliche Arbeit als einzig denkbare, ja zwingender Lebensinhalt.

Die von ihm propagierte und gelebte patriarchalische Familienstruktur stellt ihn selbst an die Spitze der Hierarchie. Das demonstriert er beispielsweise im Umgang mit den männlichen Familienmitgliedern, denen gegenüber er keine Zweifel über die Aufteilung der Macht innerhalb der Familie aufkommen läßt:

*"Семён. И ты, мама, как кила урчишь весь день.
Зачар (грозно). Семжа! Кто здесь отец?" (ZS S. 270)*

Nur Zachar selbst hat, nach seiner eigenen Meinung, das Recht, die Mutter in irgendeiner Form anzugreifen. Gegenüber der eigenen Frau

¹ Vgl. ZS S. 303.

² Vgl. *Istorija* (1966a) S. 205: "Смерть главы семьи, Захара, символизировала крах патриархальных устоев, гибель старой деревни."

³ *Tamazin* (1961) S. 179 führt beide bei seiner Auflistung der feindlichen Gruppen nicht auf.

aber soll Semen, nach dem Willen des Vaters, als Herr und Gebieter auftreten.

"Захар. Семжа, кто здесь муж над ней?" (ZS S. 271)

Zachars patriarchalische Haltung wird aber noch deutlicher in seinem Verhalten gegenüber den weiblichen Familienmitgliedern. Immer wieder fährt er ihnen über den Mund, wenn diese den Versuch unternehmen, ihre eigene Meinung zu äußern.

"Захар. Тебя спрашивают?" (ZS S. 267; zu Tat'jana)

"Захар. Марфа, с тобой говорят?" (ZS S. 271)⁴

Die patriarchalische Ordnung ist für Zachar gesellschaftsbestimmendes Gesetz. Die Rebellion der Neuerer gegen diese Grundfeste seines Lebens rüttelt damit ganz existentiell an seinem Dasein.

"Ты понимаешь, чего происходит? Отшвырнуть нас хотят вон куда! Захар Петрович. Баба! Ты вот нынче мать, а завтра дермо на лопате." (ZS S. 273)

"Ты чего делаешь с нами? Вывернуть хочешь? Наизнанку? (...) Значит вся моя жизнь должна развалиться?" (ZS S. 277)

Die Familie hat für Zachar einen hohen Wert, da in ihr die hierarchische Ordnung, wie er sie vertritt, realisiert werden kann. Aber auch die Bedeutung der Familie sieht er von den Neuerern in Frage gestellt.

"Захар. Нынче родных нет, пролетарии какая-то пошли." (ZS S. 271)

Er spürt die Bedrohung seiner Position durch die Neuerer und reagiert darauf. Als Grigorij etwa den Versuch unternimmt, sich "auf neutralem Boden" mit seinem Vater zu treffen und sich mit ihm außerhalb der hierarchischen Strukturen zu verständigen, kann Zachar das nur als Angriff auf seine Person und seine Rechte werten:

"Григорий. (...) Вот и давай поговорим. Не как отец с сыном - нет. Я будто не сын тебе, и ты будто не отец.

Захар. А кто же я?

Григорий. Будто чужой человек. Встретились мы с тобой и разговорились.

Захар (показывает на Марфу). А это кто тебе? Тоже чужая баба? (...) Слышишь, Марфа, к черту нас с тобой, долой! Ты будто не мать, и я будто не отец. Вот до чего выучились, не надо." (ZS S. 278)

Zachars zweiter Grundsatz besagt, daß der Hauptinhalt seines und auch des Lebens anderer ohne jedes Wenn und Aber körperliche Arbeit sein muß, ohne daß er nach deren Sinn und Zweck fragt. Über die körperliche Arbeit allein sind, nach seiner Meinung, die Verdienste seines eigenen Lebens definiert.

⁴ Marfa hat ihre weibliche, untergeordnete Rolle akzeptiert:

"Марфа. Аа ведь я что? Я баба." (ZS S. 268)

"Мы с тобой с кех пор стали заводиться? Ночей не спали, все руки вывертели. Люди, бывало, праздник встречают, а я в поле. Перекреститься некогда было, как сумасшедший кружился, а чего я нажил?" (ZS S. 272)

Die hier scheinbar geäußerten Zweifel am Sinn dieses Lebens werden gleich darauf wieder unmißverständlich ausgeräumt:

"Наживать - надо работать, а у них одна побасенка - какая-то книжки." (ZS S. 272)

Für ihn ist die Arbeit nicht nur eine Notwendigkeit, um die Befriedigung der Grundbedürfnisse zu sichern, sondern bietet auch eine Möglichkeit, Kapital anzuhäufen. Und das hat für ihn große Bedeutung. So wacht er im Laufe des dritten Aktes ängstlich, gleichsam als Karikatur des "Geizigen", über dem Resultat seiner jahrelangen Arbeit - über einem Säckchen voll Geld.

Besitzdenken prägt auch seine ablehnende Haltung gegenüber den von Grigorij angestrebten gesellschaftlichen Veränderungen.

"Ты думаешь, я не хочу новой жизни? Аурак! Хочу, больше твоего хочу, ну, только не эдакой - не вашей шайтанской. Разве мысленное дело людей сравнить? Волосы на голове и то неодинаковые, а вы хотите людей вымерить одним аршином. Хотите сытыми сделать всех, да не своим хлебом, а нашим. Благодетели! Нашим хлебом - людей кормить." (ZS S. 277)

Auch gegen Zachars zweites Grundprinzip verstoßen Grigorij, Nadežda und Paša, wie bereits Zachars Verdammung ihrer Bücher im obigen Zitat andeutet: Lesen und intellektuelle Beschäftigung haben für sie die Priorität der körperlichen Arbeit durchbrochen. Bücher werden für Zachar deshalb Ausdruck und Symbol dieses anderen Lebensinhaltes. Ihnen gegenüber bringt er nachdrücklich große Abscheu zum Ausdruck:

"Захар (берет книжки с лавки). Это что за штука?" (ZS S. 267)

Er vermag in seinem eingefahrenen Denken keinen Sinn in der Beschäftigung mit Büchern zu erkennen:

"Захар. И чего они видят в этих самых книжках! Какую сладость? Аа мне хоть золотую сделай - не плюну. Под ноги положи - не подниму. Что она - кормит? Хлеба дает? Жили мы, слава богу, без книжек." (ZS S. 268)

Deshalb verbannt er sie als Teufelswerk aus seinem Haus:

"У меня чтобы не было таких пустяков (Бросает книжку на пол). Аьяволи! Люди на работу виснут, а они в книжку лезут (...)." (ZS S. 267)

Auf der Basis dieser beiden Lebensgrundsätze herrscht Zachar mit strengem Despotismus über die Familie. Er vor allem ist Initiator von Lieblosigkeit, Grausamkeit und Gewalt im Familienverband. Seine Beschimpfungen und Angriffe richten sich dabei nicht allein gegen die Vertreter des gegnerischen Lagers, sondern erstrecken sich auf alle

Personen der Familie Sie sind Ausdruck der vollkommen desolaten, reduzierten Beziehungen in dieser Gesellschaft.

Захар. Ты родила.

Марфа. Старый дурак! А ты не родил? Чего болтаешь? Чай, я не с улицы принесла его?

Захар. Кто тебя знает." (ZS S. 268)

Die bisherige Charakterisierung Zachars erfolgte fast ausschließlich auf der Grundlage des ersten Aktes. Er zeigt die Verhältnisse in der Familie während der angespannten Situation der Auseinandersetzungen, spiegelt ansonsten aber wohl auch die Ordnungen und Umgangsformen wieder, wie sie für das normale Zusammenleben in der Familie auch vor dem Aufkommen der ideologischen Gegensätze kennzeichnend waren. Im zweiten Akt dann, nach dem Zusammenstoß der beiden Parteien auf nächtlicher Straße, zieht Zachar den Schluß:

"Ваша взяла, победили. (...) Умер отец. Аая вам бог, спасибо..." (ZS S. 287)

Er resigniert an dieser Stelle, konstatiert den Sieg der Neuerer und bringt sein eigenes Ende damit in kausalen Zusammenhang.

Dieser Zusammenbruch zeigt seine Wirkung im dritten Akt offenkundig in dem geistigen Verfall Zachars, der vom Despoten zu einer verwirrten, weinerlichen⁵ Figur geworden ist:

"Не бросай меня, Сема, один я, расшибленный." (ZS S. 295)

Seine souveräne Position an der Spitze der Familie hat er vollständig verloren. Die Familienmitglieder haben ihm gegenüber ihren Respekt abgelegt.⁶

Der geistige und körperliche Verfall Zachars wird abgeschlossen durch dessen Tod, über den Marfa im vierten Akt Grigorij im Gefängnis eher belläufig berichtet.

Zusammenfassend ergibt sich über die Darstellung der Figur Zachars ein ambivalentes Bild:

Auf der einen Seite wird er im ersten Akt als individuelle Figur dargestellt. Die Gestaltung seines Despotismus, seiner Härte im Umgang mit den anderen Personen und seiner Reflexionen über die Vorgänge und Neuerungen lassen diesen Eindruck entstehen. Auf der anderen Seite aber wird etwa sein Verfall, die Entwicklung, die er während des Stückes durchläuft, in keiner Weise psychologisch beleuchtet. Ohne Über-

⁵ Vgl. ZS S. 295: "плачущим голосом".

⁶ Vgl. Tat'janas Verhalten ihm gegenüber ZS S. 288f.

gang zeigt ihn der dritte Akt in einer neuen, der alten geradezu entgegengesetzten Position, mit vollkommen anders gearteten Beziehungen zu den übrigen Familienmitgliedern. Diese Veränderungen und sein Verfall werden in "Zacharova smert" auch von den anderen Figuren nicht zum Thema gemacht. Sie werden lediglich konstatiert und nicht weiter hinterfragt.

Es wird deutlich, daß die Figur Zachars zwei Funktionen im Stück erfüllen soll:

Neverov will einerseits durchaus realistisch das Leben auf dem Land beleuchten und diesen Realismus auch in der Personendarstellung verwirklichen. Diese Tendenz ist in dem Drama durch die Figur Zachars sicherlich am weitesten verfolgt worden. Darüber hinaus sollen die Figuren aber auch die über die konkreten Ereignisse und die konkrete Figurenkonstellation hinausweisende Funktion des Stückes untermauern. Zachars Bedeutung auf dieser Ebene ist bereits im Titel angelegt und zeigt sich gerade auch in der schlagartigen Veränderung zwischen dem zweiten und dritten Akt. Er tritt damit aus dem Modell eines individuellen Helden heraus und wird zum Symbol der sterbenden, von den revolutionären Veränderungen verdrängten Welt.

Zachar vermittelt in dem Drama den Eindruck einer tragischen Figur. Für ihn bleibt nichts als der Untergang, denn er ist so eng und unverbrüchlich mit der alten Ordnung verbunden; sein Leben ist so kompromißlos auf die Werte dieser Ordnung gebaut, daß es für ihn keinen Ausweg, keine Umorientierung geben kann.

Eine rein negative Figur im Lager der alten Welt ist dagegen Grigorij Schwieger Vater Maksim.

"Язва мужик. Спит и видит, когда нас вешать станут." (ZS S. 281)

Maksims Aktionen gegen die Gruppe um Grigorij sind nicht nur auf dem Hintergrund allgemeiner Lebensprinzipien zu sehen, sondern Ausdruck einer ausdrücklichen Sympathie für die Weißen, das heißt einer politisch begründeten Stellungnahme in den Auseinandersetzungen des Bürgerkrieges. Maksim ist damit "ideologisches Zentrum der konservativen Kräfte"⁷.

⁷ Vgl. Bočarov (1984) S. 38. Er wendet dies richtig gegen Tamasin ein, der unverständlicherweise Semen als "Triebfeder der Ereignisse" (vgl. Tamasin (1961) S. 182) bezeichnet. Vielmehr wird aber Semen immer wieder von Maksim zu Maßnahmen gegen die Anderen aufgestachelt (vgl. ZS S. 279f.).

Seine Kritik an den Roten gründet sich vor allem auf die ihm zugefügten materiellen Verluste:

"Всех он нас похерит, сват. А двух лошадей у меня нет - раз. Корову с подтелком слопали - два. Сто пудов пшеницы выгребли - три." (ZS S. 280)

Er kooperiert deshalb mit den Weißen.⁸

Die Kategorien seines Denkens und Handelns verlassen damit den familiären Rahmen, beziehen sich auf die allgemeine historische Situation und sind Ausdruck einer Weltanschauung.⁹ Dennoch ist gerade er es, der die Ursachen der Ereignisse im Dorf aus persönlicher Antipathie auf eine einzige Person, auf Grigorij, reduziert und somit die historischen Ereignisse personifiziert.

"Эдак он у нас весь обиход похерит. Ашнали мы с тобой, гоношились, по прутжу стаскивали, а он растаскивает. Мы с тобой на горку вылезли, а он опять под горку толкает. (...) А все Григорий." (ZS S. 271)

Seine politische Haltung führt deshalb auch lediglich zu Intrigen gegenüber Grigorij, zu denen er Semen¹⁰ und Zachar¹¹ anzustacheln versucht.

Maksims zumindest teilweise politisch formulierte Kritik an den Neuerungen sowie seine indirektere Zugehörigkeit zum Familienverband - er gehört auch als einziger nicht zur Hausgemeinschaft - hätte ihm die Funktion geben können, den familiären Rahmen zu sprengen und die Tendenz zum sozialen Drama zu untermauern. Aber das Gegenteil ist der Fall: er unterstützt den Einschluß auf die Ebene der Familie. Es wird deutlich, daß die Tendenz der Übertragungsmöglichkeit vom familiären Geschehen auf die gesellschaftlichen Konstellationen, die Neverovs Darstellung des Zachar deutlich unterstreicht, in der Figur Maksim vom Autoren nicht konsequent genutzt worden ist.

Gegen Ende des Stückes zerbricht und zerfällt die alte Welt ganz augenscheinlich. In dem Dorf sind zwar die Weißen an der Macht, aber ihr Sympathisant Onufrenko stirbt,¹² Tat'jana fällt in Wahnsinn¹³ und Zachar ist bereits tot. Zachars Lebensprinzipien sind zum Untergang verurteilt.

⁸ Vgl. ZS S. 279f.

⁹ Vgl. Вочаров (1984) S. 37: "... основой пьесы является столкновение не только жизненных взглядов, но и мировоззрений..." Diese Ausweitung realisiert vornehmlich die Figur Maksim.

¹⁰ Vgl. ZS S. 279f.

¹¹ Vgl. ZS S. 294.

¹² Vgl. ZS S. 308.

¹³ Vgl. ZS S. 308.

4.3.2 Grigorij und die neue Welt

Zu Beginn des Dramas wird das Dorf, das den Handlungsort bildet, von den Roten beherrscht. Der Rezipient erfährt von verschiedenen Maßnahmen, die in diesem Zusammenhang durchgeführt worden sind: Pferde, Kühe und andere Besitzgüter sind konfisziert worden.

Unter den Roten im Dorf nimmt Grigorij, der Sohn Zachars, eine nicht unbedeutende Rolle ein. So äußert sich etwa einer von ihnen, Kostys, anerkennend über einen Auftritt Grigorij's bei einer Zusammenkunft der Roten:

"Костыш. А здорово их Григорий кроет." (ZS S. 281)

Grigorij trägt in seine Familie, die von Zachar und seinen Grundsätzen despotisch gelenkt wird, eine völlig neue Sichtweise des Lebens hinein und beschwört damit Konflikte und handfeste Streitigkeiten herauf. Schon zu Beginn des Dramas ist die Konfrontation so weit fortgeschritten, daß es bereits zu einer weitgehenden räumlichen Trennung gekommen ist.

"Григорий дома не живет." (ZS S. 270)

Die Konfrontation verschiedener Lebensentwürfe wird darüber hinaus durch einen familiären Konflikt überlagert, da sich zwischen Grigorij und seiner Schwägerin Nadežda Zuneigung und Liebe entwickelt haben. Grundlage dafür ist die Nähe ihrer Anschauungen inmitten eines ihnen feindlich gesinnten Umfeldes.¹

Zu Beginn des ersten Aktes ist Grigorij nicht selbst auf der Bühne präsent, dafür aber ausschließlicher Gesprächsinhalt der Akteure im Hause der Pen'kovs.

Nadežda ist in dieser Phase des Stückes die einzige, die Positives über Grigorij äußert. Durch ihre Worte wird er gleich zu Beginn kontrastiv dem eindringlich geschilderten dunklen und lieblosen Leben in der Familie gegenübergestellt.

"Жадничают, плачут, трясутся. Один только Григорий дышит другим духом - бескорыстным." (ZS S. 266)

Die anderen dagegen belegen ihn mit Schimpfworten² und berichten von

¹ Vgl. Тамазин (1961) S. 178: "... любовь Григория и Надежды - следствие их глубокой духовной близости."

² ZS S. 267: "подлец".

rücksichtslosem Verhalten³ und seinen Verstrickungen in die Versuche, die bestehende Gesellschaft zu zerstören.

Beim ersten Auftritt Grigorijs kennzeichnet der Autor ihn im Nebentext mit Worten, die ihn unmißverständlich der streitsüchtigen und zänki-schen Atmosphäre im Hause Pen'kov entgegensetzen:

"(...лицо спокойное, твердое)." (ZS S. 274)

Das Attribut "ruhig" wird im weiteren Verlauf nicht nur auf sein Aussehen bezogen, sondern immer wieder zur kennzeichnenden Charaktereigenschaft in seinem Auftreten und Handeln.

"Григория. Потихе, потихе." (ZS S. 276)

"Григория (спокойно). Словами ее не догонишь, пускай кричит." (ZS S. 276)

"Григория. (...) Криком ты меня не испугаешь..." (ZS S. 277)

Später macht er deutlich, daß Ruhe ein Grundbedürfnis für ihn ist. Sie hilft ihm, inmitten der lauten, aggressiven Umwelt zu sich zu finden:

"Аавай посидим, я нарочно хожу по этой улице: тихая она, с переулочка-ми. Сяду иногда один и сижу. Аолго думаю." (ZS S. 284)

Die Darstellung von Grigorijs ruhigem Wesen trägt wenig zu einer echten Individualisierung der Figur bei, sondern schafft eher eine Typisierung. Dafür sind zwei Faktoren ausschlaggebend: einerseits wirkt die häufige Wiederholung ohne Variation und ohne Hinweis auf andere Charakterstrukturen dieser Figur lediglich stereotyp; andererseits ist diese Eigenschaft so plakativ und antipodisch dem Leben im Familienverband entgegengesetzt, daß der Rezipient in Grigorij nicht eine individuelle Persönlichkeit sehen kann, sondern nur das Modell neuer, menschlicherer Umgangsformen in einer neuen Gesellschaft. Es sind Gogol'sche Typisierungsmuster, auf die Neverov hier zurückgreift, um seine didaktischen Intentionen in der Figur Grigorijs zu realisieren.

Grigorij tritt selber auch als Aufklärer auf:

"Книжки читаешь?" (ZS S. 276),

fragt er beispielsweise Nadežda.

Die Position des Vaters aber sieht er im Grunde als gegebene, selbstverständliche und unveränderliche Tatsache an:

"Отцы никогда не идут по одной дороге с сыновьями." (ZS S. 275)

Dennoch versucht er später auch mit ihm, ihre Meinungsverschiedenhei-

³ "Семен. Вчера на меня налетел, в тестя вцепился, как бешеный." (ZS S. 267) und

"Татьяна. Не разговаривает он со мной, гонит." (ZS S. 272).

ten auszuräumen und ihr Zerwürfnis beizulegen.

Grigorij's Überzeugungsversuche stützen sich dabei ausschließlich auf seine Schilderungen der Erbärmlichkeit des alten Lebens.

"Разве живем мы? Как скоты сидим в беспросветной тьме." (ZS S. 275)

"Какая у тебя жизнь? (...) Горе одно. Разве ты жил человеческой жизнью? Припомни. Работал, как лошадь, летом бороду некогда било расчесать." (ZS S. 277)

Für ihn ist jetzt die Zeit gekommen, an diesen Verhältnissen etwas zu ändern und einen langen, schweren Weg in eine bessere Zukunft anzutreten.

"Пора осмелиться. Время пришло, подсолншки поспели, пшеница цвести начала. А урожай будет за нами. (...) Далеко пойдем, не остановимся. Головой будем стучаться, кричать, а все-таки не остановимся." (ZS S. 276)

Die Ernte, die er einfahren will, soll ein besseres, ein anderes Leben sein.⁴ Diese allgemeine Formel wird auch in dem längeren Gespräch mit Nadežda über die Inhalte seines Kampfes und die ideologischen Hintergründe nur wenig mehr konkretisiert.⁵ Auch hier herrscht die negative Abgrenzung vor:

"А я не хочу оставаться в этой жизни. Больно плохо живем мы. Ах, как плохо! Поглядишь поглубже в нашу мужицкую жизнь, снимешь черепок с нее, а там... Страшно делается. Разводят люди лошадей, свиней, коров, складывают деньги, трясутся над ними, куда-то бегут, спотыкаются. Словно вперегонки выпустили их. А разве в этом настоящая жизнь?" (ZS S. 284)⁶

Im Hinblick auf einen positiven Gegenentwurf muß er seine Unfähigkeit einräumen:

"Я вот только сказать хорошенько не сумею тебе, чтобы ты поняла, а жизнь настоящая не в этом." (ZS S. 284)

Über dieses Neue hat er nur ganz verschwommene Vorstellungen. Es trägt für ihn gleichsam phantastische, zauberhafte Züge:

"Заколдована наша жизнь." (ZS S. 284)

Seine Aufgaben sieht er deshalb auch rein negativ durch die Zerstörung des Alten definiert.

⁴ Vgl. ZS S. 275: "Ведь я лучше хочу, жизни другой."

⁵ Zelencova (1973) S. 100 weist in diesem Zusammenhang auf einen deutlichen Unterschied zu reinen Agitationsstücken hin, denn diese Erklärungen von Grigorij tragen keinen rein agitatorischen, proklamatorischen Charakter, sind also nicht direkt an das Publikum gerichtet, sondern bieten einen realistisch motivierten Einblick in seine Überzeugungswelt.

⁶ Konkreter kritisiert er am alten Leben die Rolle der Frauen in der patriarchalischen Ordnung und die Bigotterie (vgl. ZS S. 284f.).

"Я тоже немного знаю. Много другие будут знать, когда за нами пойдут, а мы только чувствуем. Чувствую вот я, что не так устроена наша жизнь и первый поднимаю свою руку. Может быть, я и не сделаю ничего, только старое разломаю, и это хорошо." (ZS S. 285)

Grigorij fehlt es an einer konkreten Perspektive, an einem Zukunftsentwurf. Aus dem Leiden an der aktuellen Situation ist er zwar zum Protest gelangt, sein Kampf aber bleibt der eines Einzelnen ohne ideologisch feste Grundlage, die Aussagen über das Ziel liefern könnte.

Aber nicht nur die ideologische Basis seines Handelns bleibt im Drama blaß, sondern auch die Figur Grigorij's insgesamt. Er hat kein wirklich individuelles Profil. Einziges hervorstechendes Merkmal ist sein ruhiger Charakter, deren offen plakative Struktur ich aber bereits oben beschrieben habe. Seine Auftritte beschränken sich auf Reden und Erklärungen über seine Ansichten. Diese sind aber so stereotyp - im Grunde wird immer nur neu der Topos der schlechten Lebensbedingungen wiederholt -, daß durch sie Grigorij keine echte Persönlichkeit entwickeln kann. Die Hauptfigur des gegnerischen Lagers - Grigorij's Vater Zachar - ist im Vergleich zu ihm von Neverov wesentlich vielschichtiger und individueller dargestellt worden.⁷

Schon die zeitgenössische Kritik in Samara, dem Heimatort Neverovs, wo "Zacharova smert" zunächst aufgeführt wurde, bemängelte, daß die in dem Drama dargestellten Revolutionäre "blaß" und "lebensfern" wirkten.⁸ Die Jury des Samariner Dramenwettbewerbs konstatierte:

"... бескровность и схематичность положительных типов (...), очерченных расплывчато, вне психологического обоснования"⁹.

Die spätere sowjetische Literaturwissenschaft vertiefte diese Kritik. So wurde vor allem die fehlende ideologische Basis, die "Verschwommenheit" und "Unbestimmtheit"¹⁰ von Grigorij's politischer Programmatik

⁷ Skobelev (1964) S. 83 hebt hervor, daß Neverov selbst die Blaßheit der Auftritte seines Helden bemerkt haben muß und deshalb die Darstellung und Charakterisierung vorzugsweise über die Äußerungen anderer Figuren realisierte.

⁸ Aus der Samarischen Zeitung "Kommuna" 711/4.5.1921 S. 2. Zitiert nach Očerki (1963) S. 126.

⁹ Kommuna 533/26.9.1920 S. 2. Zitiert nach Očerki (1963) S. 126.

¹⁰ Vgl. Boguslavskij/Diev/Karpov (1967) S. 30.

herausgestellt. Sein Handeln wurzelt, nach Meinung der sowjetischen Literaturwissenschaftler, zu wenig im Boden des Bolschewismus.

"Он выступает скорее как правдоискатель несколько отвлеченного толка."¹¹

Ein weiterer Vorwurf gegen die Figur Grigorij ist der der Passivität, der fehlenden politischen Aktion.

"Новое в Григории дано лишь в его словах, но еще не в поведении, не в поступках, которые бы выявили его революционность. Григорий пассивен, он скорее обороняется, нежели наступает."¹²

Strachov bezieht seine Kritik allgemein auf die Gruppe der Neuerer in "Zacharova smert'" und erhebt den Vorwurf:

"(...) писатель не сумел противопоставить образам старой, уходящей деревни столь же выразительные характеры убежденных и деятельных борцов за новую жизнь. Революционный лагерь выглядит в пьесе объединенным и статичным."¹³

Die sowjetische Literaturkritik sucht in den nachrevolutionären Dramen vor allem nach einem Modell des neuen, bolschewistischen Helden, der sich als Revolutionär an die Spitze der Volksmassen stellt. Die Darstellung Grigorij's kann sie auf diesem Hintergrund nicht befriedigen, denn ihm fehlt eine ideologisch motivierte Sinngebung.

Zusammen mit Grigorij stehen im Familienverband auch Nadežda und Paša auf der Seite der Neuerer. Nadežda hat dabei am stärksten unter ihrem Bekenntnis zu leiden, denn sie ist in ihrer Rolle als verheiratete Frau am engsten in die familiären Bindungen verstrickt. Durch ihre Sympathie für die Sache Grigorij's und ihre Liebe zu ihm hat sie sich in eine Außenseiterposition manövriert, in der sie nur wenig Chancen hat, sich gegen die Angriffe der anderen Familienmitglieder zu verteidigen. An ihr vor allem lassen deshalb die Vertreter des feindlichen Lagers

11 Boguslavskij/Diev (1963) S. 108.

12 Tamašin (1960) S. 28.

13 Strachov (1970) S. 205.

Einen ähnlichen Vorwurf äußerte Lunačarskij auch in Bezug auf "Misterija-buff": "Если менее интенсивно неприятно, то зато экстенсивно более значительно другое отрицательное явление - известная монотонность типов пролетариата. Правда, может, этим хотели передать их массовость, но получается так, что они ходят по всему миру и вне мира, встречают яркие образы, а сами остаются не яркими и все, что они говорят, - все-таки риторика (...) Правда, я по собственному опыту знаю, как трудно изображать пролетариат, и я поэтому не осуждаю Маяковского, что пролетариат у него беден. Надо во что бы то ни стало научиться нам, новым писателям, индивидуализировать их так же, как мы индивидуализируем наших врагов..." Aus Lunačarskij's Brief an das "Teatr R.S.F.S.R." vom 13.6.1921 als Reaktion auf die Aufführung der zweiten Variante von "Misterija-buff", abgedruckt in Fevral'skij (1940b) S. 222ff.

ihren Haß auf das Neue aus. So wird sie im Verlauf des Stückes mehrfach geschlagen.¹⁴ Dennoch gelingt es ihr, ihr Selbstbewußtsein zu behaupten und sich innerhalb der Familie immer wieder gegen die alten Normen zu stellen.

*"Семен. Я тебе покажу, ты меня не дурачь.
Надежда (...). Всех я одурачила."* (ZS S. 269)

*"Захар. Что еще? С тобой говорят?
Надежда. Чай, не бессловесная я, язык есть."* (ZS S. 271)

Nadeždas Rebellion richtet sich zunächst nur gegen ihre bedrückende, familiäre Situation und bleibt damit im privaten Rahmen. Zum Schluß aber verläßt sie diesen, indem sie Grigorij und Paša aus dem Gefängnis befreit.¹⁵ Sie hat sich nun der Gruppe der Roten angeschlossen:

"... мы ключи достали." (ZS S. 305)¹⁶

Aber auch Nadežda kann damit nicht als Modell eines revolutionären "neuen" Helden gelten. Denn Antrieb ihres Handelns ist in erster Linie ihre Liebe zu Grigorij. Ihre politischen Aktivitäten sind deshalb vorwiegend aus privaten Gründen entstanden. Die Hintergründe und Zusammenhänge des Kampfes sind ihr weitgehend verschlossen. Bücher, die sie von Grigorij erhält, haben keinen ideologischen Erkenntnisprozeß bewirkt. Sie sieht deshalb in Grigorij nur einen einsamen Kämpfer, der vor allem zu bemitleiden ist:

"Надежда. Жалко мне тебя, братец. Не осилишь ты их, один ты." (ZS S. 285)

Ebenfalls auf Grigorij's Seite steht seine jüngere Schwester Paša, die sich, auch aufgrund ihrer Jugend, am konsequentesten von familiären Bindungen gelöst hat. Sie ist der Entwurf einer erkennbar neuen Frauenrolle, indem sie selbständig und souverän ihren Weg geht. Da ihre Rolle aber nur klein ist, kann sie keinen echten Ausgleich zur schwachen Darstellung des Haupthelden bilden.

Die Gruppe der Roten trifft sich (wohl regelmäßig) in einem Klub.¹⁷ Diese Treffen werden aber im Stück selbst nicht gestaltet, und auch über die Inhalte der dort geführten Diskussionen erfährt der Rezipient

¹⁴ Von ihrem Ehemann Semen (ZS S. 268 und 270) und von ihrer Schwiegermutter Marfa (ZS S. 274).

¹⁵ Vgl. ZS S. 308.

¹⁶ Hervorhebung von mir.

¹⁷ Hinweise darauf siehe ZS S. 268, 273 und 282.

nur wenig. Lediglich an einer Stelle werden diese Diskussionen thematisiert:

"Костыш. А здорово их Григорий кроет.
Батрак. С тузов пошел. У меня, говорит, одна цена: что сват, что брат.
 Раз неправда – значит крой.
Костыш. Аобратся бы до Максима Кузьмичева покрепче." (ZS S. 281)

Der Rezipient erfährt an dieser Stelle aber nichts über ideologische oder politische Fragestellungen in der Gruppe, sondern vielmehr über Diskussionen auf rein personeller Ebene.

Kostys und Batrak sind in "Zacharova smert" die einzigen außerfamiliären Vertreter der Roten. Ihre Rolle bleibt aber auf eine einzige, kurze Episode beschränkt. Sie erhalten keinerlei individuelle Bedeutung. Die Gruppe, für die sie stellvertretend stehen, bekommt dadurch im Drama keine Konturen und bleibt vollkommen unbestimmt. Nadezdas "Wir", von dem sie im Zusammenhang der Befreiung aus dem Gefängnis spricht, bleibt im Stück damit ohne jede Gestaltung.

Ähnlich wie die Anhänger der Roten wird auch das Volk in "Zacharova smert" nicht konkretisiert. Es tritt nur in Erlebnisberichten oder in der Mauerschau in Erscheinung.

"Марша. На улице-то, отец, страшный суд. (...) Народ бежит, плачет." (ZS S. 291)

"Паша. (...) (*Смогрит в окно*). Что-то народ собирается..." (ZS S. 297)

So kann auch die Umwelt Grigorijs seine von der sowjetischen Kritik empfundene ideologische Schwäche nicht ausgleichen.

Tamašin beantwortet auf dieser Grundlage die Angemessenheit der Figur Grigorijs folgendermaßen:

"Бесспорно, что таких людей, как Григорий, было много в крестьянстве тех лет, и Неверов не погрешил против правды, создавая его образ. Но были и другие люди. Поэтому дело не в том, что этот образ нереалистичен, а в недостаточности этого реализма. Время требовало изображения действительно революционной личности, объективно революционной, а не субъективно, действующей, а не просто ищущей."¹⁸

¹⁸ Tamašin (1960) S. 28. Vgl. dazu auch Boguslavskij/Diev (1963) S. 108: "Имел ли такой образ право на существование? Несомненно, имел, ибо процесс пробуждения деревни принимал в те годы самые различные формы, отражающие разную степень политической сознательности борцов за новое. Но коль скоро объектив художника фиксирует лишь этот тип положительного героя, оставляя 'за кадром' многие другие, более характерные явления действительности, в таком случае мы вправе говорить уже об определенной ограниченности идейного, творческого диапазона самого художника."

Hier findet sich der Vorwurf der sowjetischen Kritik wieder, der bereits in Kapitel 4.3 angesprochen wurde: der Vorwurf des Naturalismus und der fehlenden Sinnggebung in eine systemadäquate Richtung.

Grigorij ist, nach Meinung vieler sowjetischer Literaturwissenschaftler, dabei nur ein Beispiel dafür, daß es der Richtung der "Alltagsdramen" insgesamt nicht gelungen ist, über eine stark reduzierte Form des positiven, revolutionären Helden hinauszukommen.

Die hier angesprochene Kritik der sowjetischen Literaturwissenschaftler an "Zacharova smert" und den meisten "Alltagsdramen" basiert auf dem dogmatischen Literaturmodell des sozialistischen Realismus und der damit verbundenen Forderung nach einem idealen Helden. Neverovs Drama aber paßt ganz und gar nicht in dieses Modell und erhebt auch überhaupt nicht diesen Anspruch. Neverov beabsichtigt vielmehr, ein Modell des Alltags zu liefern. Die Helden in ihm können dabei zwangsläufig nicht dem Anspruch nach Idealität nachkommen. Der Autor fängt (mit allen Schwächen, auf die in dieser Untersuchung hingewiesen wurde) das Neue in der Gesellschaft in seinen Anfängen ein. Seine Helden sind deshalb Helden, die gerade erst erwachten und sich auf den Weg in eine neue Zukunft begeben haben.

4.4 Der historische Held: Konstantin Trenevs "Pugačevščina"

Das große Interesse der sowjetischen Theaterschaffenden an historischen Themen wurde bereits bei der Behandlung der Massenschauspiele in Kapitel 4.2 deutlich. Sie können aufgrund ihrer Thematik zum größten Teil dem Genre historischer Schauspiele zugeordnet werden. Durch ihre spezielle Form und Rezeptionsart sind sie aber deutlich von historischen Dramen, die für die Bühne fester Theater geschrieben wurden, zu unterscheiden. Gerade auch in Bezug auf die Personendarstellung ist eine getrennte Behandlung beider Richtungen sinnvoll und notwendig.

Es ist auffällig, daß es gerade historische Dramen waren, die den Einzug zeitgenössischer Stücke in die akademischen Theater nach der Revolution einleiteten. So war "Oliver Kromvel" von Anatolij Lunačarskij das erste Stück eines sowjetischen Autoren, das auf der Bühne eines akademischen Theaters in Moskau gezeigt wurde: im "Malyj Theater" am 7. November 1921; das MChAT nahm als erstes sowjetisches Stück ebenfalls eines mit historischer Thematik in sein Repertoire: "Pugačevščina" von Konstantin Trenev.¹ Nemirovič-Dančenko kommentierte dieses Ereignis mit den Worten:

"Мы взяли курс на современность."²

Das Interesse der Dramatiker an der Historie erklärt sich vor allem aus zwei Gründen:

Es wurde bereits angesprochen, daß das Theater in der nachrevolutionären Zeit weitgehend als Bildungs- und Aufklärungsanstalt für große Bevölkerungsteile angesehen wurde. Diese aufklärerische Aufgabe trifft gerade auch auf die historischen Dramen zu, denn sie wurden als Möglichkeit betrachtet, Wissen über die Vergangenheit an das Volk weitergeben zu können, um damit ein besseres Verständnis der gegenwärtigen Situation und auch eine größere Akzeptanz für diese zu erreichen.

Lunačarskij sagte dazu:

¹ Die Premiere fand am 19.9.1925 statt. Im Leningrader "Puškin-Theater" wurde "Pugačevščina" mit einer Saison Verspätung am 20.2.1926 aufgeführt. Die Theaterleitung hatte die in der Saison 1924/25 bereits weitgehend fertiggestellte Inszenierung abgelehnt. Vgl. Sovetskij teatr (1975) S. 326 Anm. 49.

² Frejdkina (1962) S. 390.

"Народ должен знать свою историю, и театр великий помощник ему в этом."³

Dieser aufklärerische Aspekt stand auch für Gor'kij im Vordergrund, als er den Vorschlag machte, einen großangelegten Geschichtsdramenzyklus über die russische und gesamteuropäische Historie unter Beteiligung verschiedener Schriftsteller zu schaffen.⁴

"Россия должна изыскивать все новые средства и приемы просвещения масс. Одним из таких средств является инсценировка истории общечеловеческой культуры в форме театральных представлений и картин для кинематографа."⁵

Der zweite Grund für die große Zahl historischer Dramen liegt in der Schwierigkeit, die Gegenwart, deren Konturen noch schwer erkennbar waren, in eine literarische Form bringen zu können. Die Vergangenheit bot hier einen Ausweg und eine Fluchtmöglichkeit.

"Араматург-коммунист хочет изобразить действительность, но изображать действительность текущую трудно и страшно. Действительность наша так ярка, что каждое сценическое изображение кажется по сравнению с нею бледным."⁶

Für Lunačarskij existierten in dieser Situation zwei Alternativen: die symbolische Darstellungsweise oder die Wendung zur Historie. Der zweiten Möglichkeit gab er den Vorzug:

"... из лавы, отстоявшейся в веках и превратившейся в гранит либо высекать точные и монументальные образы."⁷

Dabei betonte er die Relevanz historischer Themen, um aus ihnen für die Gegenwart lernen zu können:

"Конечно, все эти исторические пьесы имеют отнюдь не исторический интерес. (...) Это все (...) живоотражающие современные пьесы."⁸

Ein interessantes Beispiel für das Aufgreifen eines geschichtlichen Themas aus den beschriebenen Motiven liefert Konstantin Trenčev. Nachdem er bereits im Jahre 1919 oder 1920 Entwürfe zu seinem späteren Drama "Ljubov' Jarovaja" gemacht hatte, verschob er diese Arbeit zugunsten des historischen Stückes "Pugačevščina" auf einen späteren Zeitpunkt. Er schrieb dazu:

3 Vestnik teatra 36/1919 S. 3 (A. Lunačarskij: Carl na scene).

4 Vgl. Zizn' Iskusstva 251-254/1919 (M. Gor'kij: Insценировка istoričeskoi kul'tury). Der Plan wurde vom "Bol'soj chudožestvennyj sovet otdela teatrov i zrelišč" in Petrograd gebilligt (vgl. Vestnik teatra 16/1919 S. 9 (Petrograd. Novye postanovki)). Es entstanden daraufhin auch verschiedene Dramen. Der Plan konnte aber im Ganzen nicht verwirklicht werden. Vgl. dazu Aizenstadt (1969) S. 13.

5 Zitiert nach Očerki (1963) S. 82.

6 Lunačarskij (1921a) S. 32.

7 Lunačarskij (1927) S. 21.

8 Lunačarskij (1923) S. 6.

"Я почувствовал преждевременность этой работы и справедливость положения, что подлинно художественно изображать большие исторические события возможно, только отойдя от них на большое расстояние. Иначе будет искажена перспектива... я прервал работу над 'Любовью Яровой' и отдался другой исторической драме, в которой находил много элементов современности - 'Пугачевщине'."⁹

Die positive Bewertung historischer Dramen durch Lunačarskij und auch Trenev wurde in den zwanziger Jahren nicht uneingeschränkt geteilt. Pavel Markov bezeichnete sie etwa als den "einfachsten Ausweg" bei der Suche nach geeigneten Themen.¹⁰ Und der Kritiker Levidov warf Lunačarskij vor:

"Почему вообще во всех пьесах Луначарского не Петры Петровичи, а Аон-Кихоты, Кампанеллы, Фаусты, Оливеры Кромвели? Неужели это бегство от жизни, защита от жизни арсеналами истории литературы, культуры и прочих полезных - если не до бесчувствия - знаний?"¹¹

Um die Geschichte nicht als bloßes Dokument zu behandeln,¹² sondern als Material, mit dem es möglich war, sowohl aufklärerisch als auch agitatorisch zu wirken, war es einerseits notwendig, eine bestimmte Themenauswahl zu treffen, und andererseits dem historischen Geschehen einen in die Gegenwart weisenden Sinn zu verleihen. Im Zentrum des Interesses stand deshalb ein ganz bestimmter Kreis geschichtlicher Ereignisse: Beispiele aus der Geschichte des Volkes in seinem Kampf gegen die Herrschenden und Mächtigen.

So entstanden eine große Anzahl von Dramen zu gleichen Themen: zum Spartakus-Aufstand,¹³ zur Geschichte Sten'ka Razins,¹⁴ zur Französi-

9 Zitiert nach Fajnberg (1962) S. 204.

10 Vgl. Markov (1926) S. 124. Allerdings räumt er auch ein, daß dieser Weg auch einem "Durst nach Wissen" beim Zuschauer entsprach.

11 *Večernjaja Moskva* 88/1924 S. 3 (M. Levidov: *Prostye istiny*).

12 Auch solche, rein chronologisch ausgerichteten historischen Dramen wurden in dieser Zeit geschrieben. Im Vordergrund hierbei stand eine möglichst realitätsgetreue Wiedergabe historischer Ereignisse. Symptomatisch in diesem Zusammenhang ist, daß Aleksej Tolstoj beispielsweise das Drama "Zagovor Imperatricy" zusammen mit einem Historiker als Mitautoren - mit P. E. Stegolev - schrieb (vgl. zu diesem Drama vor allem Borozdina (1974)). In der sowjetischen Literaturwissenschaft wird den Chroniken vielfach der Vorwurf des reinen Naturalismus gemacht (vgl. zum Beispiel Boguslavskij/Diev (1959) S. 13 und Focht-Babuskin (1955) S. 133). Aizenstadt (1969) S. 77 bezeichnet sie als "Antithese zum Agitationsdrama".

13 Tamašin (1961) S. 227 nennt dazu Dramen von V. Mazurkevič, E. Loktev, Jaroslavcev und V. Vol'kenstejn.

14 Stücke von I. Sadrina, A. Globy, Ju. Jur'in, V. Kamenskij, B. Kamenskij und V. Ramazamov (vgl. Tamašin (1961) S. 227).

schen Revolution¹⁵ oder etwa zur Pariser Kommune¹⁶.

Um die historischen Ereignisse mit den aktuellen zu verknüpfen und deutliche Analogisierungen zu ermöglichen, wurden die Vorgänge häufig stark modernisiert. Die Geschichte wurde so dazu genutzt, die modernen Ideen des Sozialismus zu propagieren und eine materialistische Geschichtsauffassung zu untermauern. Sehr oft waren deshalb die auftretenden historischen Figuren nur verkleidete Zeitgenossen der Autoren und Rezipienten, die in dieser Rolle unmittelbar Zwecken der Propaganda und Agitation dienen konnten.

Als Beispiel für einen solchen Umgang mit der Geschichte soll ein Auszug aus einer Rede des Spartakus in Vladimir Vol'kenštejns Drama "Spartak" aus dem Jahre 1920 dienen:

"Аолжен мир принадлежать рабам.
Их трудом укреплена земля,
Ими созданы дороги, здания,
Храмы. Зодчий и каменотес
Создают, а богач крадет.
Пусть же рухнет ветхое строенье
Рима старого; он был жесток.
На его обломках нечестивых
Государство славное создам."¹⁷

Das politische Bewußtsein des Spartakus ist nur für die Gegenwart des 20. Jahrhunderts, nicht aber für das im Stück eigentlich dargestellte erste vorchristliche Jahrhundert realistisch.

Das historische Ereignis, das auf eine solche Weise durch die Gegenwart des Autoren geprägt wird, verliert seine Besonderheiten und Eigenarten. Es wird zur reinen Illustration einer Ideologie und Geschichtsauffassung. Der Spartakus-Aufstand in Vol'kenštejns Drama etwa wird als Glied in der Ereigniskette des Klassenkampfes betrachtet und vor allem von den Vorstellungen über diesen Kampf bestimmt.

Aus diesem Grund ist auch die Niederlage der historischen Helden in diesen Dramen keine ausweglose Tragödie. Auch im Augenblick ihres Sturzes sind sie noch dazu in der Lage, Zuversicht zu zeigen, denn sie leben im festen Glauben an die erfolgreiche Fortführung ihres Kampfes. So proklamiert Spartakus bei Vol'kenštejn im letzten Akt:

15 Stücke von G. Gidoni, A. Amnel', A. Globy, Ja. Roslavskij und E. Jarovskij (vgl. Tamašin (1961) S. 227f.).

16 Stücke von A. Subbotin, P. Bijachin, V. Kuz'min, G. Gidoni, L. Nikulin, E. Kuming und A. Neverov (vgl. Tamašin (1961) S. 228).

17 V. Vol'kenštejn: Spartak S. S2.

"Если мы умрем, из-под земли
 Будут разноситься наши крики.
 Если мы умрем, другое войско
 Наше дело славю завершит.
 Если мы умрем, к другому бою
 Выйдут наши бешеные тени.
 Пусть падем – мятеж грознейший встанет.
 Мы его передовой отряд."¹⁸

Ganz direkt wird die russische Revolution in Lev Nikulins "Poslednij den' Parižskoj Kommuny" als Vollender des Kampfes genannt:

"Теперь мы гибнем, но через 50 лет из наших маленьких необученных рабочих отрядов вырастут мощные прочные дивизии. Миллионы рабочих научатся владеть оружием, побеждать и управлять миром. Я вижу победу... Я вижу красную зарю на востоке..."¹⁹

Diese Prophetien und Hoffnungen auf die Zukunft sind nicht Ausdruck eines Zeit- oder Lebensgefühls, wie das vielfach in den Dramen Čechovs anzutreffen ist, sondern direkte Projektionen des historisch fortgeschritteneren Autorenwissens in die Gedankenwelt des historischen Helden.

In "Sten'ka Razin" von V. Kamenskij tritt das Volk des zeitgenössischen Moskauer selbst auf die Bühne und untermauert seine enge Verbindung zu dem Titelhelden. Im Schlußbild, das den Titel "Živ i segodnja Velikij Duch Voždja osvoboždennoj bednoty" trägt, ruft das Volk aus:

"Разве каждый из всех нас здесь кругом не Стенька Разин."²⁰

Der Erste Redner unterstreicht, daß Sten'ka Razin als Vorkämpfer ein wichtiger Meilenstein auf dem Weg zum letztlich errungenen Sieg war:

"Когда то давно – вот на этом месте скатилась с плахи великая голова Стеньки Разина за дело народное – а Сегодня миллионы торжествующих голов победно вспоминают в песнях борьбы и прошедших днях великой работы и нет берегов нашему Празднику – Празднику революционных победителей."²¹

Tamašin räumt zwar ein, daß in der Modernisierung geschichtlicher Ereignisse eine Schwäche dieser Dramen liege, hebt aber auf der anderen Seite auch hervor, daß dies eine notwendige Etappe auf dem Weg der Aneignung einer neuen Geschichtsauffassung gewesen sei.²² Denn diese Sichtweise historischer Ereignisse stärke die Möglichkeiten des Dramas, ihrer Agitationsaufgabe nachzukommen.

18 V. Vol'kenstejn: Spartak S. 98f.

19 Kraasnyj baltiec 3/1920 S. 62.

20 V. Kamenskij: Sten'ka Razin S. 84.

21 V. Kamenskij: Sten'ka Razin S. 85.

22 Vgl. Tamašin (1961) S. 234.

Im Laufe der zwanziger Jahre setzte sich auch bei den historischen Dramen weitgehend eine Tendenz gegen die reine Agitation und für eine realistische Darstellung durch. Die historischen Begebenheiten wurden jetzt ihrer Zeit entsprechender und gerechter gestaltet. Der offene Agitationscharakter trat in den Hintergrund.

Die Modelle des einzelnen Helden und des Volkes und ihre Beziehungen zueinander haben in den historischen Dramen eine ganz besondere Bedeutung, denn die Frage, wem im geschichtlichen Prozeß die entscheidende Rolle zugeschrieben wird - dem Einzelnen oder dem Kollektiv -, mußte in ihnen immer wieder neu beantwortet werden. Es galt, eine Entscheidung darüber zu treffen, ob die Historie als Werk von Persönlichkeiten oder als Werk des gesamten Volkes verstanden werden sollte.

Dabei ist zunächst weitgehend die Tendenz sichtbar, die Masse in den Mittelpunkt des Geschehens zu stellen. Ihre starke Gewichtung war nach Levitan gerade eines der Hauptanliegen sowjetischer Autoren bei der Behandlung historischer Themen.

"Она (= историческая тема, А.Л.) давала возможность показать, что творцами истории всегда были народные массы, поднимающиеся на борьбу против своих угнетателей..."²³

Dabei tritt der einzelne Held, der Anführer des Kampfes gegen die ausbeuterische Gesellschaft, allerdings vielfach aus der Masse hervor und bekommt eine besondere Bedeutung für den Ablauf der geschichtlichen Vorgänge. Doch seine Verbindung zur Masse ist so eng und unmittelbar, daß er selbst auch als Teil der Masse erscheint und ihre Züge in seiner eigenen Person komprimiert.

"Драматический герой уже выделяется из массы, но он выступает как порождение ее или же оценивается по отношению к ней."²⁴

Lunačarskij, selbst Verfasser historischer Dramen in dieser Zeit, setzte sich theoretisch eingehend mit dem Problem der Historie im Drama und der Rolle des Helden in ihr auseinander. Er hebt in seinen Überlegungen die Rolle des Einzelnen im geschichtlichen Prozeß deutlich hervor, indem er zwei mögliche Konzepte für historische Dramen entwirft: die "Tragödie der Propheten" und die "Tragödie der Verwirklicher".²⁵ Den

23 Levitan (1957) S. 141.

24 Aizenstadt (1969) S. 86.

25 Vgl. Lunačarskij (1921a) S. 33: "трагедия пророков" und "трагедия реализаторов".

Tragödiencharakter beider Konzepte begründet er damit, daß es dem Proletariat bzw. den ausgebeuteten Volksschichten in der Vergangenheit grundsätzlich noch nicht möglich war, Siege zu erringen. Dafür war die geschichtliche Entwicklung nach marxistischer Theorie zu wenig fortgeschritten. Nach seinen Vorstellungen bekommen aber diese Tragödien immer auch einen optimistischen Zug, da hinter der Niederlage das Wissen um die erfolgreiche Fortführung des Kampfes stehe. Deshalb treiben auch Mißerfolge den Lauf der Geschichte voran und weisen hoffnungsvoll in die Zukunft.

"Мы имеем здесь искупляющее страдание, мы имеем здесь плодотворную гибель."²⁶

Das nicht ausgereifte Bewußtsein der Masse ist, nach Lunačarskij, kennzeichnendes Merkmal der vergangenen Kämpfe. Die Aufgabe des einzelnen Helden ist es, in dieser Situation die Masse anzuführen. Als Einzelner, der sich gegenüber der Menge durch ein weiterentwickeltes Bewußtsein auszeichnet, ist er in der Lage, die fehlende Reife des Volkes in gewissem Grade auszugleichen.

"Стало быть, во всех этих случаях между вождем и массой есть глубокая пропасть, и благодаря этому коммунистическая трагедия прошлого почти всегда кажется индивидуалистической."²⁷

Die Darstellung des Einzelnen, des Anführers der Masse, ist für Lunačarskij wesentlich aussagekräftiger als die Darstellung der Masse selbst, die zudem nur schwer auf der Bühne zu verwirklichen ist.

"Он (= драматург-марксист, А.Л.) берет действующими лицами такие персонажи, в которых особенно мощно или особенно типично выражаются тенденции различных классов и групп. Борьба классов превращается на глазах у зрителя в борьбу представителей этих классов, их вождей или их рядовых, но, во всяком случае, личностей, полных жизни и крови, характеризующих метко и полно целую полосу общественных явлений."²⁸

Lunačarskij hat dieses Darstellungskonzept in "Oliver Kromvel" und in "Gercog" und "Narod", den zwei Teilen der geplanten "Foma Kampanella"-Trilogie, realisiert. Dabei ist "Oliver Kromvel" als "Tragödie des Verwirklichers" und "Foma Kampanella" als "Tragödie des Propheten" zu verstehen.²⁹

26 Lunačarskij (1921a) S. 33.

27 Lunačarskij (1921a) S. 33.

28 Lunačarskij (1958) S. 438. Diese auf das Individuum gestützte Sichtweise der Geschichte sah Lunačarskij gerade auch durch die Gegenwart bestätigt, in der er die Rolle Lenins als entscheidenden Faktor der Ereignisse ansah. Vgl. Lunačarskij's Zitat in Kapitel 4 S. 54.

29 Vgl. Aizenstadt (1969) S. 43.

Über "Oliver Kromvel" sagte Lunačarskij:

"Меня интересовал вопрос о психологии вождя..."³⁰

Damit untermauert er, was bereits der Titel nahelegt: das Hauptinteresse in diesem Drama liegt auf der Gestaltung eines Einzelnen, wobei die enge Abhängigkeit zwischen der Masse und Kromvel' von diesem selbst bekräftigt wird:

"Что я без вас - единица, которую сломят паписты! Что вы без меня - нули!"³¹,

Im Stück aber findet diese Aussage wenig Unterstützung. Vielmehr erscheint Kromvel' als der Moses des englischen Volkes,³² dessen Wirken eher in Gott seine Grundlage hat.

"... я сам - лишь мелкая пешка в игре провидения божия."³³

Lunačarskij Stücke, vor allem auch "Oliver Kromvel", haben in ihrer Zeit scharfe Kritik hervorgerufen, die sich vor allem auf das Modell von Held und Kollektiv bezog. Die Figur des Kromvel' etwa wurde als "Apotheose eines Führers" bezeichnet.³⁴ Vor allem von Seiten des Proletkult mußte der Dramatiker Lunačarskij scharfe Vorwürfe hinnehmen.

"Он (= Луначарский, А.Л.) подошел к трагическому моменту истории не под углом зрения масс, не так, как должен подходить коллективист и коммунист. У него история все еще творят личности, великие события рождаются в результате столкновения личных страстей, а не в борьбе коллективных интересов."³⁵

Aber auch der Symbolist Valerij Brjusov schloß sich in dieser Zeit einer solchen Kritik an:

"В мелодраме (...) лишь очень слабо выявлены те подлинные исторические силы, которые создавали и вели английскую революцию. На сцене - только 'герой', и у непосредственного зрителя или читателя остается впечатление, что все кругом творится исключительно по их личной воле. Социальные условия, породившие революцию, едва упоминаются; массы, народ, революционная армия остаются за сценой, и если появляются, то в роли бессловесной 'толпы' старых драм."³⁶

Die zahlreiche Kritik führte dazu, daß ein öffentlicher Disput über die Dramen des Volkskommissars im "Dom pečati" am 26. November 1920

30 Vestnik teatra 76-7/1920 S. 16 ("Kommentarii k moim dramam" Doklad A. V. Lunačarskogo v "Dome Pečati") (Hervorhebung im Text).

31 A. Lunačarskij: Oliver Kromvel' S. 497.

32 Vgl. A. Lunačarskij: Oliver Kromvel' S. 453f. und 462.

33 A. Lunačarskij: Oliver Kromvel' S. 455.

34 Vgl. Oanos (1947) S. 50.

35 Vestnik teatra 58/1920 S. 12 (A. L.: Na čtenii "Kromvelja") Das Zitat stammt von Mgebrov und Kerzencev.

36 Brjusov (1920) S. 59.

veranstaltet wurde. Als Hauptopponent Lunačarskijs trat hier vor allem Kerzencev auf.³⁷ Er warf ihm nicht nur das fehlende Gewicht des Volkes in "Oliver Kromvel" vor, sondern auch die Auswahl eines Helden, der programmatisch weit von den Interessen des Volkes entfernt war. Die Levellers dagegen, die der kommunistischen Ideologie viel näher ständen, hätten, so äußerte Kerzencev empört, bei Lunačarskij eher eine negative Darstellung gefunden. Nach seiner Meinung fehlte deshalb der wirklich positive Held in diesem Drama.

"Непонятно, как коммунист может наступать ногой на подавленное три века назад коммунистическое движение и так влюбиться в образ мелкобуржуазного вождя - Кромвеля!"³⁸

Lunačarskij begründete seine Darstellung damit, daß die Einschätzungen und die Handlungsweise Kromvel's weit eher den Bedingungen seiner Zeit entsprochen hätten. Kromvel' habe die Möglichkeiten der Zeit erkannt, auch wenn diese aus der Sicht der Gegenwart falsch und beschränkt wirkten, wohingegen die Levellers eine vollkommen unzeitgemäße politische Gruppe dargestellt hätten.

"Пусть левеллеры нам ближе по своим идеалам, но они не чувствовали исторического этапа, как чувствуем его мы и в свое время. Левеллеры занимали место анархистов в XX-м веке..."³⁹

Mit dieser Einschätzung wandte sich Lunačarskij auch gegen die starke Modernisierung historischer Ereignisse in literarischen Werken und versuchte einen Standpunkt gegenüber den dargestellten Figuren einzunehmen, der ihrer eigenen Zeit angemessen ist.

Die Ausführungen zu den historischen Dramen Lunačarskijs haben deutlich gemacht, daß der neuralgische Punkt jeder Darstellung der Geschichte im nachrevolutionären russischen Drama in der Behandlung des Themas "Held und Kollektiv" lag. Das wird auch durch die Reaktionen auf

37 Der Begleittext im Vestnik teatra zu den abgedruckten Beiträgen auf dem Disput unterstreicht die Bedeutung des Konfliktes zwischen den unterschiedlichen Auffassungen von Lunačarskij und Kerzencev für diese Zeit: "Так или иначе - встретились и впервые скрестили шпаги два типа коммуниста, в лице наиболее ярких представителей... Широкое или упрощенное понимание коммунизма? Это - вопрос решающей важности для судеб грядущей социалистической культуры." Vestnik teatra 76-77/1920. S. 16 ("Kommentarii k moim dramam" Doklad A. V. Lunačarskogo v "Dome Pečati") (Hervorhebung im Text).

38 Auszug aus Kerzencevs Auftritt auf dem oben genannten Disput. Vestnik teatra 76-77/1920 S. 18 ("Kommentarii k moim dramam" Doklad A. V. Lunačarskogo v "Dome Pečati").

39 Vestnik teatra 76-77/1920 S. 17 ("Kommentarii k moim dramam" Doklad A. V. Lunačarskogo v "Dome Pečati") (Hervorhebung im Text).

das etwas später, im Jahre 1924,⁴⁰ entstandene Drama "Pugačevščina" von Konstantin Trenev belegt, das im folgenden näher untersucht werden soll.

Schon sein Titel verweist darauf, daß wir es hierbei mit einem "Oliver Kromvel" deutlich entgegengesetzten Geschichtsentwurf zu tun haben: nicht ein Einzelner, sondern eine gesamte Bewegung ist Titelgestalt.

Für die Auswahl dieses Dramas in der vorliegenden Arbeit sprechen zwei Gründe: einerseits seine große Bedeutung in der Geschichte des russischen Dramas nach der Revolution und dessen Beziehungen zu den akademischen Theatern (mit ihm begann die Beschäftigung des MChAT mit Stücken zeitgenössischer Autoren); andererseits spricht für diese Wahl besonders die zentrale Stellung der Thematik "Einzelner und Kollektiv" in "Pugačevščina".

Levitan schreibt dazu:

"... основой композиции пьесы является (...) не последовательное изложение событий пугачевщины, а история взаимоотношений Пугачева и народа."⁴¹

Trenev hat in diesem Drama den Versuch unternommen, die Wirkungsweise sowohl des Volkes als auch dessen Anführers in der Geschichte zu beleuchten.

Die Art und Weise seiner Lösung dieses Problems stieß auf heftige Kritik von den verschiedensten Seiten:

"Ни одна, пожалуй, историческая пьеса 20-х гг. не вызвала такой критической сумятицы, рецензентской многоголосицы..."⁴²

In "Pugačevščina" zeigt Trenev einige Kapitel aus der Geschichte des Bauernaufstandes im 18. Jahrhundert, an dessen Spitze Emel'jan Pugačev stand. Dieser gab sich als Peter III. aus, der entgegen allen Meldungen auf wundersame Weise den Mordanschlägen der Schergen seiner Ehefrau Katarina II. entgangen sei.

1937 überarbeitete Trenev das Stück in vielen Teilen, wobei er vor allem auch der Kritik an seiner Pugačev-Darstellung nachgab.⁴³ Diese Verän-

⁴⁰ Bereits Anfang 1922 wurde der erste Teil des Dramas im "Južnyj al'manach" Kn. 1 veröffentlicht. Diev (1960) S. 48 spricht davon, daß "Pugačevščina" zum Ende des Jahres 1923 fertiggestellt war. In das Jahr 1924 fällt die erste Veröffentlichung, nach der ich mich in dieser Arbeit richte.

⁴¹ Levitan (1957) S. 145.

⁴² Aizenstadt (1969) S. 108. Die Kritik führte sogar zu einem zeitweiligen Verbot. Es konnte durch das Eintreten von Nemirovič-Dančenko aufgehoben werden. Vgl. Gorčakov (1956) S. 124 und Očerki (1963) S. 225.

⁴³ Diese Version ist abgedruckt in: Konstantin Trenev: P'esy. Stat'. Rečl. Moskau: Iskusstvo 1980. S. 5-85.

derungen sind hier aber nicht von Bedeutung. Die Untersuchung folgt lediglich dem Entwurf des Themas, wie Trenev ihn 1924 geleistet hat.

4.4.1 Das Volk

Sowohl der Titel "Pugačevščina" als auch der Untertitel "Kartiny narodnoj tragedii" geben einen Hinweis auf Trenevs Vorstellungen zum Thema "Einzelner und Kollektiv" in seiner Schilderung des geschichtlichen Ereignisses: nicht der Anführer Pugačev soll im Mittelpunkt stehen, sondern die Pugačevščina - die Bewegung um diese einzelne, historische Gestalt herum. Trenev zieht damit einen weiten Kreis um den Anführer des Aufstandes und gibt der Rolle des Volkes eine große Bedeutung.

Das betonte er auch selbst ausdrücklich:

"У меня (...) толпа - героя, а не фон."¹

Nicht "Persönlichkeit und Volk" sei deshalb hier die Problemstellung, sondern "Volk und Persönlichkeit". schließen die Autoren der Očerki (1963).²

Formal dient vor allem die Aufspaltung des Dramas in acht weitgehend voneinander unabhängige Bilder der Ausweitung des Geschehens auf breite Schichten des Volkes. Die einzelnen Bilder erlauben eine große räumliche und personelle Offenheit. Aus diesem Kompositionsmerkmal erklärt sich die große Zahl der auftretenden Personen,³ von denen viele rein episodenhafte Bedeutung haben und nur innerhalb eines einzigen Bildes auftreten.

Besonders das zweite und sechste Bild machen die Ausdehnung der Handlung über die direkten Geschehnisse um Pugačev hinaus deutlich. Beide sind von den übrigen Bildern sowohl räumlich als auch personell stark abgegrenzt. Pugačev und sein Kreis sind lediglich Gegenstand von Gesprächen, tauchen aber nicht selber auf. Dafür wird der Blick auf

¹ Trenev (1955a) S. 566.

² Očerki (1963) S. 220.

³ Die Liste der auftretenden Figuren nennt 42 Einzelpersonen, außerdem nicht näher differenzierte Gruppen von Kosaken, Arbeitern und Gutsbesitzern. Vgl. Pug. S. 5f.

das Leben des Volkes zur Zeit des Aufstandes gerichtet.

Trenev hat mehrfach Versuchen entgegengewirkt, diese beiden Bilder bei Inszenierungen zu streichen,⁴ und damit deutlich gemacht, daß diese auf den ersten Blick isolierten Bilder für ihn von großer Wichtigkeit sind.

Aber die Darstellung des Volkes beschränkt sich nicht allein auf diese beiden Bilder. Auch in den anderen, die enger an die Person Pugačevs gebunden sind, wird immer wieder das Leben im Volk beleuchtet.

So auch im ersten Bild, das weitgehend dazu dient, die Stimmung im Volk vor Beginn des Pugačev-Aufstandes darzustellen.

Der das Stück einleitende Streit zwischen den zwei Kosakenfrauen Domacha und Sekleteja scheint zunächst rein private Gründe zu haben. Im weiteren Verlauf aber wird erkennbar, daß sich hier zwei Vertreterinnen unterschiedlicher Gruppen im Volk gegenüberstehen - der "Einverstandenen" und der "Nichteinverstandenen", wie es im Stück heißt.⁵ Domacha und ihr Mann Min'ka werden als Kollaborateure der Mächtigen und als Verräter des freien Kosakentums beschimpft. Der Streit erhält damit eine gesellschaftliche Basis und macht deutlich, wie gespannt die Stimmung im Volk ist und wie stark sich die Emotionen gegen die herrschende Ordnung angestaut haben.

Die negative Stimmung wird aber gleich mit einer Hoffnung auf Veränderung verbunden:

"Не долго годить-то! Царь-батюшка уж объявился..." (Pug. S. 10)

Diese Hoffnung und das angespannte Warten auf ihre Erfüllung durchziehen leitmotivisch das gesamte erste Bild. Die Hoffnung ist das vereinende Moment, das die meisten dargestellten Einzelpersonen aus dem Volk in eine gemeinsame Richtung lenkt. Sie verbindet so unterschiedliche Charaktere wie den Knecht und Vater Fedosej, die beide das Gerücht über den wieder aufgetauchten Zaren Peter konkretisieren und untermauern, wenn auch auf ganz unterschiedliche Art und Weise: der eine berichtet von bereits begonnenen militärischen Vorbereitungen Pugačevs für den Kampf gegen die Herrschenden, der andere spricht von religiösen Vorzeichen auf den "Erlöser".⁶

⁴ Vgl. Fajnberg (1962) S. 224 und 239.

⁵ Vgl. Pug. S. 9: "согласные" und "несогласные".

⁶ Vgl. Pug. S. 11f.

Die Stimmung wird durch die verschiedenen Vorboten einer möglichen Veränderung so stark angeheizt, daß jeder Fremde bald mit dem neuen Zaren in Verbindung gebracht wird. So stellt Sekleteja dem im Dorf fremden Čumakov bald in großer Aufregung die Frage:

"Аа ты - не он ли самый?.." (Pug. S. 15)

Ihr Ausruf

"Аа где ж он царь-бабушка?.." (Pug. S. 12)

charakterisiert insgesamt die Stimmung, in der die Bewohner des Dorfes nur nach dem Eintreffen des so sehnlichst erwarteten Erlösers streben.

Es zeigt sich also eine Situation kurz vor dem Ausbruch angestauter Emotionen und Kräfte. Das Warten auf das Erscheinen des neuen bzw. alten Zaren ist damit gleichzeitig das Warten auf den Funken, der allein noch fehlt, um das Angestaute zu entladen. Die Bereitschaft des Volkes, in Aktion gegen die Herrschenden zu treten, drückt Čumakov mit Hilfe einer Metapher aus:

"Плывет ветка за водой, ждёт: высоко ль её хвилья подымет. А как подымет её хвилья на самый свой гребень, ветке и видать: высоко ль вода в Янке поднялася, далеко ль вода степь поняла." (Pug. S. 15)

Doch bei aller demonstrierten Bereitschaft zur Aktion im Volk wird im ersten Bild auch dessen Mangel an Bewußtheit hervorgehoben: die Menge kennt die Richtung nicht, die einzuschlagen ist, um den "Erlöser" zu treffen. Sie ist vollkommen konzept- und ordnungslos:

"Поднимается шумный спор, слышны возгласы:
Посолонь!.. На сход солнца!.. По Янку вверх!.. На полночь!.. Вниз, к морю!.." (Pug. S. 24)

Ordnung und Einheit im Volk sind erst wieder hergestellt, nachdem sich Pugačev gezeigt hat. Die Menge ruft jetzt:

"- Все готовы, веди!
- Как один!.." (Pug. S. 27)

Jetzt ist auch das Handeln möglich: der zuvor nur lautstark geäußerte Haß gegen die "Einverstandenen" manifestiert sich jetzt in Handgreiflichkeiten.

"Кума. А согласный-то вон он, через забор глядит!
Толпа. Хватай его!.. Тащи! В куль, да в воду!" (Pug. S. 27)

Das veränderte Auftreten gegenüber dem "Einverstandenen" Min'ka ist sichtbares Zeichen der Vorgänge, die sich im Verlaufe des ersten Bildes im Volk vollziehen: die Konfrontation zwischen ihm und den Herrschenden bestand bereits und hatte sich schon stark zugespitzt; das

Auftauchen von Pugačev nun hat der längst brodelnden Menge den notwendigen Anstoß gegeben, um zur Tat zu gelangen.

Trenev kam es in diesem Bild darauf an, die "soziale Bedingtheit"⁷ des Pugačev-Aufstandes zu unterstreichen und seine Voraussetzungen im Volk nachzuzeichnen.

Das Volk tritt im ersten Bild sowohl als undifferenzierte Menge als auch in episodischen, dabei aber sehr farbigen Einzelfiguren auf. Unter ihnen ist besonders der Knecht hervorzuheben, über dessen Einzelschicksal verschiedene Informationen gegeben werden: er selbst berichtet etwa über seine Flucht aus der Leibeigenschaft und die Desertion.⁸ Der Rezipient bekommt auf diese Weise ein plastisches Bild von der Volksmenge. Die undifferenzierte Gruppe, die am Ende des ersten Bildes Pugačev zujubelt, setzt sich für ihn so aus Einzelgestalten zusammen, die jeweils über sich selbst hinaus auf das Volk allgemein verweisen.

Im zweiten Bild wird der zuvor gewonnene Eindruck über das Volk weitgehend untermauert. Die Bevölkerung ist durch die Vorgänge um Pugačev ermutigt worden, und der aufkeimende Widerstand wird nun in die Tat umgesetzt. Das Volk hält sich nicht mehr an die überkommenen Regeln: die eigentlich den reichen Gästen des Herrenhauses vorbehaltenen Speisen nehmen sich eigenmächtig Vertreter aus dem Volk. Das führt zu einer handgreiflichen Auseinandersetzung zwischen dem Haushofmeister und Barsuk, der in dieser Situation die Menge vertritt. Diese stellt sich mit großer Einigkeit hinter ihn.

"Крестьяне, сгрудившись, подступают к нему." (Pug. S. 36)

Ihre Rufe machen deutlich, was Hintergrund ihres mutigen Auftretens ist:

"- Буде, кончилось ваше царство!
- Манахвест уж пришел!" (Pug. S. 36)⁹

Während sie Barsuk den Rücken stärken, fühlen sie auch ihren eigenen Rücken durch die Ereignisse um Pugačev gestärkt.

⁷ Vgl. Ajzenstadt (1969) S. 111.

⁸ Vgl. Pug. S. 11.

⁹ Сенаузо etwas später gegenüber ihrem Herrn:
"Помещик. Кто смеет говорить?"

Голоса. - Все!

- Манахвест вышел!" (Pug. S. 36).

Wie im ersten so droht auch im zweiten Bild die Rebellion richtungs- und ergebnislos steckenzubleiben. Der Muzik, der versucht, sich an dem gedeckten Tisch des Gutsherrn gütlich zu tun, hat damit schon sein subjektives Ziel erreicht und begnügt sich mit diesem kleinen Teilerfolg. Als die Rebellion daraufhin in Plünderung und einem Gelage zu enden droht, tritt wiederum Barsuk dazwischen. Als Einzelner wirkt er auf das Volk ein, lenkt dessen Tun in eine Richtung und drängt auf sinnvolle Weiterführung der begonnenen Aktion.

"Барсуk. Стоя! Рано петь захотели! Песня наша еще впереди. Скласть ее надо... (...) Ребята, садись котормя на коней, скажи в соседние села, чтоб по манаѣсту зажигали поместья! (...) Эя, рано шабашите! Аень только загорается. А за волю еще помирать надо! (...) Кто в силах воевать, бросая село, идем на Яик в казаки, царю на подмогу!" (Pug. S. 38f.)

Die Führerschaft von Barsuk wird von der übrigen Menge anerkannt:

"Барсуk, веди!" (Pug. S. 39)¹⁰

Die Darstellung des Volkes im zweiten Bild korrespondiert im wesentlichen mit der aus dem ersten, doch steht hier mehr die undifferenzierte Masse im Vordergrund. Als Einzelner tritt lediglich Barsuk in Erscheinung, während alle anderen namenlose Gestalten bleiben. Die singuläre Stellung Barsuks in diesem Bild hebt ihn deutlich von der Masse als Führungspersönlichkeit ab. Aber nicht er ist es, der die Rebellion zum Ausbruch gebracht hat. Dafür haben vielmehr Mitglieder der namenlosen Masse den Anlaß gegeben:

"... девки бламанже слопали!" (Puga S. 35)

Erst im Verlauf des Streites nimmt er die Führung in die Hand und leitet die Masse.

Zwar werden in den beiden ersten Bildern auch Hinweise auf die nur begrenzten Möglichkeiten des Volkes gegeben, es überwiegt aber die positive, hoffnungsvolle Darstellung seiner Kräfte. Einen desillusionierenden Eindruck dagegen liefert das fünfte Bild.

Hier wenden sich Vertreter aus dem Volk, drei Muziks, an Pugačev, um ideologische Hilfestellung zu erhalten.

"Э-я мужик. И ждет твоего царского указу насчет закону-распорядку жизни." (Pug. S. 78)

Die drei Muziks kommen aus benachbarten Dörfern, in denen das Volk

¹⁰ Barsuks Aufruf hat Erfolg: die Vereinigung der hier gesammelten Truppe mit dem Pugačev-Heer wird im vierten Bild angesprochen (vgl. Pug. S. 69).

gegen die Herrschenden erfolgreich rebelliert hat. Die Kraft, die sie zu dieser Tat geführt hat, ist danach aber schnell verbraucht. Sie reicht nicht dazu aus, das neue Leben in eine sinnvolle Ordnung zu bringen. Was bleibt, ist Uneinigkeit und Streit. Eigene Versuche, eine Führung zu wählen, sind fehlgeschlagen. So bleibt allein die Hoffnung auf die Hilfe des vermeintlichen Zaren. Was sowohl im ersten als auch im zweiten Bild durch das Auftreten eines einzelnen - Pugačev bzw. Barsuk - vermieden werden konnte, ist hier eingetreten: der Aufstand hat sich in Chaos verwandelt. Nach dem Gespräch mit den Mužiks kommt Pugačev mit zweifelndem und enttäuschem Ton auf Barsuks positive und hoffnungsvolle Einschätzung über das Volk zurück. Dieser hatte es mit einem Schneeball verglichen, der durch immer neuen, unerschöpflichen Schnee lawinenartig anwächst.¹¹ Enttäuscht äußert nun Pugačev:

"Вот те и снег твой!" (Pug. S. 80)¹²

Er spürt das Versagen des Volkes, das alleingelassen zu keiner sinnvollen Aktion und Ordnung fähig ist.

Diese desillusionierende Darstellung findet auch im sechsten Bild Bestätigung.

Formal wird hierbei an das erste Bild angeknüpft, indem vorwiegend individuell gestaltete Einzelpersonen aus dem Volk auftreten, die Verweisungscharakter auf die gesamte Gruppe haben.

Zu Beginn des Bildes taucht in dem dargestellten Dorf ein angeblicher Pugačev auf. Im Grunde wird er von den Einwohnern als Betrüger erkannt, indem sie seine wahre Identität - Sidor Konovalov aus Elan' - aufdecken. Trotzdem aber sehen sie in ihm weiterhin den neuen Zaren.

"3-я женщина. Самого батюшку царя увидеть сподобились!" (Pug. S. 90)

Und auch wenn es sich um einen falschen Pugačev handelt, verfehlt sein Auftauchen doch nicht die ermutigende und erstarkende Wirkung auf das Volk. Diese wird symbolhaft an der Figur des lahmen Marej gezeigt.

¹¹ "Барсух. Мому войску, ваше величество, конца нетути. Оно - что снеговой ком. Рассыпался - это ништо! Комочек - то катится, а впереди снегу хватит!" (Pug. S. 77).

¹² Barsuk greift persönlich in die Situation der Dörfer ein, um zu retten, was zu retten ist (vgl. Pug. S. 80f.). Über das Ergebnis seiner Bemühungen erfährt der Rezipient allerdings nichts.

"Марей. А что ж! Теперь я, вольный человек! Может - и до Киева дойду..."

Странник. Беспременно!

Марей (поднявшись на ноги и ступая по двору). Аа ты гляди, гляди! Сам ступаю.... Пятый год, уж под руки водят, а тут - во!.. (...) Бываю новые ноги!

Странник. Новые и есть: вольные." (Pug. S. 91)

Auch ein falscher Pugačev kann also noch Wunder bewirken und das Volk ermutigen. Der sich jetzt frei fühlende Marej kann aktiv werden und seine Behinderung überwinden.

Und doch ist das sechste Bild im weiteren Verlauf eher dazu geeignet, die begrenzte Aktionsfähigkeit des Volkes zu unterstreichen. Denn gerade der geheilte Marej, Symbol des zeitweiligen Aufflackerns der Kräfte des Volkes, wird am Ende der Szene selbst passives Opfer der erneut einsetzenden Passivität des Volkes. Die Flamme des Aufstandes erlischt augenblicklich, als die Soldaten der Zarin auftauchen und die Herrschaft des alten Systems verkünden. Die Aktivität der Dorfbewohner beschränkt sich daraufhin im folgenden allein darauf, die Befehle der Soldaten auszuführen und unter der Dorfbewölkerung diejenigen auszuwählen, die stellvertretend für alle die Strafe der Soldaten treffen soll.

"Староста. Что ж, мир честной, идем решать - кого выдать насмерть, кому ухо резать." (Pug. S. 94)

Der Nährboden des Widerstandes, die Unzufriedenheit, bleibt unterschwellig zwar erhalten, aber das Volk macht es dennoch den Herrschenden erneut ausgesprochen leicht, ihre Macht zu behaupten.

"4-я баба. Аа иде ж тут правда, коли мой Арон из риги не выходил, а ему выпадает ухо резать!

1-я баба. А как у меня Хома сроду глухой!

3-я мужик. Не так судишь: тут, гляди сюда, для пользы ухо режется! По закону.

3-я баба. Знаем ваш закон! - Богатеи, небось, с ухами останутся!" (Pug. S. 95)

Marej wehrt sich nicht im geringsten gegen die Entscheidung der Dorfbewohner, ihn zum Opfer zu machen. Er stellt das "Gesetz" und die Entscheidung seiner Mitmenschen mit keinem Wort in Frage. Es ist, als habe die Heilung nie stattgefunden: die Beine gehorchen ihm nicht mehr, und die Aktivität schlägt erneut in Passivität und Anpassung um. Marej wird Avdej, das zweite ausgewählte Opfer, kontrastiv gegenübergestellt, denn Avdej wehrt sich gegen das Geschehen, allerdings auf eine sehr destruktive Art:

"- Не хочу от ваших подлых рук смерти! Аушитесь сами панам на здоровье!
(Бросается вниз головой.)" (Pug. S. 98)

Das sechste Bild macht besonders die fehlende Eigendynamik der Kraft innerhalb des Volkes deutlich. Das gerade macht seine Schwäche aus und zeigt sein begrenztes Bewußtsein.

Als im siebten Bild Pugačev gefangengenommen wird, trifft er nochmals mit einer Volksmenge zusammen, die mit Entsetzen und Verzweiflung das Ende ihres Anführers aufnimmt:

"- У кого нам правдушки и защиты искать?
- Вернися на землю!" (Pug. S. 114)

Von dem Volk, das die Quelle des Aufstandes war, ist hier nichts mehr zu spüren. Jetzt ist es lediglich eine kraft- und hoffnungslose, verzweifelte Menge.¹³ Sie wendet sich zwar nicht von ihrem Anführer ab,¹⁴ kann aber in diesem Zustand nicht mehr der Rückhalt des Aufstandes sein, sondern ist am Ende nur noch erfüllt von Trauer, Resignation und Passivität.

Das Volk in "Pugačevščina" zeigt sich also als sehr ambivalent. Es verkörpert in sich sowohl Kraft als auch Schwäche, Macht und Machtlosigkeit, Widerstand und Opfer, Aufruhr und Resignation.

Die bedeutende Rolle, die das Volk in "Pugačevščina" spielt, wird noch dadurch gestärkt, daß über die direkten Gestaltungen der Masse auf der Bühne hinaus zwei Vertreter aus dem Volk - Barsuk und Ustin'ja - im Verlaufe des Stückes in den engsten Kreis um Pugačev aufsteigen und damit die Verbindungslinien zwischen Aufstand und Volk festigen und unterstreichen.

Nicht verständlich ist deshalb die zeitgenössische Kritik:

"Крестьяне, рабочий люд показываються только в конце пьесы: эпизодически, случайно, разрывая композиционное единство пьесы."¹⁵

¹³ Vgl. Fajnberg (1962) S. 238: "... не могучая волна народного гнева, а убегающая волна народного страдания..."

¹⁴ Die Interpretation des Polizeihauptmanns zu Ende des Stückes über die Motivation der versammelten Menge ist unglaubwürdig und eher zynisch: "... народ, ликующий по случаю спасения России от злодея, повергает чувства несказанной благодарности, беспредельной любви и бесконечной покорности!" (Pug. S. 125)

¹⁵ Novyj žritel' 40/192S S. 10 (Uriei': Esse o 'Pugačevščine').

4.4.2 Pugačev

Trenevs Darstellung des Emel'jan Pugačev in "Pugačevščina" ist in der sowjetischen Presse Quelle heftiger Kritik gewesen. Vornehmlich entzündete sie sich an der wenig heldenhaften Gestaltung des historischen Bauernführers, einer zentralen Figur in der Geschichte vom Kampf des Volkes gegen die Herrschaft der Mächtigen.

Tatsächlich hat Trenev diese Figur, vor allem zu Beginn des Stückes, als äußerst durchschnittliche Gestalt mit zahlreichen negativen Charakterzügen gezeichnet. So beschreibt Diev ihn als:

"незадачливым, разбитым бахвалом, жадным до плотских развлечений, не отличающимся ни особым умом, ни цельностью и самобытностью характера."¹

Im ersten Bild hält sich Pugačev zunächst bei Čika versteckt, um dort auf den richtigen Augenblick für den Beginn des Kampfes gegen das herrschende System zu warten. Diese Wartezeit erträgt er nur widerwillig und ungeduldig, schätzt die Lage und die Aussichten der Bewegung unrealistisch ein und verhält sich unvernünftig und der Situation vollkommen unangemessen. Der Dominierende in diesem Bild ist nicht etwa der spätere Bauernführer und angebliche Zar, sondern Čika:

"Пугачев. Что это тебе моя рожа приглянулась?

Čика. Аа ведь я, может, завтра ее на этом самом месте за царский лик показывать должен!" (Pug. S. 14)²

Voller Ironie und Herablassung ist das Verhalten des später eintreffenden Čumakov Pugačev gegenüber:

"Čумakov. (...) Прочти, родной, и наставь.

Пугачев. Сейчас. (Берет бумагу.) Тут об чем?

Čумakov. Сам видишь, батюшка... Только ты его, родненький, поверни вот так, вниз ножками... этак глазюшкам способней." (Pug. S. 20)

Diese herablassende Haltung erscheint nicht ganz ungerechtfertigt, denn Pugačev disqualifiziert sich selbst durch sein Verhalten immer wieder in hohem Maße. Die Anderen zeigen sich ihm weit überlegen. Čumakov etwa schätzt die Lage und Stärke der Bewegung wesentlich realistischer ein als Pugačev. Er setzt dessen Abenteuer- und Draufgängertum fundierte Informationen und überlegtes, souveränes Handeln entgegen.³

¹ Diev (1960) S. 55.

² Hervorhebung von mir.

³ Vgl. Pug. S. 18f.

Die Rollenverteilung entspricht damit in keiner Weise den Erwartungen des Rezipienten.

Trenev scheut sich auch nicht, Pugačev in lächerlichen Situationen zu präsentieren: so zum Beispiel als er seine Rolle als Peter III. vergißt und von seinem Geburtsort am Don spricht⁴ oder als er, wie im vorigen Zitat, ein Schriftstück verkehrt herum zu lesen versucht.⁵ Der lächerliche Eindruck wird dabei noch durch seine übertriebenen Zarenposen unterstrichen.

"Пугачев. Ладно. Заходите. Приказы дам!" (Pug. S. 20)

Nichts im Verhalten Pugačevs spricht dagegen, daß Čumakov und Čika in ihm lediglich eine Spielkarte in ihrem Spiel gegen die Herrschenden sehen können.

"Čumakov. Так не садись со мной в дураки играть! В эту игру мы с царями да с панами сыграем, ежели... (...) Ежели нам из колоды высветит козырь, а не простой масти хлап." (Pug. S. 20f.)

Daß Čumakov hier daran zweifelt, mit der Person Pugačevs an eine Trumpfkarte geraten zu sein, wird offenkundig.

Aber das Volk dürstet nach einem Hoffnungsträger:

"Ничто земля больно отсырела от слез, и царей, что грибов, на ей." (Pug. S. 21)

Der Eindruck, den der Rezipient im ersten Bild vom Volk gewinnt, wird durch diese Analyse Čumakovs unterstrichen: es wartet sehnsüchtig auf einen Erlöser und auf einen Anstoß zur Veränderung seiner Lebenssituation. Bei dieser Konstellation erscheint es in "Pugačevščina" vollkommen nebensächlich, wer ihm letztlich diesen Anstoß gibt. Auf persönliche Qualitäten kommt es nicht an. Trotz aller Zweifel an Pugačev entscheiden sich Čika und Čumakov dann auch dazu, diesen dem Volk als neuen bzw. wiedererstandenen Zaren Peter III. zu präsentieren.⁶

Im Moment des Zusammentreffens des Volkes mit seinem langersehnten Herrscher, der an sich ein Moment von großem Pathos ist, gibt Trenev seinen Helden dem Rezipienten offen der Lächerlich preis: sein Auftritt verzögert sich dadurch, daß er in diesem Augenblick nur voller Eitelkeit an seine ramponierte Hose denkt. Damit wird ganz offenkundig, daß er sich der Bedeutung der Situation nicht bewußt ist und in kleinlichen, eigensüchtigen Gedanken verhaftet bleibt.

4 Vgl. Pug. S. 19.

5 Vgl. Pug. S. 20.

6 Vgl. Pug. S. 25.

"Чика. (...) Ая заслул?

Пугачев (тихо). Упреждал чорта про штаны!.. Покуль твои сискал... (К толпе) Здравствуйте, детушки!" (Pug. S. 26)⁷

Im ersten Bild wird Pugačev demnach als ein äußerst durchschnittlicher Charakter gezeichnet, der keineswegs heroische, sondern vor allem komische, ja lächerliche Züge trägt.⁸ Er ist, wie Fajnberg bemerkt, von Trenev "auf das Äußerste erniedrigt"⁹, In keiner Phase des Geschehens ist ersichtlich, wie es dazu kommen konnte, daß ausgerechnet diese Figur die Rolle des Anführers und der Symbolfigur des Bauernaufstandes übernommen hat.

Diev führt aus:

"Если уж говорить о каких-то специфических особенностях натуры тренеvского Пугачева, которые придают ему известное своеобразие и в какой-то мере могут объяснить его центральное положение в разворачивающихся в пьесе событиях, то, при всем желании, можно указать лишь на его авантюризм, способность самозабвенно, целиком отдаваться игре рискованных жизненных обстоятельств."¹⁰

Er muß dann aber noch einräumen, daß Grundlage dieser Einsatz- und Risikobereitschaft ein vollkommen somnambules Verhältnis zur Realität und fehlende Einsicht in die Folgen seines Handelns ist.

Der im ersten Bild gewonnene Eindruck wird im dritten Bild mit dem nächsten Auftritt Pugačevs weiter untermauert.

Zwischen beiden Bildern ist eine gewisse Zeit vergangen, in der Pugačev sich selbstgefällig in seine Führungsrolle eingelebt hat. Immer wieder betont er seine Mittelpunktstellung und genießt sie ganz offensichtlich. In seiner hochmütigen, angeberischen Selbstpräsentation bemerkt er nicht einmal, daß er sich in Lügengeschichten verstrickt. So erzählt er eine Anekdote über ein Zusammentreffen zwischen ihm und seinem angeblichen Großvater Peter I., den Peter III. in Wahrheit nicht gekannt haben kann. Er hat sich so stark in seine Rolle hineingesteigert, daß er selbst schon nicht mehr am Wahrheitsgehalt seiner Geschichte zweifelt. Im Grunde ist er tief von seiner kaiserlichen Unfehlbarkeit und von der angeblich von Peter I. ererbten Unverletzbarkeit überzeugt. Das hebt

⁷ Auf diese Äußerlichkeiten geht er sogar noch in seiner Rede an das Volk ein: "Нынче я, как еще не сел на царство и должен был в ни-стохестве укрываться, то даже одехи такой не имею и также мои князья и графья." (Pug. S. 26).

⁸ Ajzenstadt (1969) S. 112 spricht von "'хлестаковские' черты".

⁹ Fajnberg (1962) S. 224: "снижен до крайности".

¹⁰ Diev (1960) S. 55f.

auch Trenev in seinen Aufzeichnungen hervor:

"... сам себе верящий импровизатор-враль. Беззаветно храбр и вер(ит), что его пули не берут,..."¹¹

Selbstgefälligkeit, Prahlerei und unrealistisches Vorgehen zeigen sich in diesem Bild besonders auch in seinem Verhalten gegenüber Ustin'ja.

"Жалую тебя первой при себе девицей! Поглядишь, сколько их у меня, - ты заглавная! Златом-каменьем обсыплю, а кто дотронется - в куски! Как я царь гневный... Ну?" (Pug. S. 53)

Er verspricht ihr später außerdem ohne Zögern, in vollkommener Ver-
kennung seiner Möglichkeiten und der Realitäten, die Hauptstadt des
Landes in ihr Heimatdorf zu verlegen.¹²

Diese negative, eher komische als heldenhafte Darstellung der Figur des Bauernführers, die vor allem in den bislang behandelten Bildern zum Ausdruck kommt, ist von Beginn an in der sowjetischen Presse scharf kritisiert worden.

Eine zeitgenössische Kritik spricht davon, daß die Geringschätzung der Persönlichkeit Pugačevs an eine "Verspottung durch den Adel grenze"¹³. An anderer Stelle heißt es:

"Получилось такое снижение пугачевщины и Пугачева, которое граничит местами с нарочитым развенчанием"¹⁴

Die Unterbewertung der Rolle des Einzelnen konstatiert auch Levitan:

"То, что истинно положительный герой - руководитель народного восстания - должен быть незаурядной личностью, лучшим из представителей народа, не нашло у К. Тренева должного освещения."¹⁵

Doch gegen diese Kritiken muß eingewendet werden, daß Trenev bei dieser Darstellung des historischen Helden nicht stehenbleibt. So unterscheidet sich der Pugačev des ersten Bildes in ganz erheblichem Maße von dem des letzten. Er durchläuft im Verlauf des Stückes in seiner Rolle als Bauernführer eine tiefgreifende Entwicklung.

¹¹ Zitiert nach Fajnberg (1962) S. 223. Auch die Kaltblütigkeit, mit der er Lysovs versuchtem Attentat auf ihn begegnet, entspringt im Grunde den Phantasterelen über seine übermenschlichen Fähigkeiten (vgl. Pug. S. 50).

¹² Vgl. Pug. S. 54. Deutlich ist hier die Analogie zu Peter I. und dessen Schaffung der neuen Hauptstadt Petersburg. Das zweite Mal, nach der Anekdote von der ererbten Unverletzbarkeit, bringt damit Pugačev seine angeblich enge Verbindung zu Peter I. zur Sprache. Damit wird versucht, ein gleiches Machtpotential für beide Personen zu suggerieren.

¹³ Čuzak (1925) S. 73: "граничит с дворянским издевательством".

¹⁴ Čuzak (1926) S. 40 (Hervorhebung im Text).

¹⁵ Levitan (1957) S. 149.

„Сниженный, антиромантический Пугачев первых сцен не итог, не конечный вывод, а лишь первая ступенька на крестом пути! К. Тренину важно проследить за развитием личности, за диалектикой внутреннего роста, за тем, как в горниле борьбы выковывается характер вождя.“¹⁶

Das zentrale Bild für die Weiterentwicklung des Helden ist das vierte. Hier findet der Wendepunkt vom „Protegé“ zum „Führer“ statt.¹⁷ Aus dem weitgehend durch seine Umgebung bestimmten Objekt der Ereignisse entsteht eine Persönlichkeit, die die Fäden der Geschichte selbst in die Hand nimmt.

Der Beginn dieses Bildes zeigt Pugačev noch erfüllt von Schwäche. Die Rückschläge im Kampf gegen die Armee haben Furcht um das eigene Leben geweckt, das er nun durch die Planung seiner Flucht zu retten versucht. Ustin'ja reagiert mit strikter Ablehnung und appelliert an seine Moral und sein Pflichtbewußtsein:

„Устинья. Нельзя тебе, государь, не вернуться! Народ тебя, не спавши, ждать будет.“ (Pug. S. 66)

Unwiderruflich ist sein Schicksal, nach ihrer Meinung, mit dem des Volkes verbunden. Sie weist ihn darauf hin, daß er sich ohne Rücksicht auf die eigene Person den Anforderungen dieser Verbundenheit stellen und eventuell schwere Opfer dafür bringen muß.

„Устинья. Своею кровью поливать надо.“ (Pug. S. 65)

Die Entscheidung zwischen Flucht oder Übernahme der Verantwortung fällt Pugačev nicht selbst, sondern Perfil'ev, einer seiner Gefolgsleute. Zunächst will dieser Pugačev den Weg durch das Fenster zur Flucht weisen, dann jedoch besinnt er sich:

„Перфильев (радостно). Жив? Аа, родный же ты мой! Так мы его сейчас накроем! Я другой ход знаю. Сюда в окно! (Пугачев делает движение к окну).

Перфильев (выглянув в окно). Стой, царь! Оборот делу вышел... Не сяди тебе дорога. Ступай смело в дверь!“ (Pug. S. 68f.)

Was hat hier Perfil'evs Sinneswandel herbeigeführt? Was hat er beim Blick aus dem Fenster gesehen?

Sicherlich ist ein Zusammenhang zu der nachfolgenden Szene - dem Eintreffen von Barsuk und Čumakov mit der Ankündigung neuer Truppen - zu sehen. Das Volk zeigt erneut seine Bereitschaft zum Aufstand gegen die Herrschenden. Zudem unterstreicht im Anschluß das Auftre-

16 Ajzenstadt (1969) S. 114 (Hervorhebung im Text).

17 Vgl. Fajnberg (1962) S. 233.

ten der Arbeiter¹⁸ die scheinbar unerschöpfliche Kraft des Volkes. Čumakov faßt dies zusammen:

"*Чумаков.* Не забудь мое слово: из живой криницы воду пьешь - не бойся, если ковш разбился: воды в кринице хватит!" (Pug. S. 70)

Die Demonstration der Kräfte des Volkes gerade an der Stelle, an der Pugačev sich von der Bewegung aus Angst und egoistischen Erwägungen zurückziehen will, führt einen Umschwung in seinem Auftreten herbei: gegenüber der Respektlosigkeit Čikas reagiert Pugačev nun verärgert und setzt mit autoritärem, souveränem Auftreten dessen Unterordnung durch:

"*Пугачев (грозно).* Так у меня ее вмент потеряешь! Ты перед кем это явился? Где ты тут кобелей смысал? Ай я тебя не государь император? Во хрун! Шапку на молитву! (*Čика выполняет команду.*)" (Pug. S. 71)

Er hat wieder Vertrauen in seine Macht und seine Basis im Volk, bekräftigt auf dieser Grundlage das ehrgeizige Ziel, Moskau zu erreichen, und setzt sich als wahrer Führer an die Spitze des Zuges.

Diese Entwicklung stärkt den Zusammenhalt zwischen ihm und seiner Gefolgschaft. Čika und Čumakov äußern sich begeistert über das neue Auftreten von Pugačev:

"*Čика (Чумакову).* Слыхал, как он меня? (*Радостно улыбаясь.*) Чисто царским духом прет!

Чумаков. Покуль под мжитки кто не шмякнул. А то и дух весь вон.

Čика. Скули еще! Сроду на меня никто так не смел кричать!" (Pug. S. 72)

Ganz offensichtlich ist hier ein Wendepunkt in der Entwicklung Pugačevs zu verzeichnen.

"На глазах у нас умирает авантюрист и рождается предводитель крестьянской революции, осознавший себя народным вождем."¹⁹

18 Von den Arbeitern war schon an früherer Stelle im Stück die Rede:

"*Пугачев.* (...) После казака первый на это дело заводской человек рабочий!" (Pug. S. 46)

Von sowjetischer Seite wurde immer wieder Kritik daran laut, daß Trenev den Beitrag der Arbeiter am Pugačev-Aufstand nicht genügend gewürdigt hätte (vgl. zum Beispiel Surkov (1955) S. 123). Seine Einstellung zu dieser Kritik äußerte Trenev in einem Brief an Gor'ki: "Православные критики побранивают меня, что я не выдвинул в 'Пугачевские' рабочие массы. Хочу печатно ответить, что такой уж я капризный человек: не хочу и не желаю! Единственное мое оправдание: при Пугачеве рабочих не было. Были заводские крепостные крестьяне, даже не бросавшие хлебопашества и с той же крестьянской 'идеологией' (роковое для слабых рецензентских голов слово!)." Gor'ki/Trenev (1963) S. 448.

Trotz dieser klaren Aussage hat Trenev bei den späteren Überarbeitungen stärkere Akzentuierungen des Arbeiteranteils am Pugačev-Aufstand eingefügt (vgl. Ocerki (1963) S. 221).

19 Levitan (1957) S. 147.

Er ist nicht mehr die lächerliche Figur, die aus unerfindlichen Gründen an die Spitze der Bewegung gesetzt wurde, sondern hat charakterliche Eigenschaften angenommen, die seiner historischen Rolle gerecht werden.

Die Autoren der Očerki (1963) konstatieren an dieser Stelle einen absoluten und eindeutigen Umschwung in Pugačevs Verhaltensweise für den gesamten weiteren Verlauf der Handlung:

"В последних картинах пьесы Пугачев обретает черты подлинного величия и героизма."²⁰

Dieser Auffassung muß widersprochen werden. Tatsache ist zwar, daß Pugačevs weiteres Auftreten sich in den meisten Fällen deutlich von dem in den ersten Bildern unterscheidet - das Wachsen an der Rolle, die ihm angetragen worden ist, ist ganz offenkundig -; dennoch gibt es Situationen, in denen erneut der Pugačev der ersten Bilder durchscheint.

So auch gleich im darauffolgenden fünften Bild:

Hier wird die Gruppe um Pugačev in einer militärisch schwierigen Lage gezeigt. Barsuk mit seiner unerschöpflichen Zuversicht bezüglich der Einsatzfreude und der Kraft des Volkes gibt den Ausschlag für die Entscheidung, sich trotz allem weiterhin nach vorn, das heißt in Richtung Moskau, zu wenden.

Unter diesem Eindruck, erfüllt von absoluter Hingabe an die Ziele der Bewegung, erklärt Pugačev zunächst:

"Гляди, атаманы, кто об своих женах-детях сгладывать стал, тому со мной не дорога!" (Pug. S. 77)

Damit handelt er entsprechend den Anschauungen Ustin'jas und seiner eigenen, veränderten Haltung, wie sie im vorausgegangenen Bild entwickelt wurde. Eigene, egoistische Interessen haben für ihn keine Bedeutung mehr. Er ist zur Aufopferung bereit und verlangt gleiches auch von seiner Umgebung.

Dann aber folgen zwei desillusionierende, ihn verunsichernde Szenen: zunächst das Zusammentreffen mit den drei Mužiks, über das im vorangegangenen Kapitel bereits berichtet wurde, und später das Auftreten seiner Frau Sof'ja.

Neben der mangelnden Bewußtheit des Volkes führt die erste der beiden Szenen Pugačev auch seine eigenen Grenzen vor Augen, denn seine

²⁰ Očerki (1963) S. 223.

politische Programmatik erweist sich hier als äußerst reduziert. Er ist nicht dazu in der Lage, den Muziks einen positiven Entwurf der Gesellschaft für die Zeit nach der erfolgreichen Zerschlagung der Gutsbesitzerherrschaft zu bieten. Pugačevs Programm besteht im Grunde allein darin, daß er sich selbst als herrschenden Vertreter der Bauernschaft betrachtet²¹ und als Ziel die Zerschlagung der Gutsbesitzerrechte und die Befreiung der Bauern aus ihrem Sklavendasein²² und besitzlosen Zustand²³ definiert. Aber die Freiheit ist dann auch schon Endzweck und Endpunkt der Programmatik. Über ihren konkreten Inhalt, über die Gestaltung der veränderten Gesellschaftsstruktur, bestehen keinerlei Vorstellungen.

Beim Zusammentreffen mit den Bauern im fünften Bild irritiert ihn ganz offensichtlich, daß das nicht ausreicht und daß das Volk nicht dazu in der Lage ist, mit der neugewonnenen Freiheit nach eigenen Vorstellungen umzugehen.

Pugačevs reduziertes Programm in "Pugačevščina" ist ein Hinweis darauf, daß es Trenev nicht darum ging, die Protestbewegung des 18. Jahrhunderts in einen direkten Zusammenhang zu den aktuellen Ereignissen zu stellen und damit eine Modernisierung der Geschehnisse zu erreichen.²⁴ Es ging ihm vielmehr um eine weitgehend realistische Gestaltung der Ereignisse. Damit unterscheidet sich "Pugačevščina" in ganz erheblichem Maße von dem zum Beispiel in "Spartak" gestalteten Konzept historischer Dramen.²⁵

Nach der Demonstration der beschränkten Möglichkeiten sowohl des Volkes als auch der eigenen Ideologie bewirkt die zweite angesprochene Szene dann eine erneute Verstrickung in private, egoistische Interessen. Bei der Begegnung mit seiner Frau Sofja verfällt Pugačev zunächst wieder in die aus den ersten Bildern bekannten Verhaltensweisen und wird durch seinen übertrieben hochmütigen Ton erneut zur komischen Figur.

"Пугачев. Мое дело теперь царское. Могу до двух тысяч жен иметь, как премудрый царь Соломон." (Pug. S. 81)

21 Vgl. Pug. S. 44: "крестьянский царь".

22 "У меня нет холопов! Все вольные казаки!" (Pug. S. 47).

23 "Ворочаю вам, верное мое личное казачество, весь ваш родной Яик с протоками и рыбными ловлями! Владейте землями до самого Каспия!" (Pug. S. 46)

24 Nur einmal kann eine Analogisierung der Gedankenwelt der historischen Figuren mit der modernen Ideologie konstatiert werden, wenn Barsuk sagt: "Шкуры у вас жирные, шерсть на их вольная - есть чего беречь! А нам беречь неча!" (Pug. S. 108).

25 Vgl. S. 127.

Sof'ja weist ihn dann auf seine Verantwortung gegenüber dem privaten Bereich, das heißt vor allem gegenüber seinen Kindern, hin.

Unmittelbar nach diesen beiden Begegnungen verkündet er, daß er seine Entscheidung über die weitere Vorgehensweise revidiert habe. Es soll nicht mehr weiter voran, auf Moskau zu, gehen, sondern zurück in die Steppe.

"Пугачев. Аа что ж на рожон лезть! Супротив регулярных армий с кулаками, с мужиками царство не завоеешь. Вниз по Волге, на Аон, на Яик дорога!" (Pug. S. 83)

Er selbst bringt jetzt seine familiäre Bindung ins Spiel²⁶ und widerspricht direkt seiner eigenen Äußerung über die Notwendigkeit, private Rücksichten aufzugeben. Das Private siegt hier in seinem Bewußtsein über die Bereitschaft zum gesellschaftlichen Einsatz.

Beide vorangegangenen Szenen haben gemeinsam diese erneute Umorientierung bewirkt.²⁷

Der Rückzug ins Private markiert damit die Aufgabe der souveränen Führerschaft, zu der Pugačev im vierten Bild gelangen konnte. Die Umkehr auf dem Weg nach Moskau ist Symbol für dessen Entmutigung. Denn die Erfüllung seiner Aufgabe als Führer der Bewegung liegt unzweifelhaft in Moskau. Alles andere wird vom Großteil seiner Gefolgsleute als Versagen aufgefaßt. Der Weg zurück zum Jaik ist deshalb Kennzeichen der Privatisierung und des Rückzugs auf das Ego.

Das fünfte Bild zeigt Pugačev tatsächlich als "Helden auf Zeit".²⁸ Eine Stärkung seines Charakters hat zwar stattgefunden, sie ist aber nicht so gefestigt, daß sie bereits dauerhaft seine Handlungsweise bestimmen könnte.

Aber Pugačev ist noch zu weiterer Entwicklung fähig: so hat er im siebten Bild, das ihn auch äußerlich stark verändert zeigt,²⁹ seine Fehler und sein Scheitern erkannt.

²⁶ Vgl. Pug. S. 83: "... а у меня тоже, может, дети малые!"

²⁷ Fajnberg (1962) S. 236f. legt mehr Gewicht auf das familiäre Eingreifen. Aizenstadt (1969) S. 117 dagegen mehr auf die desillusionierende Begegnung mit den Muziks. Ich möchte hier keine abstufoende Wertung vornehmen, sondern von einem engen Zusammenspiel beider Szenen ausgehen.

²⁸ Das verneint Fajnberg (1962) S. 236.

²⁹ Pug. S. 111: *"На пожелтевшем лице легли морщины; серебрятся волосы."*

Пугачев. (...) А ты сказывал: от народу отгорожусь – это верней!

Чумаков. От народу, – что от вешней воды на займище, – не отгородишь-ся. Вишь, она полихнула совсюду: и с поля и с заводов! По стену разостлалась.

Пугачев. Чтой-то стелешь ты мягко! Не стели, я упал уж..." (Pug. S. 112)

In diesem Bild hat sich der ernsthafte, heroische Pugačev gegenüber dem komischen, lächerlichen endgültig durchgesetzt.

"... от бывлой хлестаковской похвальбы, от наивной веры в собственное везение не осталось и следа."³⁰

Ein Einzelner, Čumakov,³¹ liefert ihn in diesem Bild aus. Doch Pugačev lehnt es ab, sein Schicksal durch den Einfluß einer einzelnen Person bestimmt zu sehen:

Чумаков. (...) Я тебя своими руками ставил, своими и симу.

Пугачев. Ну, ты – тварь! Цыц! Меня бог да народ ставил! С ими и рассчитывать буду. А вы свои воровские руки прочь!" (Pug. S. 113)

Er erkennt hier deutlich seine Abhängigkeit vom Volk. Čumakov gegenüber fühlt er sich dagegen keinerlei Rechenschaft über sein Handeln schuldig und kann ihn deshalb auch nicht als Richter über sich anerkennen. Er beugt sich schließlich auch nicht der Aktion Čumakovs, sondern der Einsicht in das Ende der Volksbewegung, als er erkennen muß, daß die an dieser Stelle auftretende Volksmenge nicht mehr Kraft und Stärke zeigt, sondern sich als verängstigte Schar von Frauen und Kindern präsentiert.³²

Das achte und letzte Bild, in dem Pugačev als Gefangener gezeigt wird, bezeichnet Surkov als "Apotheose Pugačevs"³³. Pugačev versteht nun seine geschichtliche Bedeutung als Vorläufer anderer Bewegungen des Volkes gegen die Herrschenden und hat damit seine tragische, aber auch hoffnungsvolle Rolle im historischen Prozeß realisiert:

Пугачев. Я не ворон, вороненок. Ворон-то еще прилетит." (Pug. S. 122)

Пугачев. А уж вы меня лихом поминайте! Аа лихо-то мое внукам-правнукам вашим вспомнется..." (Pug. S. 124)

30 Aizenstadt (1969) S. 117.

31 Auffällig ist die Rollenverteilung beim Verrat Pugačeva: Čumakov ist der intellektuellste unter den Gefolgsleuten von Pugačev. Barsuk dagegen, der am engsten mit dem Volk verbunden ist, da er direkt aus ihm kam, versucht dem entgegenzuwirken. Für Pugačev ist diese Konstellation alles andere als überraschend. Zu Čumakov sagt er: "Ждал я от тебя пагубы, (...)" (Pug. S. 113).

32 Vgl. S. 141.

33 Vgl. Surkov (1955) S. 129.

Der Held dieses Dramas hat sich im Verlauf der Handlung von einer unscheinbaren, lächerlichen Marionette in der Hand Anderer zu einem bewußten, tragischen Helden entwickelt. Trenev ging es in "Pugačevščina" vor allem darum, den Zusammenhang zwischen Held und Volk zu gestalten. Nur auf dieser Grundlage hat sich hier die Entwicklung Pugačevs vollzogen. Das Volk bekommt dadurch großes Gewicht, denn der Aufstand gründet sich nicht etwa auf das Wirken des Führers dieser Bewegung, sondern hat allein soziale, im Volk verankerte Ursachen. Durch diese hat sich die Lage so weit zugespitzt, daß eine Führerpersönlichkeit notwendigerweise auf den Plan gerufen wird. Diese kann dem zum Aufstand bereiten Volk den Funken liefern, den es allein nicht erzeugen kann, sie kann es ermutigen, stärken und zusammenhalten. Das Volk ist somit von einer Führerpersönlichkeit abhängig. Genauso ist aber auch andersherum der Führer vom Volk abhängig, denn er allein wäre nicht dazu in der Lage, den Aufstand selbsttätig auszulösen und zu bestimmen. Und nur als Führer des Volksaufstandes, in enger Verbindung mit der Kraft des Volkes, kann er selbst die beschriebene Entwicklung durchlaufen. Die Kraft des Volkes im Rücken, kann er selbst Kraft in sich aufnehmen und eine positive Veränderung seiner Persönlichkeit realisieren. In dem Augenblick, in dem dagegen die Schwäche des Volkes zu tage tritt, sieht er die Aussichtslosigkeit seiner Lage und schwankt. Der Grund für das Scheitern des einzelnen Helden ist deshalb nicht in dem Einzelnen selbst zu suchen, sondern in der mangelnden Bewußtheit der Masse.

Da Trenevs Hauptinteresse in der Gestaltung des engen Zusammenhanges zwischen Pugačev und der Volksbasis liegt, ist für ihn die Persönlichkeit des Bauernführers von nur sekundärer Bedeutung.

"Его личные качества не существенны рядом с волею времени."³⁴

Surkov zieht aus diesem Ansatz den Schluß:

"... Тренив (...) одним из первых в послеоктябрьские годы шел к пониманию истории как истории народа..."³⁵

Aber dieser Ansatz trifft in der sowjetischen Literaturkritik auf scharfen Widerspruch:

34 Markov (1926) S. 126.

35 Surkov (1955) S. 128 (Hervorhebung im Text).

"Хотя верно, что толпа рождает героев, но герой должен быть достаточно сильным и выдающимся. Этого нет в пьесе."³⁶

Diev spricht von einem falschen Geschichtsverständnis Trenevs bezüglich der Bedeutung des Einzelnen im historischen Prozeß:

"Тренев ошибочно полагал в тот период, что отдельная личность не играет никакой роли в истории, что она как бы всецело поглощается массой."³⁷

Trenevs Sichtweise der Geschichte wird in der Kritik immer wieder mit der Theorie des Historikers M. N. Pokrovskij³⁸ in Verbindung gebracht.³⁹ Dieser betrachtete die Historie auf dem Hintergrund eines "ökonomischen Materialismus", nach dem allein wirtschaftliche Verhältnisse die Antriebskräfte des geschichtlichen Prozesses seien. Das Wirken sowohl von Einzelnen als auch von Klassen war für ihn demgegenüber von wesentlich geringerer Bedeutung.

In seiner "Russkaja istorija s drevnejsich vremen" beschreibt Pokrovskij die Persönlichkeit Pugačevs wie folgt:

"... менее романтическую фигуру, чем Пугачев, трудно себе представить. Как личность это было нечто среднее между фантастом, способным уверовать в плоды своей фантазии, (...) и просто ловким проходивцем..."⁴⁰

Jaroslavskij weist Pokrovskij die Schuld dafür zu, daß sowohl der Stenka Razin- als auch der Pugačev-Aufstand lange Zeit unter geringschätzenden Vorzeichen als "Pugačevščina" bzw. als "Razinščina" betrachtet wurden.⁴¹ Er bringt aber mit der Schule um Pokrovskij auch die Tendenz in Zusammenhang, die Geschichte unter modernisierenden Aspekten zu betrachten.⁴²

Gerade das hat Trenev aber vermieden. Eine Parallele zu den Anschauungen Pokrovskijs ist demnach nur teilweise zu bejahen.

Inwieweit das von Trenev entworfene Pugačev-Bild den wahren histori-

36 Izvestija 6.10.1925 S. 4 (N. Semasko: Za 'Pugačevščinu').

37 Diev (1960) S. 58.

38 Pokrovskijs Werke waren in den zwanziger Jahren weit verbreitet, trafen aber immer mehr auf harte Kritik. Vgl. Jaroslavskij (1940).

39 Vgl. zum Beispiel Surkov (1955) S. 142f. und Diev (1960) S. 59. Ganz im Gegensatz dazu steht die Aussage von Osnos, daß beispielsweise die Kritik von Uriel im "Novyj zritel" 40/1925, die Trenev "Führertum" ("vozdizm") und "bourgeoisien Psychologismus" ("buržuaznyj psihologizm") vorwirft, aus dem Lager der Pokrovskij-Anhänger bzw. der linken Formalisten kam (vgl. Osnos (1947) S. 98).

40 Pokrovskij (1965) S. 131f.

41 Vgl. Jaroslavskij (1940) S. 13.

42 Vgl. Jaroslavskij (1940) S. 9.

schen Gegebenheiten entspricht,⁴³ soll hier nicht weiter untersucht werden. Denn wichtiger als die Authentizität ist im Zusammenhang dieser Arbeit Trenevs Konzept des Themas "Einzelner und Masse", das hier als "Kollektiv und Produkt des Kollektivs" erscheint.

Aber das Kollektiv, die Masse, ist bei Trenev keine autonome Kraft, wie das etwa in "Misterija-buff" der Fall war. Im Prinzip sind bei ihm beide Seiten, die den Aufstand beeinflussen, schwach. Ihr revolutionäres Potential ist nur gering. Trenevs Modell der Geschichte muß damit zu einem Drahtseilakt werden: aus zwei schwachen, an sich ohnmächtigen Elementen versucht er eine Kraft zu entwickeln, die den Aufstand realisieren und tragen kann. Das kann nicht gelingen. Sein Bemühen, die Bedeutung einer einzelnen Persönlichkeit im geschichtlichen Prozeß nur sehr gering zu gewichten, führt zu einer halbherzigen, unglaubwürdigen Lösung.

Für die sowjetische Kritik ist Trenev mit diesem Konzept zu weit gegangen, denn durch die fehlende Gestaltung eines wirklich positiven Helden ist, nach deren Meinung, das Heroische des Kampfes vollkommen verloren gegangen. Als wichtig und richtig wird zwar Pugačevs enge Verbindung mit dem Volk angesehen, aber das Fehlen jeglicher individueller Basis für seine Führerschaft wird negativ bewertet.

Die sowjetische Kritik deutet damit an, daß das führende Individuum nicht durch die Masse verdeckt werden dürfe. Bei allem Gewicht, das auf die Gestaltung der breiten Volksmassen gelegt werden sollte, muß der Einzelne dennoch eine zentrale Stellung einnehmen und als wirkende Kraft in der Gesellschaft gestaltet werden.

43 Dazu existieren sehr unterschiedliche Anschauungen. Weitgehend bejaht dies Ajzenstadt (vgl. etwa Ajzenstadt (1969) S. 113 Anm. 1), negativ äußert sich zum Beispiel Danilov (vgl. Danilov (1944) S. 563).

4.5 Der Held als Abenteurer: Aleksej Fajkos "Ozero Ljul"

Die "Neue ökonomische Politik" (NĖP), die nach Beendigung des Bürgerkrieges dazu beitragen sollte, das am Boden liegende Land wieder zu sanieren und aufzurichten, brachte nicht nur auf wirtschaftlichem Gebiet umfangreiche Veränderungen mit sich, sondern förderte auch die Entwicklung eines neuen Lebensgefühls, das bewußt von der Askese und Strenge der Kriegsjahre abgesetzt war. Lebensfreude und Ausgelassenheit waren die Kennzeichen der neuen Einstellung zum Leben. Das hinterließ auch gerade im kulturellen Bereich seine Spuren. Das Theater etwa setzte sich in dieser Zeit immer mehr von der reinen Agitationsfunktion und seiner politischen Bestimmung ab und gewichtete wieder stärker seinen Unterhaltungswert.

Ein charakteristischer Dramatiker der NĖP-Zeit ist Aleksej Fajko, der seine Auffassung vom revolutionären Theater folgendermaßen darlegte:

"Я считаю, что современный революционный репертуар должен создаваться не по принципу лозунгово-плакатных, схематичных спектаклей, агитационное значение которых тонет в голом крике и не находит настоящего актуального отношения зрителя, а по принципу занимательных, эффектно построенных, театрально и сценически действенных пьес, со сложной фабулой, переплетающимися интригами и эмоциональной насыщенностью."¹

Er setzte auf eine erhöhte Attraktivität des Theaters für den Zuschauer und wollte dies vor allem durch Spannung und Unterhaltung, durch fesselnde Fabeln und Intrigen erreichen. Das bedeutet eine direkte Absage an das Theater der Bürgerkriegszeit, das die Agitation offen und unverhüllt, nach Fajkos Ansicht deshalb vollkommen unattraktiv, präsentierte.

Das so beschriebene Konzept realisierte Fajko auch in "Ozero Ljul" aus dem Jahre 1923, mit dem er seinen ersten großen Erfolg feierte. Als Kernpunkte dieses Dramas bezeichnete Fajko selbst "Tempo, Leidenschaft und Aktivismus ("udarnost")"² - Elemente, die für ihn ausschlaggebend für die Attraktivität eines Dramas waren.

Rudnickij urteilt über "Ozero Ljul":

"Это была первая 'настоящая', 'хорошо сделанная' пьеса, появившаяся на советской сцене, пьеса, где все было на своих местах: и быстрая завязка, и бурная кульминация действия, и эффектный финал."³

¹ Zvezdica 60/1923 S. 16 (anonym: 'Ozero Ljul').

² Vgl. Rudnickij (1978) S. 13.

³ Rudnickij (1978) S. 11. Für Rudnickij ist Fajko darüber hinaus der erste professionelle sowjetische Dramatiker (vgl. Rudnickij (1978) S. 13).

Als Genrebezeichnung für "Ozero Ljul" gab Fajko selbst "Melodrama" an. Damit ist ein Genre angesprochen, das schon einige Jahre zuvor vor allem von Gor'kij und Lunačarskij propagiert worden war. So heißt es in dem Begleittext zu einem 1919 durchgeführten Wettbewerb für Melodramen, bei dem Gor'kij die leitende Position innehatte:⁴

"Так как мелодрама строится на психологическом примитивизме - на упрощении чувств и взаимоотношений действующих лиц, - желательно, чтобы авторы определенно и ясно подчеркивали свои симпатии и антипатии к тому или иному герою."⁵

Lunačarskij hebt in seinem Aufsatz "Kakaja nam nužna melodrama?"⁶ die Volkstümlichkeit ("narodnost") dieses Genres hervor, die vor allem darin bestehe, daß das Melodrama die Vorlieben und Interessen des Volkes beachte und aufgreife. An anderer Stelle führt er aus:

"Хороша она (= мелодрама, А.Л.) тем, что дает людей цельных, чувства сильные, положения яркие, и эту аляповатую яркость можно любить больше, чем правдивую, серую натуралистическую кислятину."⁷

Zu Beginn der zwanziger Jahre machten Melodramen einen relativ grossen Anteil sowohl der geschriebenen als auch der aufgeführten Theaterstücke aus. Mit dem Melodrama "Ozero Ljul" gelang zudem der erste wirkliche Kassenerfolg für ein Theater mit einem sowjetischen Stück.

"Эта была первая театральная победа советской пьесы."⁸

Nachdem die Premiere am 7. November 1923 im Moskauer "Theater der Revolution" unter der Regie von Mejerchol'd stattgefunden hatte, wurde "Ozero Ljul" am 27. Februar 1924 bereits zum fünfzigsten Mal gespielt.⁹ In vier Spielzeiten erlebte das Stück am "Theater der Revolution" insgesamt 159 Aufführungen.¹⁰ In der Zuschauerstatistik, die Mogilevskij/Filippov/Rodionov für die Jahre 1917 bis 1927 aufstellen, führt "Ozero Ljul" mit 156.569 Zuschauern die Liste der zeitgenössischen Stücke an.¹¹

In der sowjetischen Literaturwissenschaft wird heute das Melodrama

4 Nach den Ausführungen von I. Berezark stammt dieser Text direkt aus Gor'kija Feder. Vgl. Boguslavskij/Diev (1963) S. 32.

5 Iskusstvo kommuny 2.3.1919 S. 3. Zitiert nach Boguslavskij/Diev (1963) S. 33.

6 Žizn' iskusstva 58/1919 S. 2f. (A. Lunačarskij: Kakaja nam nužna melodrama?).

7 Klevskie otkliki 19.19.1904 (A. Lunačarskij: Teatr obščestva gramotnosti. Cyganka Zanda.). Zitiert nach Titova (1967) S. 91.

8 Alpers (1935b) S. 14.

9 Vgl. Zolotnickij (1978) S. 59.

10 Vgl. Mogilevskij/Filippov/Rodionov (1928) S. 178.

11 Vgl. Mogilevskij/Filippov/Rodionov (1928) S. 79.

dieser Zeit trotz der Erfolgswahlen weitgehend negativ bewertet. So bezeichnen es Boguslavskij/Diev eher als hemmende, denn als zukunftsweisende Erscheinung auf dem Weg zum sozialistischen Realismus¹² und kritisieren die Oberflächlichkeit, mit der in diesem Genre an die Gestaltung sowohl der Personen als auch der Handlung herangegangen wird.

„Нанизывая материал революционной действительности на вертел 'крылатого бога Эроса'¹³, подходя к новым темам, новым героям с точки зрения канонов буржуазно-индивидуалистической драмы прошлого, где в центре – герой, а народ в лучшем случае лишь глухой, мертвый фон, и где история служит лишь эффектной декорацией для камерных переживаний героев, – авторы мелодрам не стремились к поискам новых средств драматургической выразительности.“¹⁴

Tatsächlich kann die Grenze zur Trivialität im Melodrama sehr leicht überschritten werden. Als Beispiel dafür können die diesem Genre zuzuordnenden Stücke „Товарищ Семизводный“ von Vjačeslav Goličnikov oder auch „Ivan Kozyr' i Tat'jana Russkich“ von Dmitrij Smolin genannt werden.

Letzteres wurde als erstes Stück über eine zeitgenössische Problematik in das Repertoire des Moskauer „Malyj Theaters“ aufgenommen.¹⁵ Auch für das „Malyj Theater“ brachte die Inszenierung eines Melodramas großen Erfolg beim Publikum.¹⁶ Der künstlerische Wert dieses Stückes aber wurde auch in den eigenen Kreisen stark angezweifelt. Der Leiter der Filiale des „Malyj Theaters“ schrieb etwa an die Direktion:

„Пьеса Смолкина далеко не имеет таких литературных качеств, которые делали бы ее достойной подмостков Малого театра. (...) От мелодрамы Смолкина очень пахнет бульваром...“¹⁷

In einer Kritik von Pavel Markov heißt es:

„... краска современности оказывается мнимой, и за ней открывается шаблонная мелодрама, удовлетворяющая требованиям занимательности, но рисующая образы такие же далекие от наших дней, как белокурый гармонист Иван Козырь от солдата, пережившего войну, революцию и эмиграцию.“¹⁸

12 Vgl. Boguslavskij/Diev (1963) S. 36.

13 Zitat aus Novyj zritel' 45/1924 S. 6 (E. Beskin: 'Echo' v Teatre revoljucii).

14 Boguslavskij/Diev (1963) S. 120.

15 Die Premiere fand am 27.1.1925 statt.

16 In drei Spielzeiten erlebte das Stück 62 Aufführungen, die insgesamt 50.616 Zuschauer sahen. Vgl. Mogilevskij/Filippov/Rodionov (1928) S. 171.

17 Iz dokladnoj zapiski upravljajuščego filialom Malogo teatra (Teatr imeni A. Safonova) Z. T. Dal'ceva v direkciju Malogo teatra (10.12.1924). Abgedruckt in Sovetskij teatr (1975) S. 135-137. Hier S. 137.

18 Markov (1976) S. 227.

Tamašin bezeichnet die Melodramen zu Beginn der zwanziger Jahre als ein Übergangsgenre bzw. als Verbindung zwischen den abstrakten, symbolischen Theaterstücken der Bürgerkriegszeit und den späteren realistischen Dramen der zwanziger Jahre.¹⁹ Dagegen muß eingewendet werden, daß es sich bei dieser Aufeinanderfolge unterschiedlicher Richtungen keineswegs um eine geradlinige Entwicklung handelt. Vielmehr ist mit dem Melodrama das kurze Aufflackern einer Leichtigkeit im Umgang gerade auch mit den gestalteten Helden der Revolution zu verzeichnen, bevor diese in den heroischen Revolutionsdramen, die um die Mitte der zwanziger Jahre entstanden, wieder vollkommen rückgängig gemacht wird. Die Abkehr von der asketischen, strengen und ernsten Betrachtungsweise ist nur vorübergehender Natur und hinterläßt, wie in Kapitel 4.7 zu sehen sein wird, nur geringe Spuren. Insofern ist das Genre Melodrama in dieser Periode direkt mit der Hochzeit der NEP verbunden und spiegelt tatsächlich das spezifische Lebensgefühl dieser Phase wider.

Handlungsort in "Ozero Ljul'" ist nicht Rußland, sondern ein abstrakter, bewußt nicht genau definierter Ort:

"Место действия: где-то на далеком Западе или, может быть, на крайнем Востоке." (OL S. 18)

Fajko schreibt dazu:

"Писать об окружающей меня действительности я не решался: она казалась мне слишком зыбкой, неустановившейся, как бы убегающей куда-то, где я не мог ее поймать и закрепить."²⁰

Solche abstrakten Ortsbezeichnungen und die Situierung eines Geschehens an einen undefinierten Ort sind in den Dramen dieser Zeit häufig anzutreffen. In vielen Dramen werden Fantasieorte für die Handlung erfunden, zum Beispiel "Norlandija" in Lunačarskijs "Kancler i slezar" oder "Vel'tlandija" in "Železnaja stena" von Ryndy-Alekseev. Wie Fajkos Zitat deutlich macht, ist auch dieser Weg, wie das bereits im Zusammenhang mit den historischen Dramen ausgeführt wurde, eine Reaktion auf die Schwierigkeit, die konkrete Gegenwart literarisch einzufangen.

¹⁹ Vgl. Tamašin (1961) S. 163.

²⁰ Fajko (1978) S. 148. Im Repertoireplan des "Theaters der Revolution" wird "Ozero Ljul'" knapp mit "Amerik(anskaja) p'esa" bezeichnet, womit auf den Handlungsort angespielt werden soll (vgl. Sovetskij teatr (1975) S. 241 und S. 242 Anm. 27). Für diese Ortsbezeichnung gibt es aber keinerlei konkrete Grundlage.

Diese Abkehr von realistischen und konkreten literarischen Modellen wird in der sowjetischen Literaturwissenschaft immer wieder mit dem Einfluß westlicher expressionistischer Tendenzen auf die russischen Dramatiker in Verbindung gebracht.²¹ Das gilt für Fajko in besonderem Maße.²² Von der sowjetischen Kritik wird dieser Einfluß weitgehend negativ bewertet, denn trotz Kapitalismuskritik des Expressionismus sei die Grundstimmung hier durchgängig negativ und ausweglos. Der Expressionismus stützt sich nicht auf eine Ideologie und bietet keine positive, zukunftsgerichtete Alternative für das geschilderte Chaos an. Die Hoffnungen auf einen "neuen Menschen" bleiben dabei vollkommen abstrakt. Das Gesellschaftsbild der Expressionisten ist so nicht revolutionär, sondern rein illusionär²³, und ihre Haltung ist im Grunde als bloße "Negation ihrer Gegenwart"²⁴ zu kennzeichnen. Eine solche Position konnte nicht als Maßstab und Richtschnur der eigenen, auf eine konkrete, positive Zukunft gerichteten Ideologie dienen. Sie wurde vielmehr als vollkommen fremd betrachtet.²⁵

Boguslavskij/Diev kritisieren darüber hinaus an den Dramen von Ernst Toller die Mittelpunktstellung des "Ichs":

"В Толлере-драматурге, действительно, еще слишком много было от 'я', от индивидуалистического протеста (...) и слишком мало от 'мы'. В нем слишком сильно сказывался абстрактный 'человек' и слишком слабо 'масса'."²⁶

Der Einfluß des Expressionismus auf das Drama "Ozero Ljul"²⁷ ist besonders in seinem Urbanismus (Zeitungsmelder, Telefonisten, modernes Geschäft als Handlungsort usw.) spürbar. Darüber hinaus spricht Alpers im Zusammenhang mit diesem Stück von einem fantastischen Element, durch das die realen Proportionen des Lebens, wie im Expressionismus, verzerrt wiedergegeben werden.²⁸

21 Vgl. zum Beispiel Boguslavskij (1957) S. 29.

22 Vgl. zum Beispiel Očerki (1963) S. 286. Vor allem die deutschen expressionistischen Dramatiker wurden in den zwanziger Jahren in den russischen Theatern häufig aufgeführt. Das gilt besonders für die Dramen von Georg Kaiser und Ernst Toller. Hierbei tat sich vor allem auch das "Theater der Revolution" hervor. Es führte zum Beispiel in der Saison 1922/23 die Stücke "Die Maschinenstürmer" und "Masse-Mensch" von Ernst Toller auf.

23 Vgl. Steffens (o.J.) S. 161.

24 Steffens (o.J.) S. 162.

25 Vgl. zum Beispiel Markov (1976) S. 426f.

26 Boguslavskij/Diev (1963) S. 166.

27 Dieser ist im Prinzip unbestritten. Rudnickij (1978) S. 10 will ihn allerdings nur stark eingeschränkt gelten lassen.

28 Vgl. Alpers (1935b) S. 16.

Auch andere Einflüsse westlicher Kultur werden für "Ozero Ljul" konstatiert. So kritisiert Sobolev die "Pinkertonovščina" und meint damit die Nähe dieses Stückes zu westlicher Kriminalliteratur.²⁹ Hoover bringt "Ozero Ljul" mit dem Genre des Kriminalfilms in Verbindung:

"... a plot as complicated as a James Bond movie, in which it is hard to know which agent is working for whom."³⁰

Im Zusammenhang dieser Arbeit ist der Dramatiker Aleksej Fajko von besonderem Interesse, da der Individualismus in der neuen Gesellschaft sein zentrales Thema ist. Alpers überschrieb einen seiner Aufsätze über Fajko mit dem Titel "Das Scheitern des Individualismus"³¹ und bezog sich damit auf dessen Hauptthema. Zu Fajkos Helden schreibt er:

"Главные персонажи пьес А. Файко - проповедники индивидуалистического пути в революции. Все они заняты собой, размышлениями о своем личном."³²

In Fajkos Theaterstücken ist die Rede vom Abstieg und vom Mißerfolg dieser Helden. Der individualistische Weg hat in ihnen keine Zukunft. Den Sieg trägt die kollektiv geprägte Welt davon. Und dennoch werden die dargestellten Individualisten nicht als rein negative Helden geschildert. Ihr Untergang läßt einen Rest von Trauer und Sehnsucht zurück. Ihr Scheitern ist, nach der Bewertung Fajkos, zwar zwangsläufig und richtig, aber es wird auch deutlich gemacht, daß es einen Verlust für die Gesellschaft bedeutet.

Alpers legt die Haltung Fajkos in einem fiktiven Monolog dar:

"Я приветствую тебя, новый мир, самый лучший, самый справедливый из миров, который когда-либо существовал на земле. Ради него стоит и нужно отказаться от самого себя, от своих чувств и мыслей, от всего индивидуального и интимного, что составляет непрременную принадлежность самостоятельной, разностаронней личности. Нужно вооружиться железной логикой, нужно заковать себя в схему последовательных трезвых умозаключений, нужно отбросить в сторону лирические порывы и романтические стремления. Это нужно сделать потому что разум мой говорит, что только на этом пути человечество найдет свое счастье.

Но не сердитесь, люди этого нового мира, если мне немного жаль гибнущей индивидуальной, неповторимой личности. Ведь вместе с ней уходит чердачное одиночество, стихи Лермонтова и эта страстная борьба, которая

29 Vgl. Sobolev (1923) S. 46.

30 Zitiert nach Malland-Hansen (1980) S. 115. Die Nähe zum Film betont auch Rudnickij (1978) S. 12.

31 "Krušenje individualizma". Alpers (1935b).

32 Alpers (1935a) S. 6.

выковывала сильные замкнутые характеры, складывала своеобразную психологию одиноких смельчаков. В этом ведь была своя трагическая красота!"³³

Die scheiternden Individualisten in Fajkos Theaterstücken sind durchaus charmante Romantiker und üben ohne Zweifel auf den Rezipienten eine Faszination aus.

Eine in diesem Zusammenhang ganz typische Situation findet sich in Fajkos "Evgraf, iskatel' priključenij" aus dem Jahre 1926. Mit diesem Drama wendet sich Fajko erstmals der konkreten Gestaltung der Gegenwart zu und stellt mit seiner Titelfigur einen Menschen dar, der in dieser neuen Welt nur als Anachronismus aufgefaßt werden kann; er ist ein "lišnij čelovek"³⁴ in der Sowjetgesellschaft. Dennoch wird ganz deutlich herausgestellt, daß gerade er - und nur er - Träger des Schönen und Ästhetischen in dieser Gesellschaft ist, wenn er begeistert Verse von Lermontov liest.³⁵

Aber trotz dieser Aureole um die Person des Helden bleibt es Fajkos vordringliches Anliegen, das Scheitern des Individualisten in seiner Zwangsläufigkeit aufzuzeigen. In Bezug auf "Ozero Ljul'" erläutert er:

"Грубо говоря, моим заданием было показать крах индивидуалистического мирозерцания."³⁶

Die Handlung in "Ozero Ljul'" spielt größtenteils in der Welt der Kapitalisten, denen eine zweite Gruppe kontrastiv gegenübergestellt wird: die der Revolutionäre. Sie haben sich zur Vorbereitung eines Umsturzes in die Welt der Kapitalisten eingeschlichen. Zwischen beiden Gruppen steht, ohne die Möglichkeit einer klaren Zuordnung, der Held des Melodramas: Anton Prim. Seine Entwicklung und Karriere bilden den Mittelpunkt des Geschehens. Gerade aus dem Gefängnis entlassen, kehrt er nicht zu seiner Gruppe der Revolutionäre zurück, sondern sucht seinen eigenen Weg in der Welt der Kapitalisten. Über seine Motive - Karriere oder Kampf - und seine Position zu den antagonistischen Gruppen kann sich der Rezipient kein eindeutiges Urteil bilden. Prim steigt zwar in der Welt der Kapitalisten auf, wechselt dabei aber immer wieder die Fronten. Am Ende des Dramas stirbt er durch die

33 Alpers (1935a) S. 8.

34 Vgl. Markov (1976) S. 450.

35 Vgl. A. Fajko: Evgraf, iskatel' priključenij S. 32 und 37.

36 Zitiert nach Rudnickij (1978) S. 13f.

Hand von Mezi, die ihn zwar liebt, aber sein falsches Spiel durchschaut und diesem ein Ende setzen will.

4.5.1 Die Kapitalisten

Die Kapitalisten in "Ozero Ljul" bilden keine homogene Gruppe, sondern sind in zwei konkurrierende Lager aufgespalten, die sich um die beiden Figuren Bul'mering jun. und Bul'mering sen. gruppieren. Zwischen beiden Lagern findet ein kompromißloser Kampf statt, bei dem es vor allem um finanzielle Erfolge und Machtpositionen geht. Das Vater-Sohn-Verhältnis der beiden Kontrahenten übt keinerlei mildern Einfluß auf die Auseinandersetzung aus.

Neben den beiden Kontrahenten sind ihre Mitarbeiter Kron und Migler sowie Ida Ormond, die Frau, um deren Gunst sich Vater und Sohn streiten, die Hauptvertreter der Kapitalisten.

Die Zuordnung der einzelnen Figuren zu den gegnerischen Lagern bleibt nicht über den gesamten Zeitraum hinweg konstant, sondern ist verschiedenen Veränderungen unterworfen. Die Gründe dafür liegen in finanziellen und machtpolitischen Erwägungen.

Ida Ormond ist dafür ein gutes Beispiel. Sie nennt als Motiv für ihre Umorientierung:

"Я люблю венчать победителя." (OL S. 53)¹

Aus ihrer bisherigen Beziehung mit Bul'mering sen. hat sie handfeste materielle Vorteile - eine eigene Villa - gezogen, doch da er nun sowohl seine finanziellen Mittel als auch seine damit verbundene Machtposition in der Gesellschaft einzubüßen droht, wechselt sie ohne jegliche Gewissensbisse die Seiten. Ihre Ansprüche an eine Beziehung sind vollkommen unsentimental und basieren allein auf dem Willen zur Durchsetzung ihres eigenen Vorteils:

"Но я не привыкла к идиллиям, Питер. Я беру готовое. Как это делается - мне все равно." (OL S. 41)

Der Ruin von Bul'mering sen. interessiert sie deshalb auch nur insoweit,

¹ Vgl. auch OL S. 71.

als sie selbst davon betroffen ist.

"А вы подумали обо мне?.. Что мне делать?.. Куда деваться?.. Всякая дрянь будет смеяться мне в лицо: Ида Ормонд ждет поправления дел! Ида Ормонд за бортом!" (OL S. 42)

Ida Ormonds Beziehungen zu anderen Menschen sind somit von Egoismus und Illoyalität geprägt.

Ganz ähnlich verhält sich auch Bul'mering jun. Gnadenlos ist er beispielsweise dazu bereit, die Schwäche des eigenen Vaters auszunutzen.

"Отец трещит по всем швам. Поможете доконать?" (OL S. 21)²

Auch in seiner Verbindung mit Ida Ormond, deren eigentlicher Grund lediglich im Kampf gegen die Position des Vaters zu suchen ist, macht Bul'mering jun. seine sachliche, egoistische Position deutlich:

"Послушайте, красавица моя. Я думаю, что вам невыгодно вступать со мной в сделки. Понятно? Я скуп. Я привык брать, но не давать. Со мной, моя прелесть, шутки плохи." (OL S. 85)

In der Gesellschaft der Kapitalisten ist Mißtrauen gegenüber den Anderen eine absolute Notwendigkeit. Enge menschliche Kontakte und Bindungen sind unmöglich, denn in jedem Augenblick muß mit Illoyalität und Verrat des Anderen gerechnet werden. Deshalb kann es auch keinen echten Zusammenhalt in dieser Gruppe geben. Sie ist ein reiner Zweckverband, der auf materielle Interessen gegründet ist. Gefühle haben dabei keinen Wert und beeinflussen die Strukturen nicht im geringsten. Die Mitglieder bleiben deshalb auch im Gruppengefüge einzeln und isoliert.³ Die Kapitalisten in "Ozero Ljul" sind somit geradezu ein Gegenentwurf zum Kollektiv des sowjetischen Ideals.

Die einzelnen Figuren dieser Gruppe sind nicht realistisch gestaltet. Es kommt Fajko nicht auf die psychologische Beleuchtung der Charaktere an; vielmehr stellen sie oft überzeichnete Typen dar und beleuchten genau die Attribute, die klischeehaft Kapitalisten auszeichnen. Die Fi-

² Nur einmal zeigt er anscheinend Gefühle: er spricht davon, daß ein gewisses Maß an Taktgefühl gegenüber seinem Vater notwendig sei. In dieser Situation aber wird er von seinem Mitarbeiter Kron zurechtgewiesen und auf den gnadenlosen Weg zurückgeschickt. Vgl. OL S. 48f.

³ Röttgerding (1984) S. 39 weist in diesem Zusammenhang auf die komplizierte Kommunikationssituation in der Gruppe hin: die einzelnen Personen benutzen stereotype Repliken in den unterschiedlichsten Situationen, so daß eine echte Kommunikation unmöglich gemacht wird.

guren dieser Gruppe erinnern dabei an die "sozialen Masken", wie sie aus "Misterija-buff" bekannt sind.

4.5.2 Die Revolutionäre

Die in "Ozero Ljul" dargestellten Revolutionäre werden von der hinter ihnen stehenden Organisation eingesetzt, um in der kapitalistischen Gesellschaft konspirative Aufgaben zur Vorbereitung einer Revolution zu erfüllen. Mézi, Pedro Kabral', Bob, Margarita und andere Mitglieder dieser Gruppe treten dabei vorwiegend einzeln auf. Ihr Kontakt untereinander ist sporadisch und muß wegen ihrer konspirativen Ziele unter oft schwierigen Umständen stattfinden. Doch trotz des meist einzelnen Auftretens wird immer wieder die Zugehörigkeit zur Gruppe der Revolutionäre betont. Grundlage der Verbundenheit ist aber nicht ein enger persönlicher Kontakt zueinander, denn im Grunde bleiben sich die Gruppenmitglieder im gesamten Verlauf des Stückes fremd und fern.¹ Basis ist vielmehr allein ihr gemeinsames Ziel, hinter der die eigene Person und individuelle Interessen vollkommen zurücktreten müssen. So sagt zum Beispiel Kabral' zu Margarita:

"Что ваша гибель? Как будто она хоть что-нибудь значит. Работать надо, не покладая рук, толкать вперед, без передышки, наше дело и забыть о себе, как мы все позабыли." (OL S. 63)

Kabral' ist diejenige Figur unter den Revolutionären, die am konsequentesten eigene Interessen zugunsten der Revolution aufgegeben hat. Die Emotionen, die er zeigt, stehen einzig und allein im Zusammenhang mit seinem politischen Engagement. Seine Abneigung und sein Mißtrauen gegen Prim haben beispielsweise nicht etwa persönliche Ursachen, sondern sind allein auf seine Zweifel an dessen Loyalität zur Organisation zurückzuführen.

¹ Vgl. zum Beispiel das Gespräch zwischen Kabral' und Margarita (OL S. 62f.). Es bleibt rein formell. Die persönlichen Konflikte Margaritas werden von Kabral' nicht beachtet.

Das ist bei Mézi und auch bei Margarita anders:

Mézi zeigt private Gefühle. Ihre Liebe zu Prim bringt sie zeitweise in starke Gewissenskonflikte, da zwei miteinander konkurrierende Richtpunkte ihres Handelns existieren.

Ähnlich ist es bei Margarita: ihre von der Organisation angeordnete, bereits drei Jahre währende Ehe mit Bul'mering jun. ist für sie nicht reine Ausführung eines Befehls geblieben. Sie hat im Laufe der Zeit Gefühle sowohl für ihren Mann als auch für ihr gemeinsames Kind entwickelt, ist so in einen Loyalitätskonflikt geraten und steht zwischen den beiden Lagern.

Doch auch diese Konflikte werden im Endeffekt zugunsten der Organisation entschieden: Mézi etwa tötet Prim trotz ihrer Liebe zu ihm, um seinen Verrat zu verhindern.

Die Organisation, von der die Revolutionäre geleitet werden, ist nach ihrem räumlichen Zentrum, dem Ljul'-See, benannt. An der Spitze dieser Organisation steht der alte Ionas, der ein strenges Regime führt. So erfährt der Rezipient beispielsweise von der Hinrichtung zweier Verräter. Mézi faßt diese Vorgänge mit den Worten zusammen:

"Старий Ионас. Стал еще строже." (OL S. 26)

Doch weder Mézi noch ein anderes Mitglied der Gruppe äußert Kritik an diesen Vorgängen und der Organisation allgemein. Allein Prim gibt seine Distanz auch durch kritische Bemerkungen zu erkennen.

"Вот черт! И старому Ионасу не мешало бы здесь поучиться." (OL S. 37)²

Die Organisation um den Ljul'-See bleibt im Stück nur eine im Hintergrund, verdeckt wirkende Macht. Sie bekommt dadurch im Theaterstück etwas Magisches, Fantastisches, das als symbolische Kraft hinter den handelnden Figuren steht und ihre Geschicke auf unerklärlichen Wegen aus dem Dunkel lenkt.³ Die Ljul'-Organisation ist zwar ständig präsent, aber nie wirklich faßbar, und ihre Dimensionen werden nie ganz erkennbar. So tauchen immer wieder neue Vertreter in unterschiedlichen Bereichen und an unterschiedlichen Orten auf. Sie nehmen auch voll-

² Außerdem beschwert er sich über die Untätigkeit der Organisation nach seiner Verhaftung (vgl. OL S. 40).

³ Vgl. Golovasenko (1947) S. 56: "Само 'Озеро' (...) показано, как символическая сила, стоящая за спинами действующих лиц пьесы, и в его могуществе есть что-то роковое..."

kommen überraschende Positionen ein, wie zum Beispiel Margarita als Ehefrau eines der mächtigsten Kapitalisten. Die Mitglieder der Organisation arbeiten zudem mit geheimen Mitteilungen, die in einem Code verfaßt sind. Über die konkreten Ziele und die Form der angestrebten neuen Gesellschaftsordnung wird nur wenig bekannt.⁴

So erscheinen die Mitglieder der Ljul'-Organisation in ihren Handlungen mehr als Geheimbündler denn als wahre Revolutionäre.

Zu diesem Eindruck trägt auch die Tatsache bei, daß ihre Aktionen sich zu einem großen Teil allein auf die Person Prim konzentrieren, das heißt die Revolutionäre haben vordringlich die Aufgabe, die Haltung Prim auszuspiionieren. Das eigentliche Ziel ihrer Arbeit - der Umsturz - tritt dabei weit in den Hintergrund.⁵

Die Revolution, wie sie in "Ozero Ljul'" dargestellt wird, erscheint somit auch eher als Verschwörung denn als eine vom Volk ausgehende Aktion. Sie ist ein minuziös durchgeplantes Projekt einer Gruppe von Geheimbündern.

"Кабраль. Нужен срок для последней подготовки. Нащупать, туго ли натянуты нити, крепко ли опутан остров. Проверить все гавани и порты. Точно знать, слышат ли нас там, все ли на местах. На этот раз без промаха, сеньора." (OL S. 62)

Ziel der Organisationsmitglieder ist es, ihre Aktivitäten auf die Massen als Initialzündung zum Protest und Aufstand wirken zu lassen.

"Кабраль. (...) К нам подойдут рабочие с оружейных заводов Новой Эльзы. Вся магистраль будет в наших руках." (OL S. 100)

Tatsächlich ist während des gesamten Stückes von einer großen Unruhe in der Bevölkerung, von Streiks und ähnlichem, die Rede. Aber diese Vorgänge im Volk und auf der Straße werden nur mittelbar, vor allem

⁴ Auf nur sehr allgemeine Art und Weise geht Kabral' darauf kurz ein, als er einmal in einer Rolle auftritt, wie sie tatsächlich dem Bild eines Revolutionärs entspricht: als Redner und Agitator.

"Аа, граждане, в наших тюрьмах пытают. Пытают за сумку, взятую в безумии голода у публичной твари. Ее нужно спасать от позора и смерти, а ее будут исправлять в застенках и выводить о сообщниках. Вот, граждане, законы острова. Но знайте - сообщники есть. Они ждут своей минуты. Они ворвутся мощной лавиной и сметут с лица земли всю гниль, всю мерзость прошлого. Расплата близка. Готовьтесь, граждане, готовьтесь!" (OL S. 76)

Ähnlich allgemein äußert sich an anderer Stelle Prim über die angestrebten Ziele der Organisation: *"Они хотят переделать мир и достичь всеобщего счастья."* (OL S. 58).

⁵ Rudnickij (1978) S. 14 schreibt dazu, daß die Aktivitäten der Revolutionäre einzig den Effekt hätten, die Figur des Abenteurers Prim herauszustellen.

durch die Rufe von Zeitungsverkäufern,⁶ ausgesprochen. Direkt aber ist das Volk auf der Bühne nicht zu sehen, und eine Verbindung zwischen den Verschwörern und der Masse, für die sie letztendlich kämpfen, existiert nicht. Eher das Gegenteil ist sogar der Fall: als die Situation endgültig eskaliert und die Revolution ausgebrochen ist, wendet sich die Gruppe der Verschwörer erst einmal wieder von der Stadt und damit vom Volk ab und zieht sich zum Ljul'-See zurück, um so "den Sieg zu stärken"⁷, wie es im Stück heißt.

Zusammenfassend kann über die Gruppe der Ljul'-Anhänger gesagt werden, daß sie durchaus als ein kollektiver Verband, allerdings mit einer streng hierarchischen Struktur, erscheint. Das Denken ihrer Mitglieder ist allein auf "die Sache" gerichtet. Das Kollektiv wirkt dabei auf den Rezipienten wenig attraktiv. Die Strenge und Kälte im Umgang miteinander, die kompromißlose Forderung nach vollem Einsatz geben der Organisation einen stark autoritären, diktatorischen Charakter. Zudem ist das Kollektiv im Grunde vollkommen isoliert; ihm fehlt der direkte Kontakt zu den Massen des Volkes. Eine interessante Frage an den Autoren, die leider nicht mehr gestellt werden kann, wäre, ob er mit dieser Darstellung ein ironisches Bild der leninistischen Partei der Berufsrevolutionäre liefern wollte.

Fajkos Darstellung der Revolutionäre ist in der sowjetischen Kritik immer wieder negativ beurteilt worden. Sobolev schreibt in einem Aufsatz:

"Неужели можно принимать всерьез эту, якобы революционную, таинственную организацию, скрывающуюся на не менее таинственном Озере Люль? (...) неужели весь ее пафос, весь смысл и все социальное содержание в том только и состоит, в том только и заключается, что агенты революции шпионят друг за другом и вообще действуют так, как подобает порядочным героям американских детективов, но как не может вести себя ни один настоящий революционер."⁸

Zur fehlenden Gestaltung des Volkes bemerkt Vladimir Blum:

⁶ Vgl. OL S. 37, 68 und 69.

⁷ Vgl. OL S. 99.

⁸ Sobolev (1923) S. 45. Auch Bocharov spricht davon, daß der revolutionäre Kampf hier zu sehr einer Detektivgeschichte und bloßem Abenteuerertum gleiche (vgl. Bocharov (1984) S. 76).

"Наличие 'массы' при герое считается обязательным; но предполагается ли она за кулисами, или предъявлена на сцене - она не более как аксессуар при герое, взятый напрокат из реквизита любой ... оперы. (...) Устаревшая романтика а la Аюма-отец, героическая и индивидуалистическая до последней складочки - и наша коллективистическая революция больших масс: это же две величины, несоизмеримые ни в одной точке!"⁹

Auch mangelnde Ernsthaftigkeit bei der Gestaltung der revolutionären Helden und der Revolution wurde Fajko von der sowjetischen Literaturwissenschaft vorgeworfen. So führt Peľ'se "Ozero Ljul'" unter einer Kategorie von "anarchistischen Intrigantendramen"¹⁰ auf. Hier werde die Revolution zum "fröhlichen Krieg"¹¹, schreiben Boguslavskij/Diev und verweisen darauf, daß die hier vertretene Sichtweise der Revolution, ihrer Meinung nach, insbesondere auch das Thema "Individuum und Kollektiv" unkorrekt gestalte.

"Мешала прежде всего расплывчатость идейных представлений драматурга, не сумевшего (...) правильно решить проблему личности и общественного, личности и революции."¹²

9 Novyj zritel' 2/1925 S. 3f. (V. Blum: O psevdorevoljucionnoj dramaturgii) (Hervorhebungen im Text).

10 Vgl. Peľ'se (1927a) S. 7: "анархо-заговорщические пьесы".

11 Vgl. Boguslavskij/Diev (1963) S. 119.

12 Boguslavskij/Diev (1963) S. 118.

4.5.3 Anton Prim

Der Titel von Fajkos Drama - "Ozero Ljul" - ist gleichzeitig der Name der revolutionären Organisation, die hier gestaltet wird. Das legt nahe, daß die Bewegung im ganzen den Mittelpunkt des Dramas bildet. Aber dessen Kernstück ist dennoch ohne Zweifel der einzelne Held Anton Prim. Seine Karriere und sein Tod stellen die Basis des Sujets dar.¹ Das Wirken sowohl der Kapitalisten als auch der Revolutionäre bildet demgegenüber nur den Hintergrund, vor dem das Schicksal des Einzelnen entwickelt wird.²

Anton Prim nimmt im Beziehungsgeflecht der handelnden Figuren deutlich eine Sonderrolle ein und ist nicht eindeutig in das System der antagonistischen Gruppen einzuordnen, denn seine Interessen und Handlungsweisen sind nicht mit denen einer Gruppe gleichzusetzen. Als ehemaliger Mitstreiter in der Ozero Ljul'-Verschwörung hat er sich nach einer Gefängnisstrafe von der Gruppe abgesetzt und sucht nun seinen eigenen Weg, wobei er ständig zwischen den beiden beschriebenen Gruppen taktiert. Dieses Taktieren und die damit verbundene Unsicherheit über Prim's Motive und Ziele verleihen dem Stück die Spannung, die Fajko in seinen Dramen erzielen möchte.

Prims wiederholt vorgetragener Lebensgrundsatz lautet:

"Если жизнь пошла и вкривь и вкось,
Плакать, друг мой, брось!" (OL S. 24)³

Die hier zum Ausdruck gebrachte heitere Gelassenheit hilft ihm dabei, die Unbillen des Lebens scheinbar unbeeindruckt zu überstehen. So erweckt er auch in der Eingangssituation, in der er davon spricht, schon lange Zeit nichts mehr zu essen bekommen zu haben, nicht im geringsten den Eindruck eines Halbverhungerten. Vielmehr schildert er auch diesen Zustand noch voller Humor.

"Ко второму (= завтраку, A.L.)? Что вы мне посоветуете относительно первого?" (OL S. 25)

Neben seinem Humor hilft ihm auch sein schier unerschöpfliches

¹ Vgl. Боцаров (1984) S. 75.

² Das untermauert auch die Aussage von Fajko über den Grundgedanken dieses Melodramas. Vgl. S. 161.

³ Vgl. auch OL S. 25 und 88.

Selbstbewußtsein, die verschiedensten Situationen souverän zu meistern.

"Прим. Не клиентура, а натура, все это я один. (...) Условия скромные, опыт огромный." (OL S. 27)

Alle seine Aktivitäten scheinen dem einzigen Ziel zu dienen, sich seinen Wunsch von einem luxuriösen und interessanten Leben zu erfüllen.

"Жить только жарче. Не упускать!" (OL S. 46)

Diese Erwartungen an das Leben stehen in direktem Gegensatz zu dem, was er in der Vergangenheit durch seine Verbindung mit dem Ljul'-See erlebt hat.

"Жить хочется, Мэи. Изголодался я, как чорт." (OL S. 26)

Er ist vollkommen davon überzeugt, daß es notwendig ist, sich skrupellos über Bedenken und Rücksichten hinwegzusetzen, um seine Wünsche realisieren zu können und ist dazu auch durchaus bereit:

"Надо жить, начать жить. Ведь жизнь - это все. Ведь ничего нет, кроме вот этой жизни. Голова, как чугун. А держись, Прим. Кто скажет тебе, прав ты или виноват. Вот гудит время. Гуди, чорт с тобой, гуди дальше!" (OL S. 82)

Im Verlauf des Stückes geht es für Prim darum, zu ergründen, auf welcher Seite der antagonistischen Kräfte er seine Vorstellungen über das Leben verwirklichen kann: mit den Revolutionären, das heißt in Verbindung mit einer ideellen Komponente, oder mit den Kapitalisten auf der Grundlage rein materieller und machtpolitischer Aspekte.

4.5.3.1 Anton Prim und die Kapitalisten

Prim verschafft sich als mittelloser Haftentlassener Zutritt zur Gruppe der Kapitalisten und durchläuft in dieser Gesellschaft, die zum Zeitpunkt der Handlung hauptsächlich mit dem Machtkampf zwischen Bul'mering sen. und jun. beschäftigt ist, eine rasante Karriere: wird er zunächst im ersten Akt vom Arbeitslosen zum Majordomus in der neuen Villa von Ida Ormond, so ist er in kürzester Zeit, bis zum vierten

Akt.⁴ über den Posten eines Privatsekretärs von Natan Kron zum Abgeordneten mit einem in Aussicht gestellten Ministeramt aufgestiegen. Seine erfolgreiche Laufbahn in dieser Gesellschaft macht deutlich, daß er durchaus dazu in der Lage ist, in der Atmosphäre der Intrigen und des egoistischen Machtkampfes zu bestehen. Er schafft dies zunächst durch devotes Verhalten.

"Прим. Сочту за честь. Вашу ножку на этот маленький пьедестал." (OL S. 31)

Später setzt er sich mit unerschöpflichem Selbstvertrauen weiter durch. Als Bul'mering jun. zum Beispiel in ihm den Agitator aus "Čugunnyj poselok" erkennt, kontert er ganz souverän:

*"Прим. А я владею даром слова, не правда ли?
Булмеринг младший. Агитатор-специалист?
Прим. Свободный художник."* (OL S. 34)

In Ida Ormond sieht Prim für sich ein Vorbild. Mit Bewunderung registriert er etwa ihren Willen zu vollkommener Unabhängigkeit:

"Она со всеми против всех." (OL S. 93)

Als sich zwischen ihnen eine private Beziehung entwickelt, kommt es zwangsläufig zu einem Machtkampf und zu gegenseitigem Kräfte-messen, denn das individualistische Wesen beider muß die Kreise des jeweils anderen einengen.

"Ида. Мой милый, вы стали сентиментальны и потеряли юмор. А юмор был вашим главным достоинством. (...) Из ученика вы хотите стать учителем?" (OL S. 72)

Prim kann seinem Vorbild nur begrenzt nacheifern, denn trotz aller Berechnung steckt in Prim auch ein Kern Romantik und Sentimentalität, die sich zum Beispiel in Eifersucht gegenüber Bul'mering jun. äußert.⁵ Hieran zeigt sich, daß seine Beziehungen, darunter auch das Verhältnis zu Ida, nicht auf einer rein sachlichen Basis aufgebaut, sondern auch mit Gefühlen verbunden sind, für die dagegen Ida keinerlei Verständnis aufbringt.

Nachdem Prim zum Abgeordneten aufgestiegen ist, gibt er einigen Journalisten ein Interview, in dem er auf seine Einstellung zu verschiede-

⁴ Die genaue fiktiv gespielte Zeit ist nicht zu fixieren. Zwischen den einzelnen Akten finden zwar Raffungen statt, diese werden aber vom Autoren wohl bewußt nicht durch Angaben über die Chronologie konkretisiert. Fajko erreicht mit diesem Mittel den Eindruck eines erhöhten Tempos, und der Aufstieg Prim's erscheint besonders rasant.

⁵ Vgl. OL S. 71.

nen grundsätzlichen Fragen eingeht:

1-я репортер. Ваше политическое кредо?

Прим. Я его еще не сочинил.

2-я репортер. Но ваши главные устремления?

Прим. Максимум удовольствия. (...)

Витковский. К какой партии вы примыкаете?

Прим. К анархистам.

Витковский. Но... это не государственная партия..

Прим. Тем хуже для государства.

1-я репортер. Ваши ближайшие задачи?

Прим. Отдохнуть и немного развлечься. (...)

2-я репортер. Предпочитаемая форма правления?

Прим. Аеспотизм.

Витковский. Блестяще! Но это противоречит...

Прим. Вы, кажется, критикуете?

Витковский. Избави бог!

2-репортер. Излюбленный вами государственный деятель?

Прим. Катилина. (...)

1-репортер. А, может быть, исторический герой?

Прим. Герой? Иуда." (OL S. 80)

Mit diesen Antworten untermauert Prim seine chaotische und von nichts anderem als dem eigenen Vorteil bestimmte Gesinnung.

Der Journalist Vitkovskij, der selber die Lebensweise der Reichen nachahmt und an ihr teilzuhaben sucht, ist von Prims Haltungen begeistert. So lächerlich sie dem Rezipienten erscheinen, so gut funktionieren sie in der Gesellschaft der Kapitalisten in "Ozero Ljul". Hieran wird erneut die Typisierung und Überzeichnung dieser Gruppe durch Fajko deutlich.

Prim hat sich unter den Kapitalisten weitestgehend integriert. Mit seiner Haltung "Ich glaube niemandem"⁶ hat er in dieser Gruppe die angemessene Position bezogen. Es wird offenkundig, daß er nur in dieser Gesellschaft einen Platz zur wirklichen Erfüllung seiner Lebensprinzipien finden kann. Rücksichtsloser Individualismus und Egoismus, gepaart mit dem Willen zum Kampf gegen die Anfeindungen anderer, ist ja gerade die Existenzbasis der Kapitalisten in "Ozero Ljul". Prims letztendliche Entscheidung, seinen Platz in dieser Gesellschaft einzunehmen,⁷ ist somit nur folgerichtig.

⁶ Vgl. OL S. 91.

⁷ Vgl. OL S. 108: "*Прим.* Теперь я вернусь в столицу, и сам Натан Крон будет лизать мне ноги."

Seine darauffolgende nochmalige Kehrtwendung zu den Revolutionären ist nun ganz deutlich als bloße Taktik in der veränderten Situation zu verstehen.

4.5.3.2 Anton Prim und die Revolutionäre

So sehr Prim in der Gesellschaft der Kapitalisten mit seiner individualistischen Haltung Erfolg hat, so sehr stößt er damit bei den Revolutionären auf Kritik und Mißtrauen.

Sein Verhältnis zur Organisation und zu deren Mitgliedern bleibt während des gesamten Stückes für den Rezipienten undurchsichtig. Auch Prim selbst kann sich lange Zeit über seine Gefühle und seine Bindungen zum Ljul'-See nicht recht klar werden:

"Озеро! Озеро Люль! Не знаю, скучаю ли я по нем." (OL S. 26)

Seine Äußerungen sind ambivalent:

"В глубине острова есть озеро, небольшое озеро Люль. Там - моя родина, там - моя школа. Там в заводских и фабричных поселках живут сильные и суровые люди, они работают и ждут. Они твердо знают свой путь и упорно идут к своей цели. Они хотят переделать мир и достичь всеобщего счастья." (OL S. 58)

Nach dieser positiven, fast verklärenden Darstellung folgt gleich darauf die Ernüchterung:

"Там степи, вечный ветер, там холодно, мисс. И жертвы, одни жертвы - и ничего взамен." (OL S. 58)

Die idealistische Haltung der Anhänger des Ljul'-Sees hat für ihn durchaus eine romantische Anziehungskraft. Doch bringt er sie mit seinen Ansprüchen an das Leben in Verbindung, so bleibt allein der Eindruck eines opfervollen Lebens, das keinen für ihn akzeptablen Ausgleich zu bieten hat. Als Träumer sehnt er sich nach dem See; als auf seine Vorteile bedachter Materialist aber bildet dieser für ihn nur eine abschreckende Vorstellung.

So bleibt bis kurz vor Ende des Stückes unklar, inwieweit er sich bei aller Abkapselung von den Organisationsstrukturen des Ljul'-Sees, die dort vertretenen Ziele zu eigen macht und diese vielleicht bloß mit anderen, eigenen Mitteln verfolgt.

"Если увидишь наших, скажи, что Антон Прим начал работу. Пусть они там, на озере, пишу, инструкции. Пусть." (OL S. 37)

Immerhin beteuert er auch:

"Ах, озеро Люль, для тебя я готов расшибиться в лепешку." (OL S. 37)

Von den Mitgliedern des Ljul'-Sees spricht er außerdem weiterhin in der ersten Person Plural, und von Bul'mering jun. erfährt der Rezipient, daß Prim noch kurze Zeit bevor die Handlung des Stückes einsetzt, in

einem Dorf als Agitator aufgetreten ist.⁸

Den Gefolgsleuten der Organisation gegenüber schildert Prim sein Vorgehen auch genau in diesem Sinne:

"Я действовал один. (...) Свою работу я закончил, и вам я больше не нужен. Вы найдете готовую почву. (...) Столицу я держу в руках. Я передаю ее вам. Не брезгайте моей работой." (OL S. 83)

Auch Prim's illoyales Verhalten zu den Ljul'-Leuten - die Intrige gegen Bob⁹ und sein Leugnen gegenüber Margarita¹⁰ - bringt letztlich keine Sicherheit darüber, ob sich seine Ziele nicht doch in irgendeiner Form mit denen der Organisation decken.

Diese Unklarheit mag damit zusammenhängen, daß Grundlage von Prim's Entscheidungen eben doch nur der persönliche Vorteil ist und er sich deshalb die Option so lang wie möglich offen halten will, damit er seine Fahne nach dem Wind richten und sich dem jeweils erfolgreichen Lager anschließen kann.

Margaritas Appell an Prim, wie die anderen Organisationsmitglieder auch, eigene Interessen vollkommen zurückzustellen,¹¹ muß deshalb bei ihm völlig ungehört verhallen. Eine derartige Handlungsweise würde eine vollständige Absage an seine Prinzipien bedeuten. Denn während die anderen dem Ego eine Idee, einen Glauben entgegensetzen und sich aus diesem Grund über egoistische Interessen hinwegsetzen können, fehlt Prim dieser Glaube und damit die Grundlage für einen selbstlosen Einsatz vollkommen:

"Кабраль. Смеешься, Прим?"

Прим. А ты веришь, Педро? Скажи, ты веришь?" (OL S. 73)

Das Gute als Abstraktion ist für ihn nicht existent und jede Idee damit suspekt.¹² Das Gute besteht für ihn nur als ganz konkreter persönlicher Vorteil. Nur danach strebt er. Keine übergeordnete, moralische Instanz weist ihm darüber hinaus den Weg:

"Ведь ничего нет, кроме вот этой жизни." (OL S. 82)

Dennoch melden sich auch Zweifel in ihm:

⁸ Vgl. OL S. 34.

⁹ Vgl. OL S. 43ff.

¹⁰ Vgl. OL S. 47.

¹¹ Vgl. OL S. 71: "Надо забыть о себе, как они все забыли."

¹² Das wird in seinem Gespräch mit dem Diener Machbub über Religion deutlich. Vgl. OL S. 88f.

"Счастье - вот оно, в руках, но чорт возьми, почему я ничего не ощущаю! Где ты скользишь, подлая ящерица?" (OL S. 88)¹³

Aber er verdrängt sie, so gut es geht, und läßt sie nicht zu Hindernissen auf dem Weg seines weiteren Vorgehens werden.

Auch gegenüber den Revolutionären ist Prim nicht in der Lage, vollends ohne Gefühle, Skrupel und gewisse Rücksichten seinen Weg zu gehen.

Das zeigt sich besonders deutlich in seinem Verhältnis zu Mézi. Als sie verhaftet wird, bringt ihn das offenkundig aus der Fassung, und er bittet Kron darum, sich für ihre Entlassung einzusetzen.¹⁴ Es fällt ihm auch schwer, Mézi gegenüber nicht aufrichtig zu sein: er vermag ihr bei der Lüge nicht in die Augen zu sehen.¹⁵

Die anderen Revolutionäre kann er deshalb täuschen, Mézi nicht. Und als sein Verrat offenbar wird und er als Signal nur eine statt der vereinbarten zwei Raketen abschießt, zieht Mézi die Konsequenzen und bringt ihn um. Aus Liebe und um "der Sache" willen läßt Mézi nicht länger zu, daß Prim sein falsches Spiel weitertreibt.

So kommt der Individualist in "Ozero Ljul" um. Sobald die kollektive Welt den Sieg davonträgt, wie es sich am Ende mit dem Ausbruch der Revolution ankündigt, bleibt für ihn kein Platz mehr. Er ist ein Anachronismus in dieser Gesellschaft, und es ist nur eine Frage der Zeit, wann das Individualistische an seine Grenzen stößt und untergehen muß. Denn ganz deutlich wird: das Kollektiv darf dem Individualisten gegenüber nicht gleichgültig bleiben, sondern muß gegen ihn vorgehen, da er eine Bedrohung für die Gesellschaft darstellt. Eine ihm anvertraute Macht - im Stück sind das die Raketen - wird einzig dazu genutzt, die Zerstörung der kollektiven Bewegung voranzutreiben.

Sieger ist in "Ozero Ljul" so die Seite der Revolution. Auf das Individualistische muß verzichtet werden und nur dem Kollektiv gehört die Zukunft.

Anton Prim ist in "Ozero Ljul" ein einsamer Held. Dabei wird er aber nicht glorifiziert, wie das beispielsweise in den meisten expressionisti-

¹³ Margarita, die selbst auch in einer Grenzposition zwischen beiden Lagern lebt, erkennt dies: "Остановитесь, Прим. Вы потеряли себя. Вы не знаете, чего вы хотите." (OL S. 92).

¹⁴ Vgl. OL S. 87.

¹⁵ Vgl. OL S. 84 und 102.

schen Dramen der Fall ist. Sein Scheitern erscheint dem Rezipienten nicht tragisch, sondern als folgerichtiges Resultat der gesellschaftlichen Entwicklung.

Die Stellungnahme des Stückes gegen den Individualismus ist demnach im Grunde eindeutig. Dennoch weckte bei der "Ozero Ljul"-Aufführung im "Theater der Revolution" der negative Held Anton Prim starke Sympathien beim Publikum.

Dazu haben zwei Faktoren entscheidend beigetragen:

Einerseits hat dies Aleksej Fajko selbst stark begünstigt. Denn bei aller Eindeutigkeit des Sieges ist Prim doch die einzige Figur in "Ozero Ljul", die Sympathien auf sich ziehen kann. Seine humorvolle, zum Teil träumerische Art und sein Abenteurertum tragen dazu genauso bei wie die Gefühle, die er trotz aller angestrebten Skrupellosigkeit zeigt. Dagegen muß die gefühlskalte, rein sachliche Art der Revolutionäre eher abschreckend auf das Publikum wirken.

Als zweiter Faktor muß zudem die Entstehungs- und Aufführungszeit von "Ozero Ljul" in Betracht gezogen werden. Immer wieder wird in der Sekundärliteratur darauf hingewiesen, wie stark der Held Anton Prim mit dem Lebensgefühl in der NĖP-Zeit korrelierte:

"Нѐн просто не мог обойтись без такого 'героя', в чѐм образе мошенничество окутывалось шикарным флером авантюризма, а цинизм превращался в своего рода доблесть."¹⁶

Anton Prim mit seiner individualistischen Einstellung ist ein weitgehend typischer Vertreter der NĖP-Gesellschaft.

"То, что Алексея Файко - вероятно, вполне искренне - называл 'индивидуализмом' Антона Прима, на самом деле было четким художественным воплощением нѐпманского идеала: 'Хоть час, да мой!'"¹⁷

Der Individualismus, genauer seine Chance in der neuen Gesellschaft, waren Themen, die die Bevölkerung in dieser Zeit brennend interessierten.¹⁸ Die Askese des Lebens in der Massengesellschaft, die in der Bürgerkriegszeit propagiert wurde, suchte jetzt nicht nur im Theater, sondern auch im täglichen Leben ihren Ausgleich. Bis dahin in der Sowjetgesellschaft ungelebter, unterdrückter Individualismus verlangte nach Kompensation. Anton Prim ist in diesem Zusammenhang vielleicht kein positives Vorbild, aber doch ein Abbild, das eine Identifikation möglich machte.

¹⁶ Rudnickij (1978) S. 15f.

¹⁷ Rudnickij (1963) S. 107.

¹⁸ Vgl. Alpers (1935b) S. 15.

Auch wenn Fajkos Grundthematik als das Scheitern des Individuums treffend gekennzeichnet werden kann, so sind doch seine Stücke der NÉP-Zeit, darunter vor allem auch "Ozero Ljul'", Ausdruck des Aufflakerns individualistischer Entwicklungen in der Gesellschaft und untermauern damit trotz der Niederlage, die die Individualisten in ihnen erleiden, die Kraft und Bedeutung des individualistischen Elementes im einzelnen Menschen und in der Gesellschaft.

4.6 Der Held in der Satire: Nikolaj Ėrdmans "Mandat"

In den bisher behandelten Dramen ging es den Autoren in Bezug auf das Figurengefüge vornehmlich darum, das Modell eines revolutionären Helden zu entwerfen, eines Repräsentanten der neuen, durch die Revolution geschaffenen Gesellschaft. Gegner und Feinde dieses Systems hatten in diesen Dramen vor allem die Aufgabe, den Kampf des positiven Helden für den Sieg der neuen Ordnung zu veranschaulichen.

In dem Drama, das im folgenden Kapitel behandelt wird, stehen nun negative Helden im Mittelpunkt. Das ergibt sich folgerichtig aus seinem Genre: die satirische Komödie. Die Grundvoraussetzungen dieses Genres bedingen, daß solche Figuren in den Mittelpunkt gerückt werden, die dem Publikum als lächerliche, kuriose Gestalten präsentiert werden können. Das kann nicht der "neue Mensch" im Sinne der marxistisch-leninistischen Ideologie, das heißt der Träger der revolutionären, neuen Ordnung sein, sondern nur ein Feind dieser Ordnung bzw. eine Figur, die als Fremdkörper unter den neuen Bedingungen existiert und dem Alten verhaftet bleibt. Denn die Satire greift immer an einer solchen Stelle ein, an der die Vernunft außer Kraft gesetzt scheint, wo Narren mit ihren Lastern überhand nehmen. Auch im Rahmen der noch vergleichsweise liberalen Kultur- und Zensurpolitik in den zwanziger Jahren war deshalb das satirische Modell eines Revolutionärs ausgeschlossen. Nur diejenigen, die sich mehr oder minder in Opposition zur neuen Gesellschaft stellten, konnten Opfer der Satire werden.

Die satirischen Komödien in der Bürgerkriegszeit gestalten deshalb vorwiegend die Konterrevolutionäre und bourgeoisen Kreise¹ oder die "ehemaligen Menschen" ("byvsie ljudi")². Die positiven Figuren kommen in diesen Satiren entweder nicht vor oder werden von den negativen Helden deutlich durch andere formale Darstellungsmittel abgesetzt.³

Wenn also hier der satirische Held betrachtet werden soll, so fällt diese Untersuchung aus dem Rahmen der bisherigen Kapitel heraus. Sie ist aber durchaus zu rechtfertigen, denn auch beim negativen Helden der frühen sowjetischen Dramen ist der Grad der Individualisierung bzw. sein eventuell kollektiver Charakter von besonderem Interesse.

1 Vgl. zum Beispiel "Misterija-buff".

2 So etwa in Aleksandr Serafimovičs Einakter "Imeniny v 1919 godu".

3 Das trifft beispielsweise auch auf "Misterija-buff" zu. Vgl. Kapitel 4.1.

An der Frage nach der Relevanz und Existenzberechtigung der Satire, insbesondere der satirischen Helden, entzündete sich zudem in den zwanziger Jahren eine erregt geführte Diskussion über die Rolle dieses Genres im neuen sowjetischen Staat. Das Problem, das die Literaturkritiker beschäftigte, war folgendes: der mit satirischen Mitteln kritisch beleuchtete Held kann einerseits nicht als singuläre Erscheinung in der Sowjetgesellschaft dargestellt werden, denn damit verlöre das literarische Werk jegliche gesellschaftlich relevante Funktion; andererseits kann er aber auch nur in begrenztem Maße Züge der Allgemeingültigkeit erhalten, um nicht zum Charakteristikum der neuen Ordnung stilisiert zu werden, was einen direkten, frontalen Angriff des Satirikers auf sie bedeuten würde.

Diese Überlegungen machen ganz deutlich, daß die Satire in dieser Zeit zwangsläufig im Spannungsfeld von Individualität und gesellschaftlicher Bindung stand. Aus diesem Grund soll auf die Betrachtung des satirischen Helden in den frühen sowjetischen Dramen hier nicht verzichtet werden.

In der Zeit des Bürgerkrieges spielten satirische Formen im Theater eine eher untergeordnete Rolle. Die Gründe dafür lagen vor allem in den Zeitumständen, denn Krieg, Revolution, Hunger, Kampf usw. "weckten auf keinen Fall die Lust zu lachen"⁴ beim sowjetischen Volk.

Schon 1920 gab es vereinzelte kritische Stimmen gegen die Satire. So wertete M. Kuz'min grundsätzlich das Wirken satirischer literarischer Formen als Angriff auf die neue Gesellschaftsform und forderte deshalb ihr Verstummen:

"После победы, во время строительства должна утихнуть и даже совершенно умолкнуть сатира. Против кого поднимается этот бич? Бичевать поверженных врагов не великодушно, а уничтожить врагов еще не сломанных, значит уменьшить значение победы. Сатирически же изображать окружающую действительность, хотя бы в ней и были недостатки, - не значит ли это толкать под руку работающего?"⁵

N. Kryneckij verwies auf die prinzipiell unterschiedlichen Voraussetzungen für das Wirken der Satire vor und nach der Revolution: vor der Revolution sei sie als einzig mögliches Mittel der Kritik eine Notwendigkeit gewesen; nun aber sei eine derart verdeckte Kritik nicht mehr

4 Krasnaja pečat' 20/1923 S. 8 (N. Kryneckij: O "Krasnom smeče").
5 Zlzn' Iskusstva 488-489/1920 S. 1 (M. Kuz'min: Skorochody istorii).

erforderlich, denn jetzt gäbe es die Möglichkeit, ganz offen die Publizistik dafür zu nutzen.

"... в любую минуту (печать имеет возможность) поместить какую угодно разоблачительную статью, и к зарвавшимся бюрократам будут приняты своевременные меры."⁶

Die Eigenschaft der Satire, die Schwachstellen der Gesellschaft als literarisches Modell zu gestalten, wurde von diesen Kritikern als Opposition und Gefahrenquelle für das neue System angesehen, und sie versahen deshalb das Genre allgemein mit negativen Vorzeichen.

Dagegen rief Lunačarskij in seinem Aufsatz "Budem smejať'sja"⁷, der 1920 im "Vestnik teatra" erschien, die Schriftsteller geradezu dazu auf, Komödien zu schreiben. Er sah in der Komödie ein volkstümliches Genre, das im Laufe der Geschichte immer auf der Seite des Volkes, das heißt für ihn auf der politisch richtigen Seite, gestanden hat. Auf der Grundlage dieser Tradition forderte er deshalb ihre Wiederbelebung.

Die Notwendigkeit eines solchen Aufrufs seitens Lunačarskijs gibt einen Hinweis auf die schwierige Position der satirischen Komödie nach der Revolution.

Charakteristisches Beispiel hierfür ist die Aufführungsgeschichte des satirischen Szenariums "Rabotjaga Slovotekov" von Maksim Gor'kij im Jahre 1920.

Gor'kij hat dieses kurze Szenarium ganz im Sinne des Improvationstheaters geschrieben. Sein Held Slovotekov ist ein Tagedieb, ein "Oblomov" der neuen Zeit,⁸ der nur mit Phrasen und leeren Losungen⁹ seine Position behauptet, der dabei aber zu keiner wirklichen Handlung fähig ist

6 Красная печать 20/1923 S. 10 (N. Kryneckij: O "Krasnom smeče"). Ersov (1960) S. 46 spricht in diesem Zusammenhang von einem "культ жалобной книги, который подсовывался сатирическому писателю как якобы наиболее отвечающий нашей эпохе, наиболее результативный."

7 Lunačarskij (1958) S. 186-189.

8 Vgl. Zak (1963) S. 186.

9 M. Gor'kij: Rabotjaga Slovotekov S. 156: "- Товарищ. На вас лежит трудная обязанность борьбы за чистоту, чистота - необходимейшее условие народного здоровья. Что для этого нужно прежде всего?"

- Мыло.
- Организация.
- Организация у нас сделана, ты мыло давай.
- Нужна прежде всего коллегияльность.
- А я говорю - мыло.
- Организация, товарищи.
- Мыло.
- Организация."

und es im Verlauf des gesamten Stückes nicht einmal schafft, seine Stiefel anzuziehen.

Der Titelheld dieses Stückes steht im Zentrum des Geschehens. Alle anderen auftretenden Figuren erfüllen reine Hilfsfunktionen und sind nicht als wirklicher Gegenpart zum negativen, bürokratischen Helden gestaltet.¹⁰ Gor'kij verzichtet in dieser Satire damit vollständig auf den Entwurf einer positiven Utopie.

"Rabotjaga Slovotekov" wurde am 16. Juni 1920 im Petrograder "Theater der Volkskomödie" ("Teatr narodnoj komedii") uraufgeführt¹¹ und nach nur drei Aufführungen wieder vom Spielplan abgesetzt. Ursache hierfür war vor allem die vernichtende Kritik, die die Aufführung traf. Dabei tat sich vor allem V. Čadaev hervor, der das ausschließlich Negative und das Fehlen eines positiven Gegenentwurfes zu seinem Hauptkritikpunkt machte. Er behandelte Gor'kij's Szenarium als eine Verleumdung der neuen Gesellschaft.

"В пьесе ни единым словом не говорится о другом, о главном, о большом, дело которого Слово текет гадит и портит. Тут хотя бы милиционер намекнул угрозой пожаловаться кому-то или упрекнул с точки зрения чего-то общего, главного и тем бы отделил частность и случайность словотекотщины. (...) В этом обобщении частного до общего - глубокая неправда пьесы."¹²

In dieser Kritik ist die unbedingte Forderung nach der Gestaltung eines positiven Helden auffällig. Der Grad der Verallgemeinerung des Negativen und damit der diskreditierende Blick auf die dargestellte Gesellschaft kann nach Čadaevs Ansicht nur durch die Gegenüberstellung positiver Kräfte vermindert werden. Das, was von Čadaev als Einzelnes und Singuläres gesehen werden soll, bekommt durch die Ausschließlichkeit in Gor'kij's literarischer Gestaltung eine, nach Čadaevs Meinung, überproportionale Bedeutung für den Charakter der neuen Gesellschaft. Probleme mit der Komödie in dieser Zeit, das wird an dieser Kritik

¹⁰ Vgl. Kiselev (1969a) S. 44.

¹¹ Ich beziehe mich bei dem Datum auf die Angaben in Istorija (1966a) S. 188. Das in der hier zitierten Ausgabe von "Rabotjaga Slovotekov" genannte Premierendatum 30. Juni 1920 (Archiv A. M. Gor'kogo. Band 2. Pesy i scenarii. Moskau: Chudožestvannaja literatura 1941. S. 323) kann nicht korrekt sein, da bereits am 22. Juni 1920 in der "Krasnaja gazeta" darüber berichtet wurde, daß der Petrograder TEO das Stück abgesetzt habe (vgl. Sovetskij teatr (1968) S. 399).

¹² Krasnaja gazeta 20.6.1920. S. 3 (V. Čadaev: Iz-za derev'ev lesa ne vydjaščie). Um den Namen Gor'kij's reinzuhalten, wurde die Grundlage für diese Kritik in der Sowjetunion häufig allein in der Inszenierung gesehen. Dagegen wandten sich aber vor allem Muratova (1957) S. 115 und Kiselev (1969a) S. 49.

deutlich, resultieren also vor allem daraus, daß das Positive in ihr an den Rand gedrängt wird und nicht den Platz einnehmen kann, den viele ihm in der Literatur der neuen Gesellschaft eingeräumt sehen wollten.

Die bisher genannten Stimmen zur Satire im Sowjetstaat waren vereinzelte Äußerungen verschiedener Autoren. In der Mitte der zwanziger Jahre kam es dann zu einer systematischen Diskussion um dieses Genre.¹³ Zeitlich fällt sie nicht zufällig mit der Aufführung zweier sehr erfolgreicher zeitgenössischer Komödien zusammen: "Vozdušnyj pirog" von Boris Romašov und "Mandat" von Nikolaj Erdman.

Initiator dieser Diskussion war der Theaterkritiker Vladimir Bljum. Er akzentuierte die bereits am Anfang des Jahrzehnts vorgetragenen Argumente gegen die Satire im Sowjetstaat stärker und bezeichnete jegliche satirische Darstellung der neuen Gesellschaft als konterrevolutionären Akt. In seiner Rezension zu "Vozdušnyj pirog", die den Auftakt zu der Satire-Diskussion bildete, schrieb er:

"После Октября советский сатирик живет уже в своем государстве, обществе, быте и т. п. 'Потрясение основ' и 'колебание устоев', чему так успешно предавалась дореволюционная сатира, естественно, не может стать задачей советской сатиры. Старые методы сатиры больше не годятся уже потому, что переливающееся через эти старые меха хотя бы новейшее вино попадает роковым образом на мельницу... всяческой контрреволюции."¹⁴

Für Bljum war jede Satire, die sich mit den Verhältnissen im Sowjetstaat auseinandersetzte, eine "bourgeoise Satire".¹⁵

Damit ist der erste Diskussionspunkt, der in den Auseinandersetzungen um die Satire in der Mitte der zwanziger Jahre eine Rolle spielte, angesprochen: die Frage, ob Satire unter den Umständen des sowjetischen Staates überhaupt erlaubt sein dürfe. Für Bljum gab es darauf nur eine eindeutig negative Antwort. Sowjetische Satire war für ihn ein geradezu paradoxer und absurder Begriff, was er etwa dadurch zum Ausdruck brachte, daß er diesen Terminus in den meisten Fällen nur in Anführungszeichen gebrauchte.¹⁷

Der zweite Aspekt der Diskussion um die Satire rückt deren Gegen-

¹³ Zum Verlauf der Diskussion siehe vor allem Kiselev (1969b), Boguslavskij (1962) und Mikulašek (1962) S. 59-62.

¹⁴ Večernjaja Moskva 24.2.1925 S. 3 (Sadko: "Vozdušnyj pirog") (Hervorhebung im Text).

¹⁵ Vgl. Žizn' Iskusstva 30/1925 S. 3 (V. Bljum: K voprosu o sovetskoj satire).

¹⁶ Vgl. den Titel des Aufsatzes Bljum (1925).

stand in den Mittelpunkt. Nach Ansicht von Blijum konnte das satirisch Dargestellte nicht mehr die Bedeutung haben wie noch vor der Revolution, denn das Kritisierte und satirisch Gezeichnete hatte seine Allgemeingültigkeit, sein Charakteristisches für den Zustand der Gesellschaft verloren. Es war nur noch eine Einzelercheinung inmitten des Positiven, das das neue Gesellschaftssystem kennzeichnete. Durch die literarische Verarbeitung erhielt es aber einen Stellenwert, der ihm, nach Blijum, nicht zustand und der ihm den Anschein des Allgemeingültigen gab.

"Объект сатиры отныне - не общественное, а индивидуальное. Именно теперь сатирик становится 'моралистом', - изображая уродливое явление как исключение, как искривление действительности, имеющей все тенденции к здоровью, к росту, к бодрости, к норме (...).
На долю советской сатиры осталось лишь изображение 'случайных гримас' действительности."¹⁷

Wie Kryneckij vor ihm forderte Blijum unter den neuen gesellschaftlichen Voraussetzungen eine Entliterarisierung der Kritik.

"... пишите о жулике-кооператоре статью в газету, идите на общее собрание кооператива, где вас выберут в ревизионную комиссию, подавайте заявления в РКИ и ГКК и т. п. Но остерегайтесь 'художественного обобщения' (...), ибо результаты порадуют сердце любого из тех, что за рубежом."¹⁸

Der dritte Aspekt der Diskussion behandelt das weitgehende Fehlen positiver Kräfte in der satirischen Gestaltung der neuen Gesellschaft. Für Blijum hatte sie deshalb einen "aussichtslosen, dunklen, hoffnungslosen" Charakter und ließ kein glückliches Ende zu.¹⁹ Auch aus diesem Grund war sie für ihn unvereinbar mit dem neuen System, das zielstrebig und optimistisch auf eine bessere Zukunft zusteuern wollte. Den Satirikern wurde deshalb von den Kritikern das Recht abgesprochen, ihr Werk auf Negativerscheinungen - nach ihrer Meinung zweifelsfrei Übergangsphänomene - des neu organisierten Alltags aufzubauen.

"Сатира 'Ревизора', рисуемая сплошной черной краской общественный быт своей эпохи, была вполне правильна, вполне приемлема. (...) Но наша советская действительность - неужели она так же черна и беспросветна, как гоголевская чичиковщина и ноздревщина?"²⁰

In den zwanziger Jahren führte aber dieser dritte Kritikpunkt noch nicht zu der Forderung, dem satirischen, negativen Helden unbedingt einen zumindest gleichwertigen positiven Helden gegenüberstellen zu

17 Blijum (1925) S. 49 (Hervorhebung im Text).

18 *Zizn' iskusstva* 37/1925 S. 9 (V. Blijum: "Procev otvety...")

19 Vgl. Blijum (1925) S. 50.

20 *Zizn' iskusstva* 27/1925 S. 3 (Peterburgskij: Teatr i sovetskij byt).

müssen. Der Proporz der widerstreitenden Mächte entsprechend ihrem Auftreten in der Gesellschaft ist vielmehr eine Forderung, die erst in späterer Zeit in den Vordergrund trat.²¹ In den zwanziger Jahren ging es vielmehr darum, die Existenz der Satire an sich in Frage zu stellen und einen Angriff auf dieses Genre zu starten.²²

Als Bljums Kontrahent trat vor allem der Autor und Theaterkritiker Vladimir Mass auf. Er ließ die Einwände gegen die Satire nicht gelten, sondern sah gerade in ihr ein gutes Mittel, Einfluß auf die Massen zu gewinnen.

„Тем и важна и значительна сатира, что она не даёт застыть, почив на лаврах и самодовольно облизываясь, что она будоражит и будит наше сознание, толкает и гонит его вперед (...).

Смех – это лучшая швабра для того, чтобы начистить вымыть и выскрести то старое, гнилое, пошлое, что еще осталось в наших нравах и в нашем быту.

Но нам нужен не просто смех, 'чистый смех', развлекающий и все примиряющий, нам нужен смех тенденциозный, с определенной общественной установкой, смех, направленный на старое во имя нового, – нам нужна советская сатира.“²³

„Vozdušnyj pirog“, dessen Aufführung im Jahre 1925 den Auftakt zur Satire-Diskussion bildete, beschäftigt sich, wie auch das kurze Zeit darauf uraufgeführte „Mandat“, mit der direkten Gegenwart der NÉP-Zeit,²⁴ die nach Einschätzung des Dichters Gorodeckij in besonderem Maße Stoff für Komödien bot:

21 Frolov (1957) S. 195 bringt sie in Zusammenhang mit der „Theorie der Konfliktlosigkeit“. Etwa 1953 äußerte sich E. Surkov in einer Rede demgemäß: „Нельзя, (...) чтобы положительные персонажи не находились на главной линии действия, чтобы борьба положительных и отрицательных персонажей протекала где-то на периферии пьесы. Борьба только тогда оказывается активной и воздействующей на зрителя, когда положительный герой приходит к победе, преодолевая косные силы и утверждая свою правоту в действительности.“ Literaturnaja gazeta 11.4.1953 S. 3 (Na puti k satiričeskoj komedii. Vystuplenie E. Surkova na zasedanii pravlenija Sojuza sovetskich pisatelej SSSR).

22 Vgl. Kiselev (1969b) S. 190.

23 Novyj žritel' 33/1925 S. 8 (V. Mass: O sovetskoj satire) (Hervorhebung im Text).

24 Kiselev (1973) S. 7 weist darauf hin, daß die Komödie an sich ein Gegenwartsdrama sei. Deshalb ist es, nach seiner Meinung, nur folgerichtig, daß es auch in der sowjetischen Dramengeschichte zwei Komödien – „Vozdušnyj pirog“ und „Mandat“ – waren, die früher als andere Genres diese direkte Gegenwart zu gestalten suchten.

„Vozdušnyj pirog“ bezeichnet der Kritiker Vaks (1927) S. 57 als das erste Gegenwartsdrama der nachrevolutionären russische; Theatergeschichte, das heißt als das erste Drama, das sich mit dem nachrevolutionären Alltag auseinandersetzt.

"... в противоречиях эпохи лежит богатейший материал для драматурга комедии."²⁵

"Vozdušnyj pirog", Boris Romašovs (1895-1958) zweites Theaterstück,²⁶ wurde am 19. Februar 1925 im Moskauer "Theater der Revolution" uraufgeführt.

Die Handlung dieser Komödie geht zurück auf einen authentischen Fall, der im Jahre 1924 durch den Prozeß gegen den Direktor der Moskauer Prombank Krasnoščekov bekannt wurde.²⁷ Pavel Markov stuft vor allem aus diesem Grund Romašovs Komödie als ein "publizistisches Drama" ein.²⁸ Aber sie ist nicht hauptsächlich darum bemüht, eine möglichst realitätsgetreue Inszenierung dieses dokumentarischen Falles zu liefern. Romašov hat vielmehr aus den realen Vorgängen nur einzelne Anregungen für sein literarisches Werk bezogen.²⁹ Deutlich ist aber ohne Zweifel, daß es Romašov darauf ankam, mit dieser Komödie eine Darstellung des realen Lebens im Rußland der NEP-Zeit zu geben. Zentrale Bedeutung hat, nach seiner eigenen Aussage, für ihn der Begriff "Alltag":

"Цель комедии - дать сатирическое изображение тех темных сторон старого коммерческого быта, который еще до сих пор не изжит в полной мере. (...) При чрезвычайной бедности в русском бытовом репертуаре, затрагивающем современные темы, я считаю необходимым работать в этой области."³⁰

"Vozdušnyj pirog" gilt deshalb auch weitgehend als eine Komödie, die die Realismus-Linie in der nachrevolutionären Dramengeschichte unter-

25 Рабочий зритель' 3/1924 Sp. 5 (S. Gorodeckij: Krasnaja komedija).

26 Zuvor hatte er schon das Bürgerkriegsdrama "Fedka esaul" geschrieben.

27 Nähere Informationen dazu siehe Mikulašek (1962) S. 42 und Romašov (1964) S. 73.

28 Vgl. Markov (1926) S. 129.

29 Vgl. Mikulašek (1962) S. 42.

30 Novyj zritel' 6/1925 S. 11 (V proizvodstve. Teatr Revoljucii k postanovke "Vozdušnogo piroga").

Die Kleinigkeiten des alltäglichen Lebens gilt es, nach seiner Meinung, zum Zentrum literarischer Darstellungen zu machen:

"Куда ни повернешься, кипит и стронится новь - в мелочах и кусочках - и ослабляются старые, гнусные рожи.

Ковшом черпай!

В этом лозунге залог жизни новой драматургии." Novyj zritel' 20/1925 S. 8 (B. Romašov: Kовшом черпай).

stützte und vorantrieb.³¹

Die Komödie zeigt die Intrigen und Machenschaften des Haupthelden Semen Rak, Handelsdirektor einer Bank, der durch Korruption und diverse Tricks versucht, eigene Vorteile zu erzielen. Dabei wird ein Netz komplizierter und verwickelter Beziehungen und "krummer Geschäfte" entwickelt, dem der Zuschauer nur mit einigen Schwierigkeiten zu folgen vermag. Semen Rak ist in der Komödie keine Einzelfigur; er wird umgeben von einer Schar gleichgesinnter, das heißt korrupter Geschäftemacher, die zusammen Ausdruck des wiedererstarkten kapitalistischen Geistes in der Sowjetgesellschaft sind. Semen Rak, ihr Hauptvertreter, ist - darauf weist auch sein sprechender Name hin - ein Krebsgeschwür, das an den Festen der neuen Gesellschaft frißt.

Der Hauptheld wird eng in das Gesellschaftsgefüge der NEP-Zeit eingebunden. Er ist ein Kind, ein Produkt dieser Periode. Sie allein ermöglicht seine Existenz.

"Рак. (...) Новая экономическая политика открыла неограниченные возможности коммерческого развития."³²

Deutlich ist auch seine Sympathie für den Westen und seine Orientierung an den dortigen, kapitalistischen Strukturen. So versucht er, mit der Gründung des Unternehmens "Arpa" ein Fenster nach Amerika, der Inkarnation des Kapitalismus, aufzustoßen.

"'Арпа' - это уже окно за Европу. Окно в Америку."³³

Zum Schluß aber scheitert Rak. In dem neuen System, das ihn so stark zu begünstigen schien, hat er sich ruiniert und wird von den Agenten der Geheimpolizei verhaftet.

Neben Rak und seinen Gleichgesinnten tritt in "Vozdušnyj pirog" auch eine Reihe positiver Helden auf, die den Versuch unternehmen, der Korruption entgegenzusteuern. Allen voran steht dabei Gusakov, der als Moralist³⁴ bestrebt ist, gegen die negativen Helden zu kämpfen und auch ihnen den richtigen Weg zu weisen.

31 Vgl. Frolov (1954) S. 77. Vaks (1927) S. 58 erhob dagegen den Vorwurf des Naturalismus. Und Lunačarskij (1958) S. 280 schätzte den realistischen, die Gegenwart widerspiegelnden Gehalt dieser Komödie nicht besonders hoch ein: "Советское в ней совсем на поверхности. Это только какой-то розовый сахар на воздушном пироге; слой в несколько миллиметров, а дальше следует просто история о дельцах и их интригах."

32 В. Ромашов: *Vozdušnyj pirog* S. 38.

33 В. Ромашов: *Vozdušnyj pirog* S. 38.

34 Vgl. В. Ромашов: *Vozdušnyj pirog* S. 64: "нравоучение".

"Гусаков. - Работать нельзя. Чорт их возьми совсем, если я не буду бороться с этими порядками!"³⁵

In Romašovs Komödie ist so der Versuch erkennbar, positive Elemente in das Figurengefüge einzubinden. Allerdings nehmen diese Figuren nur eine untergeordnete Rolle ein. Sie bleiben am Rande des Geschehens und bilden keinen ernsthaften Ausgleich für die gezeigten negativen Erscheinungen in der Sowjetgesellschaft. Sowjetische Literaturwissenschaftler haben das später³⁶ und auch schon in den zwanziger Jahren immer wieder kritisiert. So war dieses Thema auch Gegenstand der Beratungen über das Stück im "Theater der Revolution" vor seiner eigentlichen Aufführung.³⁷

Darüber hinaus aber wurde "Vozdušnyj pirog" mit weitgehend positiven Kritiken begrüßt. So hieß es etwa im "Rabotij zritel'":

"Эту пьесу нужно назвать 'Ревизор', современный ревизор."³⁸

Die zweite Komödie, die in der Mitte der zwanziger Jahre mit großem Erfolg dieses Genre vertrat - "Mandat" von Nikolaj Ėrdman -, soll in dieser Arbeit ausführlicher untersucht werden.

Nikolaj Ėrdman (1902-1970), der zuvor schon kleinere dramatische Texte für das "Theater der Satire" in Moskau verfaßt hatte, schrieb im Jahre 1924 mit "Mandat" sein erstes großes Bühnenstück. Es wurde von Mejerchol'd am "Mejerchol'd-Theater" in Moskau inszeniert und am 20. April 1925 uraufgeführt.

Ėrdman verzichtet in seiner Komödie, anders als Romašov, vollständig auf die Einführung eines positiven Helden. Er zeigt eine Gruppe von Figuren, die sich gegen das reale Leben in der Sowjetgesellschaft und damit gegen die Kreise, in denen die neuen, revolutionär gesinnten Helden wirken können, bewußt abschottet.

35 B. Romašov: Vozdušnyj pirog S. 18.

36 Vgl. zum Beispiel Focht-Babuškin (1955) S. 238, Očerki (1954) S. 182; ebenso Mikulašek (1962) S. 53.

37 Vgl. Sovetskij teatr (1975) S. 239.

38 Rabotij zritel' 10/1925 S. 10 (A. Petrecov: Rabkory o vozdušnom piroge).

Interessant ist, daß Romašov dennoch bei einer im Jahre 1953 vorgelegten Überarbeitung der Komödie die Stellung der positiven Figuren auffällig gestärkt hat. Diese Veränderungen fielen in die Zeit aus der das Zitat von Surkov aus der Anmerkung 20 dieses Kapitels stammt. Sie sind damit eine Reaktion auf die These über die Unverzichtbarkeit positiver Utopien in literarischen Texten und nicht auf die Diskussionen in der Entstehungszeit der Komödie.

Die spätere Version ist abgedruckt in: Pjesy sovetskich pisatelej 1/1953 S. 199-298.

Obwohl Lunačarskij in "Mandat" "das Wiedererwachen des realistischen Theaters auf der linken Flanke"⁴⁰ sah, müssen doch deutliche Unterschiede zum Grad des Realismus in "Vozdušnyj pirog" konstatiert werden. Érdman operiert in weit stärkerem Maße als Romašov mit Überspitzungen und Übertreibungen sowohl in der Darstellung der Personen als auch im Handlungsablauf. Der "Alltag", den "Mandat" als Ausschnitt des Lebens in der NÉP-Zeit präsentiert, verweist zwar auf die realen Verhältnisse, ist aber auf groteske Art stark verzerrt und verformt.⁴¹ Die dargestellten Figuren erscheinen dem Rezipienten deshalb nicht als reale Vertreter der NÉP-Gegenwart, sondern als Karikaturen derselben.

"... the colors are so garish that the characters suggest the phantasmagoria of a museum of wax monsters rather than living people from the recent past."⁴²

Im Vergleich zu den Figuren aus "Vozdušnyj pirog" fällt in "Mandat" auf, daß sich die Helden hier nicht mit der Gegenwart der NÉP-Zeit auseinandersetzen oder sich gar mit dieser identifizieren, sondern vielmehr auf oft skurile Art um die Erhaltung ihrer Privilegien der Vergangenheit und um die Wiedereinführung des alten Systems ringen. Pavel Guljačkin, der Hauptheld in "Mandat", ist deshalb nicht wie Semen Rak ein Kind der NÉP, sondern ein typischer Vertreter der "ehemaligen Menschen" in der Sowjetgesellschaft, die soweit wie möglich die Gegenwart negieren und alle ihre Sinne auf die Vergangenheit richten. Ihre Zeit ist abgelaufen, nur haben sie das noch nicht bemerkt.

Die Handlung von "Mandat" setzt sich aus zwei Strängen zusammen. Der erste Handlungsstrang entwickelt sich aus dem Plan Nadežda Petrovna Guljačkinas, ihre Tochter Varvara mit dem Sohn von Olimp Valerianovič Smetanič, einem in der vorrevolutionären Zeit sehr angesehenen Mann, zu verheiraten. Als "Mitgift" fordert dieser einen Kommunisten in der Familie der Braut. Pavel, Varvaras Bruder, erklärt sich daraufhin dazu bereit, in die Partei einzutreten. Doch das ist nicht so ohne weiteres möglich. Es müssen verschiedene Maßnahmen ergriffen

40 Vgl. Zolotnickij (1978) S. 146. Lunačarskij (1964) S. 238 bezeichnet auch die dargestellten Charaktere als realistisch gestaltet: "Гулячкин, его мать, прислуга стали незабываемыми типами. Они выдержаны, в сущности говоря, в строго реалистических тонах."

41 Vgl. Boguslavskij/Diev (1963) S. 253.

42 Yershov (1957) S. 65.

werden. Daraus entstehen Verwicklungen und komplizierte Konstellationen, in deren Mittelpunkt das von Pavel selbst gefälschte Parteimandat steht.

Der zweite Handlungsstrang rankt sich um das Kleid einer Großfürstin, das Nadežda Petrovna zur Aufbewahrung anvertraut wird. Das Kleid wird später an der Köchin Nastja anprobiert, um einen Eindruck vom großfürstlichen Leben gewinnen zu können. Nastja gerät durch verschiedene Verwicklungen in dieser Verkleidung in die Wohnung der Smetaničs. Dort wird sie für die Großfürstin Anastasija Nikolaevna gehalten und schließlich mit Valerian, dem Sohn des Hauses und Bräutigam Varvaras, verheiratet.

Als in der Schlußszene die wahre Identität Nastjas und der Schwindel um Pavels Parteimandat aufgedeckt sind, werden die in der Smetanič-Wohnung versammelten Kleinbürger und "ehemaligen Menschen" bei der Miliz angezeigt. Doch diese sieht keine Notwendigkeit zum Einschreiten, denn sie schätzt diese Menschen als vollkommen harmlos und ungefährlich für den Bestand des Sowjetstaates ein.

4.6.1 Die Guljackins

Die beiden Familien, die in "Mandat" durch den Plan der Heirat Varvaras mit Valerian zusammengeführt werden, sind das Abbild zweier unterschiedlicher Spielarten von Kleinbürgern und menschlichen Überbleibseln der alten Ordnung, die unter dem neuen System versuchen, ihre angestammte gesellschaftliche Position wieder zurückzugewinnen. Von ihrer Stellung her sind sie also keine einander entgegengesetzten, widerstreitenden Kräfte, sondern illustrieren nur verschiedene Aspekte ein und derselben gesellschaftlichen Gruppe.

Die Guljackins¹, die früher durch den Besitz eines Delikatessengeschäftes zur mittleren Bürgerschicht gehörten, sind nun, unter dem Sowjet-system, peinlich darum bemüht, ihre bourgeoise Vergangenheit in

¹ Der Name weckt, typisch für komische Genres, lächerliche Assoziationen. Er ist nicht direkt als sprechender Name zu betrachten. Erdman zielt damit aber genauso wie bei den Namen Smetanič und Pupkina auf eine komische Wirkung beim Rezipienten.

Schweigen und Vergessen zu hüllen, trauern dieser aber gleichzeitig mit großer Wehmut nach.

Hauptheld nicht nur dieser Familie, sondern des gesamten Stückes ist der Sohn des Hauses, Pavel.² Daneben treten die Mutter Nadezda Petrovna und die Schwester Varvara auf.

Gleich die Anfangsszene der Komödie macht den grotesken, farcehaften Charakter der Handlung und der Personen in "Mandat" deutlich:

Pavel erklärt seiner Mutter den Plan, mit Hilfe verschiedener Bilder den Erwartungen unterschiedlicher Besucher gerecht werden zu können - "Karl Marx" für die Kommunisten, "Abend in Kopenhagen" für alle Anderen und für das gemütliche, private Zuhause. Er demonstriert mit diesem Plan seine Bereitschaft, kurzfristige, rein vordergründige Kompromisse einzugehen, um den Anforderungen der neuen Ordnung nachzukommen und in ihr nicht unterzugehen. Auf naive und oberflächliche Art und Weise will er sich und seiner Familie auf diesem Weg den Anschein konformer Mitglieder des herrschenden Systems geben und zwischen dem Alten und dem Neuen lavieren:

"Лавировать надобно, маменька, лавировать." (Mandat S. 14)

Das zweiseitige Bild ist dabei Symbol für den bloßen Schein seiner Vorgehensweise. Karl Marx bleibt in dieser Umgebung ein ebensolcher Fremdkörper wie die Splitter bolschewistischer Terminologie in den Äußerungen Pavels. Auch sie sind einzig dazu gedacht, eine Zugehörigkeit zu der Welt, in der Pavel lebt, oder zumindest ein Durchschauen ihrer Regeln, zu suggerieren.

"Павел Сергеевич. Вы, мамаша, рассуждаете совершенно как несознательный элемент." (Mandat S. 14)

"... теперь картина ни что иное, как орудие пропаганды." (Mandat S. 14)

Diese Äußerungen Pavels wirken gleichsam wie bloße Zitate aus politischen Leitartikeln, versetzt in eine ihnen fremde Umwelt.

Pavels begrenzten Wissensstand über die politische Lage entlarvt dann auch spätestens seine Unkenntnis über die Abkürzung "RKP".

² Der Titel bestätigt diese Bedeutung Pavels als Besitzer des (gefälschten) Mandats.

“Павел Сергеевич. (...) Аа, кстати, ты не знаешь, Варюшенька, что такое Р.К.П.?”

Варвара Сергеевна. Р.К.П.? Нет, не знаю. А тебе зачем?”

Павел Сергеевич. Это Уткин в разговоре сказал: ‘Теперь, говорит, всякий дурак знает, что такое Р.К.П.’”

Варвара Сергеевна. Как же, Павлушенька, ты не знаешь?”

Павел Сергеевич. Я, собственно, наверное знал, но только у партийного человека столько дела в голове, что он может об этом и позабыть.”
(Mandat S. 41f.)

Sein Verhalten ist rein impulsiv, keiner Ordnung und keinem Plan unterworfen und verursacht nur Verwirrung und Chaos. Auch sich selbst bringt er dadurch in überraschende und nicht ungefährliche Situationen, als er sich etwa dazu hinreißen läßt, seine angebliche Parteimitgliedschaft öffentlich zu bekunden.³

Dabei nimmt er sich selbst aber ungeheuer wichtig und zeigt keinerlei Zweifel an der großen Bedeutung seiner Person. So wird auch die Versammlung über Fragen des Hausmülls für ihn zur gesellschaftlichen Aufgabe, die gerade ihn fordert.

“Павел Сергеевич. Мамаша, подайте мне мой портфель. Мне от общественной жизни отказываться нельзя, я пошел.” (Mandat S. 57)

Pavels Selbstüberschätzung führt zu geradezu grotesken Szenen, von denen seine Mutter berichtet:

“Надежда Петровна. Он у нас без мандата, Олимп Валерианович, шага не делает. Ниче утричком в баню ходил, так и то говорит – в правой руке, говорит, венж, а в левой руке, говорит, мандат. Так, говорит, и мился. Пусть, говорит, на меня и на голого как на начальника смотрят.” (Mandat S. 82)

Auch wenn er nur ein kleines Stückchen, noch dazu gefälschter, Macht in Händen hält, so veranlaßt ihn das doch zu Größenwahn und vollkommen irrationalen Vorstellungen über seine Möglichkeiten. Er träumt etwa von einem aufsehenerregenden Denkmal für sich:

“Вы представьте себе, мамаша, какой из меня памятник может получиться. Скажем, придут в Москву иностранцы. ‘Где у вас лучшее украшение города?’ ‘Вот, скажут, лучшее украшение города.’ ‘Уж не Петр-ли это Великий?’ ‘Нет, скажут, поднимая выше, это Павел Сергеевич Гулячкин.’” (Mandat S. 48)

Ein deutlicher Realitätsverlust zeichnet sich in diesen Worten ab. Fast scheint es, als vergesse er immer wieder die eigene Fälschung des Mandats und vertraue selbst vollkommen auf dessen Wirkung. Es ist deshalb wohl nicht nur Schauspielerei, wenn er den anderen Figuren gegenüber Parteiautoritäten als seine Vertrauten und Garanten nennt.

³ Vgl. Mandat S. 19.

sondern er selbst scheint von diesen Worten überzeugt.

"Павел Сергеевич. А вот позовите сюда Чичерина и спросите его, коммунист я, товарищи, или нет?" (Mandat S. 107)⁴

Aber nicht allein von Pavel selbst geht diese übersteigerte Meinung über die eigene Person in seinem angeblichen neuen Amt als Parteimitglied aus. Vielmehr wird er darin in erheblichem Maße durch das Verhalten der anderen Figuren bestärkt. Denn sie erstarren geradezu vor ihm in angstvollem Erstaunen und in Ehrfurcht, als Pavel sich ihnen als Parteimitglied präsentiert.⁵ Der groteske Eindruck, den der Rezipient vom Verhalten Pavels gewinnt, überträgt sich damit auch auf die anderen Figuren in "Mandat", denn keiner von ihnen ist dazu in der Lage, Pavels Verhalten distanziert und rational einzuschätzen.

Nach einigen heiklen Situationen, in denen Pavel Angst und Nerven zeigt, weil sich das Blatt gegen ihn und seine Entscheidung für die Seite der Partei zu wenden droht,⁶ kostet er seinen Vorteil voll und ganz aus, als er in der angeblichen Großfürstin die Köchin Nastja erkennt und damit die Gefahr für ihn beseitigt scheint.

"Женщины и мужчины, и даже дети, вам не удастся задушить революцию, пока существуем мы... я и моя мамаша. (...) Я сейчас всем царям скажу, всем (...). Цари, (...) цари... вы... мерзавцы. (...) И я прошу зафиксировать эти слова, которые я буду сейчас говорить, потому что за эти слова я могу получить повышение в жизни. Ваше императорское высочество, вы... сукина дочка." (Mandat S. 104)

Diesen publikumswirksamen Auftritt inszeniert er im vollen Bewußtsein dessen, daß er eben nicht eine wirkliche "Hoheit" vor sich hat, sondern die eigene Köchin. Sein Eintreten für die Revolution und gegen alle Zaren hat, so sagt er selbst ausdrücklich, damit das einzige Ziel, möglicherweise einen Vorteil erlangen und in höhere, machtvolle Positionen aufsteigen zu können.

Die Lust an der Macht ist schon während des gesamten Handlungsverlaufes für ihn primäres Motiv seines Vorgehens. Nur aus diesem Grund hat er es überhaupt in Erwägung gezogen, den Plänen seiner Mutter bezüglich seines Parteibeitritts nachzukommen.

⁴ Vgl. auch Mandat S. 93: "А если я с Третьим интернационалом на ты разговариваю, что тогда?"

⁵ Vgl. Mandat S. 19. Deutlich wird diese überhöhte Bewertung auch an folgendem Zitat Олимп Валериановича: "Аа такой человек, как Павел Сергеевич, даже не человек, а охранная грамота." (Mandat S. 58).

⁶ Vgl. Mandat S. 96.

"Павел Сергеевич. Не перебивайте меня, мамаша, я думаю. Эх, и пошло бы мне, маме́шка, начальством быть. Чуть где-что, сейчас рукой по столу стукну - силянс!" (Mandat S. 17)

Die zweite wichtige Figur in der Familie Guljačkin ist die Mutter Na-dezda Petrovna. Noch deutlicher als Pavel ist sie mit der Vergangenheit verhaftet. Glänzt Pavel zumindest mit seinem Halbwissen über das, was ihn aktuell in der neuen Ordnung umgibt, so zeigt seine Mutter nur völliges Unverständnis. Und sieht Pavel in den Neuerungen immerhin noch für ihn Möglichkeiten, Macht zu erlangen, so hat sie sich vollkommen von diesem neuen Leben zurückgezogen, feiert private Gottesdienste und wartet auf die Rückkehr des Vergangenen. Zu den Denkweisen und Werten der neuen Ordnung fehlt ihr jeglicher Zugang.

"Надежда Петровна. Я, говорит, Надежда Петровна, знаю, что ваш сын никакой не коммунист, потому что он от паразитов произошел. Я девятнадцать лет в полном законе с супругом жила, а он мне, представьте себе, заявляет, что у меня сын от паразитов произошел." (Mandat S. 80)

Von ihr stammt bezeichnenderweise auch der Plan, die Tochter Varvara mit dem Sohn von Olimp Valerianovič Smetanič zu verheiraten und damit eine Verbindung mit einer in der vorrevolutionären Zeit angesehenen und reichen Familie einzugehen. Sie versteht dies auch jetzt noch, unter den vollkommen veränderten Umständen, als eine große Ehre für sich selbst und ihre Familie. Sie sieht darin ihre Position, die sie in der vorrevolutionären Zeit hatte, bestätigt oder sogar gestärkt. Alle ihre Wertmaßstäbe sind an der vorrevolutionären Zeit ausgerichtet, vollständig stabil und durch die Erschütterungen der Revolution in keiner Weise tangiert worden.

Beide hier untersuchten Familienmitglieder der Guljačkins sind von Erdman als groteske, kleine und unbedeutende Figuren gestaltet. Auf sie trifft Lunačarskijs Urteil zu:

"Маски взяты Эрдманом нарочито мелкие. Это человеческая пыль."⁷

Doch sie erkennen das selbst nicht, sondern überschätzen ihre Rolle und Bedeutung in der Gesellschaft vollkommen.

Zum Schluß aber werden sie unmißverständlich auf den Boden der Tatsachen geholt: die Organe des Sowjetstaates befinden sie nicht einmal für würdig, verhaftet zu werden. Sie spielen für die Milliz über-

⁷ Lunačarskiĭ (1958) S. 282.

haupt keine Rolle und werden deshalb durch bloße Nichtbeachtung gestraft. Doch das ist das Schlimmste, was ihnen passieren kann, denn das muß ihre Selbstachtung gänzlich zerstören.

"Павел Сергеевич. Мамаша, если нас даже арестовать не хотят, то чем же нам жить, мамаша, - чем же нам жить?" (Mandat S. 109)

Die Rolle eines Märtyrers für die Vergangenheit, eines Geschundenen des kommunistischen Systems wäre wahrscheinlich akzeptabel, aber so werden sie einfach als Nichts abgestempelt und müssen von den Grundlagen ihres grotesken und absurden Daseins Abschied nehmen. Sie landen auf dem "Müllhaufen der Geschichte".

4.6.2 Die Smetaničs

Die zweite Familie in "Mandat", die Smetaničs, - das ist vor allem der Vater Olimp Valerianovič, außerdem sein Sohn Valerian Olimpovič und der Onkel Avtonom Sigizmundovič - erweitern das Spektrum kleinbürgerlicher Existenzen im Figurengefüge dieser Komödie.

Sie bekennen sich offen als Zaristen, wollen aber auch in der Sowjetgesellschaft an ihre finanziellen Erfolge der Vergangenheit anknüpfen. Daß sich Olimp Valerianovič zur Absicherung solcher Karrierepläne allerdings gerade die Guljačkins auswählt und sich von dieser Verbindung Beziehungen zu Kommunisten verspricht, ist ein Hinweis darauf, daß auch dieser Familie der Blick für die Realitäten vollkommen verstellt ist. Aber im Unterschied zur Impulsivität Pavels geht Olimp Valerianovič dabei doch planmäßig und zielstrebig vor.

"Олимп Валерьянович. В этом-то и дело, что в прежнее время у нас были большие средства, и все из-за этого нас боялись, а нынешнее время у нас тоже большие средства, но мы сами из-за этого всех боимся. Этому надо положить конец, и я нашел средство." (Mandat S. 58)

Die Smetaničs zählen sich selbst zur Intelligenz,¹ sind aber nicht dazu in der Lage, sich abstrakt und distanziert kritisch mit dem bolschewistischen System auseinanderzusetzen. So stellt Valerian Olimpovič zwar die kritische Frage:

"... что сделала советская власть с искусством?" (Mandat S. 54)

Doch seine Antwort ist alles andere als objektive Analyse

¹ Vgl. Mandat S. 101.

“Подумайте только, она приравнила свободную профессию к легковым извозчикам. (...) Я говорю это не в смысле имажинизма, а в смысле квартирной платы.” (Mandat S. 54)

Das Vorgehen der Smetaničs gleicht in vielem dem der Guljačkins: geben sich die einen im Bedarfsfall den Anschein von Systemtreue, indem sie ein Bild von Karl Marx aufhängen, so tragen die Smetaničs analog dazu ein Abzeichen der “Luftflottengesellschaft” am Kragen, sozusagen als Ersatz für ein Zeichen der Parteizugehörigkeit.²

Ihr höherer Bildungsgrad schützt auch die Smetaničs nicht davor, grotesk und lächerlich zu erscheinen. Die Spitze bildet dabei der Onkel Avtonom Sigizmundovič, der sich selbst offen als Mensch der Vergangenheit bezeichnet³ und das tagtäglich dadurch demonstriert, daß er sich in die Lektüre eines einzigen, ihm noch verbliebenen Exemplars der “Russkie vedomosti” flüchtet. Als dieses Exemplar dann hoffnungslos zerlesen ist, sieht er den Sinn seines Lebens in Frage gestellt.⁴

“Автоном Сигизмундович. Странно. Отчего же она погибла? А какой по виду был крепкий экземпляр. Какая была печать. Опять же и мысли и твердый знак. (...) Что же я буду теперь делать?” (Mandat S. 69)

Als sich den Smetaničs scheinbar eine Chance eröffnet, das alte System wieder installieren zu können, ergreifen sie diese vollkommen leichtgläubig. Genauso hektisch wie Nadežda Petrovna um das Zustandekommen der Heirat von Varvara und Valerian bemüht ist, stürzt sich Olimp Valerianovič auf die Heirat seines Sohnes mit Nastja, der angeblichen Großfürstin. Die Smetaničs werden damit Opfer ihrer eigenen Wunschvorstellungen und ihrer Projektionen der Vergangenheit in die Gegenwart.

Die lächerlichen, skurrilen Verhaltensweisen stehen in direktem Gegensatz zu dem hehren Bild, das Olimp Valerianovič von der Intelligenz - und damit meint er vor allem auch sich selbst - entwirft:

“Олимп Валерианович. Ваше императорское высочество, что такое есть русская интеллигенция? Русская интеллигенция это ангел, это невидимый ангел, который парит над Россией. Позвольте же мне, ваше императорское высочество, сказать несколько слов от лица этого ангела.” (Mandat S. 101)

2 Vgl. Mandat S. 53.

3 Vgl. Mandat S. 74.

4 Hoover (1972) S. 420 weist auf die Tradition hin, in der diese Karikatur eines Zarlasten in der russischen Literatur steht: “The old general (= Avtonom Sigizmundovič, A.L.) (...) has his precedent in the two generals sharing one issue of ‘The Moscow News (Moskovskie vedomosti)’ on their desert island in Saltykov-Shchedrin’s tale ‘How One Peasant Pulled Two Generals Through Alive’ (1869).”

Und auch die im Hause der Smetaničs als Gäste versammelten Kleinbürger untermauern den Eindruck, daß sich die Gruppe der sogenannten Intelligenz allzu wichtig nimmt. Dabei fällt besonders eine Frau auf, für die das entscheidende Ereignis der Revolution das Konfiszieren ihrer Silberlöffel war.⁵

Alle Anwesenden lassen sich von der Situation blenden. Sie alle glauben im Auftreten der verkleideten Köchin Nastja den Wiederanbruch der alten Zeit erkennen zu können. Sie bemerken nicht ihre Realitätsferne, sondern bescheinigen im Gegenteil ihrer Umwelt weltfremdes Verhalten:

"Ариадна Павлиловна. Подумайте, какие эти большевики самонадеянные. Сейчас я с мужем по улице иду, а милиционер стоит на углу и делает вид, как будто бы ничего не случилось." (Mandat S. 94)

Trotz anderer Ausgangssituationen bezüglich des Bewußtseins und der gesellschaftlichen Stellung finden sich demnach bei den Smetaničs weitgehende Übereinstimmungen mit den Guljačkins.⁶

Die Mitglieder beider Familien entsprechen sich auch darin, daß ihr Handeln vornehmlich durch Gegenstände bestimmt wird. An erster Stelle stehen dabei das Mandat und das Kleid als Symbole der neuen bzw. alten Macht. An beide Gegenstände werden ungeheure Erwartungen geknüpft, da sie den handelnden Figuren einen festen Halt zu bieten scheinen. Sie sind vermeindlich die einzigen realen Tatsachen in der schwankenden Welt.⁷ Aber selbst das bleibt nur eine Illusion: auch das Mandat ist eine Fälschung und das Kleid allein, ohne die echte Großfürstin, ist eine leere Hülse und kann nicht mehr als Hoffnungsträger fungieren.

Die Handlungen der Figuren zeigen die Ausweglosigkeit ihrer Existenz. Die Intrigen, die sie spinnen, mißlingen kläglich. Grund dafür ist vor allem, daß sie nicht selbständig, als autonome Wesen, ihr Schicksal in die Hand nehmen können, sondern sich zum großen Teil eben von Gegenständen beeindruckt und leiten lassen. Die Ereignisse überrollen sie deshalb, und die Fäden, die sie versuchen, selbst in die Hand zu

⁵ Vgl. zum Beispiel Mandat S. 97.

⁶ Nur am Ende zeigt sich Oлимп Valerianovic etwas lernfähiger und einsichtiger, als sich leise Zweifel an der eigenen Person bei ihm melden: "Конечно, все погибло. Все люди не настоящие. Она не настоящая, он не настоящий. Может быть, и мы не настоящие." (Mandat S. 108).

⁷ Vgl. Rudnickij (1969) S. 333: "Всё - липа. Гулячки никакой не коммунист, Настя не княжна, а прислуга. Родственники-пролетарии - не родственники и не пролетарии... Аоподлинны только вещи, а люди сомнительны и призрачны."

nehmen, verwirren sich hoffnungslos.

In beiden Familien wird der Rezipient Zeuge der skurrilsten Verrenkungen der Figuren bei dem Versuch, sich an die alten Werte zu klammern.

Dafür sind sie zu allen denkbaren Kompromissen bereit, schließen sich aber in ihre eigene Welt ein und beschränken die Kontakte mit dem Neuen auf das Allernötigste. Ausdruck dieser Isolation sind in "Mandat" zum Beispiel die Handlungsorte der einzelnen Akte: Alles spielt sich in den vier Wänden der beiden Familien ab. Auch räumlich wird dadurch der Zustand der "inneren Emigration" unterstrichen. Die verschiedenen Figuren merken in dieser Lebensweise nicht, daß sie sich selbst längst überlebt haben und daß die Gesellschaft sich an ihnen vorbei entwickelt.

"Mandat" präsentiert mit seinem Figurenbestand ein Panoptikum von Kleinbürgern in der NEP-Gesellschaft.

"'Мелколюдь' выступало в 'Мандате' как принцип."⁸

Die einzelnen Figuren sind keine Individuen, sondern Typen und Karikaturen realer Vertreter der Sowjetgesellschaft, die sich zu einer Subgesellschaft zusammengeschlossen haben. Denn auch wenn die Mitglieder dieses Verbandes selbst große Unterschiede zwischen sich selbst zu erkennen glauben,⁹ so sind sie doch unwillentlich durch ihre innere Emigration und Abgeschlossenheit zu einer Gruppe von skurrilem Typus geworden. Sie bilden miteinander eine Gemeinschaft, ohne selbst zu bemerken, daß sie durch ihr Verhalten zu deren Konstituierung beigetragen haben.

Auch als Gemeinschaft sind sie aber macht- und kraftlos. Keine Person ist unter ihnen, die der Gruppe Ziel und Richtung geben könnte oder auch nur wollte und die dazu in der Lage wäre, eine echte Gefahr für die neue Gesellschaft heraufzubeschwören. Auch gemeinsam gewinnen diese kleinen, unbedeutenden Elemente nicht an Gewicht.

⁸ Rudnickij (1969) S. 337. Für Yershov ist dieser Figurenbestand, der die wirklich gefährlichen Gegner ausspart, ein Zeichen für die Trivialität von "Mandat": "But the people who were in fact being arrested left and right and who, it would seem, should have been the first object of ridicule are not in the play. Their absence is the inner contradiction which reduces Erdman's comedy to empty triviality." Yershov (1957) S. 66f.

⁹ Vgl. Mandat S. 57: "Валерьян Олимпович. Но в конце концов она (= Варвара, А.Л.) не нашего круга, она мне не партия."

4.6.3 Die Abschottung gegenüber der kommunistischen Außenwelt

Vollkommene Isolation gegenüber allem, was Teil der neuen Ordnung ist, ist bei allen bisher untersuchten Figuren festgestellt worden. Das Bemühen um diese Isolation ist gruppenkonstituierendes Merkmal der in "Mandat" gezeigten Kleinbürgergesellschaft. Das neue System vermag in ihr höchstens die Fassade zu beeinflussen, wie das Karl Marx-Bild und das Abzeichen der "Luftflottengesellschaft" demonstrieren.

Érdman hat den vollkommenen Abschluß der gezeigten Untergruppe der Gesellschaft als bewußten Kunstgriff eingesetzt, um positive, revolutionäre Helden aus seiner Komödie vollkommen auszuklammern. Diesen Abschluß hat der Autor durch verschiedene formale Mittel realisiert.

Kurz wurde bereits auf die Handlungsorte eingegangen. Die im Stück gezeigten Wohnungen¹ der beiden Familien erscheinen wie Inseln im Meer der revolutionären Ereignisse. Die Inseln existieren zwar in enger räumlicher Nähe zum sowjetischen Alltag, für sie gelten aber völlig andere Gesetze. Das öffentliche Leben wird durch diese Ortswahl Érdmans deutlich ausgeklammert. Die Figuren schließen sich ein und müssen deshalb eng zusammenrücken. Das wird vor allem in der Schlußszene deutlich, in der sich eine große Zahl verschiedener Gäste in der Wohnung der Smetaničs versammeln. Die, die das öffentliche, weil nun fremde Leben scheuen, sind auf die Enge der wirklichkeitsfernen, selbstgeschaffenen Inseln ihrer Wohnungen angewiesen.

Ein zweiter deutlicher Indikator für die bewußte Absage Érdmans an die Gestaltung neuer, positiver Helden in seiner Komödie ist die Figur Nastjas. Sie ist als Köchin eigentlich eine Vertreterin der unteren Schichten im Kreise der Kleinbürger. Als solche aber wird sie von Érdman nicht gezeichnet. Sie hat keinerlei "Klassenbewußtsein". Vielmehr begeistert sie sich für die Welt aristokratischer Helden aus trivialen Abenteuerromanen. Zu dieser Welt hat sie keinerlei Distanz, sondern sieht sie als Realität der Vergangenheit an und bedauert deren Zerstörung durch die Revolution.

¹ Rudnickij (1969) S. 332 weist darauf hin, daß Érdman hier als erster die Problematik der Kommunalwohnungen literarisch gestaltete.

"Господи, какая жизнь. И такую жизнь ликвидировали. Если бы наше правительство принцесскую жизнь знало, разве бы оно так поступило?" (Mandat S. 32)

Deutliches Indiz für den Wunsch, ausschließlich negative Helden auftreten zu lassen, sind auch die "kommunistischen Verwandten" der Guljackins. Sie sind nicht nur keine Verwandten, sondern in Wirklichkeit auch keine Kommunisten. Der Leierkastenmann, der die Gruppe zusammenholt, bekennt sich zudem offen als Gegner des neuen Regimes, wenn er sich abfällig über die Proletarier äußert.

"Варвара Сергеевна. Надо каких-нибудь пролетариев на прокат взять, да только где их достанешь?

Шарманшиж. Ну, такого дерьма достать не трудно." (Mandat S. 39)

Der gemeinsam mit den Guljackins in einer Kommunalwohnung lebende Ivan Ivanovič verteidigt immerhin zeitweise das kommunistische System.

"Вы думаете, в Советской Республике никакого закона нету? Есть, Надежда Петровна, есть." (Mandat S. 65f.)²

Außerdem ist er es, der dem Treiben der kleinbürgerlichen Zaristen ein Ende bereiten möchte und sie deshalb bei den sowjetischen Behörden anzeigt.³

Aber auch er ist nicht wirklich Ausdruck eines positiven Helden bzw. eines Vertreters der neuen Ordnung in "Mandat". Vielmehr wird er gleich von Beginn an, als er mit einem Topf voller Nudeln auf dem Kopf auftritt,⁴ als lächerliche Figur dargestellt. Seine teilweise positive Beurteilung des neuen Systems ist auch offenkundig nicht Ausdruck einer inneren Überzeugung, sondern wird von ihm lediglich als Druckmittel gegen seine Mitbewohner in der Kommunalwohnung - die Guljackins - verwendet. Nur ihnen gegenüber tritt er als Unterstützer der Bolschewisten auf. Nastja aber offenbart er seine ebenfalls distanzierte Haltung zum Neuen:

"В коммунистическом государстве, Анастасия Николаевна, любви нету, а исключительно только одна проблема пола." (Mandat S. 85)

2 Er benutzt darüber hinaus das Wort "Hausbesitzer" als Schimpfwort, ganz gemäß der bolschewistischen Propaganda gegen die Besitzenden (vgl. Mandat S. 66).

3 Vgl. Mandat S. 107.

4 Vgl. Mandat S. 17.

Érdman versucht mit der bewußten Ausgrenzung seiner Protagonisten aus der sowjetischen Öffentlichkeit, deren Weltfremdheit zu verdeutlichen. Die in "Mandat" dargestellten Figuren diskreditiert er auch ohne ein positives Gegenmodell.

Im großen und ganzen traf "Mandat" in der zeitgenössischen Kritik auf eine weitgehend positive Beurteilung.⁵ In der Mitte der zwanziger Jahre war eine so geartete Darstellung der sowjetischen Gegenwart noch möglich. Erst später, vor allem auch im Zusammenhang mit Érdmans zweiter Komödie "Samoubijca", die 1928 noch vor ihrer Uraufführung verboten wurde, änderte sich in der sowjetischen Kritik weitgehend auch die Einstellung zu seinem ersten großen Werk.⁶ Das führte etwa dazu, daß "Mandat" in der Sowjetunion zum ersten Mal erst im Jahre 1987 gedruckt wurde.⁷

⁵ Kritisiert wurde allerdings teilweise die negative Darstellung auch der "klassenbedingt positiven" Helden und die Tatsache an sich, daß die positive Seite der Gesellschaft nicht zur Sprache kam. Vgl. zum Beispiel *Rabotčij zritel'* 18/1925 S. 15 ("Mandat" v teatre Mejerchol'da): "Несколько поражает то обстоятельство, что тихими идиотами даны не только герои чуждого лагеря, но и прислуга и полотор." Vgl. auch *Leningradskaja pravda* 26.8.1925 (N. Verchovskij: "Mandat" (Teatr im. V. É. Mejerchol'da)): "Как неглупый представитель отживающей обывательщины и как салонный остроумец и анекдотист, он отказался от всякого намека на изображение положительных сторон современной Москвы и выбрал обличение и высмеивание."

⁶ Vgl. etwa *Rostockij* (1952) S. 209: "В постановке 'Мандата' Н. Эрдмана на сцене мейерхольдовского театра (1925 год) была предпринята открыто враждебная попытка поднять мещанина на пьедестал."

⁷ In *Teatr* 10/1987 S. 3-28 mit einem Begleitartikel von L. Rudneva. Ich beziehe mich in dieser Arbeit auf die erste Ausgabe in russischer Sprache, die von Wolfgang Kasack 1976 in der Bundesrepublik Deutschland herausgegeben wurde.

4.7 Der "neue Held": die heroischen Revolutionsdramen

Die vorangegangenen Kapitel haben gezeigt, daß die Dramatiker die Gestaltung der konkreten, durch die Revolution bestimmten Gegenwart auch noch in der Mitte der zwanziger Jahre weitgehend ausklammerten. Lediglich die Komödien waren in Nischen der zeitgenössischen Gesellschaft vorgedrungen und hatten diese mit satirischen Mitteln gezeichnet. Gegenstand der bisher behandelten dramatischen Werke waren damit nicht Helden im "Hier und Jetzt" der Rezipienten, sondern zum großen Teil Bewohner fremder Länder, ferner Zeiten oder allenfalls Außenseiter der neuen Gesellschaft.

Gerade in der NĖP-Zeit entfernten sich die Dramatiker immer weiter von der Gestaltung des literarischen Modells für einen Helden des bolschewistischen Staates. Der Aufbau des neuen Systems und der neuen Gesellschaftsordnung hatte in den dramatischen Texten bislang keinen Niederschlag gefunden.

Selbst in den Dramen, die sich in der Bürgerkriegszeit thematisch dem revolutionären Geschehen widmeten, wie etwa das behandelte Drama "Zacharova smert", haben die hierin gezeigten Helden keine feste Bindung an die Partei und sind so nicht dazu in der Lage, als wirkliche Träger des neuen Staates und als Kämpfer für diesen zu fungieren. Sie sind vornehmlich leidende und aus der Erkenntnis des Leids und der Ungerechtigkeit aktiv werdende Helden, aber ihre Aktivität ist elementaren Ursprungs und nicht durch die Normen und Werte der Ideologie der Bolschewisten bestimmt. Auch Grigorij aus "Zacharova smert", der ohne Zweifel Anhänger des Neuen ist, kann nicht als dessen Stütze und Basis wirken. Dafür ist er noch zu wenig in seiner politischen Überzeugung gefestigt. Figuren, die als Repräsentanten des Bolschewismus in diesen Dramen auftreten, sind aber allenfalls Nebenfiguren, wie etwa der Rotarmist Pavel in Serafimovičs "Mar'jana"¹, und konnten lediglich als Vorentwürfe für das Modell eines Helden dienen, der als lebendige Figuration des neuen Menschenbildes erscheint.

Die Bolschewisten, die im Staat die Führung übernommen hatten, waren so in diesen etwa acht Jahren bis zur Mitte der zwanziger Jahre nicht oder nur in ganz geringem Maße wirklich zum Gegenstand der nachre-

¹ Vgl. S. 103.

volutionären Dramatik geworden. Konnte aber aus sowjetischer Sicht der wirklich "neue Held" in der Literatur ohne Bindung an die bestimmende Kraft im neu geformten Staat gestaltet werden?

Eine Reihe von Dramen aus der Mitte der zwanziger Jahre, die hier unter der Bezeichnung "heroische Revolutionsdramen" zusammengefaßt werden, und die Reaktionen auf sie in der sowjetischen Literaturkritik beantworten diese Frage mit einem deutlichen Nein. Denn es ist, als wäre ein Aufatmen durch die Reihen der sowjetischen Literaturwissenschaftler angesichts dieser Dramen gegangen, in denen sie endlich ein für sie akzeptables literarisches Heldenmodell finden konnten.

Die Annäherung an eine dramatische Figur, die auf der Basis der Parteilarbeit und ihrer Ideologie zum wirklich revolutionären Helden avanciert, gelang damit aber erst in einer Zeit, als die "Heldentaten", das heißt der Kampf für das bolschewistische System gegen die Opposition des In- und Auslands, bereits Jahre zurücklagen.

Theoretisch war die Basis zur Gestaltung des neuen Helden, wie er sich später in den hier besprochenen Dramen zeigte, bereits im Jahre 1919 von Maksim Gor'kij gelegt worden.

"В наше время необходим театр героический, театр, который поставил бы целью своей идеализацию личности, возрожал бы романтизм, поэтический раскрашивал бы человека."²

Gor'kij's Bild von einem neuen Helden stützt sich auf die Vorstellung einer idealen, romantischen Figur, die der Alltäglichkeit enthoben ist und die, nach seiner Meinung, das Leben besser und schöner verkörpert als dies eine durchschnittliche, vollkommen in der Realität verankerte Figur vermag. Die Synthese zwischen der realistischen Darstellung eines Geschehens und einer romantischen Sinngebung, gepaart mit dem Pathos in der Darstellung heroischen Handelns, ist für ihn deshalb die zeitgemäße Ausdrucksform der Bühne.

Der enge Zusammenhang von Realismus und Romantik in den Dramen der frühen Sowjetzeit wird von sowjetischen Literaturwissenschaftlern immer wieder unterstrichen. So schreiben die Autoren der *Istorija* (1966a):

² Gor'kij (1919) S. 7.

"(...) в искусстве русского театра первых революционных лет практически невозможно провести черту, которая строго отделила бы романтизм от реализма."³

Grundlage dieser engen Verbindung zweier so unterschiedlicher Ausdrucksformen sei, so Lunačarskij, die Bedeutung des mit romantischen und pathetischen Vorzeichen versehenen Heroismus in der Zeit der Revolution:

"... есть в революции нечто колоссальное, сразу всякому осязаемое, именно – героизм, огромный порыв к будущему переоценка всех ценностей и т. п. Вот эти-то мотивы, – потрясающий старый мир титанизм, пламенные мечты о будущем, самопожертвование во имя целого – могут самым естественным образом явиться внутренним огнем для новой трагедии (и для новой комедии) большого стиля."⁴

Eine Synthese aus Realismus und Romantik wird in der sowjetischen Literaturkritik weitgehend als eine Abkehr von naturalistischer Gestaltung, die oft an den Bürgerkriegsdramen kritisiert wurde, verstanden.⁵ Die romantische Aura einer heroischen Gestalt soll demnach ein Ausweg aus der Sackgasse des Naturalismus sein, dem dargestellten Geschehen zu einem Sinn verhelfen und eine positive Richtung geben. Diese Funktion des Pathos in der romantischen Darstellung unterstreicht etwa V. Vol'kenstejn:

"Наша современность также ставит перед драматургом поистине трагедийные антитезы. Для театра малоценно натуралистическое копирование нового, едва формулирующегося и быстро меняющегося, быта; драматург должен передать патетическую диалектику нашего бурного времени."⁶

Doch nach dem ästhetischen Programm Vol'kenstejns ist damit eine klare Absage nicht nur an den Naturalismus, sondern auch an den Realismus verbunden. Er hält eine Synthese beider Richtungen nicht für möglich und proklamiert deshalb das "Ende der realistischen Kunst und des realistischen Theaters"⁷.

Eine entgegengesetzte Position vertrat Lunačarskij, der schon seit Bestehen einer bolschewistischen Kulturpolitik versuchte, realistische ästhetische Programmatiken zu unterstützen,⁸ der aber gleichzeitig, wie

³ Istorija (1966a) S. 94.

⁴ A. Lunačarskij: O zadačach teatra v svjazi s reformoj Narkomprosa. Zuerst veröffentlicht in: Kul'tura teatra 4/1921. Abgedruckt in Sovetskij teatr (1975) S. 41-44. Hier S. 42.

⁵ Vgl. zum Beispiel Boguslavskij/Djev/Karpov (1966) S. 57 und Čerkezova (1968) S. 54.

⁶ Vol'kenstejn (1925) S. 41.

⁷ Vestnik teatra 30/1919 S. 3 (V. Vol'kenstejn: O geroidčeskom teatre).

⁸ Vgl. S. 30.

oben gesehen, Pathos, Heroismus und Romantik als wichtige Elemente der sowjetischen Kunst einstuft.

Sicherlich ist die Verbindung solch unterschiedlicher Ausdrucksformen, wie es Realismus und Romantik sind, nicht unproblematisch. Das zeigt sich auch an ihren verschiedenen Ausdrucksformen in den sowjetischen Dramen, die sich an einer solchen Synthese versuchten. Das sind in erster Linie die hier zu behandelnden heroischen Revolutionsdramen.

Noch als Vorläufer dieses Genres wird "Virineja" von L. Sejfullina und V. Pravduchin angesehen, eine Dramatisierung der gleichnamigen Erzählung der Autorin, die im Oktober 1925 in Moskau im dritten MChAT-Studio⁹ Premiere hatte. Als erster Höhepunkt der heroischen Dramatik gilt "Štorm" von V. Bill'-Belocerkovskij, eines der wichtigsten und erfolgreichsten Stücke dieses Genres. Es wurde am 6. Dezember 1925 im Moskauer "MGSPS-Theater"¹⁰ uraufgeführt. Etwa ein Jahr später, am 22. Dezember 1926, zeigte das "Malyj Theater" "Ljubov' Jarovaja" von Konstantin Trenov, das dieses Genre weiterentwickelte und ihm endgültig zum Durchbruch verhalf. Auch in den darauffolgenden Jahren erschienen Stücke, die dieser Gruppe zugerechnet werden können, wie etwa "Bronepoezd 14-69" von Vsevolod Ivanov - wie "Virineja" die Dramatisierung einer Prosavorlage -, das im November 1927 vom Lenak-drama und vom MChAT aufgeführt wurde.

Über mehrere Spielzeiten hinweg wandten sich verschiedene Theater damit Stücken zu, die die jüngste Vergangenheit des neu geschaffenen Staates, das heißt seine kämpferische Zeit um die Durchsetzung des neuen Systems gegen die Angriffe der in- und ausländischen Gegner, thematisierten.

Dieser Inhaltsaspekt ist aber nicht allein der Grund dafür, diese Theaterstücke in dem Genre der heroischen Revolutionsdramen¹² zusammenzufassen. Eine recht treffende Charakteristik liefert Frolov:

⁹ Das ist das spätere "Vachtangov-Theater".

¹⁰ "Teatr Moskovskogo gubernskogo soveta professional'nych soju-zov (MGSPS)". Später wurde dieses Theater umbenannt zu "Teatr Im. Mossoveta".

¹² Alternative Bezeichnungen sind "narodno-geroičeskaja drama" (zum Beispiel in Surkov (1955)) oder "geroičeskaja drama" (zum Beispiel in Nevodov (1985)). Mit Boguslavskij/Diev (1959) bin ich der Meinung, daß "heroisches Revolutionsdrama" am besten der Charakteristik dieser Stücke Ausdruck gibt (vgl. Boguslavskij/Diev (1959) S. 14 Anm. 3).

"Аля этой драмы (= народно-героической, А.Л.) характерны широкий охват исторических событий, массовые сцены, изображающие народ, выдвижение на первый план ярких героев из народа, мужественных борцов, революционеров, совмещение и сочетание бытовых и лирических мотивов с мотивами и сценами эпического размаха, поднимающимися до патетических нот, до трагедийной остроты в развитии действия."¹³

Ganz deutlich wird in dieser Definition die zentrale Bedeutung, die die Auswahl und die Darstellung der Figuren in diesen Dramen haben. Sie nehmen das Volk und seine Geschichte in den Blick, rücken aber einzelne Helden, die fest mit dem revolutionären Geschehen verankert sind, in den Vordergrund. Diese Konstellation wird von weiten Teilen der sowjetischen Literaturwissenschaft als der Durchbruch des "neuen Helden" auf der sowjetischen Bühne gefeiert. So führen etwa Boguslavskij/Diev/Karpov aus:

"Именно с этими пьесами был связан выход на сцену нового героя - активного, сознательного, целеустремленного борца за революционное переустройство жизни."¹⁴

Der "neue Held" in diesen Dramen ist damit die positive Figur des revolutionären Umbruchs. Das Verhältnis der verschiedenen Autoren zu ihren Helden ist deshalb auch nicht etwa durch ein Bemühen um sachliche, objektive Darstellung ihrer Charaktere gekennzeichnet; sie werden vielmehr mit einer Aureole des Guten und Gerechten umgeben. V. Vol'kenstejn stellt die Verherrlichung dieser Figuren geradezu als Aufgabe des Dramatikers dar:

"Задачей героической драмы является прославление героя. (...) Его (= героя героической драмы, А.Л.) действия одушевлены верным общественным чувством, справедливой мыслью, благородным стремлением..."¹⁵

Der Held wird in diesen Dramen wieder wahrer Held und ist damit dem Antihelden des vorrevolutionären Theaters kontrastiv gegenübergestellt.¹⁶

Aber der Held rückt in den Dramen dieses Genres nicht isoliert in den Mittelpunkt des Interesses. Er steht vielmehr in engster Verbindung zur Partei. Aus dieser Quelle gewinnt er seine Überzeugungen und die Kraft zum Handeln. Parteilichkeit ("partijnost") ist deshalb ein ganz

13 Frolov (1957) S. 61.

14 Boguslavskij/Diev/Karpov (1967) S. 40. Vgl. auch zum Beispiel Frolov (1957) S. 116f.

15 V. M. Vol'kenstejn: "Sovetskaja russkaja dramaturgija 1917-1942. Razvitie stilja." Stat'ja. CGALI f. 1604, op. 1, ed. chr. 1143, l. 8.

16 Vgl. Golovašenko (1959) S. 4.

wichtiger, wenn nicht der wichtigste. Baustein seiner Persönlichkeitsstruktur. Nach Frolov etwa werden die "neuen Helden" erst durch das Wirken der Partei zu den Helden, als die sie sich dem Rezipienten präsentieren.

"Они (= новые герои, А.Л.) были скромны и обычны, их вела на подвиги верность делу революции, делу Коммунистической партии."¹⁷

Durch diese feste Anbindung an die bolschewistische Partei ist, nach den Ausführungen sowjetischer Literaturwissenschaftler, auch der enge Kontakt zum Volk gewährleistet, denn das demonstrierte Heldentum ist durch die Parteilichkeit nicht das von Einzelnen, sondern geschieht im Namen der kollektiven Idee und der revolutionären Umgestaltung der gesamten Gesellschaft.

"Это не был героизм одиночек, который привлекал многих писателей прошлого. Революционная страстность, убежденность в правоте дела революции характеризует новых героев. (...) Они собирали вокруг себя массы людей, вели их на штурм старого мира."¹⁸

Die gemeinsame Idee schweißt demnach den einzelnen Helden und das Volk, das ebenfalls dieser Idee anhängt, zusammen. Das Wirken des individuellen Helden wird durch seine feste ideologische Basis zum Ausdruck dessen, wie die Masse denkt und handelt. Unter dieser Voraussetzung kann Frolov zu dem Schluß kommen:

"Никогда еще не изображался столь возвышенно и в то же время столь просто народ как герой, как творец истории."¹⁹

Es zeigt sich in diesen Stimmen ganz deutlich, daß für die sowjetische Literaturwissenschaft mit den heroischen Revolutionsdramen der richtige Weg für die Gestaltung des Themas "Held und Kollektiv" eingeschlagen war. Nach langer Suche in den ersten Jahren des neuen Staates war es, nach der Meinung sowjetischer Kritiker, hier endlich gelungen, einen wirklich "neuen Helden", der determiniert ist durch die Partei und ihre Grundsätze, hierdurch seine "Sinnggebung" erfährt und Ausdruck des Volkswillens ist, zu entwerfen. Es ist deshalb auch nicht verwunderlich, daß in diesen Dramen vielfach der Beginn des sozialistischen Realismus im russischen Theater gesehen wird.

"Именно в этих произведениях одержал свою принципиальную победу социалистический реализм..."²⁰

17 Frolov (1957) S. 116.

18 Frolov (1957) S. 116.

19 Frolov (1957) S. 117 (Hervorhebung im Text).

20 Boguslavskij/Diev (1959) S. 14.

Die Zusammenfassung der verschiedenen Theaterstücke zu dem Genre der heroischen Revolutionsdramen basiert hauptsächlich auf inhaltlichen Erwägungen; gerade auf der formalen Seite zeigen sich aber große Unterschiede.²¹ Um auf diese formalen Unterschiede einzugehen und auch um der besonderen Bedeutung des Heldenbildes in diesen Dramen für die weitere Entwicklung des sowjetischen Dramas Rechnung zu tragen, werden in den folgenden Kapiteln zwei Vertreter dieses Genres untersucht: "Štorm" von Vladimir Bill'-Belocerkovskij und "Ljubov' Jarovaja" von Konstantin Trenev.

21 Vgl. Nevodov (1985) S. 73.

4.7.1 Vladimir Bill'-Belocerkovskij's "Štorm"

Vladimir Bill'-Belocerkovskij¹ (1885-1970) ist einer der wenigen sowjetischen Schriftsteller mit proletarischer Herkunft, so wie es dem Wunschdenken der Proletkult-Vertreter entsprach. Nach einer nur dreijährigen Schulausbildung verließ er als Matrose Rußland und lebte mehr als sechs Jahre in den USA, wo er sich als Gelegenheitsarbeiter mehr schlecht als recht durchs Leben schlug. Nach der Revolution kehrte er in sein Heimatland zurück und schloß sich der Kommunistischen Partei an. Für sie nahm er aktiv am Bürgerkrieg teil und arbeitete in den Jahren 1919 und 1920 als Sekretär des Parteistadtkomitees in Simbirsk.² In dieser Zeit faßte er den Entschluß, als vollkommener Laie, ohne jede literarische Vorbildung, mit dem Schreiben zu beginnen. Seine Motivation dafür bestand vor allem in dem Willen, die Bühne für die Parteiagitation nutzbar machen zu können. Professionelle Autoren leisteten dazu keinen Beitrag. Ihr Versagen wollte er deshalb, nach seinen eigenen Worten, auszugleichen versuchen:

"Когда я работал в Симбирске, то понял, что нужно вести пропаганду не только в газетах и на митингах, что можно использовать и могучее воздействие зрелищ, то есть театр. Но подходящих с революционной точки зрения пьес еще не было. А люди, которые могли бы их написать, либо не хотели этого делать, либо были идейными противниками советской власти. Я решил тогда сам попытаться написать пропагандистскую пьесу."³

Die dramatische Literatur war für ihn propagandistische Literatur, und so trat er in das literarische Leben ganz bewußt nicht zu dem Zweck ein, bedeutende Werke zu schaffen, sondern um als kommunistischer Agitator zu wirken.⁴ Literarischen Traditionen erteilte er dabei eine Absage. Er kannte die Entwicklungsgeschichte des Dramas nicht und hielt das auch nicht für notwendig, ja nicht einmal für wünschenswert. In der Zeitschrift "Na literaturnom postu" äußerte er sich etwa :

"Читаю мало, больше пишу. (...) Мне лично литература не помогает, так как пользуюсь материалом и образцами самой жизни."⁵

1 Sein wirklicher Familienname lautet Bill'.

2 Zur Biographie von Vladimir Bill'-Belocerkovskij siehe vor allem Rudnickij (1957) und Nevodov (1985) S. 16.

3 Rudnickij (1961) S. 27.

4 Vgl. Rudnickij (1957) S. 137.

5 Na literaturnom postu 4/1928 S. 68 (Nasa anketa sredi dejatelej teatra).

Nach Bill'-Belocerkovskijs ersten Stücken, "Écho" und "Bifšteks s kro-
v'ju", die lediglich als "dramatische Etuden"⁶ einzustufen sind, schrieb
er das heroische Revolutionsdrama "Štorm". Es ist zwar wesentlich
ausgereifter als die früheren Versuche, aber auch hier ist die feste
Verankerung des Autoren in der offenen Agitliteratur der frühesten
sowjetischen Jahre deutlich erkennbar. Bill'-Belocerkovskij ist auch in
"Štorm" nicht an "Halbtönen" oder "Nuancen"⁷ interessiert, sondern
stellt plakativ und dabei pathetisch verklärend das revolutionäre Ge-
schehen und die widerstreitenden Lager dar.⁸

Trotz dieser eindeutigen Verbindungslinien zu den dramatischen Formen
der Vergangenheit wird das Erscheinen von "Štorm" vielfach als der
Beginn einer neuen Etappe in der nachrevolutionären Dramen- und
Theatergeschichte betrachtet.⁹ Einen solchen Standpunkt vertraten auch
schon zeitgenössische Kritiker, wie etwa I. Kruti:

"Мы присутствуем, по-видимому, при рождении новой драматургии. Мы имеем
перед собой новый вид драмы..."¹⁰

Bill'-Belocerkovskij benutzt zur Charakterisierung seiner Dramenpro-
grammatik die Bezeichnung "konstruktiver Realismus":

"Аля своих пьес предпочитаю конструктивный реализм. Условный конструк-
тивизм (...) 'не доходит' до рабочего зрителя."¹¹

Die Orientierung in zwei Richtungen wird an diesen Worten deutlich.
Dem Autoren sind sowohl Elemente des Abstrakten - er nennt es Kon-
struktivistisches - als auch des Realistischen wichtig. In der Kombina-
tion mit dem Realismus kann das Konstruktivistische, nach seiner Mei-
nung, so weit abgemildert und eingedämmt werden, daß es seine agita-
torische Wirksamkeit zwar weiterhin behält, dabei aber für das Publi-
kum verständlicher und ansprechender wird. In dieser Synthese sieht er
deshalb die für das Arbeiterpublikum angemessene Ausdrucksform des
Theaters.

6 Vgl. Rudnickij (1957) S. 137.

7 Vgl. Rudnickij (1961) S. 44.

8 Vgl. Istorija (1966b) S. 157: "... принципы агитационного искусства
ощущаются во всей стилистике пьесы В. Билль-Белоцерковского. Они связыва-
ются в известной плакатности и схематизме, в протокольной, почти натурали-
стической сухости и - одновременно - в романтической окрыленности, внутрен-
ней патетике каждой сцены."

9 Vgl. Istorija (1966b) S. 157.

10 Zitiert nach Rudnickij (1957) S. 141.

11 Novyj zritel' 4/1927 S. 11 (Dramaturgi o teatre) (Hervorhebung im
Text).

"Štorm", das zunächst den Titel "Tif" trug, stellt im Schaffen seines Autors den bedeutendsten Versuch zu einer derartigen Synthese dar.

Die Suche nach einem Theater, das sich bereit fand, "Štorm" aufzuführen, bereitete Bill'-Belocerkovskij große Schwierigkeiten. Von vielen Theatern erhielt er eine klare Absage; das Moskauer "Revolutionstheater" war unentschlossen und zögerte lange Zeit seine Entscheidung heraus;¹² und im "MGSPS- Theater", das die Premiere schließlich unter der Regie von E. Ljubimov-Lanskoj am 8. Dezember 1925 realisierte, hatte sich das Ensemble nach heftigen Diskussionen ebenfalls mehrheitlich gegen das Stück ausgesprochen. Es wurde letztlich nur durch den künstlerischen Rat des Theaters durchgesetzt.¹³

Die ablehnende Haltung der verschiedenen Theater erklärt V. Vanin, der in der "Štorm"-Aufführung den Matrosen spielte, folgendermaßen:

"Видимо, театры отпугивала именно принципиальная новизна пьесы: ее боевой гражданский пафос, страстность, правдивость, ее необычайность."¹⁴

Die kritischen Äußerungen aus den Reihen der Schauspieler sprachen vornehmlich die, ihrer Meinung nach, unattraktive Form des Dramas für den Zuschauer an, denn diesem fehle Farbe und Ästhetik, vor allem aber auch eine durchgängige Intrige und eine klare Handlungsstruktur.¹⁵

Boguslavskij/Diev sprechen in Bezug auf "Štorm" von einer Intrige "weiten, umfangreichen Typs" und führen aus:

"Интрига не выступает здесь как нечто обособленное по отношению к социально-историческим событиям, а как раз и является формой выявления этих событий, самого 'фона'."¹⁶

Wichtig ist Bill'-Belocerkovskij nicht die Einheit der Handlung, sondern die breite Wiedergabe des Zeitgeschehens. Zu diesem Zweck löst er sein Drama in zwölf einzelne, nicht fest untereinander verbundene Bilder auf. Jedes Bild hat einen eigenen Titel, was das Eigenleben der

12 Vgl. Sovetskij teatr (1975) S. 230 und 241.

13 Vgl. das Zitat von Ljubimov-Lanskoj in Rudnickij (1957) S. 141: "Не ошибусь, если скажу, что из коллектива вряд ли больше двух-трех человек приняли пьесу." Vgl. auch Sovetskij teatr (1975) S. 269 Anm. 22.

14 Zitiert nach Rudnickij (1960) S. 264 (Hervorhebung im Text). Ähnlich beurteilt auch Bill'-Belocerkovskij selbst die Ablehnung: "Я чувствовал, что настала пора писать новую тему о новой жизни, создавать образы новых людей. Но (...) мне сказали: - Ничего не выйдет. Это еще рано. - Или: - Уже поздно, революция в прошлом." (Literaturnaja gazeta 19.2.1957 S. 2 (V. Bill'-Belocerkovskij): ...grazhdaninom byt' objazan).

15 Vgl. Rudnickij (1961) S. 43.

16 Boguslavskij/Diev (1963) S. 137.

einzelnen Teile des Dramas unterstreicht. In diesen Bildern läßt der Autor eine große Zahl verschiedener Figuren von meist nur episodischem Wert auftreten. Er versucht so, einen kaleidoskopartigen Blick auf die dargestellte Zeit zu ermöglichen.

Die Bilder in "Štorm" zeigen Szenen aus einer von den Roten eingenommenen Stadt, in der der "Sturm" tobt, denn gleichzeitig muß gegen die anrückenden Weißen und gegen eine schwere Typhusepidemie gekämpft werden. Im Mittelpunkt dieses Kampfes steht die Person des Kreiskomitee-Vorsitzenden, der mit vollem Einsatz versucht, der Situation Herr zu werden und die Roten zum Sieg zu führen.

Bill'-Belocerkovskij wurde oftmals der Vorwurf gemacht, mit diesen Bildern lediglich eine protokollhafte Chronik des Bürgerkriegsgeschehens, nicht aber ein tatsächlich literarisches Werk geschaffen zu haben.¹⁷ Bei der in "Štorm" gewählten Form, so Pavel Markov im Jahre 1926, verlöre sich in der Weite der Darstellung das wirklich Typische, das es aber vordringlich herauszuarbeiten gelte:

"При ряде отличных и тонких наблюдений, при ясном и твердом развитии действия автор еще не может отделить основное от деталей. Видя в отдельных деталях 'всю революцию', он порою их преувеличивает. (...) автор попадает в отдельных сценах под власть эпизодов и тогда 'из-за деревьев не видно леса'."¹⁸

Doch neben das protokollarisch Trockene und "Unliterarische" in "Štorm" tritt das romantisch gezeichnete Revolutionspathos, das die Stimmung des Stückes bestimmt und seine Attraktivität zumindest für seinen zeitgenössischen Rezipienten ausmachte und wesentlich zu seinem Erfolg beitrug.¹⁹

Das enge Zusammenspiel des Plakativen aus dem Agitdrama, des Ansatzes zu einer realistischen Gestaltung der Gegenwart und ihrer gleichzeitigen romantisch und heldenhaft verklärten Darstellung zeigt sich in "Štorm" in ganz besonderem Maße in der Personendarstellung. Die Figurenkonstellation ist durch eine Aufteilung in zwei feindliche

17 Vgl. Boguslavskij/Diev (1963) S. 131. Ustjuzanin (1957) S. 96 konstatiert in diesem Zusammenhang naturalistische und primitivistische Tendenzen.

18 Markov (1976) S. 316f.

19 Der Erfolg zeigt sich in der Zahl der Aufführungen: In der ersten Saison wurde "Štorm" 63 mal gespielt (Sovetskij teatr (1975) S. 262); Mogilevskij/Filippov/Rodionov (1928) S. 190 zählen in zwei Spielzeiten 81 Aufführungen und 45.510 Zuschauer.

Lager bestimmt. Die Zuordnung jedes Einzelnen ist klar und ohne Zweifel nachzuvollziehen, denn die Figuren sind lediglich in schwarz und weiß gezeichnet; Grautöne kommen nicht vor.

"Одним место на пьедестале, их черты должны быть увековечны в бронзе или граните. А другие должны быть расстреляны, как собаки, имена их должны быть забыты, стерты."²⁰

Für eine psychologische, in die Tiefe der Charaktere vordringende Gestaltung bleibt bei dieser intendierten Eindeutigkeit wenig Platz. Dennoch konstatiert etwa Lapkina in Bezug auf die Figuren in "Štorm" "psychologische Eigenarten" und damit zumindest Ansätze zu einer realistischen und psychologischen Gestaltung der revolutionären Helden.

"Билль-Белоцерковский действительно не раскрывал всей глубины и сложности духовной жизни героев. Но коммунистическая идейность и политическая активность персонажей 'Шторма' отнюдь не заслонили их глубокой человечности и психологического своеобразия. Герои Билль-Белоцерковского - это люди простых, но цельных и сильных чувств."²¹

Die folgenden Kapitel werden verschiedene Figuren und Figurengruppen aus "Štorm" herausgreifen, um den Grad der Psychologisierung und Individualisierung und die Darstellung des Problemkreises "Held und Kollektiv" zu untersuchen.

²⁰ Rudnickij (1957) S. 138.

²¹ Lapkina (1959) S. 45. Auch Gorčakov (1956) S. 127 spricht davon, daß es Bилль-Белocerkovskijs Ziel war, lebendige und nicht rein schematische Figuren zu gestalten.

4.7.1.1 Die Parteivertreter: der Vorsitzende und der Matrose

Der größte Teil der vielen in "Štorm" auftretenden Figuren - es werden 55 aufgelistet¹ - erfüllen lediglich eine episodische Funktion. Nur eine relativ kleine Gruppe hat Bedeutung über den gesamten Verlauf des Stückes hinweg.

An der Spitze dieser Gruppe steht ohne Zweifel der Vorsitzende des Kreiskomitees. Gerade im Modell dieser Figur wird von sowjetischen Literaturwissenschaftlern vielfach die herausragende Bedeutung von "Štorm" für die sowjetische Theatergeschichte gesehen:

"Предуком был первым в советской драматургии полноценным образом положительного героя современности - коммуниста. Принципиальное значение этого образа определялось и тем, что в нем автор раскрыл черты большевистского организатора, который умело влияет на события, давая им правильную оценку, сознательно подчиняя их воле партии."²

Der formale Aufbau unterstreicht die Mittelpunktstellung dieser Figur: in den zwölf Bildern von "Štorm" tritt der Vorsitzende immerhin in insgesamt neun auf. Drei dieser Bilder sind weitgehend parallel konstruiert und zeigen jeweils eine Reihe von Konsultationen beim Vorsitzenden.³ Dieses Aufbauprinzip betont weiter die zentrale Stellung der Figur, denn hier ist die Handlung und die Richtung der Ereignisse ganz direkt auf ihn konzentriert. Eine große Zahl von Berichterstatern und Ratsuchenden strebt in diesen Bildern in das Parteibüro, das damit räumliches Zentrum des Dramas und gleichzeitig Kristallisationspunkt des revolutionären Geschehens in "Štorm" ist. Hier kreuzen sich die Wege von Vertretern aus unterschiedlichen Gruppen des Volkes mit dem Weg des Vorsitzenden, der ihnen Befehle oder Ratschläge erteilt, ihnen hilft, sie zurechtweist oder auf andere Weise mit ihnen in Verbindung tritt. Er erscheint so als die entscheidende Instanz über den Verlauf des Kampfes und über die Maßnahmen der Roten.

Ein großer Teil des Dramas zeigt demnach sowohl einen räumlichen als auch einen personellen Aufbau, der "pfeilförmig" von verschiedenen Seiten auf einen zentralen Punkt gerichtet ist.

Der Vorsitzende des Kreiskomitees, der im Drama diese namenlose,

¹ Štorm S. 5f.

² Boguslavskij/Diev (1963) S. 140.

³ Das sind die Bilder 1, 6 und 10.

funktionsbestimmte Bezeichnung trägt,⁴ wird in "Štorm" hauptsächlich durch die Gegenüberstellungen mit anderen Figuren in den Konsultationsszenen und durch die dabei demonstrierte Art der Problembewältigung dargestellt.

Eine wichtige Hintergrundinformation bietet aber zunächst der Nebentext. Hierin wird der Vorsitzende als Vertreter des Proletariats ausgewiesen und damit in die Klassenstruktur der Gesellschaft eingeordnet.

"... слева за столом *председатель* (из рабочих), коренастый парень с бледным усталым лицом, в синей рабочей блузе, черных кожаных брюках-галифе, в валенках..." (Štorm S. 7)

Mit dieser Information über seine Herkunft aus der Arbeiterklasse verbindet sich, wie selbstverständlich und folgerichtig, der Hinweis auf sein geschäftiges, arbeitsames Wesen, auf das schon sein blaßes und müdes Aussehen verweist.

"Во время действия пишет, читает." (Štorm S. 7)⁵

Der Vorsitzende erscheint im Umgang mit den Konsultanten dann als eine bei vielen anerkannte Autorität mit Befehls- und Entscheidungsfunktion,⁶ aber auch mit der Möglichkeit, erziehend, aufklärend und ideologisch festigend zu wirken.

Продразверстник. Не хотят крестьяне продразверстки, как же мы их до коммунизма дотащим? Силком ничего не выйдет.

Председатель. Одна надежда на мировую революцию, а там видно будет...

Продразверстник. А ежели не успеет? (...)

Председатель. Обязательно... А главное, это покончить с фронтами: армия много хлеба съедает; уменьшим армию, уменьшим и продразверстку.

Продразверстник. Вот это правильно!" (Štorm S. 9)

Seine Kenntnisse über die Ideologie des Kommunismus, sein fester Glaube an dessen Richtigkeit und der Optimismus⁷ bezüglich des kommenden Sieges läßt ihn dem zweifelnden Getreideeinsammler gegenüber als weise, wissende und festigende Instanz auftreten.

Die Werte und Normen der Partei sind für ihn immer bestimmend. Auf sie gründet sich sein Handeln und sein Auftreten den verschiedenen Fi-

⁴ Aus dem Text erfährt der Rezipient seinen Vornamen Vas'ka (vgl. Štorm S. 70).

⁵ Später wird das weiterentwickelt, als er die Trägheit von Zagoreckij rügt (vgl. Štorm S. 21).

⁶ Vgl. zum Beispiel Štorm S. 7f.: "*Председатель*. (...) И шевели кого следует, чтобы не было саботажу... Чуть где заммжа, звони мне, а я уж подтяну.

Командант. Слушаюсь, постараюсь выполнить."

⁷ Optimismus durchzieht etwa seine emphatische Rede auf der Sitzung des Kreissovjeta: "Точно так же задушим и мы, не только паразита-вошь, но и союзника ее, паразита Аеникина." (Štorm S. 32)

guren gegenüber. Ekel bei der bloßen Erwähnung christlicher Riten⁸ und seine asketische Haltung⁹ sind als unbedingte Solidarität und Ergebenheit für die bolschewistische Revolution zu verstehen. Daraus erklären sich auch seine klaren Antipathien und Sympathien den Konsultanten gegenüber. Antipathien empfindet er genau für die Leute, die nicht fest hinter den Zielen der Partei stehen; den anderen gegenüber, die entweder noch zu wenig Einblick haben und deshalb mit Milde und Geduld behandelt werden müssen¹⁰ oder die bereits fest den Zielen der Partei dienen, bekundet er seine Sympathien. Bei ihm gibt es keine falschen Höflichkeiten. Er läßt im Verhalten zu anderen keine Kompromisse gelten und demonstriert entweder Freundlichkeit oder Ablehnung. Deutliches Zeichen dafür ist sein Umgang mit dem Leitspruch, der auf einem Plakat in seinem Büro zu lesen ist:

"Рукопожатие отменяется." (Storm S. 7)

Diese Handlungsanweisung befolgt er nicht in allen Fällen. So streckt er dem Kommandanten selbst die Hand hin,¹¹ aber der Figur mit der Bezeichnung "Aus dem Zentrum" verweigert er nachdrücklich diese Sympathiebezeugung.

"Из центра (небрежно протягивает руку для приветствия).

Председатель (жестом показывая на надпись на стене, глухо повторяя ее содержание: 'Рукопожатие отменяется')." (Storm S. 15)

So demonstriert er Härte und Unbeugsamkeit gegenüber den Leuten, die ihm zuwider sind, und Solidarität und Zusammengehörigkeitsgefühl gegenüber den anderen.

Denen, die auf seiner Seite stehen, fühlt er sich nah und redet sie beispielsweise mit "Bruder" bzw. "Schwester" an.¹² Diese Figuren können auch mit seinem vollen Verständnis für ihre Sorgen rechnen. Der analphabetische Getreideeinsammler etwa¹³ und die schwangere Bäuerin¹⁴ finden bei ihm Gehör für ihre Schwierigkeiten. Er sucht jeweils nach

⁸ Vgl. Storm S. 12: *"Крестьяжа. (...) За самогон и чернить меня нанялся... Вот те крест!*

Председатель (брезгливо). Аа брось креститься. Тут не церковь, а комитет партин."

⁹ Vgl. Storm S. 45: *"Председатель. Вечеринку!! В такое время!! (...) Накрыть!*

Председатель Чека. А его самого, Шуйского?

Председатель (задумавшись). В расход!"

¹⁰ Das betrifft etwa die schwangere Bäuerin. Vgl. Storm S. 10ff.

¹¹ Vgl. Storm S. 8.

¹² Vgl. Storm S. 8 und 10.

¹³ Vgl. Storm S. 9.

¹⁴ Vgl. Storm S. 11f.

einer gerechten Lösung des Problems, die vor allem die Seite der Schwachen berücksichtigt.

Auch dieser Gerechtigkeitssinn des Vorsitzenden ist eng verbunden mit seinem Kommunismusbild, denn Kommunismus ist für ihn gleichsam ein Synonym für die gerechte Aufteilung sowohl der finanziellen als auch der ideellen Werte unter allen solidarischen Mitgliedern der Gesellschaft.

"Ежели коммунист, то пускай поделится своей грамотой..." (Štorm S. 9)

Jegliches Privilegiensystem ruft deshalb auch seine Abneigung und sein Einschreiten dagegen hervor.¹⁵

Im weiteren Verlauf des Dramas zeigt der Vorsitzende, daß seine feste Verbindung mit der Partei und sein unbedingter Wille, ihren Sieg herbeizuführen, ihm souveräne, unsentimentale und praktische Problemlösungen ermöglicht, ohne auf überkommene Moralvorstellungen Rücksicht nehmen zu müssen. So greift er in Bezug auf das Frauenkloster¹⁶ und den Umgang mit den Leichen, die die Typhusepidemie gebracht hat,¹⁷ zu Schritten, die andere schockieren und vor den Kopf stoßen, die aber in der Notlagensituation als das einzig Sinnvolle erscheinen.

Bei seiner unbedingten Ergebenheit für die Partei tritt die eigene Person vollkommen in den Hintergrund. Der Vorsitzende ist dazu bereit, sich völlig aufzuopfern, und arbeitet für die Ziele der Partei fast bis zum Umfallen.¹⁸ Persönliche Angelegenheiten müssen zurückstehen. Plakativ wird das an seiner fast vollständig teilnahmslosen Reaktion auf die Nachricht von der Ermordung seiner Eltern verdeutlicht.

"Председатель. (...) А это что! Кого убили?"

Матрос. Родителей твоих... Кулаки...

Председатель (на миг тяжело задумавшись). К сведению!" (Štorm S. 65)

Er braucht nur einen winzigen Augenblick, um seine Gefühle wieder im Griff zu haben und mit der Arbeit fortfahren zu können.

Die Nachricht vom Tod seiner Eltern ist die einzige Stelle in "Štorm", in der auf das individuelle Schicksal der Hauptfigur eingegangen wird. Sonst existiert der Vorsitzende in "Štorm" nur als Arbeiter für die Partei und nicht als eine Figur mit Geschichte, Entwicklung und Schicksal.

15 Vgl. Štorm S. 15f.

16 Vgl. Štorm S. 24.

17 Vgl. Štorm S. 41.

18 Vgl. Štorm S. 64.

Er ist vor allem ein "idealer Bolschewist"¹⁹, der ausschließlich positive, plakativ präsentierte Eigenschaften aufweist.

Diese Eigenschaften beschreibt Nevodov folgendermaßen:

"Преодолема зрел, сдержан, хладнокровен."²⁰

Aber sind diese Eigenschaften tatsächlich Bestandteile einer lebendigen Figur, wie das etwa ein zeitgenössischer Kritiker sah?

"... автор дает не сухие схемы, не машины революционной фразеологии, а живых людей с горячей кровью, чувствующих, волнующихся."²¹

Auch Boguslavskij/Diev sprechen von "lebendigen, 'normalen' Menschen" in "Štorm", schränken diese Sichtweise danach aber gleich selber ein:

"... изображены они по преимуществу как бы в одном, доминирующем состоянии – в состоянии крайнего напряжения всех своих духовных и эмоциональных 'ресурсов', в сосредоточенности лишь на одном – на защите революционных завоеваний, на борьбе с многочисленными врагами, начиная с Леникина и кончая вошью."²²

Bei einer solchen Reduzierung der Figur auf die Sachebene und dem vollkommenen Ausklammern der Gefühlsebene kann von einer individuellen Gestaltung nicht gesprochen werden. Das Modell des Vorsitzenden hat nicht etwa die Aufgabe, einen psychologisch fundierten Blick in die Figur zu bieten, sondern ist eine expressive, wirkungsvolle und plakative Zusammenstellung verschiedener positiver Eigenschaften, die weniger mit einer konkreten Persönlichkeit als vielmehr mit der Partei in Zusammenhang gebracht werden sollen. Die Figur des Vorsitzenden hat die Aufgabe, nur als Ausdruck und Modell der Partei zu dienen.²³ Er steht damit nicht nur an der Spitze der Roten, sondern ist gleichsam eine Personifizierung der Rolle der Partei in der Gesellschaft. In ihm werden alle die positiven Eigenschaften gebündelt, die mit der Partei assoziiert werden sollen. Nichts in dieser Figur existiert ohne den Einfluß der Partei. Kleine individuelle Ausgestaltungen dieser Eigenschaften sind nur in ganz geringem Maße vorhanden und stellen bloß schmückendes Beiwerk dar. Die Person des Vorsitzenden bleibt damit fragmentarisch.

19 Vgl. Gorčakov (1956) S. 126.

20 Nevodov (1985) S. 75.

21 Sovetskoe Iskusstvo 1/1926 S. 67f. (E. G.: Moskovskie teatral'nye novinki).

22 Boguslavskij/Diev (1963) S. 142.

23 Vgl. Levitan (1957) S. 157: "Воспитательная и организаторская роль партии, единство с народом, рост ее авторитета среди масс – все это передано в пьесе через образ Председателя Укома."

Der Matrose Bratiska, der die Funktion eines Sekretärs beim Vorsitzenden ausübt,²⁴ ist die zweite Hauptfigur in "Štorm".

Die Autoren der Očerki (1963) sehen zwischen der Persönlichkeitsstruktur beider Figuren klassenbedingte, und damit für sie zwangsläufige, Gemeinsamkeiten.

"Психология председателя и 'братишки' сходна, ибо они люди одного класса, одни у них цели, одно дело и равная преданность революции."²⁵

Auch wenn dieses Zitat vereinfachend und platt klingt, so trifft es doch den Kern der hier angesprochenen Figurenmodelle in "Štorm".

Die Unterschiede in den Charakteren des Vorsitzenden und des Matrosen²⁶ - der Rationalität und Ernsthaftigkeit etwa steht beim Matrosen Ausgelassenheit und Lebensfreude gegenüber; die Ausdrucksweise und Sprache des Matrosen ist lockerer, heiterer und unbeschwerter als die des Vorsitzenden;²⁷ noch offener und rücksichtsloser erklärt er seine Kritik an bestimmten Personen²⁸ - sind vor allem mit ihren Funktionen im Partelapparat verbunden. Der Vorsitzende muß in seiner Position Autorität ausstrahlen und deshalb bei aller positiven, sympathischen Gestaltung doch Distanz bewahren und ernsthaft und bedacht seine Rolle erfüllen; der Matrose aber hat nur eine Hilfsfunktion und kann auf diesem Hintergrund menschlicher, sympathischer dargestellt werden. Darüber hinaus überwiegen trotz aller Unterschiede doch die Übereinstimmungen in allen möglichen Lebensfragen. So pflichtet der Matrose immer wieder den Aussagen des Vorsitzenden bei, bestätigt und unterstützt sie.²⁹ Seine Sympathien und Antipathien sind genau auf dieselben Figuren verteilt wie die des Vorsitzenden. Er freut sich beispielsweise über die Zurechtweisung, die der Vorsitzenden der Figur "Aus dem Zentrum" erteilt, und entwickelt sie mit seinen Worten weiter:

"Не надо быть нахалом, товарищ единица..." (Štorm S. 16)

24 In der Liste der handelnden Figuren wird seine Funktion als "deloprolzvoditel" bezeichnet. Vgl. Štorm S. 5.

25 Očerki (1963) S. 205.

26 Vgl. Rudnickij (1957) S. 140: "Председатель сдержан - Братишка по-ривист, Председатель суров - Братишка весел, Председатель молчалив - Братишка общителен, Председатель сух - Братишка горяч..."

27 Vgl. zum Beispiel Štorm S. 14: "Матрос (к Савандееву, указывая на дверь). С легким паром вас! (Виталкивает).

Савандеев. Аа я!.. Я протестую!.. до самого Ленина дойду!..

Матрос. Хоть до Маркса!.. Катись, катись!.."

28 Vgl. Štorm S. 21f.

29 Etwa mit Worten wie "Есть!" oder "Правильно!". Vgl. Štorm S. 20, 21 und 23.

Diese Übereinstimmungen treten ganz zwangsläufig auf, da die Wertmaßstäbe beider Figuren vollkommen deckungsgleich sind - die der Partei. Denn auch für den Matrosen ist sie die Instanz für richtiges, moralisches Handeln.

"*Матрос (...). Эх!.. жаль, что я партийный и драться нельзя,...*" (Štorm S. 24)

Ebenso wie der Vorsitzende stellt der Matrose dem Parteianspruch gegenüber die eigene Person und seine individuellen Interessen vollkommen in den Hintergrund. Sein Schicksal und Unglück - immerhin erfährt der Rezipient, daß er ein Holzbein hat und von seiner Frau verlassen wurde -³⁰ ist für ihn von vollkommen untergeordneter Bedeutung. Trotz seiner Behinderung stürzt er sich mit vollem Einsatz in den Kampf gegen die Feinde der Revolution.³¹

So finden sich bei dem Matrosen zwar andere Ausdrucksweisen, aber der Kern allen Handelns ist doch der gleiche wie beim Vorsitzenden. Er liegt darin, daß beide hier untersuchten Figuren vorrangig Parteivertreter sind und lediglich unterschiedliche Aspekte dessen abbilden, was das Bild der Partei in "Štorm" prägen und deren Attraktivität unterstreichen soll: Ernsthaftigkeit und Lebensfreude.³² Beide stellen damit idealisierte Typen des Bolschewisten und eben keine lebendigen Menschen dar.

Aus diesem Grund ist auch der Tod des Vorsitzenden am Ende des Dramas kein wirklich tragisches Ereignis. Er fällt zeitlich genau mit der Zerschlagung des Angriffs der Weißen und dem Sieg der Roten zusammen. Eines der wichtigsten Ziele des Vorsitzenden ist damit erreicht. Sein Tod genau zu diesem Zeitpunkt ist akzeptabel, denn "der Moor hat seine Schuldigkeit getan". Mit dem Vorsitzenden stirbt ja kein Individuum, dessen Gefühle und Geschichte der Rezipient kennt, was erst entscheidend den Eindruck der Tragik fördern würde, sondern lediglich eine, wenn auch sympathisch gezeichnete, Typisierung des Parteiarbeiters.

30 Vgl. Štorm S. 5 und 13.

31 Vgl. Štorm S. 74.

32 Vgl. Štorm S. 52.

4.7.1.2 Volk und Partei

Trotz der zentralen Bedeutung des Vorsitzenden und auch des Matrosen für "Štorm" sowohl auf der Inhalts- als auch auf der Formebene, tritt daneben eine Figur auf, die in der Sekundärliteratur meist als die wirkliche Hauptgestalt in diesem Revolutionsdrama bezeichnet wird:¹ das Volk.

Rudnickij etwa bezeichnet "Štorm" als echtes "Volksdrama" ("drama narodnaja"). Das Volk trete hier als "die hauptsächlich wirkende Gestalt in der Geschichte" auf.²

"...в 'Шторме' народ уже прямо вершит историю и народные массы выходят на первый план драмы."³

Das Volk manifestiert sich in "Štorm" auf zwei Arten: zum einen machen Massenszenen seine Präsenz und seine Aktionen auf der Bühne augenscheinlich, zum anderen trägt die Vielzahl der Figuren⁴ und deren Auftreten in verschiedenen episodischen Szenen dazu bei, einen breiten personellen Ausschnitt aus dem Volk szenisch darzustellen.

Als Massenszenen sind vor allem das siebte - "Na subbotnik" - und das achte Bild - "Štorm prodolžaetsja" - konzipiert. In der Tradition der Massenschauspiele der Bürgerkriegsjahre stellt Bill'-Belocerkovskij hierin die elementare Kraft der Masse und ihre Urgewalt dar. Die Masse wird gleichsam zu einem "Lebewesen", das als vollkommene Einheit agiert.

"Шум, говор... Тулупы, шинели, пальто, шапки, платки. Бесперывно движутся, меняются местами смешиваются. Торчат метлы, ломы, лопаты." (Štorm S. 50)

Von den einzelnen Mitgliedern der Menge erscheinen nur Kleidungsstücke. Die Menschen werden so zur bloßen Materie; ihre Persönlichkeit ist in der Masse ohne Bedeutung.

Aber diese Darstellung ist nur ein Aspekt des Erscheinungsbildes der

¹ Vgl. zum Beispiel Rudnickij (1963) S. 110: "... впервые в истории мировой драматургии народная масса принимала на себя функции 'героя' драмы."

² Vgl. Rudnickij (1960) S. 263.

³ Rudnickij (1960) S. 264.

⁴ Rudnickij (1960) S. 263 spricht von "многочисность".

Masse in "Štorm". Bill'-Belocerkovskij hat zu ihrer Gestaltung ein mehrschichtiges Prinzip angewandt und die aufgegriffenen Traditionen nicht nur kopiert, sondern weiterentwickelt. So wechselt er immer wieder den Standpunkt und die Sichtweise: einmal bewegt er sich auf der monumentalen Ebene und versucht, das Ganze in den Blick zu bekommen; dann wieder nähert er sich der Masse an und greift kleine Zellen aus ihr heraus. In der Darstellung der Masse findet somit immer wieder ein Wechsel von Teilung und Zusammenfassung, von mikroskopischen und makroskopischen Betrachtungen statt.

Das ist besonders anschaulich im siebten Bild. In den Phasen der Teilung richtet Bill'-Belocerkovskij hier den Blick auf einzelne Figurengruppen, die inmitten der Menge ein Eigenleben entwickeln. So schildert er den Streit zwischen der älteren Lehrerin und der Ivanova, in dem sich eine Intelligenzlerin und eine Kommunistin aus dem Volk gegenüberstehen;⁵ er beleuchtet verschiedene Gespräche über Typhus, Not und Elend. Viele Schauplatzwechsel ermöglichen es dabei, eine relativ große Zahl von Figuren zu gestalten.

Aber dabei wird nicht wirklich versucht, ein Modell des Individuellen wiederzugeben. Der Einzelne gilt vielmehr als Träger des Allgemeinen. Er ist Teil des Ganzen und dient der Charakterisierung des gesamten Volkes.

Deshalb bleibt Bill'-Belocerkovskij auch nicht auf dieser Ebene stehen, sondern läßt einen großen Teil der mikroskopisch ausgerichteten Szenen in Äußerungen der Masse ausklingen und schafft damit die Verschmelzung des Einzelnen zum Kollektiven.

Diskussionen Einzelner etwa gipfeln am Ende in der kollektiven Zustimmung durch die anonyme Masse. So bei der Kritik an Šukskij:

*"Иванова. Товарищи. На общем собрании потребуем суда над ним.
Голоса. Правильно! Согласны! Верно!" (Štorm S. 51)*

Die Ivanova unterscheidet sich hier durch nichts von den anonymen "Stimmen". Die Interessen und Ansichten aller Beteiligten stehen in vollem Einklang zueinander. Was die Ivanova sagt, ist keineswegs Ausdruck ihrer rein individuellen Einschätzung, sondern kann voll und ganz auf die Gemeinschaft übertragen werden.

Eine noch weitgreifendere Verschmelzung der verschiedenen Zellen zum

⁵ Vgl. Štorm S. 46ff.

Kollektiv gelingt Bill'-Belocerkovskij im siebten Bild durch das Gedicht des Arbeiters Vasil'ev. In ihm findet am Ende die Menge ihr gemeinsames Ausdrucksmittel. Der Lärm der Masse verstummt; sie ist nicht mehr unstrukturiertes Chaos, sondern insgesamt auf einen Punkt konzentriert, indem sie in vollkommener Einigkeit den Worten dieser laienhaften Poesie lauscht und sie beklatscht.

"Страшна, страшна улыбка смерти,
но и ее мы победим, поверьте!.. (Аплодисменты)" (Štorm S. 52)

Sowohl die mikroskopische Szenenebene als auch die makroskopische Bilderebene werden somit durch Aktionen der Masse abgeschlossen. Die Ansammlung von Einzelnen bekommt dadurch deutlich kollektiven Charakter.

Die Bedeutung der Masse stellt Bill'-Belocerkovskij auch dadurch heraus, daß er in den verschiedenen Ebenen neben die mit Namen oder konkreten Funktionen bezeichneten Figuren anonyme "Stimmen" stellt. Die individuelle Seite des Volkes tritt dadurch besonders deutlich in den Hintergrund. "Stimmen" werden nicht nur dazu verwendet, dem Charakter nach kollektive Äußerungen wie Beifall, Jubel, Protest usw. auszudrücken, sondern auch für differenzierte, persönliche Beiträge in Diskussionen.⁶ Die einzelne Person wird hierbei bedeutungslos und die Herkunft der Äußerungen beliebig. Das wird noch dadurch unterstrichen, daß auch verschiedene Repliken unter eine anonyme Sprecherbezeichnung - "Stimmen" - zusammengefaßt werden:

"Голоса. Вот когда материально поставим спеца на прежнее положение, тогда будет и основание. - И тогда он не будет наш, потому что, кроме высоких ставок и собственности, ему нужен еще привилегированный быт, а этот быт и ломается..." (Štorm S. 49)

Das sind keine bloßen Zurufe aus der Menge, die man nicht mehr bestimmten Personen zuordnen konnte, sondern nuanciert vorgetragene Gedanken bestimmter Figuren. Sie sind nicht weniger "individuell" als etwa die Worte der Ivanova.

Bill'-Belocerkovskij stellt hier bewußt benannte und unbenannte Figuren gleichgewichtig nebeneinander. Alle stellen einzelne Persönlichkeiten dar, die aber hier nicht von Belang sind. Wichtig ist ihre Gemeinschaft

⁶ Hier findet sich eine Parallele zum Einsatz kollektiver Äußerungen der Unreinen in "Misterija-buff". Vgl. S. 80.

und ihr Zusammengehörigkeitsgefühl,⁷ ihre Existenzform in der Masse.

Die Vielzahl der episodischen Figuren ist durch die Bedeutung der mikroskopischen Ebene eng mit dem Massenszenenkonzept Bill'-Belocerkovskijs verbunden. Diese Figuren tragen dazu bei, daß trotz ihrer wenig individuellen, schematischen Gestaltung⁸ ein relativ buntes Bild der Masse entstehen kann. Die Episoden und die darin auftretenden Figuren sind wie Mosaiksteinchen, die eine Vorstellung vom Ganzen vermitteln können, die entscheidend differenzierter ist, als das etwa in den Massenschauspielen der Bürgerkriegszeit der Fall sein konnte. Das Plakat, das dort das Bild des Volkes und der Masse lieferte, bestand aus einem einzigen Stück und war eine monolithische Darstellung. Die Mosaiksteinchen bilden dagegen ein komplizierteres, weniger gleichförmiges Bild.

Sie gewähren einen Einblick in die "kleinen Heldentaten", die im Volk geleistet werden. Da ist etwa die Botin, die den Verrat des militärischen Leiters aufdeckt;⁹ die Arbeiterin, die trotz allen Elends noch ihr Essen freigiebig teilt;¹⁰ die Invaliden, die unbedingt am Kampf gegen die Weißen teilnehmen wollen.¹¹

Die Mosaiksteinstruktur gibt auch konkrete Einblicke in die Denk- und Handlungsmuster im Volk. So möchte Bill'-Belocerkovskij beispielsweise durch die Ivanova im Streit mit der Lehrerin das elementare Verständnis des Volkes für richtiges Handeln im Sinne des Kommunismus suggerieren. Ganz im Gegensatz zur Intelligenzlerin lehnt die Ivanova jede Orientierung an traditionellen ethischen Vorstellungen ab.

"Пожилая учительница. По-вашему, значит, наплевать на этику?"

Иванова. На мещанскую, с удовольствием. (...) Не общество нас, а мы - общество должны перевоспитать." (Storm S. 47)

Sie stellt sich ganz auf die Seite des Neuen; die Lehrerin kann dagegen aufgrund ihrer Intellektualität keinen richtigen Zugang zur neuen Gesellschaft gewinnen.

Die Bausteine, die die vielen episodischen Figuren zusammentragen, sind nicht an Individuen gebunden. Sie bekommen nur dadurch ihren Sinn,

⁷ Vgl. Storm S. 54: *"Васильев (к Ивановой). На Колчака вместе и на работу вместе."*

⁸ Vgl. Nevodov (1985) S. 75: *"... все они как бы на одно лицо, отличаясь друг от друга только именами и должностями."*

⁹ Vgl. Storm S. 37.

¹⁰ Vgl. Storm S. 50.

¹¹ Vgl. Storm S. 73.

daß sie auf die Masse verweisen. Das Modell der Masse trägt so lebendige Züge, die ihren Ursprung nicht in einer individuellen, psychologisch vertieften Gestaltung, sondern in einer Vielfalt der Eindrücke haben.

Die Masse, die so in "Štorm" gestaltet wird, bekommt den Charakter eines Kollektivs auch durch ihre Abgrenzung nach außen. Denn die Masse ist hier nicht das Volk an sich, sondern nur der Teil, der solidarisch ist und die Ziele der Revolution gemeinsam mit der Partei verfolgt. Alle anderen, oppositionellen Mitglieder des Volkes werden konsequent ausgeschlossen: der rein egoistisch denkenden Savandeev muß den Parteiausweis zurückgeben;¹² die Provokateure unter den Rotarmisten werden von ihren Kameraden ausgeliefert;¹³ Šujskij, der sich dem Vergnügen hingibt, wird erschossen.¹⁴ Ohne Bedenken und ohne jedes Mitleid werden diese Gegner vernichtet.

*"Председатель Чека. А его самого, Шуйского?
Председатель (задумавшись). В расход!
Матрос. Аавно пора..." (Štorm S. 45)*

Übrig bleiben nur die, die mit vollem Einsatz für die Revolution eintreten.

Die Masse in "Štorm" ist deshalb eine nach Parteigesichtspunkten ausgewählte Gruppe. Ihre Mitglieder sind sich einig in allen Lebensfragen, da diese in allen Belangen durch die Partei geregelt werden. Aufgrund ideologischer Übereinstimmung wird aus einer beliebigen Masse so ein eng miteinander verbundenes Kollektiv. Jedes einzelne Mitglied ist darin für sich ein Vertreter der Parteilichkeit. Das trifft auf den Vorsitzenden und den Matrosen ebenso zu wie auf die unbedeutendste episodische Figur. Auf diese Weise sind die Haupthelden unmittelbare Bestandteile des Volkes und direkt mit ihm verbunden.

"Это - герой, растворенный в массе, один из массы."¹⁵

Zwischen allen besteht ein "organischer Zusammenhang"¹⁶, dessen Ursprung eben im Wirken der kommunistischen Partei liegt.

Dieses harmonische Bild von "Individuum und Masse" hat, nach Rudnickij, erst die geschichtliche Entwicklung in der Sowjetunion überhaupt

12 Vgl. Štorm S. 14.

13 Vgl. Štorm S. 58.

14 Vgl. Štorm S. 45.

15 Rudnickij (1963) S. 113.

16 Vgl. Boguslavskij/Diev (1963) S. 139.

möglich gemacht.

"Все предшествующее развитие мировой драмы независимо от идейных и эстетических позиций драматургов неизменно давало театру различные вариации взаимоотношений героя и толпы. Индивидуум эстетически противопоставлялся массе даже в тех случаях, когда идейные цели его соответствовали интересам массы. Первая в истории человечества подлинно народная революция впервые дала драматической литературе возможность разрешить это извечное противоречие и создать принципиально новую систему взаимоотношений индивидуума и массы,..."¹⁷

Diese Konstellation - Individuum und Masse mit der Partei als Vermittlungsinstanz - gestaltet Bill'-Belocerkovskij als mögliche Lösung aller Konflikte, die durch die unterschiedlichen Ansprüche beider Seiten in allen Zeiten zwangsläufig entstanden waren. Parteilichkeit, das heißt die Einigung auf ein verbindliches Lebensprinzip, kann nach seinem Verständnis diese Widersprüche aufheben.

Die Partei bekommt damit in "Štorm" eine ungeheure Bedeutung und ist das wirklich zentrale Thema dieses Dramas.¹⁸ In keinem der späteren heroischen Revolutionsdramen stand die Partei (und auch ein Parteiführer) in so starkem Maße im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit.¹⁹

Sie ist in "Štorm" zudem nicht nur in der Personendarstellung ständig präsent, sondern bestimmt auch durch das Bühnenbild²⁰ und ihre abgebildete Organisationsstruktur (Kreiskomitee, Kreissowjet, Čeka) ganz entscheidend die Atmosphäre des Dramas.

Die Kommunistische Partei wird auch als diejenige Instanz dargestellt, die von den Vertretern des Volkes als oberste Autorität anerkannt wird. So konsultieren die Vertreter aus dem Volk den Vorsitzenden mit ihren unterschiedlichsten Problemen nicht wegen seiner individuellen Autorität. Sie wenden sich nicht an eine bestimmte Persönlichkeit, sondern eben an die Institution des Kreiskomitees. Die Autorität besitzt zunächst einmal die Partei; der Vorsitzende kann sie nur deshalb auf sich übertragen, weil er sein Parteiamt unter voller Beachtung der kommunistischen Werte und Normen ausfüllt.

17 Rudnickij (1963) S. 111 (Hervorhebungen im Text).

18 Vgl. Boguslavskij/Diev/Karпов (1966) S. 62.

19 Vgl. Levitan (1957) S. 157.

20 Vgl. Štorm S. 7: "Небольшой, красный ковер на полу. Стол покрыт красной материей. На задней стене красное знамя с надписью: 'Российская Коммунистическая Партия (б)'. Под знаменем, в виде треугольника, три портрета: Карл Маркс, Ленин и Троцкий. (...) На стенах лозунги: 'Бытие определяет-ся сознанием'..."

Diese Wertvorstellungen finden sich in "Štorm" nicht nur bei den Parteioberen, sondern auch bei "ganz normalen" Vertretern des Volkes, die nicht Mitglied der Bolschewisten sein müssen. Die Bäuerin Kurilova etwa hält in "Štorm" eine flammende Rede für den Kommunismus.

"*Курилова (...). Товарищи, мы, беспартийные, конечно, не можем так работать в революцию, как коммунисты. (...) потому они передняя часть народа... Голова, значит... Но и мы помогаем революции, мы терпим, товарищи, терпим, нерва уж у нас такая твердая. (...) Одно горе у нас с продрозверсткой, жалуются крестьяне: нету соли, керосину, мануфактуры. (...) Аа я и агитирую: 'Черти вы полосатые, да погодите, пока фронты уйдут'. Разве Ленин и Троцкий себе продрозверстку берут?" (Štorm S. 31)*

Diese Szene soll zeigen, daß die Prinzipien der Partei in starkem Maße im Volk verankert sind. Das ist ja auch die Voraussetzung dafür, daß sich das Volk zu einem Kollektiv zusammenschließen kann. Und auch dafür, daß das Verhältnis zwischen Führung und Volk eine neue Ordnung erhält.

Das erste Mal sei es, so Bočarov, deshalb hier gelungen, dieses Verhältnis richtig zu gestalten.²¹ Die Partei ist dafür das Schlüsselwort.

"Štorm" ist, nach meiner Meinung, deshalb weniger ein "Volksdrama" als ein "Parteidrama". In diesem Aspekt liegt die entscheidende Voraussetzung dafür, daß Bill'-Belocerkovskijs Drama den sowjetischen Kritikern als eine wirklich neue Entwicklung im nachrevolutionären Theater bezüglich des "neuen Helden" erscheinen konnte.

Was in "Štorm" noch fehlt, ist vor allem die individuelle, lebendige Gestaltung dieses Helden.²² Die realistische Darstellung bleibt weit hinter der agitatorischen zurück.

21 Vgl. Bočarov (1984) S. 97.

22 Das kritisiert auch Rudnickij (1963) S. 112. Er nennt "Štorm" sogar ein "Drama ohne Helden".

4.7.2 Konstantin Trenevs "Ljubov' Jarovaja"

Nach dem in Kapitel 4.4 behandelten Drama "Pugačevščina" schrieb Konstantin Trenev ein weiteres, für seine Zeit wichtiges und charakteristisches Theaterstück: das heroische Revolutionsdrama "Ljubov' Jarovaja". Er wandte sich damit einem Stoff zu, der ihn bereits im Jahre 1920 beschäftigt hatte.¹ Die Zeit war in dieser Periode aber, seiner Meinung nach, noch nicht reif für die literarische Behandlung der direkten Gegenwart.² So kehrte er erst 1923 zu diesem Stoff zurück³ und legte im Sommer 1925 die erste Fassung dem Moskauer "Malyj Theater" vor.⁴ Nach umfassenden Änderungen in Zusammenarbeit mit dem Theater⁵ fand am 22. Dezember 1926 unter der Leitung der Regisseure I. Platon und L. Prozorovskij die Premiere statt.⁶ Das Stück brachte dem Theater einen großen Erfolg.⁷ Und sowohl vom Publikum als auch von den Kritikern wurde es weitgehend positiv aufgenommen. In der Pravda schrieb etwa der Kritiker Orlinskij:

1 Zu seinen damaligen Plänen existieren Aufzeichnungen. Sie sind veröffentlicht in Fajnbreg (1962) S. 290ff. Fajnbreg erläutert auch die genaue Datierung dieser Entwürfe. Vgl. Fajnbreg (1962) S. 204 Anm. 1.

2 Vgl. dazu Trenevs Zitat S. 126.

3 Diev (1955) S. 632.

4 "Ljubov' Jarovaja" entstand praktisch als Auftragsarbeit für das "Malyj Theater. Vgl. dazu Sovetskij teatr (1975) S. 137.

5 Diev (1955) S. 632 spricht von vier Varianten, die in der Zeit bis zur Uraufführung entstanden. Trenev selbst räumte ein, daß die ursprüngliche Fassung in vielen Punkten nicht den Regeln und Möglichkeiten des Theaters entsprach, sondern eher den "Gesetzen der Belletristik" untergeordnet war (vgl. Trenev (1955b) S. 570).

6 Die vierte Fassung von "Ljubov' Jarovaja", die als Szenenfassung der Uraufführung gilt, ist nie veröffentlicht worden. Zwei im Jahre 1927 erschienene Ausgaben unterscheiden sich sowohl untereinander als auch von der Szenenfassung. Ich habe für meine Arbeit die Erstausgabe zugrundegelegt. Die zweite Ausgabe ist in: K. Trenev: P'esy. Pugačevščina. Ljubov' Jarovaja. Moskau: Nedra 1927. S. 117-212.

In späterer Zeit hat Trenev "Ljubov' Jarovaja" noch zweimal entscheidend umgearbeitet: 1936 (abgedruckt zum Beispiel in: K. Trenev: Ras-skazy i p'esy. Moskva: Sovetskij pisatel' 1939. S. 263-353) und 1940 (abgedruckt zum Beispiel in: K. Trenev: Izbrannye proizvedenija v dvuch tomach. Tom 2: P'esy. Stat'i. Reči. Moskau: Chudožestvennaja literatura 1955. S. 83-176).

7 Die Zahl der Aufführungen bestätigt das: 82 mal wurde "Ljubov' Jarovaja" noch bis zum Ende der Spielzeit 1925/26 aufgeführt, 120 mal lief es 1927/28 - das entspricht zwei Dritteln aller Aufführungen des "Malyj Theaters" in dieser Saison - und noch 75 mal in der Saison 1928/29. Vgl. Morozova (1956) S. 489.

"Спектакль должен быть отмечен как блестящая победа нашей молодой драматургии..."⁸

"Ljubov' Jarovaja" ist auch eines der ganz wenigen Theaterstücke der hier behandelten Periode, die noch über ihre Entstehungszeit hinaus in größerem Umfang Inszenierungen auf sowjetischen Bühnen erlebten. Diev etwa nennt eine Zahl von 13 Theatern in der RSFSR, die im Jahre 1950 "Ljubov' Jarovaja" zeigten.⁹

Vergleicht man die Titel der beiden hier behandelten heroischen Revolutionsdramen, so deuten sich unterschiedliche Tendenzen in der Gewichtung des individuellen Helden an. Denn wählt Bill'-Belocerkovskij für sein Drama den symbolischen Titel "Štorm", mit dem er die Ereignisse des Bürgerkrieges insgesamt zu kennzeichnen versucht, so stellt Trenev durch den Titel eine einzelne Person und deren Schicksal in den Vordergrund.

Dennoch kam es Trenev, nach eigenen Angaben, nicht primär darauf an, ein Einzelschicksal aus dem Gang der geschichtlichen Ereignisse des Bürgerkrieges herauszugreifen, sondern vielmehr - genau wie Bill'-Belocerkovskij - darauf, die geschichtlichen Ereignisse an sich zu gestalten.

"Задачей пьесы было дать прежде всего политический и социальный фон, а уж на нем, в органической зависимости от него, - историю и драму героини и героя."¹⁰

Das Individuelle existiert, nach dieser Aussage von Trenev, nur in Abhängigkeit vom Allgemeinen und Geschichtlichen. Ein Modell dieses Abhängigkeitsverhältnisses zu gestalten, ist sein Hauptinteresse in "Ljubov' Jarovaja".

Der private Konflikt zwischen der Titelheldin und ihrem Ehemann Michail ist deshalb auch nur einer von mehreren Bausteinen der Handlung in "Ljubov' Jarovaja".

Ljubov', Lehrerin in einer dörflichen Gemeinde, lebt im festen Glauben daran, daß ihr Mann Michail im Krieg gefallen ist. Ohne Parteimitglied zu sein, engagiert sie sich in dieser Situation für die Bolschewisten, da sie der Meinung ist, damit das Werk ihres Mannes weiterzuführen und ganz in seinem Sinne zu handeln. Doch als unerwartet Michail wieder auftaucht, muß sie ihren Irrtum feststellen. Ihr Mann steht nun als

8 Pravda 15.1.1927 (A. Orliński): "Ljubov' Jarovaja".

9 Vgl. Diev (1955) S. 641.

10 Trenev (1955b) S. 571.

Offizier der Weißen auf der gegnerischen Seite. Seine Zeit in deutscher Gefangenschaft hat diesen Gesinnungswandel bei ihm bewirkt. Die Freude über das Wiedersehen wird dadurch bei Ljubov' augenblicklich zerstört, und sie sagt sich vollkommen von Michail los. Beide kämpfen weiter auf gegnerischen Seiten, und ohne private Rücksichten liefert Ljubov' schließlich ihren Mann sogar an die Bolschewisten aus.

Diese Geschichte um die beiden Ehepartner wird eingebunden in das Geschehen des Bürgerkrieges:

In einer kleinen Ortschaft findet während des abgebildeten Zeitraumes zweimal ein Machtwechsel statt: von den Roten zu den Weißen und wieder zurück zu den Roten. Während der Anwesenheit der Weißen in der Stadt versuchen die Roten unter der Leitung ihres Kommissars Koškin vor allem, das Leben ihrer Genossen, die bei ihrem Einsatz an der Žeglovskij-Brücke gefangengenommen wurden, zu retten.

Die Einbindung eines privaten Konfliktes in den Grundkonflikt der Zeit - den zwischen den Roten und den Weißen - führt dazu, daß "Ljubov' Jarovaja", nach Trenev's Absicht, einen weiten Blick auf die Geschehnisse eröffnet und ein Panorama der dargestellten Periode liefert. "Polyphonisch" hält das Drama die Situation des Bürgerkrieges fest.¹¹ Lunačarskij zitiert in einem Artikel eine Aussage von Sakulin, die diesen Aspekt anschaulich macht:

"Эдесь показана эпоха, словно в зеркале, разбитом на много маленьких осколков."¹²

Wie "Štorm" ist auch "Ljubov' Jarovaja" weitgehend episodisch aufgebaut. Zwar sind einzelne Handlungsstränge deutlicher herausgearbeitet als in "Štorm", aber auch hier rankt sich darum eine Vielzahl von Szenen und Figuren,¹³ die nur in mittelbarem Zusammenhang dazu stehen. Trenev führt aus:

"... в пьесе большое место отведено ряду персонажей, которых можно выбросить без ущерба для интриги пьесы. Но нельзя сделать этого без ущерба для идеи пьесы."¹⁴

¹¹ Vgl. Boguslavskij/Diev (1963) S. 153. Вочаров (1984) S. 113 spricht von einem mehrschichtigen Drama ("пьеса многоплановая")

¹² Lunačarskij (1964) S. 345.

¹³ Auch in "Ljubov' Jarovaja" tritt eine große Zahl von Figuren auf: 24 werden aufgelistet; dazu kommen noch die Figurengruppen der Arbeiter, Rotarmisten, Offiziere und Bürger. Vgl. LJa S. 3.

¹⁴ Trenev (1955b) S. S71.

Doch obwohl Trenev die gesamtgesellschaftlichen Bedingungen in den Vordergrund stellen möchte, spielt das Private hier doch eine nicht zu übersehende Rolle. Rudnickij spricht sogar davon, daß das persönliche Drama die zentrale Stellung einnehme.¹⁵ Das ist sicherlich nicht richtig, denn der persönliche, familiäre Konflikt wird weit mehr als Konflikt von Weltanschauungen und unterschiedlichen gesellschaftlichen Lagern denn auf dem Hintergrund privater Faktoren interpretiert. Aber dennoch kann konstatiert werden, daß in "Ljubov' Jarovaja" ein vorsichtiger Versuch unternommen wurde, das Interesse auch für das persönliche Schicksal der revolutionären Protagonisten und für ihre Gefühle zu wecken.

Die Psychologisierung der Figuren ist deshalb gegenüber "Štorm" weiterentwickelt. Die Charaktere sind komplizierter, vielschichtiger und damit nicht mehr so reduziert.

"Каждый из них становится ясен не сразу, а лишь по мере развития действия. И каждый демонстрирует ту полноту и объемность характера, которая отсутствует у героев 'Шторма'."¹⁶

Wichtig für einen gewissen Grad der Psychologisierung verschiedener Figuren in "Ljubov' Jarovaja" ist einerseits der Aspekt der Entwicklung - Trenev kommt es darauf an, gerade das Entstehen eines neuen Charakters in der Gesellschaft darzustellen -¹⁷; andererseits spielt die eigene, individuelle Geschichte der Figuren eine besondere Rolle. Ihre Vergangenheit und ihre Erfahrungen werden immer wieder thematisiert und leisten einen entscheidenden Beitrag zu ihren aktuellen Einstellungen.

Doch bei allen persönlichen Erfahrungen wird auch deutlich gemacht, daß sich diese vollkommen von der geschichtlichen Situation abhängig sind.

"У каждого из героев пьесы - своя неповторимая судьба. Однако все эти разные судьбы и события (...) в конечном счете определяются революцией."¹⁸

Den Entfaltungsmöglichkeiten des Individuellen werden von den geschichtlichen Gegebenheiten Grenzen gesetzt. Nie vermag das Individuelle, diese zu neutralisieren und sich über sie hinwegzusetzen.

¹⁵ Vgl. Rudnickij (1963) S. 114.

¹⁶ Nevodov (1985) S. 86.

¹⁷ Vgl. Fajnberg (1962) S. 313: "Он (= Тренев, А.Л.) хотел проследить самый процесс становления нового мировоззрения, рождения новой нравственности, новой морали."

¹⁸ Chaјcenko (1982) S. 44.

Ihre starke Verbindung zur Geschichte und den gesellschaftlichen Vorgaben stellt die Figuren auch in einen engen Zusammenhang zur Revolution und zur Kommunistischen Partei. Denn den wichtigsten Anteil an der Entwicklung der Geschichte in der gezeigten Situation hat, nach der Darstellung von Trenev, die Partei. Boguslavskij/Diev/Karpov etwa bezeichnen die "bolschewistische Erziehung der Gefühle"¹⁹ als Thema dieses Dramas. Und auch Surkov sieht die Partei und die "Idee der Parteilichkeit" als Hauptthema gestaltet.²⁰

Aufgrund seiner Thematik und den Ansätzen zu Psychologisierung und realistischer Darstellung der Figuren wird "Ljubov' Jarovaja" von sowjetischen Literaturwissenschaftlern immer wieder als einer der ersten Höhepunkte des sozialistischen Realismus im russischen Drama bezeichnet.²¹ Das bezieht sich auch gerade auf die Gestaltung des Helden:

"Именно в решении проблемы положительного образа ему (= Треневу, А.Л.) удалось сказать новое слово и внести весомый вклад в развитие советской драматургии, в становление метода социалистического реализма."²²

19 Vgl. Boguslavskij/Diev/Karpov (1966) S. 103.

20 Vgl. Surkov (1955) S. 185.

21 Vgl. zum Beispiel Očerki (1963) S. 162.

22 Bocarov (1984) S. 114.

4.7.2.1 Die Parteivertreter: Koškin und Švandja

Wie in "Štorm" spielt auch in "Ljubov' Jarovaja" die Partei mit ihren Organisationsstrukturen eine große Rolle. Ihre wichtigsten Vertreter sind der Kommissar Roman Koškin und Švandja, ein Matrose, der ihm als Helfer an die Seite gestellt ist.

Gemessen am quantitativen Anteil dieser beiden Figuren stehen sie gegenüber der Titelgestalt Ljubov' und deren Ehemann Michail deutlich zurück.

Tabelle 4:

<u>Figur</u>	<u>Anzahl der Repliken</u> ¹
Ljubov'	167
Jarovoj	165
Švandja	118
Koškin	86

Diese Zahlen untermauern eher eine Vorrangstellung des privaten Konfliktes in "Ljubov' Jarovaja". Und doch sehen viele sowjetische Literaturwissenschaftler gerade in Roman Koškin das eigentliche, sowohl ideelle als auch organisatorische, Zentrum des Dramas.

"Роман Кошкин – центральная фигура пьесы. Все нити действия тянутся к нему. Он определяет ход событий."²

Viel wichtiger als die quantitative Betrachtungsweise ist bei dieser Figur der Blick darauf, was Koškin den anderen Figuren und damit auch dem Rezipienten zu sagen hat.

"... его речевая характеристика невелика по объему, но тем более она значительна по своей идейной и действенной нагрузке. Его речь в отличие от других персонажей насыщена словами и выражениями, которые отражают новые понятия общественной жизни."³

In den Repliken Koškins wird, nach diesen Worten, in konzentrierter Form das Verständnis der Revolution und der neuen Gesellschaft, das das Drama zu vermitteln sucht, wiedergegeben. Ein zeitgenössischer

¹ Vgl. dazu auch die Zahlen bei Surkov (1955) S. 183, die etwas von meinen Angaben abweichen. Grund dafür ist wohl, daß Surkov eine andere Ausgabe des Textes zugrundelegt. Die Tendenz aber wird auch durch diese Zahlen bestätigt.

² Воцаров (1984) S. 116. Vgl. auch Očerki (1963) S. 227.

³ Fonjakova (1977) S. 112. Vgl. auch Surkov (1955) S. 183: "У него почти нет 'служебных', проходных фраз. Каждое слово, произносимое комиссаром, весомо, жизненно важно..."

Kritiker sah deshalb in dieser Figur gleichsam eine "Personifizierung der Revolution selbst"⁴ realisiert.

Ähnliches wurde in dieser Arbeit bereits zu den Parteivertretern aus "Štorm" ausgeführt, und tatsächlich betrachten etwa die Autoren der Očerki (1954) Koskin als "Weiterentwicklung des dramatischen Bildes von einem Kommunisten" in Bezug auf den Helden aus "Štorm"⁵.

Das Bild, das Koskin von einem bolschewistischen Führer vermittelt, gleicht in vielem dem des Vorsitzenden. Auch Koskin stellt seine Parteiarbeit über alles andere und führt sie gewissenhaft und pflichtbewußt aus. So tritt er nur mit einem äußerst knappen Gruß an die im Stab der Roten Armee Versammelten auf und geht danach gleich geschäftig und sachlich an die Arbeit.

"Коскин. Здравствуйте, товарищи. Тов. Панова, пишите повестку сегодняшнего заседания (диктует). 'Об учительском съезде и курсах, а именно, для перевыучки учителей. Об открытии в городе сети из сорока клубов. О поголовном выгнании на зеленую горку всей буржуазии на рытье окопов. О поголовном всеобщем народном образовании. О выселении, вселении, переселении и уплотнении. Об электрификации в ударном порядке'." (LJa S. 8)

Die hier aufgelisteten Punkte der Tagesordnung bekunden Koskins Konzentration auf den Aufbau und die Zukunft der neuen Gesellschaft. Er denkt damit, anders als der Vorsitzende, über die aktuellsten und drängendsten Tagesprobleme hinaus. Sein Blick richtet sich schon auf die neue Gesellschaft im Frieden, die etwa eine richtiges Erziehungssystem und Elektrizität benötigt.⁶ Auch die Kultur⁷ interessiert ihn deshalb, weil er mit deren Hilfe das zukünftige Dasein des Volkes zu verbessern hofft.⁸

Diese Motivation wird deutlich in Koskins Gespräch mit Gornostaev:

"Коскин. (...) Вы знаете, что ученье свет, а неученье тьма?"

Горностаев. Знаю, слыхал.

Коскин. Нет, тов. профессор, вы не все знаете. Я знаю больше. Вы знаете только, что ученье свет. Это вам прямо видеть, а что неученье - тьма, так это вы только сбоку видали. А я сам спигал на своей шкуре. Вам в глаза свет светит, а мне тьма застилает. Так мне эта тьма лютей, чем вам, и я с ей на живо и смерть биться буду!"* (LJa S. 9)

4 Vgl. Očerki (1963) S. 228.

5 Vgl. Očerki (1954) S. 188.

6 Diese weitergehenden Problemstellungen im politischen Denken Koskins werden besonders deutlich in der Gegenüberstellung der Tagesordnungen aus "Štorm" (vgl. Štorm S. 29) und "Ljubov' Jarovaja" (vgl. LJa S. 8). Vgl. dazu Nevodov (1985) S. 131.

7 Vgl. dazu Koskins Gespräch mit Gornostaev LJa S. 8f.

8 Vgl. dazu Očerki (1954) S. 189.

Eigene, schmerzlich empfundene Erfahrungen, das heißt Fakten der eigenen Biographie, sind demnach die Antriebskräfte, zum Kampf für das Recht des Volkes auf "Licht".⁹

Die Ziele, die sich auf dieser Grundlage herausgebildet haben, versucht er nun in seinem Engagement für die Partei mit großer Konsequenz und ohne Rücksichten auf humanistische, abstrakte Grundwerte zu verwirklichen.

"Кошкин. (...) А кто мне помогать не желает, а, напротив, саботирует, тот у меня в один счет и свет в тьму получит. (...) Без наганов, тов. профессор, революции не сделаешь." (LJa S. 9)

Die konsequente Parteilichkeit als Maßstab seines Handelns legt Koškin in einer ideologischen Debatte mit Kolosov dar:

"Я тоже, брат, видал кровь, и увидал - кровь разная бывает. Бывает кровь чистая, а бывает гнилая: ее выпускать надо." (LJa S. 44)

Für ihn zählt nicht der Mensch an sich, sondern nur der Mensch, eingeteilt in die klassenbestimmten und ideologischen Lager. Deshalb hat er keinerlei Bedenken, hart und gnadenlos gegen die Feinde seiner Ziele vorzugehen.¹⁰

Für alle Probleme, die außerhalb des politischen Kampfes, im privaten Bereich ihren Ursprung haben, hat Koškin keinerlei Interesse und Verständnis, denn zum Prinzip der Parteilichkeit existiert in seiner Gedankenwelt keine Alternative. Das wird etwa an der Diskrepanz zwischen Problem und Lösungsvorschlag in dem Gespräch mit Dun'ka offensichtlich.

"Дунька. Мне две комнаты нужно иметь, потому что я тоже с хорошими товарищами знакомство веду, а она мне одну бадуварную отвела, да и из той пружинную сидухку утащила. Пущай зараз гостильную отдаст! У меня гостей вдесятеро больше бывает! Комиссар Вихорь завтра на кохвей придет. На что он сядет?"

Кошкин. Аа вы, товарищ, кто?

Дунька. Конечно, прислуга!

Кошкин. Так вы должны войти в союз и защищать свои интересы сообща." (LJa S. 10)

Hier macht Koškin deutlich, daß Probleme für ihn immer einem gesellschaftlichen Maßstab unterliegen; der private Maßstab allein ist für ihn nur lästiger Anspruch eines egoistischen Einzelnen.

⁹ Vgl. dazu auch LJa S. 45: *Кошкин. И я нашел (= правду, А.Л.). С мальчиков шел по ее следам, покаль выследил: в барских хоромах прячется. И дверь от нас на запор. Я ее отседа выкурю. За хвост, да из солнце. Я ей, правде вашей, зубы посчитаю."*

¹⁰ Vgl. LJa S. 16f. und 27.

Diesen Grundsatz realisiert er auch kompromißlos für sich selbst und schraubt seine privaten Ansprüche deshalb vollkommen zurück.¹¹

Wie der Vorsitzende aus "Štorm" wird auch Koškin in allen seinen Lebensbereichen durch den Kampf und durch die Maßstäbe der Partei bestimmt. In seiner Person existiert nichts, das unabhängig von diesem Kampf und von der Parteiarbeit denkbar wäre.

Diese kompromißlose Haltung macht ihn zu der Figur, die den Feinden tatsächlich gefährlich werden kann und vor der sie sich fürchten.

"Но если мы к утру не ликвидируем Кошкина, который сейчас в городе, то завтра, когда станет известно положение, он нас ликвидирует." (LJa S. 49)

Koškin nimmt, nicht nur aufgrund seines Ranges, sondern auch untermauert durch sein Verhalten, die Führungsposition innerhalb der Roten ein. Weiter und bewußter als alle anderen hat er die Werte des Neuen verinnerlicht und lebt nach ihnen. Abgeklärter und überlegter ist er auch im Augenblick des Sieges, als er sich nicht dem Freudentaumel überläßt, sondern auf die notwendige Weiterführung des Kampfes hinweist:

"Однако, товарищи, руки складывать рано: враг только притаялся, чтобы в горло вцепиться. Всем бить настороже." (LJa S. 64)

Koškin wird von Trenev damit als "Bester von allen" dargestellt. Seine Führerschaft ergibt sich ganz selbstverständlich eben aus der Tatsache, daß er wie kein anderer die Gesetze der Zeit durchschaut und nach ihnen handelt. Weil er alle anderen durch sein fortgeschrittenes Bewußtsein überragt, ist er von ungeheurer Wichtigkeit für die Entwicklung der Geschichte. Und weil (noch) kein Anderer zur Verfügung steht, muß er so viele Funktionen übernehmen, etwa auch die eines Kommissars für Volksbildung, obwohl er selber kaum lesen und schreiben kann. Andere, wie etwa Ljubov', müssen erst noch bedeutsame Entwicklungen durchmachen, bis sie zu einem Punkt gelangen, an dem sie in ihrem Verhalten eine ähnliche Parteilichkeit zeigen können wie Koškin und dazu in der Lage sind, seine Aufgaben zu übernehmen. Koškin aber steht bereits zu Beginn des Stückes am Zielpunkt. Er ist von Anfang an der "neue Held".

¹¹ Koskins Abstinenz vom Privaten hat Trenev nicht von Beginn seiner Arbeit an "Ljubov' Jarovaja" so konsequent ausgeführt. In den frühen Varianten hatte der Autor die Idee verfolgt, Hinweise auf eine Beziehung zwischen Koškin und Panova zu geben (vgl. Vočarov (1984) S. 113). Diese wurden aber in der Zusammenarbeit mit dem "Malyj Theater" vollständig gestrichen.

Gegenüber dem "neuen Helden" aus "Štorm" zeigen sich dabei nur geringfügige Unterschiede und Weiterentwicklungen hin zu einer psychologisierten Figur.¹² Die kleinen "Schwächen", auf die hingewiesen wird (fehlerhaftes Schreiben und Sprechen,¹³ freundschaftliche Gefühle zu Švandja und auch zu Ljubov'), und Angaben zu seiner Biographie lassen ihn zwar nicht mehr ganz so "übermenschlich" und monolithisch klar und eindeutig erscheinen, aber die Unterschiede sind doch so gering, daß auch hier nicht von einem wirklich lebendigen Charakter die Rede sein kann. Bočarov allerdings sieht in Koškin die Forderung Lunačarskijs erfüllt, in einem künstlerischen Figurenmodell ein "kommunistisches Herz"¹⁴ schlagen zu lassen.¹⁵ Doch das Herz, das in Koškin schlägt, ist nicht das eines lebendigen Menschen, sondern das eines idealtypischen kommunistischen Führers. Die Partei und die Revolution, die von der Partei geleitet wird, sind auch im literarischen Modell des "neuen Helden" in "Ljubov' Jarovaja" die alles überragenden konstituierenden Elemente seiner Persönlichkeit.¹⁶

Neben Koškin ist der Matrose Švandja der zweite wichtige Vertreter der Bolschewisten in "Ljubov' Jarovaja". Die Figurenkonstellation Koškin-Švandja erinnert in vielem an die Konstellation Vorsitzender-Matrose aus "Štorm", denn auch in "Ljubov' Jarovaja" wird neben das Modell eines sachlichen, Autorität ausstrahlenden Repräsentanten der Partei mit Švandja ein humorvoller, liebenswürdiger und sympathischer Bolschewist gestellt. Aber nach den Worten Bočarovs ist die "innere Welt" Švandjas gegenüber der des Matrosen "reicher", "klarer" und "farbiger" gestaltet.¹⁷

Švandja bezeichnet sich selbst als vollkommen vom Kommunismus überzeugten Menschen.¹⁸ Die Partei und die Werte, die diese repräsentiert, sind für ihn aber dennoch nicht von so hehrer Größe, daß sie

12 Vgl. Zizn' Iskusstva 13/1927 S. 13 (V. B.: "Ljubov' Jarovaja" v teatre stroitelej): "... K. Тренев ограничивается только повторением достигнутого другим."

13 Vgl. dazu Fonjakova (1977) S. 113.

14 Vgl. Lunačarskij (1964a) S. 279.

15 Vgl. Bočarov (1984) S. 116.

16 Vgl. Lysenko (1977) S. 58: "Проблема героя решается в тесной и непосредственной связи с проблемой основополагающего значения революционной деятельности."

17 Vgl. Bočarov (1984) S. 116.

18 Vgl. LJа S. 10 und 20.

nicht Gegenstand von scherzhaften und nicht ganz wahrheitsgemäßen Äußerungen sein können.

Швандя. (...) Вот дале глядим - подъезжает на катере сам! Бородища - во! Волосья - тоже...

Панова. Это кто же - сам?

Швандя. Ну, Маркс, кто ж еще?

Панова. Ну, уже это, товарищ Швандя, вы слишком много видали!" (LJa S. 6)

An diesem Gespräch wird auch deutlich, daß Švandja Auftritte liebt und sich selbst gern in den Mittelpunkt stellt.¹⁹

Trotz der engen Verbindung zum Bolschewismus fällt ihm das Denken in ideologischen Bahnen schwer. Dafür hat er eine zu naive Vorstellung von dem, was Kommunismus ganz konkret bedeutet. Er geht deshalb auch in seinem Vorgehen nicht von abstrakten Vorstellungen aus, sondern handelt entsprechend dem eigenen Gefühl oder, wie es Surkov bezeichnet, nach seinem "starken Klasseninstinkt"²⁰. Damit muß er aber an Grenzen stoßen, etwa, wenn er versucht, politische Standpunkte anderer zu ergründen.

Швандя. Аа за кого воевали-то?

Марья. А я понимаю?

Швандя. Понять очень просто! Какие слова-то говорили?

Марья. Аа Гришка все на Семку: 'Бандит ты, такой сякой'.

Швандя. Верно. Значит, Семка в белых!

Марья. А Семка на Гришку: 'Погромщик ты!' - кричит.

Швандя. Ну... Ну, стало бить, это Гришка в белых. А где же Семка?" (LJa S. 11)

Sein Weltbild ist hier zu simpel, um wirklich eine Lösung des Problems zu ermöglichen. Ähnliches zeigt sich auch bei seinem Versuch, die Massen zur Aktion gegen die Weißen zu bewegen.²¹ Er scheitert dabei kläglich, weil er nicht dazu in der Lage ist, politisch wirksame Agitation zu betreiben.²²

Aber dieser nur begrenzte Einblick in die Ideologie bedeutet nicht etwa, daß Švandja nicht die Wahrheit sagt, wenn er sich als vollkommen bewußt und überzeugt bezeichnet. Mit seiner Figur wird vielmehr unterstrichen, daß es verschiedene Möglichkeiten gibt, Parteiarbeit zu leisten - jeweils eben abhängig von den eigenen Fähigkeiten und individuellen Faktoren. Švandja bringt in die Arbeit für die Revolution nicht

¹⁹ Seine Aufgaben im Stab der Roten Armee treten dabei sogar zeitweise in den Hintergrund. So beendet er abrupt ein Telefongespräch, das ihn in seinem Gespräch mit Panova stört. Vgl. LJa S. 6.

²⁰ Vgl. Surkov (1955) S. 187.

²¹ Vgl. LJa S. 46f.

²² Näheres dazu siehe Kapitel 4.7.2.4.

ideologische Tiefe, dafür aber Tatkraft, Einsatzwillen und Bauernschläue ein. Damit vollbringt er für die Revolution wahre Heldentaten,²³ ohne an Gefahren für sein eigenes Leben zu denken.²⁴

In ebenso starkem Maße wie für Koskin sind auch für Švandja die Partei und die Revolution der Mittelpunkt seines Lebens.²⁵ Das enge Verhältnis zwischen Koskin und Švandja trotz der Unterschiede ihrer Charaktere ist ohne diese zentrale Bedeutung der Parteiarbeit für beide als verbindendes Element gar nicht denkbar.²⁶

Švandja erweitert und belebt das Bild der Partei in "Ljubov' Jarovaja". Er gibt mit seinem Wesen und Handeln der Partei und auch der Revolution bei aller Brutalität der Ereignisse²⁷ einen sympathischeren und weniger asketischen Zug. Wesentlich stärker als Koskin ist er von Trenev individualisiert worden und deshalb weitaus lebendiger und für den Rezipienten attraktiver. Švandja ist so ohne Zweifel die einprägsamste Figur in "Ljubov' Jarovaja".²⁸

Doch auch wenn Švandja eher dazu geeignet ist, die Sympathie der Rezipienten zu wecken, muß doch ganz deutlich festgehalten werden: der eigentliche, wirkliche Held ist nicht er, sondern Koskin. Ohne ihn sind weder Švandja noch die gesamten Ereignisse in "Ljubov' Jarovaja" denkbar. Koskin ist der Held der Partei, der Lenker der Revolution. Švandja dagegen ist der Held aus dem Volk, der für die Revolution unbedingt notwendig ist, der sie aber nicht allein, ohne Hilfe einer Führungspersonlichkeit, gestalten kann.

Auffällig ist, daß gerade bei der bestimmenden Figur Koskin Trenev nur in sehr geringem Maße Einblick in Innenleben und Individualität gewährt. Hier erlaubt er sich am wenigsten Freiheiten der Individualisierung und stellt einen vollkommen "reinen", idealisierten Bolschewi-

23 Vgl. zum Beispiel LJa S. 24 und 56.

24 Vgl. LJa S. 21. Als er festgenommen wird, hat er keine Angst um sein Leben, sondern schwört, noch nach dem Tod Rache zu üben: "Ну, погоди, полосатый юда! Я к тебе из пекла приду..."

25 Surkov (1955) S. 186f. schreibt dazu: "... жить ему мило прежде всего потому, что новый, вдохновляющий смысл открылся ему в жизни..."

26 Vgl. Восаров (1984) S. 117: "Различные по характерам, они едины в решении главной жизненной задачи - окончательного и прочного утверждения революционных завоеваний."

27 Gerade Švandja ist auch selbst nicht unbeteiligt an dieser Brutalität. Vgl. LJa S. 24: "Малинин. (...) А этот, как его, ну, что при повешении конвойных передошил.
Кутов. Швандя."

28 Vgl. Surkov (1955) S. 195.

sten dar.

Švandja dient daneben sozusagen der "Abmilderung" eines derartig hehren Heldenmodells. Das erscheint notwendig, da sich eine Figur wie Koškin vielleicht dazu eignen mag, auf das Podest der Verehrung gestellt zu werden, nicht aber dazu, als Identifikationsfigur für die breiten Massen zu dienen.

4.7.2.2 Ljubov'

Trotz der besonderen Bedeutung der Parteivertreter für "Ljubov' Jarovaja" bleibt ihrer Titelgestalt doch die Hauptrolle vorbehalten.¹ Ihr spezieller Wert für das nachrevolutionäre Drama liegt darin, daß durch diese Figur ein wirklich neuer Aspekt in die Darstellung des Helden in der Sowjetgesellschaft eingebracht wurde. Auf diesen Aspekt verweist der Schlußsatz Ljubov's, der gleichsam als Synthese des Geschehens um diese Figur angesehen werden kann.

"Любовь. (...) я только с нынешнего дня верный товарищ!" (LJa S. 64)²

Der Satz läßt erkennen, daß der Schluß des Dramas mit dem Endpunkt einer Entwicklung der Heldin zusammentrifft. Diese Entwicklung hin zu einer wirklich überzeugten, vorbehaltlosen Parteivertreterin steht im Vordergrund der Personendarstellung Ljubov's.³

Den Endpunkt dieses Prozesses erlebt der Rezipient in dem eben zitierten Schlußsatz mit. Der Anfangspunkt aber ist im Drama nicht gestaltet, denn zu dem Zeitpunkt, an dem die Handlung einsetzt, ist die Entwicklung Ljubov's schon weit fortgeschritten. Dazu haben verschiedene Faktoren beigetragen, über die der Rezipient vor allem durch

1 Das untermauert auch die Tabelle über die Anzahl der Repliken im vorangegangenen Kapitel. Siehe S. 232.

2 Dieser Satz entstand erst in Zusammenarbeit mit dem "Malyj Theater" auf Anregung der Schauspielerin V. Pašennaja, die die Rolle der Ljubov' in der Uraufführung spielte. Vgl. Surkov (1955) S. 197. Zu den Varianten des Schlusses in früheren Fassungen siehe Surkov (1955) S. 205.

3 Surkov (1955) S. 196 beschreibt die Evolution der Titelheldin folgendermaßen: "Из беспартийной помощницы партии она вырастает в закаленную коммунистку, в человека, достойного занять место среди лучших из лучших представителей народа."

Ljubov's eigene Berichte erfährt.

Ein wichtiger Faktor ist bereits in ihrer Kindheit zu sehen. Die in dieser Zeit gemachten Erfahrungen bilden den Grundstock für ihren weiteren Werdegang.

"Любовь. (...) А я своя счет от матери с молоком получила. Вы (= Панова, А.Л.) родились, чтобы наслаждаться, а я - чтоб ненавидеть." (LJa S. 13)⁴

Das zweite wichtige Faktum in der Biographie Ljubov's liegt im Zusammenleben mit ihrem Mann Michail, der entscheidend zur Ausbildung eines politischen Bewußtseins bei seiner Frau beigetragen hat.

"Мой муж говорил: 'Жди, Люба, принесу с фронта новую жизнь, а за старое с ними сочтемся'..." (LJa S. 13)⁵

Das Elternhaus und die Prägung durch den Ehemann sind die Voraussetzungen dafür, daß Ljubov' sich nach der Nachricht vom Tod Michails dazu entschließen kann, das Erbe ihres Mannes anzutreten und, wie sie glaubt, in seinem Sinne politisch aktiv zu werden.

"Любовь. (...) Так я теперь его (= Михаила, А.Л.) именем предъявляю счет.

Панова. За мужа?

Любовь. Нет, за всех, кто вам дворцы строил." (LJa S. 13)

Sie hat damit bereits in der Vergangenheit den Schritt aus der Passivität in die Aktivität und zum eigenständigen Handeln⁶ vollzogen. Früher hat sie den politischen Einsatz ihres Mannes selber nur von außen, als furchtsame und beschwichtigende Zuschauerin, verfolgt. Während Michail wegen seiner politischen Aktivitäten ins Gefängnis gesteckt wurde, saß sie nur verschreckt zu Hause.⁷ Das kritisiert sie jetzt selber als kleinbürgerliches Verhalten.

4 Trenev hatte feste Vorstellungen über die Herkunft Ljubov's. Er schrieb dazu: "Любовь Яровая мне представлялась дочерью какого-нибудь мелкого м(ожет) б(ыть), многосемейного чиновника. На гроши от скудного жалованья отца, от своих уроков окончила гимназию, стала учительницей. С детства видела много нужды, горя, обиды." Aus einem Entwurf zu dem Aufsatz "Моя работа над 'Лjubov'ju Jarovoj' i ee žizn' na scene", der sich im persönlichen Archiv des Autors befindet. Zitiert nach Diev (1955) S. 639.

5 Trenev schreibt über Ljubov's Leben mit Michail: "Когда она стала женой человека, политически 'неблагонадежного' и за это преследуемого, жизнь стала еще более тяжелой, несправной, беспросветной." Zitiert nach Diev (1955) S. 639.

6 Früher stand sie vollkommen im Schatten des Ehemannes und handelte ganz gemäß seinen Vorstellungen von ihrer Rolle.

"Яровой. Выслушай же, как прежде слушала!" (LJa S. 34)

7 Vgl. LJa S. 12.

"*Любовь*. (...) Я любила Мишу безумно, на всю жизнь и была так недостойна его. Темная, трусливая мещанка!.. Он горел в огне, в нелегальной работе, а я тряслась от страха да скулила: 'Брось! Пользу можно принести и на общественной работе.' (*Закрив лицо*). Стыдно, больно вспоминать..." (LJa S. 14)

Heute wäre dieses Verhalten für sie nicht mehr denkbar.

"Если бы жив был, шла бы рядом с ним, горела бы одним огнем..." (LJa S. 14)

Bereits zu Anfang des Dramas ist Ljubov' nach diesen Erfahrungen in einem Entwicklungsstadium, in dem sie eng mit den Bolschewisten zusammenarbeitet. Ohne Mitglied in der Partei zu sein, ist sie eine der wichtigsten Vertrauenspersonen Koskins.

"*Кожкин*. Тов. Яровая, в прошлый приход белых я вам доверил жизнь и свою, и товарищей.... Не подвели.

Любовь. Ну, что там...

Кожкин (перебивая). Нет, нет, хотя вы и не партийная, но я вам доверяю целиком." (LJa S. 15)

Ljubov's Denken richtet sich auch schon zu Beginn des Dramas nach parteilichen Beurteilungsmustern, was in ihren Gesprächen mit Panova besonders deutlich wird. Diese wirbt regelrecht um die Sympathie Ljubov's und liefert ihr Argumente dafür, warum sie beide durch ein ähnliches Schicksal - beide haben vor nicht allzu langer Zeit ihre Ehemänner verloren - miteinander verbunden seien. Doch Ljubov' läßt solche rein privaten Gesichtspunkte nicht gelten. Für sie ist Panova eine Feindin, die aufgrund ihrer Herkunft und Vergangenheit prinzipiell nicht auf ihrer Seite stehen kann, denn die Gesellschaft ist für sie strikt und kompromißlos in zwei Lager gespalten, in ein "Wir" und ein "Sie".

"Аворцы вы себе строили, а нам - казематы." (LJa S. 12)⁸

Eine Verständigung über die Grenzen dieser Lager hinweg ist nach der Ansicht Ljubov's vollkommen ausgeschlossen. In diesem harten, parteilichen Vorgehen ist sie sogar konsequenter und erbarmungsloser als Koskin, der Panova zumindest mit Aufgaben betraut und Interesse an ihrem Schicksal bekundet.⁹

In dieser Phase ihrer Entwicklung trifft Ljubov' vollkommen unerwartet ihren totgeglaubten Mann wieder. Dieses Ereignis bedeutet für sie eine

⁸ Vgl. auch LJa S. 12: "На то вы нам и глаза выкололи, чтобы самим лучше видеть."

⁹ Vgl. LJa S. 15. Ljubov' zeigt später auch keinerlei Bedauern über den Verlust dieses Teils der Bevölkerung an das Exil: "*Любовь*. Это все, что осталось тебе в жизни, гад с вырванным жалом... Уползай с нашей земли! Не погань!" (LJa S. 54).

schwere Erschütterung ihres gesamten Gedankengebäudes, denn dessen Grundstein war ja gerade die Erinnerung an das Leben und Wirken Michails. Die nun zutage tretende Diskrepanz zwischen Vorstellung und Wirklichkeit bedeutet einen massiven Angriff auf ihren scheinbar folgerichtig entwickelten Lebensentwurf. Aber Ljubov' überwindet diese Erschütterung schnell und ohne jedes Schwanken. Sie ist sich vollkommen sicher, daß sie es ist, die den von beiden in der Vergangenheit eingeschlagenen Weg weiterverfolgt,¹⁰ und zieht konsequent einen Schlußstrich unter die Beziehung.¹¹

Die sachliche Einstellung hierzu überrascht zunächst deshalb, weil Ljubov' ansonsten als ungemein emotionaler Mensch geschildert wird. Ihre Gefühle sind immer extrem und hundertprozentig. Zwischentöne kennt sie nicht:

"Любовь. (...) Я убила любовь. И ничего, кроме ненависти, к нему. Такой же огромной, как была любовь. Потому что я ни в любви, ни в ненависти середины не знаю." (LJa S. 48)

Diese extreme Emotionalität spricht, wie aus diesem Zitat ersichtlich wird, aber nicht etwa gegen den völligen Bruch mit ihrem Mann, sondern bedingt ihn sogar. Denn Liebe ist bei ihr nur in vollkommener Form denkbar, so, wie sie früher Michail "wahnsinnig", "für das ganze Leben"¹² geliebt hat. Ist eine derartig reine Liebe nicht möglich, so wendet sie sich vollständig von ihr ab.

Notwendig für die Liebe ist nach Ljubov's Auffassung alles umfassende Harmonie zwischen beiden Partnern, die unbedingt auch die Einigkeit in Anschauungen und im Handeln einschließt. Das macht sie Kolosov gegenüber klar, der um ihre Liebe wirbt.

"А вы - если точно любите меня - идите рядом со мной." (LJa S. 14)

Privates, wie ihre Liebe, ist für Ljubov' damit nicht zu trennen vom Gesellschaftlichen.

Ihre politischen Anschauungen haben sie voll und ganz mit der Revolution und mit den Zielen der Roten verbunden, für die sie sich mit großer Energie, geradezu verbissen¹³ und ohne Rücksicht auf das eigene Leben einsetzt. So tritt sie im Verlaufe des Stückes wiederholt auf, um

¹⁰ Vgl. LJa S. 34: *"Любовь. Я раньше поклялась твоей памятью смертельно ненавидеть то, чем ты стал."*

¹¹ Vgl. LJa S. 22.

¹² Vgl. LJa S. 14.

¹³ Vgl. LJa S. 14: *"Вот я женщина, иду по этой дороге и чувю в себе такую силу, что вырву с корнем все, что встретится на пути."*

Informationen über das Schicksal der Gefangenen von der Žeglovskij-Brücke auszukundschaften und damit ihre Befreiung zu ermöglichen. Sie begibt sich dabei in die große Gefahr, als Spionin der Roten erkannt und gefangengenommen zu werden, was später auch geschieht.

Ljubov's Einsatz ist effektiv. Anders als Švandja, der es nicht geschafft hatte, die Massen zu mobilisieren, hat Ljubov' mit ihrem Aufruf Erfolg.

"Любовь. Товарищи! На утренней заре сюда придут бойцы с фронта, а сейчас, на вечерней заре, здесь повесят товарищей, что воевали в тылу врага! (...) Неужели вы будете ждать зари, сложивши руки? Как же вы завтра посмотрите в глаза боевым товарищам?" (LJa S. 57)

Ljubov' stellt sich als Agitatorin¹⁴ vor die Menge und trifft dabei den Nerv des Volkes. Mit "Hurra!" folgt ihr die Menge, stürmt das Gefängnis und befreit die Gefangenen.

Die Titelgestalt hat hier bereits die Funktion einer Lenkerin der Revolution übernommen. In weit stärkerem Maße als Švandja ist sie dazu in der Lage, den Fortgang der Geschichte persönlich zu beeinflussen. Sie nähert sich damit der Führungsposition Koskins an und wird nun wie dieser zu einer Hauptgefahr für die Weißen.¹⁵

Ljubov' erkennt selbst schon vor dem Ende des Dramas eine Veränderung in ihrem politischen Bewußtsein.

"Я уж не прежняя!" (LJa S. 35)

"Я и сама сумею умереть. Теперь мне есть за что." (LJa S. 48)

Doch die eigentliche Läuterung und den letzten Schliff einer wirklichen Parteigenossin erhält sie erst in der Schlußszene. Kurz zuvor hat sie sich noch einmal für kurze Zeit, voll sentimentaler Hoffnung auf eine Erneuerung ihrer Ehe, von Michail davon überzeugen lassen, daß er in Wirklichkeit auf ihrer Seite stehe.¹⁶ Doch als sie ihren Irrtum erkennen muß, trennt sie sich endgültig von allen privaten Rücksichtnahmen und liefert als deutlichen Beweis ihrer Parteilichkeit eigenhändig ihren Mann den Roten aus, ohne besondere Empfindsamkeit angesichts der privaten Verstrickung in die gesellschaftlichen Vorgänge.

Das Vorgehen gegen Michail kann vom nichtparteilichen Standpunkt aus grausam und hinterlistig erscheinen;¹⁷ für den Betrachter aus der Blickrichtung der Parteilichkeit aber demonstriert Ljubov' damit wirkliche

¹⁴ Vgl. dazu Fonjakova (1977) S. 117.

¹⁵ Vgl. LJa S. 59.

¹⁶ Vgl. LJa S. 51.

¹⁷ Vgl. zum Beispiel Gorčakov (1956) S. 128. Er hebt dagegen das rücksichtsvolle Handeln Jarovojs heraus, der Ljubov' mehrfach schont.

Charakterstärke.¹⁸

"Ljubov' Jarovaja" thematisiert mit ihrer Hauptfigur die letzte Phase des Entstehens einer voll und ganz parteilichen Persönlichkeit.

Der Prozeß der politischen Bewußtseinsentwicklung Ljubov's zeigt sich im Verlauf des Stückes vor allem in den veränderten Motiven für ihr Handeln. Die politische Erziehung, die sie von Michail erhalten hat, basierte nicht auf dem festen Grundstock der Parteilichkeit, sondern ging eher von einem abstrakten Ideal der Freiheit und Gerechtigkeit aus. Die Ziele, die sie aus dieser Erziehung abgeleitet hat, sind nun, am Ende des Dramas, vollkommen mit denen der Bolschewisten in Einklang gebracht worden.¹⁹ Sie handelt nun auch nicht mehr nur mit dem Ziel, das Erbe ihres Mannes zu erfüllen, sondern aus der eigenen Gewißheit über die Richtigkeit ihres Vorgehens.²⁰

Ljubov's Geschichte zeichnet damit den Weg einer Vertreterin der Intelligenz, die in Folge ihres persönlichen Einsatzes für das Volk in enger Verbindung mit der Partei, einen innerlichen Reifungsprozeß durchlaufen kann und Individualität gerade durch diesen gesellschaftlichen Einsatz erhält. Schlüsselwort dieser Entwicklung und gleichzeitig deren Ziel ist die Parteilichkeit.²¹

Der Entwicklungsaspekt des "neuen Helden" ist das wirklich Neue in "Ljubov' Jarovaja". Er gibt einen tieferen Einblick in das Innere des Helden und dem Geschehen eine lebendigere, individuellere Note. Rudnickij spricht von einer "Bereicherung des neuen Dramas durch menschlich Konkretes"²². Neben das Denkmal eines Parteiführers wie Koskin, der diesen Platz scheinbar schon seit undenklichen Zeiten einnehmen kann, tritt hier eine Person, die sich einen ähnlichen Platz erst hart, durch die Überwindung schwerer Konflikte, erkämpfen muß. Am Ende des Dramas steht Ljubov' dann vollkommen gleichwertig, auf einer Stufe neben Koskin. Auch sie ist nun eine wirkliche Heroin. Doch bei ihr

18 Vgl. Вочаров (1984) S. 119.

19 Vgl. Очерки (1963) S. 230f.: "Придя к народу сначала во имя идеалов свободы, которые когда-то произвел горячо любимый его муж, она в конце пьесы становится верным, до конца убежденным бойцом революции..."

20 Vgl. Surkov (1955) S. 204.

21 Vgl. Surkov (1955) S. 196: "Главная тема ее образа - воспитание партийности."

Vgl. auch Очерки (1963) S. 231: "В образе Любви с наибольшей полнотой показана преобразующая сила идей Коммунистической партии."

22 Vgl. Rudnickij (1963) S. 116.

kann der Rezipient nachvollziehen, was das Erreichen dieser Position für sie bedeutet hat. Das Schicksal Ljubov's kann deshalb den Rezipienten in viel stärkerem Maße berühren als das einer eindeutigen und monolithisch klaren Figur. Das literarische Modell Ljubov's wird dem Rezipienten so als Vorbild und Identifikationsfigur präsentiert und hat eine große erzieherische Bedeutung.²³

23 Vgl. auch Surkov (1955) S. 208.

4.7.2.3 Der Humanist Kolosov

Neben die bisher behandelten parteilichen "neuen Helden" stellt Trenev als Gegenbild eine vollkommen unparteiliche Figur, die versucht, die Ideale eines humanistischen Gesellschaftsbildes, orientiert am Vorbild Tolstojs, zu verwirklichen. Diese Figur - Kolosov - nimmt in "Ljubov' Jarovaja" deutlich die Rolle eines Außenseiters ein, der im Feld der feindlichen Lager keine klar bestimmbar politische Position hat, sondern auch in der zugespitzten historischen Situation nach allen Seiten hin offen ist. Unabhängig von politischen Positionen versucht er, das Ideal der Liebe¹ und des Friedens in der menschlichen Gesellschaft durch sein Handeln zu realisieren.

Lunačarskij sieht gerade in der Figur des Humanisten und Idealisten Kolosov eine bedeutende ideologische Schwäche des Stückes und ein Hindernis dafür, hier wirklich kommunistische Dramatik finden zu können.

"Ее (= пьесе 'Любовь Яровая', А.Л.) можно было бы принять за коммунистическую пьесу, если бы не некоторые черты, напоминающие нам прежнего Тренева, с его нежностью к толстовским персонажам, боящимся крови, осуждающим внутренне обе стороны, желающим послужить 'любви вообще'."²

Lunačarskij verkennt bei diesem Urteil vollkommen die Absicht Trenevs. Denn die Figur Kolosov dient keineswegs dazu, die parteilichen Positionen der "neuen Helden" zu schwächen, sondern, im Gegenteil, sie zu stärken. Trenev läßt Kolosov scheitern und stellt den Anachronismus seiner Anschauungen in der geschichtlichen Situation mit aller Deutlichkeit heraus. An der falschen Position und auch an deren Gefährlichkeit für die Revolution kann kein Zweifel aufkommen. Zwar betrachtet Trenev Kolosov auch mit Sympathie, aber nur mit einer Sympathie, die man einem lebenswerten Narren entgegenbringt.

Für Kolosov spielt, anders als für die bisher behandelten Figuren, das Private eine nicht unwesentliche Rolle. So interessiert ihn bei der Ankunft Ljubov's in der Stadt nicht der ernste Grund ihres Kommens - der Überfall der Weißen auf Ljubov's Dorf - sondern einzig und allein

¹ Vgl. LJa S. 48: "Только любовь победит." und LJa S. 52: "Ведь я же вам говорил: любовь всемогуща."

² Lunačarskij (1964b) S. 344f.

ihr Wiedersehen selbst.³ Seine Meinung über andere Personen erklärt sich nicht aus deren politischem Standpunkt, sondern ist Folge persönlicher, individueller Faktoren.

Грозной. Аа ты против нас или против белых?

Колосов. Именно против вас, тов. Грозной." (LJa S. 16)

Auch seine Aktionen sind deshalb nicht Konsequenzen einer politischen Überzeugung, sondern haben rein private Ursachen. Sein Einsatz für die Gefangenen⁴ etwa ist Ausdruck der Liebe zu Ljubov', die von ihm die Aktion fordert.⁵

Im Prinzip ist es für ihn vollkommen beliebig, auf welcher Seite der feindlichen Lager er seine Kräfte einsetzt.⁶ Für die einen entfernt er die Elektrokabel,⁷ für die anderen bringt er sie wieder an.⁸ Sein Einsatz bekommt damit den sinnentleerten Charakter einer Sisyphusarbeit und steht im Gegensatz zum zielstrebigen Vorgehen der Parteivertreter. Im Bewußtsein Kolosovs steht hinter allem, was er tut, ein festes Ziel; das Ziel nämlich, ein Ende des Blutvergießens und den Sieg der Liebe und des Friedens herbeizuführen.

Кошкин. (...) А ты чего тут зайцем путаешься? Ежели отбивать жегловцев, иди к ребятам, в заросли... али трусишься?

Колосов. Нет, страха я никогда не знал. Только чужой крови боюсь.

Кошкин. Так что же ты в чужую кровь лезешь?

Колосов. Я хочу, чтоб не было ее.

Кошкин. Аа ты что? Аль мешать вздумал?

Колосов. Помочь, помочь человеку остановить свою кровь! Я уже шесть лет на войне. Я увидел... Люди истекут кровью, если ее не остановить любовью!" (LJa S. 44)

Kolosovs Aussagen wirken gegen die harten, parteilichen Vorstellungen Koskins wie naive Träumereien eines Phantasten, die sich einzig auf eine idealistische Friedenssehnsucht stützen.

Die Liebe als oberstes Gebot verlangt nicht nach gesellschaftlichen, sondern nach privaten Lösungen. Deshalb glaubt Kolosov auch nicht daran, daß Ljubov' wirklich die Möglichkeit hat, die Beziehung zu ihrem Mann abzubrechen, sondern versucht, sie zur Rettung des privaten Glücks zu überreden.⁹ Für das private Glück und Wohlergehen Ljubov's setzt er sich selbst voll und ganz ein und bietet sich im Austausch für

3 Vgl. LJa S. 13.

4 Vgl. LJa S. 26 und 41.

6 Vgl. Воцагов (1984) S. 120: "Колосов за всех и ни с кем."

7 Vgl. LJa S. 14.

8 Vgl. LJa S. 22.

9 Vgl. LJa S. 63.

Koskin als Gefangener der Weißen an.¹⁰ Es geht ihm dabei nicht darum, Koskin für die Revolution zu retten, sondern nur darum, Ljubov' glücklich zu sehen.

Doch spätestens an diesem Punkt wird das Scheitern Kolosovs offensichtlich.

"Яровой. Но вы не большевик.

Колосов. Все равно я вам вреден.

Яровой. Нет, вы безвредны." (LJa S. 56)

Kolosov ist für die Weißen vollkommen ungefährlich und ohne jeden Belang.

Auf der anderen Seite aber wird später sein Verhalten zur Gefahr für die Roten, als er die Gefangennahme Jarovojs aus falscher Rücksichtnahme gegenüber Ljubov' vereiteln und damit einen der Hauptfeinde der Revolution laufen lassen will.¹¹

Das Scheitern Kolosovs mit seinem abstrakten Humanismus untermauert in "Ljubov' Jarovaja" die Richtigkeit des parteilichen Lebensprinzips.¹² Unabhängig vom parteilichen Kampf für eine bessere Zukunft kann es, nach den Aussagen dieses Dramas, keine sinnvolle Aktion für das Glück der Menschheit geben.

"Нет и не может быть морали, которая не определялась бы целиком и без остатка интересами всенародной борьбы за коммунизм. Всякая же попытка посмотреть на эту борьбу с 'высот' 'вечной' и 'абсолютной' справедливости неизбежно ведет к лжи и преступлениям против народа. Такова ясная и честная мысль, лежащая в основе образа Колосова."¹³

Der "neue Held" Trenev, der alternative Lebensentwurf Kolosovs deutlich hervor, kann nicht nach individuellen und ebensowenig nach rein gesellschaftlichen Maßstäben leben. Beide Komponenten müssen vielmehr ihre wirkungsvolle Synthese in der Führungsrolle der Partei finden. Nur in der Verbindung mit diesem Grundsatz kann eine sinnvolle Existenz und ein Ausgleich des Individuellen und Kollektiven gefunden werden.

¹⁰ Vgl. LJa S. 56.

¹¹ Vgl. LJa S. 63.

¹² Воцаров (1984) S. 120 spricht in diesem Zusammenhang in Abgrenzung zu Kolosovs Einstellungen vom "revolutionären Humanismus".

¹³ Surkov (1955) S. 168.

4.7.2.4 Das Volk

Im Vergleich zu "Štorm" nimmt die Gestaltung des Volkes auf der Bühne in "Ljubov' Jarovaja" weit geringeren Raum ein. Aber auch hier wird sein großes Gewicht im geschichtlichen Prozeß herausgestellt, denn das Volk ist es letztendlich, das die Befreiung der Gefangenen realisieren kann.¹

"Народ тюрму взял!" (LJa S. 59)

Doch nicht gleich von Beginn an ist das Volk in "Ljubov' Jarovaja" ein machtvoller Faktor. Als es sich das erste Mal auf der Bühne als Beobachter beim Fest der Weißen versammelt, zeigt es sich vielmehr politisch vollkommen uneins. Das Volk ist hier nur eine rein zufällige Menschenansammlung, in der die unterschiedlichsten Einschätzungen der Lage geäußert werden:

"Радостный шопот мешается с тревожными возгласами." (LJa S. 43)

Švandja unternimmt im folgenden den Versuch, die Masse zur Aktion gegen die Weißen zu bewegen.² Aber das mißlingt. Die Ursache hierfür ist nicht primär auf der Seite des Volkes, sondern weit mehr noch auf der Seite des Bolschewisten Švandja zu suchen. Die Szene zeigt seine Unfähigkeit in der Rolle eines wirklichen revolutionären Führers, da er nicht dazu in der Lage ist, sich den Vertretern aus dem Volk verständlich zu machen und ihnen gegenüber den richtigen Ton zu treffen. Dadurch entstehen eine Reihe von Mißverständnissen, und die Kräfte des Volkes richten sich daraufhin gegen Švandja selbst und werden so vergeudet.

Dann aber tritt Ljubov' mit den Massen in Verbindung. Sie trifft auf eine Gruppe von Menschen, die bereits über die Situation und über die Möglichkeit, die Gefangenen zu befreien, diskutiert. Dabei werden sowohl Stimmen laut, die die Ereignisse, so wie sie geschehen, hinnehmen wollen, als auch solche, die sich für die Aktion aussprechen.

"Рабочий. Аа ведь там же Кошкин, Хрущ, Мазухин. Ужли же отдадим?

Рабочий. Аа как же отдашь, когда уж отдали....." (LJa S. 57)

Die Stimmung ist unentschieden, doch überwiegen wohl die Befürworter

¹ Воцаров (1984) S. 113 erkennt den Volksmassen in "Ljubov' Jarovaja" sogar die zentrale Stellung zu: "... автор правомерно ставил в центр пьесы революционные массы как главные движущие силы истории..." Dieser Aussage wird im weiteren Verlauf dieses Kapitels widersprochen.

² Vgl. LJa S. 46f.

einer abwartenden Haltung.

Ljubov' appelliert dann in ihrem Auftritt als Agitatorin für die Aktion und kann die Masse überzeugen.

"Голоса. Верно, товарищи! (...)
Стыдно прятать шкуры!
Идем на выручку!" (LJa S. 58)

Mit Ljubov' an der Spitze vereinigt sich das Volk zur gemeinsamen, erfolgreichen Handlung.

Eine Stimme aus dem Volk äußert währenddessen die Überzeugung, daß auch ohne das Eingreifen Ljubov's das Volk diesen Weg beschritten hätte.

"Аа мы сами, было, собирались." (LJa S. 58)

Doch diese Aussage kann nicht überzeugen. Tenev stellt in diesem Drama vielmehr die unbedingt notwendige Verbindung des Volkes mit der Partei heraus. Das Volk in "Ljubov' Jarovaja" braucht Führung, um Einfluß auf die Geschichte nehmen zu können. Diese können ihr nur bestimmte, dem Bewußtseinsstand nach weit fortgeschrittene Persönlichkeiten der Partei, wie eben Ljubov', geben.

"Революция раскрывается в ней как начало великого благодетельного преобразования страны, как торжество творческой мощи народных масс, призванных партией к свободному строительству своего счастья."¹

Das Volk braucht die Partei, und die Partei braucht wiederum Personen, die sich an ihre Spitze stellen können. So gestaltet sich in "Ljubov' Jarovaja" der gesellschaftliche Rahmen, in dem sich Einzelnes und Kollektives harmonisch entwickeln können. Die Partei ist die Voraussetzung dafür, daß der Einzelne einerseits an Bedeutung gewinnen kann, andererseits aber auch durch das Prinzip der Parteilichkeit voll und ganz mit dem Anspruch des Kollektivs verwächst. Der "neue Held" ist so ein Held der Partei, der sich selbst verwirklicht, indem er nach den Parteigrundsätzen für das Glück des Volkes arbeitet.

3 Surkov (1955) S. 171 (Hervorhebung von mir).

5 Ergebnisse

Am Endpunkt des Abschnittes aus der Dramengeschichte, der in dieser Arbeit nachgezeichnet worden ist, steht das Modell eines "neuen Menschen", das eine starke Annäherung an die Vorstellungen in der Ideologie des Marxismus-Leninismus zeigt. Der Vorsitzende des Kreiskomitees, Koskin und Ljubov' Jarovaja verkörpern genau die Synthese von Einzelnem und Allgemeinem, die nach den Anschauungen Lenins dazu in der Lage sein sollte, einen Ausgleich zwischen beiden Lagern zu schaffen und ein harmonisches Verhältnis, frei von Zwängen, zu ermöglichen. Diese Figuren haben teil am Besonderen und sind damit auf das engste mit den institutionalisierten Kollektiven, das ist vornehmlich die Partei, verbunden.

Damit entsprechen sie auch dem Bild, das Ždanov in seiner Rede auf dem 1. Schriftstellerkongreß vom Heldenmodell in der sozialistisch-realistischen Literatur gibt:

"Die Haupthelden der literarischen Werke sind in unserem Land die aktiven Erbauer des neuen Lebens: Arbeiter und Arbeiterinnen, Kollektivbauern und Kollektivbäuerinnen, Parteifunktionäre, Wirtschaftler, Ingenieure, Komsomolzen und Pioniere. (...) Unsere Literatur ist erfüllt von Enthusiasmus und Heldentum."¹

Diese Ausführungen Ždanovs machen deutlich, daß die Funktion, die der literarische Held in der Gesellschaft ausfüllt, von entscheidender Bedeutung ist. Nur seine aktive Teilhabe an den gesellschaftlichen Prozessen kann ihn ja auch mit dem Besonderen in Verbindung bringen. Das heißt: nur der Weg über die institutionalisierten Kollektive ermöglicht den Aufstieg zum positiven Helden.

Die Entwicklung zu Homogenität und Stereotypik des positiven Figurenbestandes geht mit einem derartigen Heldenmodell beinahe zwangsläufig einher. Denn versteht man die einzelnen Figuren als ein "Bündel von Differenzmerkmalen"², so ist bei den positiven, parteilichen Helden der heroischen Revolutionsdramen ein großer Teil der Merkmale schon dadurch genau determiniert, daß sie ein festgelegtes Bild vom Cha-

¹ Ždanov (1974) S. 47.

² Pfister (1984) S. 231. Vgl. auch Lotman (1970) S. 304: "Характер персонажа (...), то есть набор дифференциальных признаков. Характер - это парадигма."

rakter der Partei bzw. der Parteifunktionäre wiedergeben müssen. Viele Merkmaloppositionen sind dadurch schon im vorhinein, ohne Einfluß durch das konkrete Modell eines einzelnen Helden, inhaltlich fixiert. Die Stereotypik der Helden ergibt sich aus diesem fremdbestimmten Merkmalbündel, auf das weder das Einzelne noch das Allgemeine direkten Einfluß haben, sondern ausschließlich das Besondere.

Die "neuen Helden" sind aus diesem Grund weitgehend statische Figuren. Eine Entwicklung kann nur in ganz engen Grenzen stattfinden; in den Grenzen nämlich, die durch die Ideologie abgesteckt sind.

"Setzt somit eine dynamische Figurenkonzeption im allgemeinen ein Menschenbild voraus, das durch die Autonomie des Bewußtseins bestimmt ist, so liegt einer statischen Figurenkonzeption oft eine Ideologie der sozialen, biologischen oder psychologischen Determination zugrunde."³

Findet trotzdem eine Entwicklung statt, so vollzieht sie sich "beständig wie ein Prinzip" und nicht etwa "unbeständig wie ein Mensch".⁴

Das wird ganz deutlich an der Figur Ljubov' Jarovaja. Die Distanz zwischen dem Anfangs- und dem Endpunkt ihres gezeigten Entwicklungsprozesses ist in Wirklichkeit nur gering. Das Drama zeigt nicht den Schritt aus der Autonomie in die Parteilichkeit, sondern Ljubov' ist von Beginn an dem Prinzip der ideologischen Determination verschrieben.

Die feste Verankerung des "neuen Helden" in der Parteilichkeit verhindert damit das Modell eines komplex-komplizierten Helden und führt zu weitgehend eindimensionalen Figurenkonzeptionen⁵, die nicht als wirklich individuell geprägte Modelle erscheinen können.

Das unterstreicht Abram Terc, für den sich eine parteiliche und eine psychologische, das heißt individuell gestaltete, Figurenkonzeption vollständig ausschließen:

"Нельзя, не владея в пародию, создать положительного героя (в полном соц. реалистическом качестве) и наделить его при этом человеческой психологией. Ни психологии настоящей не получится, ни героя."⁶

Der "neue Held" in den heroischen Revolutionsdramen und später im

3 Pflister (1984) S. 242. Vgl. auch Lotman (1970) S. 311: "Если вариативность, подвижность семантически интерпретируется как жизнь и лишь на более конкретных уровнях расширяется как поэзия (вообще искусство), любовь, истина, простор, человечность, веселость, то неподвижность соответственно раскрывается как антижизнь с последующей интерпретацией: однозначность, догматизм, величие, суровость, долг, бесчеловечность."

4 Vgl. Lotman (1970) S. 311: "Изменяемый как человек, он противопоставит (...) постоянному как принцип." (Hervorhebungen im Text).

5 Vgl. Pflister (1984) S. 243f.

6 Terc (1967) S. 443.

sozialistischen Realismus gibt damit seine Individualität zugunsten der Teilhabe am Besonderen auf.⁷

In gleichem Maße wie er sich vom Einzelnen absetzt, distanziert er sich aber auch vom Allgemeinen. Die Masse ist zwar in "Ljubov' Jarovaja", stärker noch in "Štorm", existent und wird auch als geschichtsbildende Kraft gestaltet, aber diese machtvolle Position kann sie nur aufgrund der Existenz des Besonderen erlangen. Die Partei bzw. die parteilichen "neuen Menschen" wirken dabei als "Massenkristalle" im Sinne Canettis:

"Als Massenkristalle bezeichne ich kleine, rigide Gruppen von Menschen, fest abgegrenzt und von großer Beständigkeit, die dazu dienen, Massen auszulösen. (...) Auf ihre Einheit kommt es viel mehr an als auf ihre Größe."⁸

Die Mitglieder des "Massenkristalls" gehen in ihrer Funktion vollkommen auf.

"Ihr Leben außerhalb des Kristalles zählt nicht."⁹

Der "Massenkristall" hebt sich durch besondere Qualitäten von der Masse selbst ab und ist ihr damit eindeutig hierarchisch übergeordnet.

"Die Klarheit, Isoliertheit und Konstanz des Kristalls sticht von den aufgeregten Vorgängen in der Masse selbst unheimlich ab. Der Prozeß raschen und unkontrollierbaren Wachstums und die Bedrohung durch Zerfall, die beide der Masse ihre eigentümliche Unruhe verleihen, sind innerhalb des Kristalls nicht wirksam. Auch in der größten Erregung hebt er sich immer von ihr ab. Zu welcher Masse immer er Veranlassung gibt und wie sehr er scheinbar in ihr aufgehen mag, er wird das Gefühl seiner Eigenheit nie ganz verlieren und sich nach ihrem Zerfall sofort wieder zusammenfinden."¹⁰

Der "neue Held" in den heroischen Revolutionsdramen erfüllt in seiner Verbundenheit mit der Partei genau die Funktionen und zeigt die Qualitäten, die Canetti in diesem Modell ausführt. Er steht damit nicht als Einzelner, sondern als Teil des Besonderen an der Spitze der Gesellschaft, sowohl dem Einzelnen als auch dem Allgemeinen übergeordnet. Denn beide Elemente können nur mit Hilfe des Besonderen Einfluß auf die Geschichte gewinnen: der Einzelne, indem er seine Autonomie aufgibt und sich der ideologischen Determination verschreibt, also Teil des

7 Vgl. Terc (1967) S. 417: "Как только персонаж достаточно перевоспитывается, чтобы стать вполне целесообразным и сознавать свою целесообразность, он имеет возможность войти в ту привилегированную касту, которая окружена всеобщим почетом и носит название 'положительного героя'." (Hervorhebung im Text).

8 Canetti (1960) S. 80 (Hervorhebung im Text).

9 Canetti (1960) S. 80.

10 Canetti (1960) S. 80.

Besonderen wird; das Allgemeine, indem es sich durch das Wirken des Besonderen inspirieren und zur Tat führen läßt.

Die eindeutige Determinierung dieses "neuen Helden" durch das Besondere setzt ihn ohne Zweifel grundlegend von den Heldenmodellen aus den früheren, hier behandelten Dramen ab. In ihnen kommen die Helden ohne eine Anbindung und auch ohne die bloße Existenz der Partei aus. Ihre Position in der Gesellschaft und im geschichtlichen Prozeß ist entweder Folge ihres individuellen Bewußtseins, wie etwa bei Fajkos Held Anton Prim, oder aber Folge des Massenbewußtseins, dessen Teil oder Produkt sie sind, so etwa bei den Vertretern der Unreinen in "Misterija-buff" oder bei Pugačev in Trenev's historischem Drama. Eine Entsprechung mit dem Bild des "neuen Menschen" in der Ideologie der Kommunistischen Partei konnte auf dieser Grundlage nicht erzielt werden. Das erreichten erst Figuren wie der Vorsitzende des Kreiskomitees, Koškin oder Ljubov' Jarovaja. Die Forderung nach Parteilichkeit der Literatur wird damit erst in den heroischen Revolutionsdramen im ganz engen Wortsinn verstanden, nämlich als wirkliche Stellungnahme für die Kommunistische Partei. Zuvor wurde die Parteilichkeit viel weiter gefaßt und einfach als eine Position auf der Seite der Armen und Schwachen, der "Ausgebeuteten", begriffen.

Die Entwicklung des Heldenbildes in den hier behandelten Dramen bis zur Konsolidierung des "besonderen Helden" stellt sich nach den Untersuchungen folgendermaßen dar:

Der starke Enthusiasmus für die Masse in der Zeit gleich nach der Revolution bewirkte, daß zunächst einmal als revolutionärer und "neuer" Mensch derjenige galt, der anonym in der Masse untertauchte. Die Revolution wurde als ein Augenblick der "Entladung" interpretiert und von weiten Teilen des Volkes auch in dieser Form aufgenommen. Eine "Entladung" wird dabei, nach Canetti, als ein Ereignis gesehen, das eine Masse schafft. Sie findet in dem Augenblick statt, "in dem alle, die zu ihr (= zur Masse, A.L.) gehören, ihre Verschiedenheit loswerden und sich als Gleiche fühlen."¹¹

Die Revolution wurde darüber hinaus als ein Ereignis gewertet, das dem

¹¹ Canetti (1960) S. 14 (Hervorhebung im Text).

Volk für die Zukunft eine Richtung geben konnte, nämlich die Richtung hin zur klassenlosen Gesellschaft der kommunistischen Ideologie. Auch dieser Aspekt festigte das Bewußtsein für die Masse.

„Die Richtung, die allen Angehörigen gemeinsam ist, stärkt das Gefühl von Gleichheit. Ein Ziel, das außerhalb jedes einzelnen liegt und für alle zusammenfällt, treibt die privaten, ungleichen Ziele, die der Tod der Masse wären, unter Grund.“¹²

Aus der Dominanz der Masse nach der Revolution resultierte das Bild des dramatischen Helden als anonymer Massenheld etwa in „Misterija-buff“ oder auch in den Massenschauspielen.

Doch die Masse ist eine äußerst instabile Erscheinung, da sie im Wesentlichen nur auf der „Grundillusion“ der Gleichheit beruht.¹³ Nicht nur die Masse an sich, sondern auch der Enthusiasmus für und das Vertrauen auf sie konnten sich deshalb nur für eine kurze Zeit halten, und der Blick verlagerte sich in der nachrevolutionären dramatischen Literatur wieder mehr auf den Einzelnen. Am Beginn steht dabei ganz folgerichtig der Held am Anfang seiner Bewußtwerdung, so etwa, wie ihn Neverov in „Zacharova smert“ gestaltet: ohne festen Standpunkt auf der Parteilichkeit, ohne konkrete Funktion in der Gesellschaft, nur als Rebellierender gegen die Unmenschlichkeit des Daseins. Die Stufe des Bewußtseinsstandes Grigorij's kann deshalb nur als Etappe auf dem Weg zu einem wirklich parteilichen Helden gesehen werden. Es finden sich in diesem Modell bereits Bezüge zum „neuen Menschen“ in den heroischen Revolutionsdramen, aber die dort grundlegenden Qualitäten fehlen zum größten Teil noch.

Der historische Held Pugačev und mit ihm auch andere historische Helden, auf die in Kapitel 4.4 eingegangen wurde, spiegeln Experimente mit der Rolle des Individuums und der Masse in der Geschichte wider. Sie sind Ausdruck dessen, welche große Bedeutung die Problematik „Individuum und Kollektiv“ in der nachrevolutionären Zeit hatte und wie intensiv man darum bemüht war, eine gültige Lösung zu finden. In „Pugačevščina“ zeigt sich dabei ein deutliches Unvermögen, eine Synthese dieser beiden auseinanderstrebenden Elemente herzustellen. Trenev wollte einerseits den Einzelnen in vollkommener Abhängigkeit vom Wirken des Volkes gestalten, andererseits aber konnte er auch nicht auf das Modell eines positiven, einzelnen Vorbildes in der Geschichte

¹² Canetti (1960) S. 28.

¹³ Vgl. Canetti (1960) S. 15.

verzichten. So schafft in diesem Drama das Volk den Helden und der Held wiederum das Volk als geschichtsbildende Kraft. Die wechselseitige Beeinflussung in derart direkter, unmittelbarer Form kann nicht als eine ernsthafte Lösung des Themas "Individuum und Kollektiv", sondern nur als eine naive, simplifizierende Sichtweise erscheinen.

Der Enthusiasmus für die Masse und ihre Vorherrschaft in vielen literarischen Werken führte auch zu einer Gegenreaktion, die etwa in den Dramen von Aleksej Fajko zu erkennen ist. Er gestaltet in ihnen die Auflehnung des Individuums gegen sein Aufgehen in der Masse und gegen die Vereinnahmung seiner Individualität in der Gleichheit des Kollektivs.¹⁴ Doch ebenso wie in Erdmans Komödie "Mandat" kann auch Fajko das Aufleben des Individuums nur als Aktion kurz vor dessen Ende gestalten. Beide Autoren konstatieren damit die Unmöglichkeit des ego-zentrierten Wesens in der neuen Gesellschaft. Vor allem bei Fajko wird dabei deutlich, daß der individualistische Weg zugunsten eines gemeinschaftlichen unweigerlich aufgegeben werden muß. Auch wenn er das gleichzeitig bedauern mag, aber nur so ist, nach Fajko, eine erfolgreiche Entwicklung der Gesellschaft möglich. Die Idee, die in den heroischen Revolutionsdramen vorrangig wird - die Idee der Parteilichkeit als konkrete Anbindung an ein Kollektiv - bleibt in "Ozero Ljul" aber nur angedeutet. Das liegt vor allem daran, daß sie keine figurale Gestaltung findet; keiner im Figurenbestand von "Ozero Ljul" kann als ein positiver Held auf dem Weg dieser Idee gekennzeichnet werden. Die Überlegenheit der Parteilichkeit ist deshalb hier zwar erkennbar, sie wird aber nicht propagiert.

Das entscheidende Element der Parteilichkeit im engen Wortsinn wird demnach erst mit den heroischen Revolutionsdramen zum grundlegenden Merkmal des "neuen Helden" im sowjetischen Drama. Erst hier wird damit der "neue Held" in der Form konstituiert, wie er den späteren Vorstellungen des sozialistischen Realismus entsprach.

Erst in diesen Dramen kommen die Helden dann auch dem erzieherischen Anspruch nach, über den Ždanov in seiner Rede auf dem 1. Schriftstellerkongreß sprach. Er bezog sich dabei auf Stalins Einschät-

¹⁴ Vgl. dazu Canetti (1960) S. 28: "Innerhalb der Masse herrscht Gleichheit. Sie ist absolut und indiskutabel und wird von der Masse selbst nie in Frage gestellt." (Hervorhebung im Text).

zung des Schriftstellers als "Ingenieur der menschlichen Seele" und führte aus:

"Das heißt erstens, das Leben kennen, um es in den künstlerischen Werken wahrheitsgetreu darstellen zu können, nicht scholastisch, nicht tot, nicht einfach als 'objektive Wirklichkeit', sondern als die Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung.

Dabei muß die wahrheitstreue und historisch konkrete künstlerische Darstellung mit der Aufgabe verbunden werden, die werktätigen Menschen im Geiste des Sozialismus ideologisch umzuformen und zu erziehen. Das ist die Methode, die wir in der schönen Literatur und in der Literaturkritik als die Methode des sozialistischen Realismus bezeichnen."¹⁵

Der sozialistische Realismus und das damit verbundene Modell des "neuen Menschen" bekommen auf dieser Grundlage ihren idealisierenden und teleologischen¹⁶ Charakter.

Im System der Dramengeschichte bietet dieses Bild des "neuen Menschen" etwas tatsächlich Neues. Im System der Literaturgeschichte allerdings existierten in der Mitte der zwanziger Jahre bereits Vorbilder, die aufgegriffen werden konnten, wie etwa der in der Einleitung zitierte "Čapaev". Die Prosa hatte früher als das Drama die Vorstellungen des Menschen in der Ideologie des Marxismus-Leninismus, wie sie in Kapitel 2 beschrieben wurden, aufgegriffen. Das wirkte nun auch auf das Drama. Welcher Art dieser Einfluß der Prosa war, und ob es gegebenenfalls auch entscheidende, interessante Unterschiede gibt, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht weiter untersucht werden.

Es bleibt schließlich festzustellen, daß nach einer langen Zeit der Experimente die Entscheidung zwischen den widerstreitenden Elementen Individuum und Kollektiv im sowjetischen Drama, in Übereinstimmung mit den Regeln des später formulierten sozialistischen Realismus, auf der Ebene eines dritten Elementes, dem des Besonderen, getroffen wurde. Die Parteilichkeit wurde damit als Lösung des Grundkonfliktes zwischen dem Einzelnen und dem Allgemeinen zunächst in der Literatur herausgearbeitet und später durch die Kulturfunktionäre festgeschrieben.

¹⁵ Zdanov (1974) S. 47.

¹⁶ Vgl. Terc (1967) S. 403: "Как вся наша культура, как все наше общество, искусство наше - насквозь телеологично. Оно подчинено высшему назначению и этим облагорожено. Все мы живем в конечном счете лишь для того, чтобы побыстрее наступил Коммунизм."

Literaturverzeichnis

a) Primärliteratur:

- Bill'-Belocerkovskij, V.: Bifsteks s krov'ju. Revoljucionnaja p'esa v 3-ch dejstvijach. Simbirsk: Simbirskij Proletkul't 1920.
- Bill'-Belocerkovskij, V.: Echo. P'esa v trech dejstvijach, devjati kartinach. In: ders.: Izbrannye proizvedenija v dvuch tomach. Tom 2: P'esy. Moskva: Chudožestvennaja literatura 1976. S. 5-40.
- Bill'-Belocerkovskij, V.: Štorm. P'esa v 4-ch dejstvijach i 12-i kartinach. Moskva, Leningrad: "Doloj negramotnosti" 1926. (zitiert: Štorm)
- Ėrdman, N.: Mandat. P'esa v trech dejstvijach. München: Otto Sagner 1976. (zitiert: Mandat)
- Fajko, A.: Evgraf, iskatel' priključenij. 4 akta. 12 kartin. Moskva: Moskovskoe teatral'noe izdatel'stvo 1926.
- Fajko, A.: Ozero Ljul'. Melodrama v pjati aktach. In: ders.: P'esy. Chudožestvennaja literatura 1935. S. 17-110. (zitiert: OL)
- Goličnikov, V.: Tovaršč Semizvodnyj. Teatral'noe predstavlenie v pjati dejstvijach, s prologom i epilogom. In: Pervye sovetskie p'esy. Moskva: Iskusstvo 1958. S. 301-485.
- Gor'kij, M.: Rabotjaga Slovotekov. In: Archiv A. M. Gor'kogo. Tom 2: P'esy i scenarii. Moskva: Chudožestvennaja literatura 1941. S. 154-157.
- Kamenskij, V.: Sten'ka Razin. Kollektivnoe predstavlenie v 9-ti kartinach. Petrograd, Moskva: Izdanie Teatral'nogo otdela Narodnogo komissariata po prosvješčeniju 1919.
- Kozlov, P.: Legenda o kommunare. P'esa-poëma v 5 kartinach. Arhangel'sk: Volna 1923.
- Lunačarskij, A.: Foma Kampanella. Trilogija. In: ders.: Izbrannye dramy. Moskva: Chudožestvennaja literatura 1935. S. 213-344.
- Lunačarskij, A.: Oliver Kromvel'. In: ders.: Izbrannye dramy. Moskva: Chudožestvennaja literatura 1935. S. 450-528.
- Majakovskij, V.: Misterija-buff. Geroidčeskoe, epičeskoe i satiričeskoe izobraženie našej èpochi. Pervyj variant. In: ders.: Polnoe sobranie sočinenij v 13-ti tomach. Tom 2: 1917-1921. Moskva: Chudožestvennaja literatura 1956. S. 167-241. (zitiert: Mb1)
- Majakovskij, V.: Misterija-buff. Geroidčeskoe, epičeskoe i satiričeskoe izobraženie našej èpochi. Vtoroj variant. In: ders.: Polnoe sobranie sočinenij v 13-ti tomach. Tom 2: 1917-1921. Moskva: Chudožestvennaja literatura 1956. S. 243-360. (zitiert: Mb2)

- Neverov, A.: Graždanskaja vojna. In: ders.: Polnoe sobranie sočinenij. Tom 3: Lico žizni. Moskva, Leningrad: Zemlja i fabrika 1929. S. 165-180.
- Neverov, A.: Zacharova smert'. Drama v četyrech dejstvijach. In: ders.: Sobranie sočinenij v četyrech tomach. Tom 2: 1918-1921. Kujbysev: Kujbyševskoe knižnoe izdatel'stvo 1958. S. 265-308. (zitiert: ZS)
- Neverov, A.: Baby. P'esa v četyrech dejstvijach. In: ders.: Sobranie sočinenij v četyrech tomach. Tom 2: 1918-1921. Kujbysev: Kujbyševskoe knižnoe izdatel'stvo 1958. S. 221-264.
- Nikulín, L.: Poslednij den' Parižskoj Kommuny. In: Krasnyj baltiec 3/1920. S. 59-62.
- Romašov, B.: Fed'ka-esaul. Drama v 3 dejstvijach. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo 1924.
- Romašov, B.: Vozdušnyj pirog. Komedija v 5 dejstvijach (15 scenach). Moskva: Moskovskoe teatral'noe izdatel'stvo 1925.
- Serafimovič, A.: Mar'jana. P'esa v četyrech dejstvijach. Moskva: Novaja Moskva 1923.
- Serafimovič, A.: Imeniny v 1919 godu. In: ders.: Sobranie sočinenij. Tom 6. Moskva: Chudožestvennaja literatura 1959. S. 433-458.
- Smolin, D.: Ivan Kozyr' i Tat'jana Russkich. P'esa v 5 aktach i 25 scenach. S kratkimi ukazanijami dlja ispolnenija na ljuboj scene. Moskva, Leningrad. Gosudarstvennoe izdatel'stvo 1928.
- Trenev, K.: Pugačevščina. Kartiny narodnoj tragedii. Moskva: Mospoligraf 1924. (zitiert: Pug.)
- Trenev, K.: Ljubov' Jarovaja. P'esa v 5 dejstvijach. Repertuar Moskovskogo gosudarstvennogo Malogo teatra. Moskva, Leningrad: Modpik 1927. (zitiert: LJa)
- Vermišev, A.: Krasnaja pravda. In: Pervye sovetskie p'esy. Moskva: Iskusstvo 1958. S. 65-121.
- Veselyj, A.: My. In: Krasnaja nov' 3/1921. S. 30-48.
- Vol'kenštejn, V.: Spartak. In: ders.: Spartak. Panessa Joanna. Smert' Lin'kol'na. Tragedii. Moskva: Sovetskij pisatel' 1971. S. 6-107.

b) Hilfsmittel

1. Bibliographien:

- Bulgakov, A. und S. Danilov: Obzor literatury po teatru épochi voenno-kommunizma. O.O: o.J.

Istorija sovjetskogo dramatičeskogo teatra. 50 let. Čast' 1: Russkij sovjetskij dramatičeskij teatr. Rekomendatel'nyj ukazatel' literatury. Moskva: Ministerstvo kul'tury SSSR 1967.

Sovetskaja literatura. Vypusk 3: Dramaturgija. Kinodramaturgija. Rekomendatel'nyj ukazatel' literatury. Moskva: Kniga 1977.

Russkij sovjetskij dramatičeskij teatr. Annotirovannyj ukazatel' bibliografičeskich i spravočnyh materialov. 1917-1973. Vypusk 1. Moskva: Ministerstvo kul'tury SSSR 1977.

2. Lexika und Wörterbücher

Bol'saja sovjetskaja enciklopedija. 30 Bände. Moskva: Sovetskaja enciklopedija ³1970-³1978.

Teatral'naja enciklopedija. 5 Bände. Moskva: Sovetskaja enciklopedija 1961-1967.

Kasack, W.: Lexikon der russischen Literatur ab 1917. Stuttgart: Kröner 1976.

Slovar' sovremennogo russkogo literaturnogo jazyka. 17 Bände. Moskva, Leningrad: Izdatel'stvo AN SSSR 1950-1965.

c) Sekundärliteratur

Ajčhenval'd (1913):

Ju. Ajčhenval'd: Otricanie teatra. In: V sporach o teatre. Sbornik statej. Moskva: Knigoizdatel'stvo pisatelej 1913. S. 9-38.

Ajzenštadt (1969):

V. Ajzenštadt: Russkaja sovjetskaja istoričeskaja dramaturgija. Čast' 1: 1917-1929 gg. Čar'kov: Ministerstvo kul'tury ChSSR 1969.

Alpers (1928):

B. Alpers: Teatr revoljucii. Moskva: Tea-kino-pečat' 1928.

Alpers (1935a):

B. Alpers: Dramaturgija A. Fajko. In: A. Fajko: P'esy. Moskva: Chudožestvennaja literatura 1935. S. 5-14.

Alpers (1935b):

B. Alpers: Krušenje individualizma. Tvorčeskij portret A. Fajko. In: Teatr i dramaturgija 12/1935. S. 14-21.

Alpers (1947):

B. Alpers: Put' sovjetskogo teatra. Moskva: Vsesojuznoe obščestvo po rasprostraneniju političeskich i naučnyh znanij 1947.

Alpers (1977):

B. Alpers: Bill'-Belocerkovskij i teatr 20-ch godov. In: ders: Teatral'nye očerki v dvuch tomach. Tom 1: Teatral'nye monografii. Moskva: Iskusstvo 1977. S. 163-262.

Andreev (1914):

L. Andreev: Pis'ma o teatre. In: Šipovnik. Kn. 22/1914. S. 229-290.

Andreev (1969):

Ju. Andreev: Revoljucija i literatura. Leningrad: Nauka 1969.

Andrianova (1941):

M. Andrianova: K istorii teatra na fronte v period graždanskoj vojny. In: Trudy gosudarstvennogo central'nogo teatral'nogo muzeja im. A. Bachrušina. Moskva. Leningrad: Iskusstvo 1941. S. 75-112.

Arvatov (1921):

B. Arvatov: Kogda pridet massovyj teatr? In: "Tvoril!" Žurnal studij Moskovskogo Proletkul'ta. 3-4/1921. S. 32-34.

Bab (1931):

J. Bab: Das Theater im Lichte der Soziologie. Leipzig: Hirschfeld 1931.

Bereznikova (1966):

L. Bereznikova: Sovetskaja kritika i koncepcii ličnosti v literature načala 20-ch godov. In: Voprosy russoj literatury. Vyp. 2/1966. S. 120-126.

Bljum (1925):

V. Bljum: Po linii naimen'sego soprotivlenija. O "sovetskoj" satire. In: Sovetskoe iskusstvo 4-5/1925. S. 46-50.

Bočarov (1984):

M. Bočarov: Revoljucija. Dramaturgija. Teatr. Rostov n. D.: Izdatel'stvo Rostovskogo universiteta 1984.

Boguslavskij (1957):

A. Boguslavskij: Sorok let sovetskoj dramaturgii. In: Literatura v škole 5/1957. S. 27-38.

Boguslavskij (1966):

A. Boguslavskij: Èstetičeskie iskanija v sovetskoj dramaturgii (1917-1945). Diss. Unveröffentlichte Maschinenschrift. Moskva 1966.

Boguslavskij/Diev (1959):

A. Boguslavskij und V. Diev: Osnovnye tendencii razvitija russoj sovetskoj dramaturgii 1917-1941 gg. In: Izvestija Akademii Nauk SSSR. Otdelenie literatury i jazyka. Tom XVIII. Vyp. 1/1959. S. 9-26.

Boguslavskij/Diev (1963):

A. Boguslavskij und V. Diév: Russkaja sovetskaja dramaturgija. Osnovnye problemy razvitija 1917-1935. Moskva: Izdatel'stvo AN SSSR 1963.

Boguslavskij/Diev/Karpov (1966):

A. Boguslavskij, V. Diév und A. Karpov: Kratkaja istorija ruskoj sovetskoj dramaturgii. Ot "Misterii-Buff" do "Tret'ej Patetičeskoj". Moskva: Prosveščenie 1966.

Boguslavskij/Diev/Karpov (1967):

A. Boguslavskij, V. Diév und A. Karpov: U istokov. Oktjabr' i roždenie sovetskoj geroičeskoj dramy. 1917-1920 gg. Moskva: Znanie 1967.

Boguslavskij/Diev/Starkov (1967):

A. Boguslavskij, V. Diév und A. Starkov: Èstetičeskie iskanija v dramaturgii i teatre (1917-1934). In: Iz istorii sovetskoj èstetičeskoj mysli. Moskva: Iskusstvo 1967. S. 243-284.

Borozdina (1974):

P. Borozdina: A. N. Tolstoj i teatr. Voronež: Izdatel'stvo Voronežskogo universiteta 1974.

Brjusov (1920):

V. Brusov: "Oliver Kromvel". In: Chudožestvennoe slovo. Kn. 2/1920. S. 59.

Canetti (1960):

E. Canetti: Masse und Macht. Hamburg: Claassen 1960.

Čerkezova (1968):

M. Čerkezova: O romantičeskoj tendencii v sovetskoj dramaturgii 20-ch godov. In: Učenyje zapiski. Moskovskij oblastnoj pedagogičeskij institut im. N. K. Krupskoj. Tom 223. Sovetskaja literatura. Vyp. 9/1968. S. 51-65.

Chajčenko (1982):

G. Čajčenko: Sovetskij teatr. Puti razvitija. Moskva: Znanie 1982.

Collet (1985):

S. Collet: Individuum, Individuen. In: Kritisches Wörterbuch des Marxismus. Hrsg. v. G. Labica und G. Bensussan. Bd. 3. Berlin: Argument 1985. S. 541-543.

Čuzak (1925):

N. Čuzak: "Oklevetannyj Pugačev" (K postanovke "Pugačevščiny" K. Treneva na scene MChAT). In: Sovetskoe iskusstvo 7/1925. S. 73-74.

Čuzak (1926):

N. Čuzak: Pravda o Pugačeve. Opyt literaturno-istoričeskogo analiza. Moskva: Vsesojuznoe obščestvo Poltkatoržan 1926.

Danilov (1944):

S. Danilov: Istorija rusckogo dramatičeskogo teatra. Molotov: o. V. 1944.

Danilov (1948):

S. Danilov: Sovetskaja dramaturgija v bor'be za obraz novogo geroja. In: Sovremennyj geroj na sovetskoj scene. Leningrad, Moskva: Iskusstvo 1948. S. 36-113.

Diev (1955):

V. Diev: Primečanija. In: K. Trenev: Izbrannye proizvedenija v dvuch tomach. Tom 2: P'esy. Stat'i. Reči. Moskva: Chudožestvennaja literatura 1955. S. 631-643.

Diev (1960):

V. Diev: Tvorčestvo K. A. Treneva. Moskva: Izdatel'stvo Ministerstva prosveščenija RSFSR 1960.

Eichhorn I (1967):

W. Eichhorn I: Das Problem des Menschen im historischen Materialismus. In: Das sozialistische Menschenbild. Weg und Wirklichkeit. Hrsg. v. E. Faber und E. John. Leipzig: Karl-Marx-Universität 1967. S. 137-168.

Eimermacher (1972):

K. Eimermacher: Einleitung: Die sowjetische Literaturpolitik zwischen 1917 und 1932. In: Dokumente zur sowjetischen Literaturpolitik 1917-1932. Hrsg. v. K. Eimermacher. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer 1972. S. 13-71.

Elkin (1961):

A. Elkin: A. V. Lunačarskij. Estetičeskie vzgljady, obščestvenno-literaturnaja dejatel'nost'. Moskva: Sovetskij pisatel' 1961.

Eršov (1960):

L. Eršov: Sovetskaja satiričeskaja proza 20-ch godov. Moskva, Leningrad: Izdatel'stvo AN SSSR 1960.

Fajko (1978):

A. Fajko: Zapiski starogo teatral'sčika. Moskva: Iskusstvo 1978.

Fajnberg (1962):

R. Fajnberg: K. A. Trenev. Očerki tvorčestva. Moskva, Leningrad: Chudožestvennaja literatura 1962.

Fevral'skij (1940a):

A. Fevral'skij: Majakovskij - dramaturg. Moskva, Leningrad: Iskusstvo 1940.

Fevral'skij (1940b):

A. Fevral'skij: "Misterija-Buff". Opyt literaturnoj sceničeskoj istorii p'esy. In: Majakovskij. Materialy i issledovanija. Moskva: Chudožestvennaja literatura 1940. S. 178-268.

Fevral'skij (1964):

A. Fevral'skij: Majakovskij v bor'be za revoljucionnyj teatr. In: Majakovskij i sovetskaja literatura. Stat'i, publikacii, materialy i soobščenija. Moskva: Nauka 1964. S. 291-350.

Fevral'skij (1971):

A. Fevral'skij: Pervaja sovetskaja p'esa. "Misterija-Buff" V. V. Majakovskogo. Moskva: Sovetskij pisatel' 1971.

Fitzpatrick (1970):

Sh. Fitzpatrick: The Commissariat of Enlightenment. Soviet Organizations of Education and the arts under Lunatsharsky October 1917-1921. Cambridge: University Press 1970.

Focht-Babuškin (1955):

Ju. Focht-Babuškin: Osobennosti konflikta v rusškoj sovetskoj dramaturgii 20-ch godov. Diss. Unveröffentlichte Maschinenschrift. Moskva 1955.

Fonjakova (1977):

O. Fonjakova: Rečevoj portret v p'ese "Ljubov' Jarovaja" Treneva. In: Russkaja reč' 5/1977. S. 112-121.

Frejdkina (1962):

L. Frejdkina: Dni i gody VI. I. Nemiroviča-Dančenko. Letopis' žizni i tvorčestva. Moskva: VTO 1962.

Frolov (1954):

V. Frolov: O sovetskoj komedii. Moskva: Iskusstvo 1954.

Frolov (1957):

V. Frolov: Žanry sovetskoj dramaturgii. Moskva: Sovetskij pisatel' 1957.

Fülöp-Miller (1926):

R. Fülöp-Miller: Geist und Gesicht des Bolschewismus. Darstellung und Kritik des kulturellen Lebens in Sowjet-Rußland. Zürich, Leipzig, Wien: Amalthea-Verlag 1926.

Furmanov (1960):

D. Furmanov: Čapaev. In: ders.: Sobranie sočinenij v četyrech tomach. Tom 1. Moskva: Chudožestvennaja literatura 1960.

Golovašenko (1947):

Ju. Golovašenko: Sovetskaja geroičeskaja drama. Voprosy estetiki. Diss. Unveröffentlichte Maschinenschrift. Moskva 1947.

Golovašenko (1959):

Ju. Golovašenko: Sovetskaja geroičeskaja drama. Leningrad: Obščestvo po rasprostraneniju političeskich i naučnych znanij RSFSR 1959.

Gopštejn (1961):

N. Gopštejn: Dramaturgija A. V. Lunačarskogo. In: Učenyje zapiski. Taškentskij gosudarstvennyj pedagogičeskij institut im. Nizami. Vyp. XXIV/1961. S. 3-40.

Gorčakov (1956):

N. Gorčakov: Istorija sovetškogo teatra. N'ju-Jork: Izdatel'stvo im. Čechova 1956.

Gor'kij (1919):

M. Gor'kij: Trudnyj vopros. In: Dela i dni Bol'sogo dramatičeskogo teatra 1/1919. S. 7-9.

Gor'kij (1953):

M. Gor'kij: Sovetskaja literatura. Doklad na Pervom vsesojuznom s'ezde sovetških pisatelej 17 avgusta 1934 goda. In: ders.: Sobranie sočinenij v tridcati tomach. Tom 27: Stat'i, doklady, reči, privetstvija 1933-1936. Moskva: Chudožestvennaja literatura 1953. S. 298-333.

Gor'kij (1970):

M. Gor'kij: Mat'. In: Ders.: Polnoe sobranie sočinenij. Chudožestvennye proizvedenija v dvadcati pjati tomach. Tom 8: "Mat'". Rasskazy. Očerki 1906-1910. Moskva: Nauka 1970. S. 5-346.

Gor'kij/Trenev (1963):

Gor'kij - K. A. Trenev (Briefwechsel). In: Literaturnoe nasledstvo. Tom 70: Gor'kij i sovetške pisateli. Neizdannaja perepiska. Moskva: Izdatel'stvo AN SSSR 1963. S. 422-454.

Grossman-Roščin (1924):

I. Grossman-Roščin: Social'nyj zamysel futurizma. In: LEF 4/1924. S. 109-124.

Gvozdev/Piotrovskij (1933):

A. Gvozdev und A. Piotrovskij: Petrogradskie teatry i prazdnestva v epochu voennogo kommunizma. In: Istorija sovetškogo teatra. Tom 1: Petrogradskie teatry na poroju Oktjabrja i v epochu voennogo kommunizma 1917-1921. Leningrad: Chudožestvennaja literatura 1933. S. 81-290.

Hain (1958):

S. Hain: Vom Volkstheater zur politischen Massenveranstaltung. Eine Studie über die theatralischen Wirkungselemente in der sowjet-kommunistischen Publizistik. München: Pohl 1958.

Herting (1969):

H. Herting: Zum Heldischen in der sozialistisch-realistischen Literatur. In: Weimarer Beiträge. Sonderheft 1969. S. 205-219.

Holitscher (o.J.):

A. Holitscher: Das Theater im revolutionären Rußland. Berlin: Volksbühnenverlag o.J.

Hoover (1972):

M. Hoover: Nikolai Erdman: A soviet dramatist rediscovered. In: Russian Literature Triquarterly 2/1972. S. 413-434.

Hübner (1973):

P. Hübner: Literaturpolitik. In: Kulturpolitik der Sowjetunion. Hrsg. v. O. Anweiler und K.-H. Ruffmann. Stuttgart: Kröner 1973. S. 190-249.

Istorija (1966a):

Istorija sovsotkogo dramatičeskogo teatra v sestl tomach. Tom 1: 1917-1920. Moskva: Nauka 1966.

Istorija (1966b):

Istorija sovsotkogo dramatičeskogo teatra v sestl tomach. Tom 2: 1921-1925. Moskva: Nauka 1966.

Istorija (1984):

Istorija russskogo sovsotkogo dramatičeskogo teatra. Kn. 1: 1917-1945. Učebnoe posobie dlja studentov teatral'nych vuzov i institutov kul'tury. Moskva: Prosveščenie 1984.

Ivanov (1916):

V. Ivanov: Èstetičeskaja norma teatra. In: ders.: Borozdy i meži. Opyty èstetičeskie i kritičeskie. Moskva: Musaget 1916. S. 259-286.

Jaroslavskij (1940):

E. Jaroslavskij: Antimarksistkie izvraščenija i vul'garizatorstvo tak nazывaemoj "skoly" Pokrovsskogo. In: Protiv antimarksistkoj koncepcii M. N. Pokrovsskogo. Sbornik statej. Čast' 2. Moskva, Leningrad: Izdatel'stvo AN SSSR 1940. S. 5-24.

Jufit (1970):

A. Jufit: Lenin i teatr. In: Lenin. Revoljucija. Teatr. Dokumenty i vospominanija. Leningrad: Iskusstvo 1970. S. 3-44.

Jufit (1977):

A. Jufit: Revoljucija i teatr. Leningrad: Iskusstvo 1977.

Kalinin (1926):

M. Kalinin: Iz reči na s'ezde rabotnikov iskusstv (25 maja 1925 g.). In: Lenin i iskusstvo. Leningrad: Kubuč 1926. S. 66.

Kamenskij (1974):

V. Kamenskij: Žizn' s Majakovskim. Nachdruck der Ausgabe Moskau 1940 mit einer Einleitung von Friedrich Scholz. München: Fink 1974.

Keržencev (1920):

B. Keržencev: Tvorčeskij teatr. Puti socialističeskogo teatra. Moskva: Giz ⁵1920.

Kiselev (1969a):

N. Kiselev: Scenarij M. Gor'kogo "Rabotjaga Slovotekov" i ego kritiki. In: Voprosy jazyka i literatury. Sbornik Novosibirskogo gosudarstvennogo universiteta. Vyp. III. Čast' 1/1969. S. 38-53.

Kiselev (1969b):

N. Kiselev: Diskussija o sovjetskoj satire v literaturnoj i teatral'noj kritike 20-ch godov. In: Učenyje zapiski. Tomskij gosudarstvennyj universitet im. V. V. Kujbyseva. 77/1969. S. 182-199.

Kiselev (1973):

N. Kiselev: Problemy sovjetskoj komedii. Tomsk: Izdatel'stvo Tomskogo universiteta 1973.

Koblernicz (1973):

C. Koblernicz: Individuum und Kollektiv. In: Marxismus im Systemvergleich. Ideologie und Philosophie. Bd. 2. Frankfurt, New York: Herder & Herder 1973. Sp. 107-132.

Kogan (1921):

P. Kogan: V preddverii grjaduščego teatra. Moskva: Pervina 1921.

Kommunističeskaja partija (1970):

Kommunističeskaja partija sovjetskogo sojuza v rezolucijach i rešenijach s'ezdov, konferencij i plenumov CK. Tom 2: 1917-1924. Moskva: Izdatel'stvo političeskoj literatury 1970.

Kononenko (1967):

P. Kononenko: Das Problem des Menschen in der sowjetischen (und besonders in der ukrainischen) Literatur. In: Das sozialistische Menschenbild. Weg und Wirklichkeit. Hrsg. v. E. Faber und E. John. Leipzig: Karl-Marx-Universität 1967. S. 307-326.

Lapkina (1959):

G. Lapkina: V. N. Bill'-Belocerkovskij. In: Teatr i dramaturgija. Trudy gosudarstvennogo naučno-issledovatel'skogo instituta teatra, muzyki i kinematografii. Vyp. 1/1959. S. 33-60.

Lenin (1946a):

V. Lenin: Anarchizm i socializm. In: ders.: Sočinenija. Tom 5. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo političeskoj literatury 1946. S. 300-303.

Lenin (1946b):

V. Lenin: Čto delat'? In: ders.: Sočinenija. Tom 5. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo političeskoj literatury 1946. S. 319-494.

Lenin (1949):

V. Lenin: Kak organizovat' sorevnovanie? In: ders.: Sočinenija. Tom 26. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo političeskoj literatury 1949. S. 367-376.

Lenin (1950):

V. Lenin: Šest' tezisov ob očerednyh zadačah sovetskoj vlasti. In: ders.: Sočinenija. Tom 27. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo političeskoj literatury ⁴1950. S. 282-285.

Lenin (1960):

V. Lenin: Partijnaja organizacija i partijnaja literatura. In: ders.: Polnoe sobranie sočinenij. Tom 12: Oktjabr' 1905 - april' 1906. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo političeskoj literatury. ⁵1960. S. 99-105.

Levitan (1957):

L. Levitan: Stanovlenie obraza položitel'nogo geroja v ruskoj sovetskoj dramaturgii (1917-1925 gg.). In: Učenyje zapiski Leningrads-kogo gosudarstvennogo universiteta (LGU). No. 230. Serija filolo-gičeskich nauk. Vyp. 32/1957. S. 134-161.

Lieber (1964):

H.-J. Lieber: Individuum und Gesellschaft in der Sowjetideologie. O.O.: Niedersächsische Landeszentrale für Politische Bildung 1964.

Lorenz (1969):

R. Lorenz: Proletarische Kulturrevolution in Sowjetrußland (1917-1921). München: dtv 1969.

Lotman (1968):

Ju. Lotman: Lektsii po struktural'noj poetike. Providence: Brown University Press 1968.

Lotman (1970):

Ju. Lotman: Struktura chudožestvennogo teksta. Moskva: Iskusstvo 1970.

Lunačarskij (1921a):

A. Lunačarskij: Mysli o kommunističeskoj dramaturgii. Po povodu p'esy Lamšusa "Foma Mjuncer". In: Pečat' i Revoljucija 2/1921. S. 31-36.

Lunačarskij (1921b):

A. Lunačarskij: O zadačah teatra v svjazi s reformoj Narkom-prosa. In: Kul'tura teatra 4/1921. S. 1-5.

Lunačarskij (1923):

A. Lunačarskij: Predislovie. In: ders.: Dramatičeskie proizvedenija v 2-ch tomach. Tom 1. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo 1923. S. 5-7.

Lunačarskij (1925):

A. Lunačarskij: Čemu služit teatr? Moskva: Moskovskoe teatral'noe izdatel'stvo 1925.

Lunačarskij (1927):

A. Lunačarskij: Teatr segodnja. Ocenka sovremennojo repertuara i sceny. Moskva, Leningrad: MODPIK 1927.

Lunačarskij (1958):

A. Lunačarskij: O teatre i dramaturgii. Izbrannye stat'i v 2-ch tomach. Tom 1: Russkij dorevoljucionnyj i sovetskij teatr. Moskva: Iskusstvo 1958.

Darin:

- ders.: Teatr i revoljucija. S. 127-149 [zuerst: Moskva: Gosizdat 1924];
- ders.: Budem smejat'sja. S. 186-189 [zuerst in: Vestnik teatra 58/1920];
- ders.: Ob Aleksandre Nikolaeviče Ostrovskom i po povodu ego. S. 236-248 [zuerst in: Izvestija 11.-12.4.1923];
- ders.: Sredi sezona 1923/24 g. S. 251-278 [zuerst in: O teatre. O.O.: Priboj 1926. S. 15-38];
- ders.: Iz predislovija k sborniku "O teatre". S. 278-285 [zuerst in: O teatre. O.O.: Priboj 1926. S. 4-11];
- ders.: O marksistskom teatre (Predislovie k p'ese A. Glebova "Zagmuk"). S. 437-440 [zuerst in: Iskusstvo trudjaščimsja 81/1925 (unter dem Titel "Zagmuk")].

Lunačarskij (1964a):

A. Lunačarskij: Sobranie sočinenij v vos'mi tomach. Tom 2: M. Gor'kij. Sovetskaja literatura. Stat'i, doklady, reči (1904-1933). Moskva: Chudožestvennaja literatura 1964.

Darin:

- ders.: Moim opponentam. S. 227-231 [zuerst in: Vestnik teatra 76-77/1920];
- ders.: Puti sovremennoj literatury. Iz reči na Vsesojuznoj konferencii proletarskich pisatelej 7 janvarja 1925 goda. S. 278-281 [zuerst in: Zvezda 1/1925].

Lunačarskij (1964b):

A. Lunačarskij: Sobranie sočinenij v vos'mi tomach. Tom 3: Dorevoljucionnyj teatr. Sovetskij teatr. Stat'i, doklady, reči, recenzii (1904-1933). Moskva: Chudožestvennaja literatura 1964.

Darin:

- ders.: Kommunističeskij spektakl'. S. 39-40 [zuerst in: Petrogradskaja Pravda 5.11.1918];
- ders.: K voprosu o repertuare. S. 55-73 [Zusammenfassung von fünf einzelnen Aufsätzen, die zuerst wie folgt erschienen: 1) "K voprosu o repertuare". Vestnik teatra 35/1919; 2) "O repertuare". Vestnik teatra 33/1919; 3) "K voprosu o repertuare". Programmy moskovskich gosudarstvennych i akademičeskich teatrov i zritel'snych predprijatij 2-3/1923; 4) "K voprosu o revoljucionnom repertuare". Vestnik teatra 49/1920; 5) "Revoljucionnyj repertuar". Izvestija VCIK 14.9.1919];
- ders.: Teatr i revoljucija. S. 80-105 [Zusammenfassung von vier einzelnen Aufsätzen, die zuerst wie folgt erschienen: 1) nur auf deutsch erschienen, Stelle nicht ermittelt; 2) "Teatr i revoljucija". Vestnik teatra Sonderheft 1920; 3) "Teatr i revoljucionnaja Rossija (Nekotorye itogi i perspektivy)". Vestnik Iskusstv 1/1922; 4) "Revoljucionnyj teatr (Otvét tov. Bucharinu)". Vestnik teatra 47/1919];
- ders.: Ešče o teatre krasnogo byta. S. 143-147 [zuerst in: Izvestija CIK SSSR i VCIK 1.9.1923];
- ders.: K stoletiju Malogo teatra. S. 165-172 [zuerst in: Pravda 29.10.1924];
- ders.: O budučem Malogo teatra. S. 183-189 [zuerst in: Sto let Malomu teatru (1824-1924). Moskva: RTO 1924];
- ders.: Kakoj teatr nam nužen? S. 234-243 [zuerst in: Komsomol'skaja pravda 41/1925];
- ders.: Osnovy teatral'noj politiki sovetskoj vlasti. S. 253-278 [zuerst auszugsweise in: Žizn' Iskusstva 39 und 40/1925];
- ders.: Teatr Mejerchol'da. S. 294-301 [zuerst in: Izvestija CIK

SSSR i VCIK 25.4.1926];
 - ders.: "Ljubov' Jarovaja". S. 344-346 (zuerst in: Izvestija CIK
 SSSR i VCIK 31.12.1926);
 - ders.: Stanislavskij, teatr i revoljucija. S. 473-485 (zuerst in:
 Izvestija CIK SSSR i VCIK 18.1.1933).

Lysenko (1977):

S. Lysenko: Letopis' narodnogo podviga (na materiale dramy
 20-ch godov). In: Velikij Oktjabr' i chudožestvennaja literatura.
 Minsk: Izdatel'stvo BGU im. V. I. Lenina 1977. S. 48-68.

Mailand-Hansen (1980):

Ch. Mailand-Hansen: Mejerchol'ds Theaterästhetik in den 20er
 Jahren - ihr theaterpolitischer und kulturideologischer Kontext.
 Kopenhagen: Rosenkilde und Bagger 1980.

Majakovskij (1956):

V. Majakovskij: Libretto "Misterii-buff" dlja programmy spek-
 taklja v čest' III kongressa Kominterna. In: ders.: Polnoe sobranie
 sočinenij v 13-ti tomach. Tom 2: 1917-1921. Moskva: Chudožest-
 vennaja literatura 1956. S. 359-360.

Majakovskij (1959):

V. Majakovskij: Polnoe sobranie sočinenij v 13-ti tomach. Tom 12:
 Stat'i, zametki i vystuplenija. Nojabr' 1917-1930. Moskva: Chudožest-
 vennaja literatura 1959.

Darin:

- ders.: Otkrytoe pis'mo rabočim. S. 8-9 (zuerst in: Gazeta futu-
 ristov 15.3.1918);

- ders.: Čto takoe "Banja"? Kogo ona moet? S. 200-201 (zuerst
 in: Ogonek 47/1929);

- ders.: "Letučij teatr". S. 446-447 (zuerst in: Iskusstvo kommu-
 ny 3/1918).

Marcuse (1964):

H. Marcuse: Die Gesellschaftslehre des sowjetischen Marxismus.
 Neuwied, Berlin: Luchterhand 1964.

Markov (1924):

P. Markov: Teatral'nye postanovki Moskvy 1923-24 goda. In: Pečat'
 i revoljucija 3/1924. S. 139-148.

Markov (1925):

P. Markov: Moskovskaja teatral'naja žizn'. In: Pečat' i revoljucija
 3/1925. S. 145-157.

Markov (1926):

P. Markov: Teatral'nyj sezon dvadcat' pjatogo-šestogo goda. In:
 Pečat' i revoljucija 1/1926. S. 124-130.

Markov (1957):

P. Markov: Pervye gody. Iz vospominanij. In: Teatr 11/1957. S.
 58-70.

Markov (1976):

P. Markov: O teatre v 4-ch tomach. Tom 3: Dnevnik teatral'nogo kritika. Moskva: Iskusstvo 1976.

Darin:

- ders.: "Ivan Kozyr' i Tat'jana Russkich". Malyj teatr. S. 226-227 [zuerst in: Pravda 31.1.1925];
- ders.: "Štorm". Teatr imeni MGSPS. S. 316-317 [zuerst in: Pravda 5.1.1926];
- ders.: Teatr 1917-1927. S. 415-452 [zuerst in: Pecat' i revoljucija 7/1927];
- ders.: Zametki o sovremennom teatre. Teatr i literatura. S. 453-457 [zuerst in: Čitateľ i pisatel' 1/1927].

Marx (1947):

K. Marx: Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie. In: ders.: Zur Kritik der politischen Ökonomie. Erstes Heft. Berlin: Verlag JHW Dietz Nachf. 1947. S. 235-270.

Marx (1968f.):

K. Marx: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. In: ders. und F. Engels: Werke (MEW). Bd. 23-25. Berlin: Dietz 1968-1969.

Marx/Engels (1983):

K. Marx und F. Engels: Die deutsche Ideologie. Kritik der neuesten deutschen Philosophie in ihren Repräsentanten Feuerbach, B. Bauer und Stirner, und des deutschen Sozialismus in seinen verschiedenen Propheten. In: K. Marx und F. Engels: Werke (MEW). Bd. 3. Berlin: Dietz 1983.

Mazaev (1978):

A. Mazaev: Prazdnik kak social'no-chudožestvennoe javlenie. Opyt istoričeskogo issledovanija. Moskva: Nauka 1978.

Mejerchol'd (1968a):

V. Mejerchol'd: Balagan. In: ders.: Stat'i. Pis'ma. Reči. Besedy. Čast' 1: 1891-1917. Moskva: Iskusstvo 1968. S. 207-229 [zuerst in: O teatre. Sbornik statej. St. Peterburg: Prosveščenie 1912].

Mejerchol'd (1968b):

V. Mejerchol'd: Stat'i. Pis'ma. Reči. Besedy. Čast' 2: 1917-1939. Moskva: Iskusstvo 1968.

Darin:

- ders., V. Bebutov und K. Derzavin: Teatral'nye listki. I. O dramaturgii i kul'ture teatra. S. 24-29 [zuerst in: Vestnik teatra 87-88/1921];
- ders.: Iskusstvo režissera (Iz doklada 14 nojabrja 1827 g.). S. 149-160;
- ders.: Telegramma V. V. Majakovskomu. S. 174.

Melchinger (1971):

S. Melchinger: Geschichte des politischen Theaters. Velbert: Friedrich Verlag 1971.

Metčenko (1982):

A. Metčenko: Majakovskij. Očerok tvorčestva. In: ders.: Izbrannye proizvedenija v dvuch tomach. Tom 2. Moskva: Chudožestvennaja literatura 1982.

Mikulasek (1962):

M. Mikulasek: Puti razvitija sovjetskoj komedii 1925-1934 godov. Praha: Statni pedagogiske nakladatelstvi 1962.

Mogilevskij/Filippov/Rodionov (1928):

A. Mogilevskij, V. Filippov und A. Rodionov: Teatry Moskvy 1917-1927. Moskva: Gosudarstvennaja akademija chudožestvennych nauk 1928.

Morozova (1956):

N. Morozova: Osnovnye momenty žizni spektaklja "Ljubov' Jarovaja" v Malom teatre (Kratkaja spravka). In: Ežegodnik Malogo teatra 1953-1954. Moskva: Iskusstvo 1956. S. 489-492.

Mukařovský (1970):

J. Mukařovský: Kapitel aus der Ästhetik. Frankfurt: Suhrkamp 1970.

Muratova (1957):

K. Muratova: Gor'kij i sovjetskaja satira (1919-1936). In: Vorposy sovjetskoj literatury. Tom 5. Moskva, Leningrad: Izdatel'stvo AN SSSR 1957. S. 106-147.

Naumov (1948):

E. Naumov: Pervaja sovjetskaja p'esa (Dve redakcii "Misterii-buff" V. V. Majakovskogo). In: Učenyje zapiski Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta (LGU). Serija filologičeskich nauk. Vyp. 13/1948. S. 252-289.

Naumov (1955):

E. Naumov: Majakovskij v pervye gody sovjetskoj vlasti. Moskva: Sovetskij pisatel' 21955.

Nevodov (1985):

Ju. Nevodov: Sovetskaja geroičeskaja drama 20-ch godov: Problematika, struktura, žanr. Saratov: Izdatel'stvo Saratovskogo universiteta 1985.

Nežnyj (1963):

I. Nežnyj: Mastkomdram. In: ders.: Byloe pered glazami. Teatral'nye vospominanija. Moskva: VTO 1963. S. 103-134.

O teatre (1922):

O teatre. Tver': o.V. 1922.

Očerki (1954):

Očerki istorii russkogo sovjetskogo dramatičeskogo teatra. Tom I: 1917-1934. Moskva: Izdatel'stvo AN SSSR 1954.

Očerki (1963):

Očerki istorii russkoj sovjetskoj dramaturgii 1917-1934. Leningrad, Moskva: Iskusstvo 1963.

- Osnos (1941):**
Ju. Osnos: Voprosy rannej istorii sovetskogo teatra. In: *Teatr* 2/1941. S. 108-120.
- Osnos (1946):**
Ju. Osnos: U istokov sovetskogo teatra. In: *Teatral'nyj al'manach*. Kn. 2(4). Moskva: VTO 1946. S. 38-61.
- Osnos (1947):**
Ju. Osnos: *Sovetskaja istoričeskaja dramaturgija*. Moskva, Lenin-grad: Sovetskij pisatel' 1947.
- Paech (1974):**
J. Paech: *Das Theater der russischen Revolution. Theorie und Praxis des proletarisch-kulturrevolutionären Theaters in Rußland 1917 bis 1924*. Kronberg: Scriptor 1974.
- Pel'se (1926):**
R. Pel'se: Problemy sovremennoj dramaturgii. In: *Sovetskoe iskusstvo* 4/1926. S. 5-12.
- Pel'se (1927a):**
R. Pel'se: Rukovodstvo repertuarom i sovremennaja p'esa. In: *Repertuarnyj bjulleten'* 2/1927. S. 3-11.
- Pel'se (1927b):**
R. Pel'se: Repertuar za 10 let. In: *Sovremennyj teatr* 10/1927. S. 148-149.
- Pfister (1984):**
M. Pfister: *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Fink 1984.
- Pietsch (1969):**
W. Pietsch: *Revolution und Staat. Institutionen als Träger der Macht in Sowjetrußland 1917-1922*. Köln: Wissenschaft und Politik 1969.
- Plechanov (o.J.):**
G. Plechanov: K voprosu o roli ličnosti v istorii. In: ders.: *Sočinenija*. Tom VIII. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo 2^o.J. S. 271-306.
- Pokrovskij (1965):**
M. Pokrovskij: *Russkaja istorija drevnejšich vremen*. Tom 3. In: ders.: *Izbrannye proizvedenija v četyrech knigach*. Kn. 2. Moskva: Mysl' 1965. S. 5-268.
- Pravda (1937):**
Dooktjabr'skaja "Pravda" ob iskusstve i literature. Moskva: Chu-
dožestvennaja literatura 1937.

Ripellino (1964):

A. M. Ripellino: Majakowskij und das russische Theater der Avantgarde. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1964.

Rjumin (1927):

E. Rjumin: Massovye prazdnestva. Moskva, Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo 1927.

Röttgerding (1984):

J. Röttgerding: Mejerchol'ds Inszenierungen zeitgenössischer Stücke in den 20-er Jahren (Literarischer Text und Bühnenaufführung). Staatsexamensarbeit. Unveröffentlichte Maschinentchrift. Witten 1984.

Rogova (1964):

E. Rogova: Tvorčeskij put' A. V. Lunačarskogo - dramaturga. Diss. Unveröffentlichte Maschinentchrift. Moskva 1964.

Romašov (1964):

Vmeste s vami. Boris Sergeevič Romašov. Moskva: VTO 1964.

Rostockij (1950):

B. Rostockij: K istorii bor'by za idejnost' i realizm sovetskogo teatra. Moskva, Leningrad: AN SSSR 1950.

Rostockij (1952):

B. Rostockij: Majakovskij i teatr. Moskva: Iskusstvo 1952.

Rubcov (1962):

A. Rubcov: Iz istorii ruskoj dramaturgii konca XIX - načala XX veka. Čast' II. Minsk: Izdatel'stvo ministerstva vysšego, srednego, special'nogo i professional'nogo obrazovanija BSSR 1962.

Rudneva (1987):

L. Rudneva: Komedija N. Erdmana, ee triumf i zabvenie. In: Teatr 10/1987. S. 28-33.

Rudnickij (1957):

K. Rudnickij: Bill'-Belocerkovskij. In: Teatr 11/1957. S. 136-147.

Rudnickij (1960):

K. Rudnickij: Roždenie sovetskoj dramy. In: Moskva teatral'naja. Moskva: Iskusstvo 1960. S. 243-265.

Rudnickij (1961):

K. Rudnickij: V. Bill'-Belocerkovskij. In: ders.: Portrety dramaturgov. Moskva: Sovetskij pisatel' 1961. S. 7-65.

Rudnickij (1963):

K. Rudnickij: Dramaturg. In: G. Bojadžiev, A. Abrazcova und K. Rudnickij: Novatorstvo sovetskogo teatra. Moskva: Iskusstvo 1963. S. 81-186.

Rudnickij (1969):

K. Rudnickij: Režisser Mejerchol'd. Moskva: Nauka 1969.

Rudnickij (1978):

K. Rudnickij: Vospominanija dramaturga i ego p'esy. In: A. Fajko: Zapiski starogo teatral'sčika. Moskva: Iskusstvo 1978. S. 5-47.

Rühle (1957):

J. Rühle: Das gefesselte Theater. Vom Revolutionstheater zum Sozialistischen Realismus. Köln, Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1957.

Sadko (1919):

Sadko: Dva goda revoljucii v teatre. In: Tvorčestvo 10-11/1919. S. 46-48.

Schaefer (1968):

A. Schaefer: Macht und Protest. Meisenheim am Glan: Verlag Anton Hain 1968.

Schaff (1965):

A. Schaff: Marxismus und das menschliche Individuum. Wien, Frankfurt, Zürich: Europa-Verlag 1965.

Schlögel (1988):

K. Schlögel: Jenseits des Großen Oktober. Das Laboratorium der Moderne Petersburg 1909-1921. Berlin: Siedler 1988.

Schmitt (1974):

H.-J. Schmitt: Einleitung. In: Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum I. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller. Hrsg. von H.-J. Schmitt und G. Schramm. Frankfurt: Suhrkamp 1974. S. 9-16.

Šeršenevič (1916):

V. Šeršenevič: Zelenaja ulica. Stat'i i zametki ob iskusstve. Moskva: Plejady 1916.

Sève (1977):

L. Sève: Marxismus und Theorie der Persönlichkeit. Frankfurt: Marxistische Blätter ³1977.

Simmons (1956):

E. J. Simmons: Sowjet-Literatur und staatliche Kontrolle. In: Der Mensch im Spiegel der Sowjet-Literatur. Hrsg. v. E. J. Simmons. Stuttgart: Steingrüben 1956. S. 9-40.

Šklovskij (1923):

V. Šklovskij: Drama i massovyja predstavlenija. In: ders.: Chod konja. Sbornik statej. Moskva, Berlin: Gelikon 1923. S. 59-63.

Šklovskij (1924):

V. Šklovskij: Bez repertuara. In: Teatr 5/1924. S. 2-3.

Skobelev (1955):

V. Skobelev: "Razlom" B. A. Lavreneva i dramaturgija 20-ih godov. Diss. Unveröffentlichte Maschinenschrift. Moskva 1955.

Skobelev (1958):

V. Skobelev: Primečanija. In: A. Neverov: Sobranie sočinenij v četyrech tomach. Tom 2: 1918-1921. Kujbysev: Kujbysevskoe knižnoe izdatel'stvo 1958. S. 369-384.

Skobelev (1964):

V. Skobelev: Aleksandr Neverov. Kritiko-biografičeskij očerk. Moskva: Sovetskij pisatel' 1964.

Slonim (1963):

M. Slonim: Russian Theatre. From the Empire to the Soviets. London: Methuen & Co. Ltd. 1963.

Smirnov-Nesvickij (1974):

Ju. Smirnov-Nesvickij: Teatral'noe novatorstvo Majakovskogo i revoljucionnoe vremja. In: Teatr i dramaturgija. Trudy Leningradskogo gosudarstvennogo instituta teatra, muzyki i kinematografii. Vyp. 4/1974. S. 187-201.

Sobolev (1923):

Ju. Sobolev: Komentarii k moskovskim spektakljam. In: Chudožestvennyj trud 4/1923. Sp. 43-48.

Sovetskij teatr (1968):

Sovetskij teatr. Dokumenty i materialy. Russkij sovetskij teatr 1917-1921. Leningrad: Iskusstvo 1968.

Sovetskij teatr (1975):

Sovetskij teatr. Dokumenty i materialy. Russkij sovetskij teatr 1921-1926. Leningrad: Iskusstvo 1975.

Stanislavskij (1936):

K. Stanislavskij: Moja žizn' v iskusstve. O.O.: Academia ³1936.

Steffens (o.J.):

W. Steffens: Drama. In: Lexikon des Expressionismus. Hrsg. v. L. Richard. Paris: Somogy o.J. S. 157-163.

Strachov (1970):

N. Strachov: Aleksandr Neverov. Žizn' i tvorčestvo. Kujbysev: Kujbysevskoe knižnoe izdatel'stvo 1970.

Šul'pin (1970):

A. Šul'pin: A. V. Lunačarskij i iskanija teatrov 20-ih godov. In: Teatr 8/1970. S. 92-104.

Surkov (1955):

E. Surkov: K. A. Trenev. Moskva: Sovetskij pisatel' ²1955.

Szondi (1979):

P. Szondi: *Theorie des modernen Dramas. 1880-1950.* Frankfurt: Suhrkamp ¹⁴1979.

Tairov (1921):

A. Tairov: *Zapiski režissera.* Moskva: Izdanie Kamernogo teatra 1921.

Tamašin (1960):

L. Tamašin: A. Neverov - dramaturg. In: *Russkaja literatura* 3/1960. S. 21-37.

Tamašin (1961):

Sovetskaja dramaturgija v gody graždanskoj vojny. Moskva: Iskusstvo 1961.

Teatral'nyj Oktjabr' (1926):

Teatral'nyj Oktjabr'. Sbornik 1. Leningrad, Moskva: Izdatel'stvo Teatral'nyj Oktjabr' 1926.

Terc (1967):

A. Terc: Čto takoe socialističeskij realizm? In: ders.: *Fantastičeskij mir Abrama Terca.* New York: Inter-Language Literary Associates 1967. S. 399-446.

Thun (1973):

N. Thun: *Das erste Jahrzehnt. Literatur und Kulturrevolution in der Sowjetunion.* Berlin: Akademie 1973.

Titova (1967):

G. Titova: A. V. Lunačarskij o revoljucionno-romantičeskom teatre. In: *Teatr i dramaturgija. Trudy Leningradskogo gosudarstvennogo instituta teatra, muzyki i kinematografii* 1967. S. 86-99.

Trenev (1955a):

K. Trenev: Oni učatsja i učat drugih. In: ders.: *Izbrannye proizvedenija v dvuch tomach. Tom 2: Pesy. Stat'i. Reči.* Moskva: Chudožestvennaja literatura 1955. S. 563-569.

Trenev (1955b):

K. Trenev: Moja rabota nad "Ljubov'ju Jarovoj" i ee žizn' na scene. In: ders.: *Izbrannye proizvedenija v dvuch tomach. Tom 2: Pesy. Stat'i. Reči.* Moskva: Chudožestvennaja literatura 1955. S. 570-575.

Trotzki (1968):

L. Trotzki: *Literatur und Revolution.* Berlin: Gerhardt Verlag 1968.

Ustjužanin (1957):

D. Ustjužanin: "Štorm" V. Bill'-Belocerkovskogo (Sjužet, kompozicija, žanr). In: *Učenyje zapiski moskovskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo instituta im. V. I. Lenina. Tom 103. Vyp. 1/1957.* S. 85-97.

- Ustjužanin (1972):**
D. Ustjužanin: Drama K. A. Treneva "Ljubov' Jarovaja". Moskva: Prosveščenie 1972.
- Vachtangov (1959):**
E. Vachtangov: Materialy i stat'i. Moskva: VTO 1959.
- Vaks (1927):**
B. Vaks: Dramaturg B. Romašov (Očerok). In: Na literaturnom postu 24/1927. S. 57-61.
- Vol'kenstejn (1923):**
V. Vol'kenstejn: Dramaturgija. Metod issledovanija dramaturgičeskich proizvedenij. Moskva: Novaja Moskva 1923.
- Vol'kenstejn (1924):**
V. Vol'kenstejn: Puti sovremennoj dramy. In: Pečat' i revoljucija 1/1924. S. 105-114.
- Vol'kenstejn (1925):**
V. Vol'kenstejn: Sud'ba dramatičeskogo proizvedenija. In: Pečat' i revoljucija 2/1925. S. 28-41.
- von Weiss (1973):**
A. von Weiss: Historischer Materialismus. In: Marxismus im Systemvergleich. Ideologie und Philosophie. Bd. 2. Frankfurt, New York: Herder & Herder 1973. Sp. 2-30.
- Wilbert (1976):**
G. Wilbert: Entstehung und Entwicklung des Programms der "linken" Kunst und der "Linken Front der Künste" (LEF) 1917-1925. Zum Verhältnis von künstlerischer Intelligenz und sozialistischer Revolution in Sowjetrußland. Gießen: W. Schmitz 1976.
- Yershow (1957):**
P. Yershow: Comedy in the Soviet Theater. London: Atlantic Press 1957.
- Žak (1963):**
L. Žak: "Rabotjaga Slovotekov". In: dies.: Ot zamysla k voploščenniju v tvorčeskoj masterskoj M. Gor'kogo. Moskva: Sovetskij pisatel' 1963. S. 162-203.
- Ždanov (1974):**
A. Ždanov: Die Sowjetliteratur, die ideenreichste und fortschrittlichste Literatur der Welt. In: Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum I. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller. Hrsg. v. H.-J. Schmitt und G. Schramm. Frankfurt: Suhrkamp 1974. S. 43-50.
- Zelencova (1973):**
N. Zelencova: Narodnyj revoljucionnyj teatr v kossil epochi graždanskoj vojny i načala 20-ch godov. Moskva: Universitet družby narodov im. Patrisa Lumumby 1973.

Zetkin (1957):

C. Zetkin: *Erinnerungen an Lenin*. Berlin: Dietz 1957.

Zolotnickij (1971):

D. Zolotnickij: *Teatral'nye studii Proletkul'ta*. In: *Teatr i dramaturgija. Trudy Leningradskogo gosudarstvennogo instituta teatra, muzyki i kinematografii*. Vyp. 3/1971. S. 126-205.

Zolotnickij (1975):

D. Zolotnickij: *"Teatral'nyj Oktjabr"*: programma i tvorčestvo. Avtoreferat. Leningrad 1975.

Zolotnickij (1976):

D. Zolotnickij: *Zori teatral'nogo Oktjabrja*. Leningrad: Iskusstvo 1976.

Zolotnickij (1978):

D. Zolotnickij: *Budni i prazdniki Teatral'nogo Oktjabrja*. Leningrad: Iskusstvo 1978.

