

Peter Hiller

D. I. Fonvizin und  
P. A. Plavil'sčikov

Ein Kapitel aus der russischen  
Theatergeschichte im 18. Jahrhundert

---

**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.

Peter Hiller - 9783954792474

Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 04:45:57AM

via free access

# SLAVISTISCHE BEITRÄGE

BEGRÜNDET VON

ALOIS SCHMAUS

HERAUSGEGEBEN VON

JOHANNES HOLTHUSEN · HEINRICH KUNSTMANN

PETER REHDER · JOSEF SCHRENK

REDAKTION

PETER REHDER

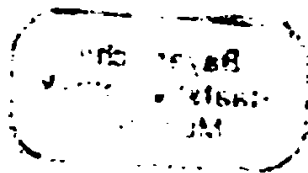
Band 189

VERLAG OTTO SAGNER  
MÜNCHEN

PETER HILLER

D. I. FONVIZIN UND P. A. PLAVIL'SČIKOV

Ein Kapitel aus der russischen Theatergeschichte  
im 18. Jahrhundert



VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN  
1985

Für Gabi, Gitta und Horst



ISBN 3-87690-324-6

© Verlag Otto Sagner GmbH, München 1985  
Abteilung der Firma Kubon & Sagner, München  
Druck: D. Gräbner, Altendorf

## V o r w o r t

Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster im Sommersemester 1985 als Dissertation angenommen. Die Doktorarbeit wurde von Prof. F. Scholz betreut, dem ich an dieser Stelle für manche wertvolle Anregungen und kritische Kommentare sowie für seine Geduld herzlich danken möchte.

Mit Hilfe eines Stipendiums des Deutschen Akademischen Austauschdienstes hatte ich im Studienjahr 1981/82 die Gelegenheit, einen zehnmonatigen Studienaufenthalt in Leningrad zu absolvieren, wo ich handschriftliche Quellen aus dem 18. Jahrhundert einsehen konnte. Dies wäre nicht möglich gewesen ohne die Unterstützung der Mitarbeiterinnen und der Direktion der Leningrader Staatlichen Theaterbibliothek (Lunačarskij-Bibliothek), die es mir gestattet haben, während eines Umzuges der Bibliothek deren Dienste als einziger Leser in Anspruch zu nehmen. Auch Prof. G.N. Makogonenko, der meine Arbeit als Wissenschaftlicher Mentor in der UdSSR betreut hat, sei hiermit für seine tatkräftige Hilfe bei der Überwindung administrativer und wissenschaftlicher Schwierigkeiten gedankt.

Der gut funktionierenden sowjetisch-deutschen Zusammenarbeit auf dem Gebiet des internationalen Leihver-

kehrts ist es zu verdanken, dass meine häufig ausgefallenen Bücherwünsche von der Universitätsbibliothek Münster mit erstaunlich kurzen Wartezeiten erfüllt werden konnten.

Die Plavil'sčikov betreffenden Kapitel der Dissertation habe ich auszugsweise in dem von Prof. W. Goerdt geleiteten Kolloquium zur russischen Philosophiegeschichte vorgetragen. Den Teilnehmern dieses Kolloquiums und seinem Leiter verdanke ich manche Denkanstösse, so dass auch ihnen mein Dank gebührt.

Die Liste derjenigen, die in der einen oder anderen Weise am Zustandekommen dieser Arbeit beteiligt waren und ohne deren Hilfe diese Dissertation vielleicht nicht geschrieben worden wäre, ist lang, doch für mich unverzichtbar. Folgenden Freunden und Freundinnen danke ich aufrichtig für ihre tatkräftige Unterstützung:

F.-J. Bölting, H. Börding, H. Born, Dr. A. Haardt,  
R. Heckner, G. Nickler-Heckner, Dr. K. v. Hoensbroech,  
R. Karrenbrock, A. Karst, N. Kersken, G. Nötzel, G. Sander,  
W. Temminghoff, M. Thode, N. Uhle.

Münster, November 1985

Peter Hiller

## Inhaltsverzeichnis

	<u>Seite</u>
1. Einführung	1
2. Die Komödien D.I. Fonvizins	9
2.1. Die russische Komödie und ihre Theorie vor Fonvizin	9
2.1.1. Die Komödien Sumarokovs und Cheraskovs	9
2.1.1.1. Die klassizistischen Komödien Sumarokovs	9
2.1.1.2. Die 'comédie larmoyante' "Bezbožnik" Cheraskovs	14
2.1.2. Zur klassizistischen Komödientheorie	18
2.1.2.1. Das Kontaminationsverbot	19
2.1.2.2. Die Ständeklausel	21
2.1.2.3. Das Postulat der drei Einheiten	24
2.1.2.4. Sprache und 'décence'	25
2.1.2.5. Die Komödie als "gesellschaftliches Regulativ"	28
2.2. Die Verskomödie "Korion" und der Einbruch der Mitleidsdramaturgie	30
2.2.1. Die Anpassungsschule und ihre Theorie	31
2.2.2. Zur Frage des Komödientyps	34
2.2.3. Die Interpretation der Szene I, 7	37
2.2.4. Die Mitleidsdramaturgie und ihre soziologischen Implikationen	42
2.3. Der "Brigadir": die Komödie der ungelösten Widersprüche	49
2.3.1. Der Personenbestand der Komödie	49
2.3.1.1. Die Interpretation der Ständeklausel	49
2.3.1.2. Verfahren der Charakterisierung	52
2.3.1.3. Die Funktionen der positiven Figuren	56
2.3.1.4. Die negativen Figuren: vom Charaktertyp zum Sozialtyp	62

	<u>Seite</u>
2.3.2. Die Übertretung des Kontamina- tionsverbotes	70
2.3.3. Die Behandlung der drei Einheiten	72
2.3.4. Der Einfluss Diderots	77
2.3.5. Der "Brigadir": Widerspruch als Leistung	80
2.4. Der "Nedorosl'": die geteilte Komödie	84
2.4.1. Der Personenbestand der Komödie	86
2.4.1.1. Verfahren der Charakteri- sierung	88
2.4.1.2. Die positiven Figuren	90
2.4.1.3. Die negativen Figuren	97
2.4.1.4. Die Leibeigenen und An- gestellten	102
2.4.2. Die Verletzung der 'décence'	105
2.4.3. Die Behandlung der drei Einheiten	107
2.4.4. Zur Frage des Komödientyps	112
2.4.5. Ehre und Tugend	114
2.4.6. Das Verhältnis von Moral und Politik	118
2.4.7. Widerspruch und Melancholie	121
3. Plavil'sčikovs Theorie des Theaters	125
3.1. Einführung	125
3.1.1. P.A. Plavil'sčikov: Person und Werk	126
3.1.2. Die Rezeption Plavil'sčikovs in der sowjetischen Literaturwissenschaft	129
3.1.3. Vorbemerkung zum Traktat "Teatr"	138
3.1.4. Zur Frage der Autorschaft	140
3.2. Textanalyse des Traktates "Teatr"	143
3.2.1. Plavil'sčikovs allgemeine Ausführun- gen zur Theatertheorie	144
3.2.1.1. Der Traktat als Dokument ei- nes 'empfindsamen' Ansatzes	144
3.2.1.2. Die Behauptung der gesell- schaftlichen Nützlichkeit des Theaters	153
3.2.1.3. Die Kategorie des Nationa- len	157
3.2.1.3.1. Exkurs: Das Nationale als Kategorie in westeuropäischen Poetiken	158



	<u>Seite</u>
3.2.1.3.2. Zum Verhältnis von nationaler und sozialer Intention	160
3.2.1.3.3. Die 'Nationalisierung' des Tugendbegriffs	164
3.2.1.3.4. Die Gattungseinteilung: Vergleich mit Diderot	170
3.2.1.3.5. Die Forderung nach einem russischen Geschichtsdrama	175
3.2.1.3.6. Der Patriotismusbegriff Plavil'sčikovs	183
3.2.1.3.7. Die Forderung nach einem nationalen Geschmack	189
3.2.1.4. Plavil'sčikovs Theorie der Nachahmung	195
3.2.1.5. Die Bewertung der drei Einheiten	200
3.2.2. Die Tragödientheorie	203
3.2.3. Die Komödientheorie	211
3.2.3.1. Der Wegfall des Kontaminationsverbotes	211
3.2.3.2. Der Wegfall der Ständeklausel	216
3.2.3.3. Das Problem der drei Einheiten	219
3.2.3.4. Sprache und 'décence'	220
3.2.3.5. Die gesellschaftliche Funktion der Komödie	224
4. Fonvizin und Plavil'sčikov: Zum Verhältnis von Praxis und Theorie des russischen Theaters im 18. Jahrhundert	228
4.1. Berührungspunkte	229
4.1.1. Die 'Nationalisierung' der Komödie	229
4.1.2. Die Übertretung des Kontaminationsverbots	234
4.1.3. Die Komödie als 'Schule der sozialen Pflichten'	237
4.2. Divergenzen	240
4.2.1. Das Problem des gemischten Charakters	240
4.2.2. 'décence' und Ständeklausel	249
4.3. Schlussbemerkung	249
Anmerkungen	255

	<u>Seite</u>
Literaturverzeichnis	317
A n h a n g	
Die Fabeln der Komödien Fonvizins	335
I. "Korion"	335
II. "Brigadir"	337
III. "Nedorosl'"	340

## 1. Einführung

Die vorliegende Arbeit ist einem Kapitel aus der Praxis und Theorie des russischen Theaters im 18. Jahrhundert gewidmet. Sie sieht es als ihre Aufgabe an, neue Anstöße zu einer Interpretation der Komödien Denis Ivanovič Fonvizins (1745 - 1792)<sup>1)</sup> zu geben und danach zu fragen, ob die innovative Komödienpraxis Fonvizins in dem Traktat "Teatr" Petr Alekseevič Plavil'sčikovs (1760 - 1812)<sup>2)</sup> adäquat theoretisch reflektiert worden ist. Die bisher geleisteten Versuche, den Werken Fonvizins und Plavil'sčikovs durch eine angemessene Deutung gerecht zu werden, müssen als methodisch zu einseitig und in ihren Forschungsergebnissen häufig als sehr zweifelhaft angesehen werden. Die sowjetischen Publikationen krankten überwiegend an den in der sowjetischen Literaturwissenschaft zu beobachtenden Symptomen eines vulgärmaterialistischen Interpretationsansatzes, der die Widerspiegelung der ökonomischen Basis in der Literatur behauptet<sup>3)</sup> und bei der Analyse literarischer Texte zu einer simplifizierenden Identifizierung von 'künstlerischer Wirklichkeit' und historischer Realität führt. Mit Hilfe begrifflich unklarer Charakterisierungen wie 'demokratisch', 'fortschrittlich', 'realistisch' u.a. wird einem Schriftsteller die 'richtige' Ideologie zugeordnet, die, als Etikett verwendet, ihn mühelos den komplexen geschichtlichen Zusammenhängen entzieht und als Vorläufer eigener Anschauungen ausweisen soll.<sup>4)</sup> Wird in ausserhalb der UdSSR erschienenen Arbeiten das Werk Fonvizins behandelt - zu Plavil'sčikov konnte keine 'westliche' Sekundärliteratur ermittelt werden -, bleiben die Autoren (von einer Ausnahme abgesehen<sup>5)</sup> entweder

bei einer Aufzählung von Themen, Charakteren und Handlungssträngen stehen<sup>6)</sup> oder beschränken sich auf die Analyse formaler Elemente<sup>7)</sup>, ohne auf sich ergebende literatursoziologische Zusammenhänge einzugehen.

In der vorliegenden Arbeit soll dagegen versucht werden, in Auseinandersetzung mit den bereits vorhandenen Forschungsergebnissen eine Interpretation vorzulegen, die sowohl die der Literatur eigenen Gesetzmässigkeiten als auch deren gesellschaftliche Verflechtungen in gleicher Weise berücksichtigt.<sup>8)</sup> Ju.M. Lotman definiert die Kunst als "sekundäres modellierendes System".<sup>9)</sup> Er fasst das Kunstwerk als Zeichen auf, welches nach dem Typus der Sprache aufgebaut ist:

"Jede Sprache verwendet Zeichen, die ihr 'Lexikon' ausmachen, [...] jede Sprache verfügt über Regeln zur Verknüpfung dieser Zeichen, jede Sprache stellt eine bestimmte Struktur dar, und dieser Struktur eignet ein hierarchischer Charakter." 10)

Die Eigenschaft der Kunst, "Modell der Wirklichkeit zu sein"<sup>11)</sup>, wird beschrieben als "die Fähigkeit der Kunst, sehr komplizierte, noch auf keine andere Weise der Erkenntnis zugängliche Objekte und Beziehungen zu modellieren"<sup>12)</sup> und damit Erkenntnis über die Wirklichkeit zu ermöglichen. Die Kunst lasse sich als **s e k u n d ä r e s** sprachliches System bezeichnen, weil ihre Kommunikationsstrukturen "über der natursprachlichen Ebene aufgebaut werden".<sup>13)</sup> Nach Lotman gehen Gehalt und Form in dem Kunstwerk eine untrennbare Verbindung ein. Diese Einheit von Idee und materialisierter

Struktur ergebensich aus der Fähigkeit des Kunstwerks, semantische Elemente zu formalisieren wie auch formalen Elementen eine semantische Bedeutung einzuräumen. Da Lotman seine Aufgabe darin sieht, die Spezifik der Kunst zu bestimmen, d.h. die Sprache der Kunst zu 'dechiffrieren', geht er auf die Beziehungen der Kunst zur gesellschaftlichen Wirklichkeit nicht ein, sondern setzt sie als Tatsache voraus:

"Kaum jemand wird heutzutage bestreiten, dass das gesellschaftliche Leben das Erscheinungsbild der Kunst bestimmt." 14)

Was Lotman als gegeben voraussetzt, wird von J. Mukařovský, einem Mitglied des Cercle linguistique de Prague, problematisiert. Mukařovský erkennt das Kunstwerk als Zeichen "in seinem Wesen als ein soziales Faktum"<sup>15)</sup> an und analysiert die drei Aspekte des Ästhetischen - die ästhetische Funktion, die ästhetische Norm und den ästhetischen Wert - in ihrer gesellschaftlichen Bedingtheit. Die Feststellungen Mukařovskýs zur Rezeption eines Kunstwerkes lassen sich gut in die Begründung eines rezeptions-theoretischen Ansatzes einbauen, wie er z.B. von H.-R. Jauss gefordert wird.<sup>16)</sup> Einer sich dogmatisch verfestigenden Rezeptionsästhetik lässt sich aber u.a. entgegenhalten, dass der Entwurf eines Kunstwerkes zwar "auf Anerkennung immer schon bezogen ist"<sup>17)</sup>, dass dieses Faktum jedoch, wie Th.W. Adorno formuliert, "gewiss nicht das ein und alles der Kunstwerke"<sup>18)</sup> darstellt.

Sinnvoller erscheint ein Ansatz, der versucht, die konkrete Vermittlung von literarischer Struktur und soziokulturellem Hintergrund aufzuzeigen. Als An-

satzpunkt kann eine Aussage Lotmans dienen:

"Die Wahl einer bestimmten Gattung, eines Stils oder einer künstlerischen Richtung durch den Schriftsteller ist auch die Wahl der Sprache, in der er mit dem Leser zu sprechen sich anschickt." 19)

Die Frage drängt sich auf, nach welchen Kriterien ein Dichter seinen Code auswählt, von welchen Bedingungen diese Auswahl abhängt. Die Antwort hier nur in der Person des Dichters und seinem 'Klassenstandpunkt' zu sehen, erscheint zu schematisch und der Kompliziertheit des Themas nicht angemessen. Die Wichtigkeit der literarischen Tradition würde auf diese Weise unterschätzt und die Interpretation eines Kunstwerks allein von der Biographie eines Autors abhängig gemacht. Andererseits kann nicht geleugnet werden, dass die Struktur eines Kunstwerks auch "gleichzeitig Reflexion der Bewusstseinsstruktur des Autors, seiner Weltanschauung"<sup>20)</sup>, ist, die wiederum als eine sozial und historisch bedingte nicht aus dem gesellschaftlichen Kontext herausgelöst werden kann.

Das Kunstwerk steht als Glied in einer literarischen Tradition, auf die es reagiert, die es reproduziert oder umgestaltet. Jedes Kunstwerk enthält sowohl traditionelle wie auch innovatorische Elemente oder, um mit Mukařovský zu sprechen:

"Die Geschichte der Kunst ist, wenn wir sie aus der Sicht der ästhetischen Norm betrachten, eine Geschichte der Auflehnung gegen die herrschenden Normen." 21)

In welchem Masse innovatorische Elemente in ein bestimmtes literarisches System eingeführt werden,

ob sogar an die Stelle des alten Systems ein neuer Code tritt - ein Vorgang, der sich nur als Abfolge von Kontaminationsstadien erklären lässt -, ist jedoch nicht nur auf dem Bereich der Kunst immanente Gesetzmässigkeiten zurückzuführen, sondern hat seine ursächliche Verknüpfung auch mit anderen Bereichen des sozialen Lebens.<sup>22)</sup> Der historische Kontext darf nicht ausgeklammert werden, auf diesem Hintergrund das Werk ein Modell der Welt zeichnet<sup>23)</sup>; er muss auch dann in die Diskussion einbezogen werden, wenn es um Erklärungsmöglichkeiten literarischer Evolution geht. Eine in diesem Sinne verstandene Literatursoziologie versteift sich nicht auf den Nachweis einer 'Widerspiegelung' der ökonomischen Basis in der Kunst, sondern erkennt die Eigengesetzlichkeit der Kunst als unbestritten an. In einer derartig verstandenen, nicht dogmatisch sich gebärdenden Literatursoziologie muss auch auf Fragen der Rezeption eines Kunstwerks und ihrer Verankerung im Text eingegangen werden.

Die Wahl des Interpretationsansatzes wird nicht nur durch literaturtheoretische Erwägungen geleitet, sondern auch von dem zu bearbeitenden Material nahegelegt. In dieser Arbeit wird u.a. die Frage gestellt werden müssen, ob bzw. wie sich die bürgerliche Empfindsamkeit mit dem ihr eigenen literarischen System auf die Komödien Fonvizins wie auch auf die poetologischen Äusserungen Plavil'sčikovs auswirkt. Diese Fragestellung muss auch deshalb von grossem Interesse sein, weil hier ein im Bürgertum entstandenes literarisches System in eine überwiegend von Adelligen geprägte Kultur transponiert wird. Dem Problem, ob der russische Adelige Fonvizin die literarischen Techniken der

Empfindsamkeit 'ungebrochen' hat übernehmen können, entspricht bei dem aus dem russischen dritten Stand (d.h. der Kaufmannschaft) stammenden Plavil'sčikov die Frage nach dessen Verhältnis zu der bürgerlich-empfindsamen Theatertheorie, wie sie entscheidend durch Diderot geprägt worden ist. Haben Fonvizin und Plavil'sčikov die literarischen Einflüsse der Empfindsamkeit verschieden verarbeitet, oder bilden die spezifisch russischen literarischen und gesellschaftlichen Traditionen die Voraussetzung für Gemeinsamkeiten, die man als typisch nationale Phänomene charakterisieren könnte? In welchem Zusammenhang steht die Theorie des Theaters, von Plavil'sčikov in seinem Traktat "Teatr" entworfen, zu den Komödien Fonvizins, die Plavil'sčikov gut kannte, in denen er als Schauspieler häufig mitgewirkt hat?

Die Fragestellung bedingt ein gelegentliches Eingehen auf die literarische und gesellschaftliche Entwicklung in Westeuropa (besonders in Deutschland und Frankreich). Der Rückgriff auf soziokulturelle Fakten als Erklärungsmöglichkeit literarischer Widersprüche wird für die russische Literatur des 18. Jahrhunderts dadurch erschwert, dass grundlegende soziologische Forschungen zum russischen Bürgertum jener Jahre nicht existieren<sup>24)</sup> und entsprechende Arbeiten zum russischen Adel<sup>25)</sup> veraltet sind. Trotzdem wird es möglich sein, aufgrund der vorhandenen Literatur<sup>26)</sup> Schlüsse auf die russische Gesellschaft des 18. Jahrhunderts zu ziehen.



Bei der Interpretation der Komödien Fonvizins stellt sich die Frage der Bewertung ihrer literarischen Qualität. Die sowjetische Literaturwissenschaft weicht diesem Problem häufig dadurch aus, dass die Qualität eines Kunstwerkes an dem Grad des in ihm vorhandenen 'Realismus' gemessen wird<sup>27)</sup> und der richtige ideologische Standpunkt eines Autors die hohe Wertschätzung seines Werkes garantiert. Andere Literaturwissenschaftler sehen eine wie auch immer geartete 'Harmonie' im Kunstwerk als Massstab für dessen Gelingen an. Mukařovský weist jedoch mit Recht auf die Relevanz der Widersprüche hin, die in dem Kunstwerk selbst wie auch in dem Verhältnis zwischen Werk und Rezipienten existieren und deren Klärung bzw. Neuinterpretation jede Epoche aufs neue leisten muss. Es sei die Aufgabe der Kunst, den herrschenden Zuständen eine andere Wertordnung gegenüberzustellen:

"Ein Werk, das darauf abzielt, eine ungestörte Harmonie mit den anerkannten existentiellen Werten herzustellen, wird zwar nicht als unästhetisch, aber doch als unkünstlerisch, als Kitsch empfunden."<sup>28)</sup>

Das Kunstwerk kann somit nur auf das Verhalten zwischen Individuum und Gesellschaft einwirken, wenn eine Spannung zwischen Werk und Rezipienten existiert. Diese Spannung wiederum ist als wesentlichster positiver Wert des Kunstwerks anzusehen, da ohne sie die Kunst zu Kitsch verfällt.

Eine Analyse der Komödien Fonvizins sowie der poetologischen Vorstellungen Plavil'šćikovs ist mit dem oben skizzierten Ansatz stringent zu gliedern. Zuerst werden die Stücke Fonvizins behandelt, wobei die fragmentarisch erhaltenen Werke ausge-

klammert werden.<sup>29)</sup> Die Strukturuntersuchung der Komödien (die Fabeln der behandelten Werke finden sich im Anhang) unter Berücksichtigung der literarischen Tradition ermöglicht eine Differenzierung von traditionellen und innovatorischen Elementen. Der Untersuchung der Komödien Fonvizins muss jedoch eine Rekonstruktion der literarischen Tradition vorgehen, auf die Fonvizin mit seinen Werken reagiert. Eine derartige Rekonstruktion hat auf die russische Komödientradition im 18. Jahrhundert sowie auf die poetologischen Äusserungen zur Komödie vor Fonvizin einzugehen.<sup>30)</sup> Nach der Analyse der Komödien Fonvizins folgt eine Darstellung der in dem Traktat "Teatr" zusammengefassten poetologischen Vorstellungen Plavil'sčikovs, die auf der Folie der Dramenpoetiken des 17. und 18. Jahrhunderts interpretiert werden sollen. Im abschliessenden Teil der Arbeit wird dann noch auf die Frage einzugehen sein, ob Plavil'sčikov die Kluft, die sich zwischen literarischer Theorie und Praxis durch die Komödien Fonvizins gebildet hatte, in seiner Dramentheorie hat überbrücken können und ob diese Theorie möglicher Ausgangspunkt für eine Weiterentwicklung Fonvizinscher Ansätze hätte werden können.

## 2. Die Komödien D.I. Fonvizins

### 2.1. Die russische Komödie und ihre Theorie vor Fonvizin

Bis zur Aufführung der ersten Fonvizinschen Komödie "Korion" im Jahre 1764 erschienen nur vier russische Originalwerke, die von den Autoren als Komödien bezeichnet wurden: die im Jahre 1750 von A.P. Sumarokov verfassten Komödien "Tresotinius", "Čudovišči" ("Tretejskij sud") und "Pustaja ssora" ("Ssora u muža s ženou")<sup>1)</sup> sowie der von M.M. Cheraskov 1761 veröffentlichte "Bezbožnik"<sup>2)</sup>.

In den vier genannten Werken lassen sich eindeutig zwei verschiedene Komödienkonzeptionen feststellen. Bei den Stücken Sumarokovs handelt es sich um dem klassizistischen Regelkanon verpflichtete Komödien, während der "Bezbožnik" als 'comédie larmoyante' charakterisiert werden kann.

#### 2.1.1. Die Komödien Sumarokovs und Cheraskovs

##### 2.1.1.1. Die klassizistischen Komödien Sumarokovs

Für die Entstehung der ersten russischen Originalkomödien waren die Gastspiele ausländischer Schauspieltruppen von grossem Einfluss, welche seit Peter I. auf Einladung des russischen Hofes in Petersburg gastierten. Im Repertoire der 1740 - 1741 in Petersburg auftretenden Truppe der Neuberin fand sich ein repräsentativer Querschnitt französischer klassizistischer Komödien von Molière, Destouches und Regnard. Durch weitere Gastspiele deutscher und französischer Schauspieltruppen wurden auch deutsche Autoren der Gottsched-Schule sowie der von Gottsched popularisierte dänische

Autor Ludwig Holberg in Russland bekannt gemacht. Die von diesen Autoren geschaffenen Komödien befolgen die Regeln eines literarischen Systems, welches sich in den Werken Molières, Racines und Corneilles sowie der Poetik Boileaus am reinsten manifestiert: des französischen Klassizismus. Dieses literarische System wurde in Gestalt eines festen Regelkanons auch von anderen europäischen Nationalliteraturen übernommen bzw. angeeignet und beherrschte die europäische Literatur bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts.

Bei dem vom deutschen Klassizismus der Gottsched-Schule nach dem Muster der französischen 'comédie de caractère' propagierten Komödientyp handelt es sich um eine 'Typenkomödie' mit monomischer oder binomischer Ausprägung.<sup>3)</sup> Unter dem Terminus 'monomische Typenkomödie' versteht H. Steinmetz eine Komödie, in der die "Handlung [...] ausschliesslich auf dem Gegensatz zwischen lasterhaftem Charaktertyp und vernünftiger Umwelt"<sup>4)</sup> basiert. Als Prototypen können Komödien Molières wie "L'Avare" oder "Le Misanthrope" genannt werden.<sup>5)</sup> Die überwiegende Zahl der nach dem Schema der monomischen Typenkomödie konstruierten Werke enthalten überdies als Handlungselement die Intrige, mit deren Hilfe der lasterhafte Mensch von der vernünftigen Umwelt zur Einsicht gebracht werden soll. In der binomischen Komödie wird das Laster des Helden durch einen gesellschaftlichen Missstand verstärkt, d.h. es werden zwei Laster zueinander in Beziehung gesetzt. Der Held der Komödie erscheint dabei häufig als Opfer des gesellschaftlichen Missstands. Als Beispiel kann die erste

deutsche klassizistisch-aufklärerische Komödie  
 "Die Pietistery im Fischbein-Rocke; Oder die  
 Doktormässige Frau" (1736)<sup>6)</sup> der Gottschedin oder  
 Molières "Tartuffe" dienen.

Die ausländischen Schauspieltruppen brachten jedoch  
 nicht nur klassizistische Komödien nach Russland. In  
 den 30er Jahren feierte die 'Commedia dell'arte',  
 vorgestellt von den Dresdener 'Comici dell'arte',  
 in Petersburg Triumphe. Ihre Beliebtheit war so  
 gross, dass 40 Libretti ins Russische übersetzt wur-  
 den.<sup>7)</sup> In diesem Komödientyp finden sich folgende  
 typische Eigenheiten:

- a) Typisierung der Personen
- b) festes Handlungsschema
- c) Handlungseinteilung in drei Akte
- d) Formalisierung bestimmter komischer Elemente  
 (lazzi).

Im Unterschied zu den (von Gottsched so genannten)  
 "regelmässigen" Komödien legt das Libretto der  
 italienischen Komödie nur das Handlungsgerüst fest;  
 die Dialoge werden von den Schauspielern improvi-  
 siert (Stegreifkomödie). Von der klassizistischen  
 Komödie unterscheidet sich die 'Commedia dell'arte'  
 weiterhin durch die burleske Komik, die auch auf  
 Handgreiflichkeiten und Anzüglichkeiten nicht ver-  
 zichtet.

Die klassizistischen Theoretiker haben sich immer  
 wieder bemüht, die Regellosigkeit der 'Commedia  
 dell'arte' zu brandmarken und sie als "Posse" zu  
 verdammen; sie aus dem Theater zu vertreiben, ge-  
 lang ihnen jedoch nicht. Derartige Bemühungen schei-  
 terten sowohl in Deutschland als auch in Frankreich,

wo nach zwanzigjährigem Spielverbot 1716 die 'Comédie Italienne' unter Leitung von Luigi Riccoboni nach Paris zurückgerufen wurde. Die Theoretiker konnten auch eine konkrete Einwirkung der italienischen Komödie auf die klassizistische Theaterproduktion nicht verhindern. Über die Vermittlung Molières, auf den die 'Commedia dell'arte' einen starken Einfluss ausübte, wurden Teile des Handlungsschemas und des Personenbestands der italienischen Komödie in das literarische System des französischen Klassizismus übernommen. Da in Russland die Rezeption der klassizistischen und italienischen Komödien zur gleichen Zeit erfolgte, musste die gegenseitige Kontamination der beiden literarischen Systeme hier besonders gross sein.

Der Einfluss der italienischen Komödie auf die russische Komödienliteratur kann auch über die russischen Intermedien<sup>8)</sup> ausgeübt worden sein. In dem seit dem 17. Jahrhundert in Russland nachzuweisenden Schultheater<sup>9)</sup> hatten sich die Intermedien als komische Zwischenspiele bewährt. Handlungsschema, Personenbestand und burleske Komik lassen den Einfluss der 'Commedia dell'arte' erkennen, die über die Intermedien dann auch auf das russische folkloristische Drama einwirkte.<sup>10)</sup>

Auf diesem literaturgeschichtlichen Hintergrund entstanden im Jahre 1750 die ersten russischen Komödien Sumarokovs, deren typische Merkmale auf der Folie der westeuropäischen Komödientradition im folgenden kurz skizziert werden sollen.

- a) In allen Komödien Sumarokovs findet sich der aus den westeuropäischen Komödien bekannte traditionelle Personenbestand. Die soziale Stellung der Figuren wird nicht direkt genannt. Auffallend ist die grosse Zahl der negativ gezeichneten Personen, die jeweils ein bestimmtes Laster verkörpern. Die Komödien zielen gegen mehrere individuelle und gesellschaftliche Laster gleichzeitig: Sie haben, will man die von Steinmetz eingeführte Terminologie weiterentwickeln, eine polynome Struktur.
- b) Das Handlungsschema folgt traditionellen Mustern. Die Polynomität der Komödien führt jedoch dazu, dass die Einheit der Handlung beeinträchtigt wird. Die Lösung des Konfliktes wird nie mit einer Intrige, sondern meistens mit einem 'coup de théâtre' erreicht. Darüber hinaus ergibt sich die Handlung nicht stringent aus den Lastern der Personen. Die Komödien haben eine prinzipiell offene Struktur, d.h. sie sind beliebig zu erweitern oder zu kürzen.
- c) Die dramatische Form der Komödien entspricht nicht dem klassizistischen Regelsystem. Es handelt sich bei den Sumarokovschen Komödien - von dem Werk "Čudovišči", einem Dreiakter, abgesehen - um Einakter, während die klassizistische Poetik die fünfaktige Komödie empfiehlt und nur die dreiaktige Komödie als Ausnahme zulässt. Die Komödien sind nach Szenen unterteilt, deren Zahl in den verschiedenen Bearbeitungen schwankt. Dies kann auch als Indiz dafür gelten, dass es sich um eine offene Dramenstruktur handelt.<sup>11)</sup>
- d) Die Komik wird häufig mit Mitteln der Burleske und nicht, wie im klassizistischen Regelsystem

verlangt, durch geistreiche Wortspiele und eine feingesponnene Intrige erzeugt.

- e) Weiterhin ist festzuhalten, dass die lehrhafte Tendenz, ein typisches Merkmal des deutschen Klassizismus, in den ersten Komödien Sumarokovs noch wenig ausgeprägt ist. So finden sprechende Namen nur sehr zögernde Anwendung, und das in späteren Komödien übliche didaktische Schlusswort<sup>12)</sup> ist bei Sumarokov noch nicht anzutreffen.

Aus der Charakterisierung der Werke Sumarokovs lässt sich der starke Einfluss der 'Commedia dell'arte' auf seine Komödien ablesen. Sumarokov beherrscht noch nicht die Technik der monomischen oder binomischen Typenkomödie, die eine Verflechtung von Laster und Handlung verlangt und die Intrige zur Konfliktlösung bereitstellt. Direkte Verstösse gegen klassizistische Grundforderungen lassen sich bei dem Verstoss gegen die Handlungseinheit, bei der Ignorierung der geforderten dramatischen Form sowie bei der Erzeugung von Komik durch burleske Einlagen nachweisen. Erst in seinen späteren Komödien aus den Jahren 1764 - 68 eignet sich Sumarokov die Technik der monomischen Typenkomödie endgültig an.<sup>13)</sup>

#### 2.1.1.2. Die 'comédie larmoyante' "Bezbožnik" von Cheraskov

"Der Ursprung sämtlicher 'bürgerlicher' Literaturgattungen liegt in England."<sup>14)</sup> Dies gilt auch für die 'comédie larmoyante', die ihren Vorläufer in der 'sentimental comedy' des englischen Schriftstellers Richard Steele (1692 - 1729) hat. Weit



einflussreicher für die Entwicklung der Gattung ist jedoch Philippe Néricault Destouches (1680 - 1754), der, angeregt durch die englische 'sentimental comedy' und die psychologischen Komödien seines Landmanns Marivaux, als erster rührende Stellen in seine Komödien einfügte. Pierre Claude Nivelles de La Chaussée (1692 - 1754) führte die Entwicklung konsequent fort: Er eliminierte aus seinen Komödien alle komischen Stellen und schuf mit seinem Hauptwerk "Mélanide" (1741)<sup>15)</sup> die erste reine 'comédie larmoyante'. Diesem reinen "rührenden Lustspiel"<sup>16)</sup> war kein langer Erfolg beschieden. Seine weitere Entwicklung führt einerseits direkt zu den Komödien Diderots<sup>17)</sup>, andererseits zu der schon von Destouches praktizierten Mischform von klassizistischer und rührender Komödie.

Als Begründer und wichtigster Vertreter der 'comédie larmoyante' in Deutschland gilt Ch.F. Gellert, der mit seiner Komödie "Die zärtlichen Schwestern" (1747)<sup>18)</sup> das erste reine Rührstück in deutscher Sprache schuf. In seiner Antrittsvorlesung "Pro commedia commovente" legte Gellert auch die bekannteste Verteidigungsschrift für den neuen Komödientyp vor. Lessing übersetzte 1754 diese Vorlesung, stellte ihr den Traktat eines Gegners des neuen Komödientyps gegenüber und legte dann seine eigene Auffassung zu dem Problem dar. Wie Voltaire<sup>19)</sup> kam er zu dem Schluss, dass eine Komödie sowohl rühren als auch erheitern solle:

"Das Possenspiel will nur zum Lachen bewegen;  
das weinerliche Lustspiel will nur rühren;  
die wahre Komödie will beides." 20)

Auch in Deutschland setzte sich die reine 'comédie

larmoyante' nicht durch, sondern wurde durch die Mischform verdrängt.

Die 'comédie larmoyante' lässt im Unterschied zur klassizistischen Komödie als Hauptpersonen positiv gezeichnete Charaktere auftreten, die durch ihr Unglück den Zuschauer rühren sollen. Die tugendhaften Personen müssen im Verlauf der Komödie ihre Tugend fortwährend unter Beweis stellen: Die Handlung erscheint als eine Aufeinanderfolge von 'Tugendfallen'. Diese Technik "formt die Einzelszene ebenso wie die Anlage des gesamten Stückes."<sup>21)</sup> Sie führt dazu, dass die positiv gezeichneten Charaktere ähnlich wie in der klassizistischen Komödie zu Typen stilisiert werden. Wie stark die Komödien Diderots einem derartigen Handlungsschema folgen, zeigt schon der Untertitel der ersten Diderotschen Komödie aus dem Jahre 1757: "Le Fils Naturel ou les Épreuves de la Vertu."<sup>22)</sup>

Vor dem Erscheinen der ersten Komödie Fonvizins war erst eine 'comédie larmoyante' in Russland publiziert worden, Cheraskovs "Bezbožnik" (1761). Da dieses Werk bereits ausführlich analysiert wurde<sup>23)</sup>, soll hier nur kurz auf seine spezifischen Besonderheiten hingewiesen werden.

a) Das Stück spielt in adeligem Milieu.<sup>24)</sup> Die handelnden Personen gehören einer Familie an oder sind mit dieser Familie eng verbunden. Die Verletzung von Familienbindungen wird zur Erzeugung einer rührenden Wirkung benutzt, eine Technik, die sich auch in den westeuropäischen Vorbildern des "Bezbožnik" findet. Alle Personen sind stark typisiert.

- b) Das Stück hat wie seine westeuropäischen Vorbilder eine stark moralisierende, didaktische Tendenz. Dies zeigt sich einerseits darin, dass der Held seine Verfehlungen auf eine falsche Erziehung zurückführt, andererseits in dem belehrenden Schluss der Komödie: Nach dem Gottesgericht warnt ein Schlusschor vor Gottlosigkeit und zu weicher Erziehung. Das religiöse Pathos des "Bezbožnik" ist dagegen allen westeuropäischen Vorbildern fremd.
- c) In der Struktur der Komödie unterscheidet sich der "Bezbožnik" wesentlich von seinen westeuropäischen Vorbildern. Zwar werden auch im "Bezbožnik" rührende Wirkungen dadurch erzeugt, dass sich "gerade die tugendhaftesten Personen in den unglücklichsten Lagen befinden"<sup>25)</sup>, doch stehen diese positiven Figuren nicht im Mittelpunkt der Komödie, sondern der negative Held. Dadurch ergibt sich eine strukturelle Annäherung an die klassizistische monomische Typenkomödie.
- d) Wie auch bei den Komödien Sumarokovs ergibt sich im "Bezbožnik" keine stringente Handlungsführung: Die Szenenabfolge ist beliebig austauschbar. So ist es nur konsequent, wenn der Komödienschluss von aussen, d.h. konkret durch ein Gottesgericht, herbeigeführt wird. Nicht eine sich entwickelnde fortlaufende Handlung, sondern eine Aufeinanderfolge von 'coups de théâtre' bestimmt das Geschehen.
- e) Der "Bezbožnik" ist ein in dreizehn Szenen unterteilter Einakter. Auch hier fällt eher die Ähnlichkeit zu Sumarokov als eine Anlehnung an westeuropäische Vorbilder auf.

Aus dieser kurzen Analyse des "Bezbožnik" geht hervor, dass Cheraskov zur Zeit der Abfassung des Stückes sich die Technik der 'comédie larmoyante' nur unvollkommen angeeignet hat. Der Hauptmangel der Komödie liegt wie bei Sumarokov in der fehlenden Beherrschung eines Handlungsschemas. Das Geschehen auf der Bühne lässt sich weder aus den Charakteren noch aus einer durchdachten Handlungsführung erklären. Die Logik des Aufbaus wird bei Cheraskov und bei Sumarokov aufgegeben zugunsten einer auf das Publikum zielenden 'Überraschungsstrategie'.

#### 2.1.2. Zur klassizistischen Komödientheorie

Bevor im Jahre 1764 Fonvizins "Korion" erschien, hatten sich bereits mehrere namhafte russische Schriftsteller (Kantemir, Sumarokov, Trediakovskij und Lomonosov) zur Komödie geäußert. Ihre poetologischen Forderungen unterliegen einerseits dem Einfluss der russischen Schulpoetiken<sup>26)</sup>, weisen aber in wesentlich grösserem Masse Einflüsse französischer und deutscher Dichtungstheoretiker auf. Nicht zuletzt weil die poetologischen Bestimmungen der damaligen Zeit einen normativen Anspruch hatten, waren sie für die Ausformung einer klassizistischen Komödie von grosser Bedeutung. Um die literarische Tradition in Russland zu rekonstruieren, auf die Fonvizin bei der Abfassung seiner Werke stiess, sollen im folgenden die charakteristischen Bestimmungen der klassizistischen Poetik in Russland<sup>27)</sup> analysiert und ihre Quellen aufgezeigt werden. Die poetologischen Postulate werden in folgender Reihenfolge erörtert: das Verhältnis

der Komödie zur Tragödie (das Kontaminationsverbot); der Personenbestand der Komödie (die Ständeklausel); das formale Grundkonzept der Komödie (das Postulat der drei Einheiten); die Sprache der Komödien (Sprache und 'décence'); die gesellschaftliche Funktion der Komödie (die Komödie als "gesellschaftliches Regulativ").

#### 2.1.2.1. Das Kontaminationsverbot

Die Vermischung von komischen und rührenden Szenen in einem Drama wird von der klassizistischen Poetik mit dem Hinweis auf die geforderte 'Reinheit' der Gattungen als nicht statthaft erklärt. Dieses Postulat soll im folgenden mit dem Terminus Kontaminationsverbot bezeichnet werden.

Bei Aristoteles findet sich kein direkter Hinweis auf eine derartige Forderung, doch aus seiner Scheidung von Komödie und Tragödie, aufgebaut auf einer Entweder-Oder-Opposition, lässt sich das Kontaminationsverbot erschliessen. Horaz verteidigt die Reinheit der Gattungen, indem er auf die festgelegten Unterschiede der Gattungen hinweist: "versibus exponi tragicis res comica non volt."<sup>28)</sup> Bei Boileau heisst es dann:

"Le Comique ennemi des soupirs et des pleurs,  
N'admet point en ses vers de tragiques douleurs:"<sup>29)</sup>

Erst mit dem Aufkommen der 'comédie larmoyante' wird dieses klassizistische Postulat unterlaufen. Voltaire und auch Lessing begründen ihre Ablehnung des Kontaminationsverbots mit dem Hinweis, dass die Wirklichkeit, die doch von der Dichtung nachgeahmt werden müsse, sich auch nicht der strengen Trennung

von Heiterkeit und Rührung beuge.<sup>30)</sup> Indem sie sich auf die Naturnachahmung berufen, hält sich ihre Argumentation im Rahmen der klassizistischen Poetik, welche dieses Postulat von Aristoteles übernommen hatte. Der Hinweis auf die Natur, die es nachzuahmen gelte, dient jedoch nunmehr dazu, die Konventionen der klassizistischen Poetik zu unterhöheln und die konkrete zeitgenössische Wirklichkeit als Massstab für die Naturnachahmung einzusetzen. Die Forderung nach einer neuen Naturnachahmung nähert sich damit der Diderotschen 'vérité' als Annäherung der Bühnenhandlung an die historische Realität der Zuschauer.

Das Kontaminationsverbot wird in Russland zuerst von Sumarokov in seiner 1747 verfassten "Epistola II"<sup>31)</sup> ausgesprochen:

"Ne predstavljaj dvuch dejstv k smešeniju mne dum;  
Smotritel' k odnomu svoj ustremljaet um."<sup>32)</sup>

In dieser Äusserung fällt auf, dass das Kontaminationsverbot wirkungspoetisch begründet wird. In seinem 1772 erschienenen "Nastavlenie chotjaščim byti pisateljami"<sup>33)</sup> formuliert Sumarokov dieses Postulat um, weicht aber nicht von ihm ab.

V.K. Trediakovskij übersetzt 1752 Boileaus "L'Art Poétique"<sup>34)</sup> und fasst das Kontaminationsverbot in folgende Verse:

"Komedija, beža ot slez, i gor'kich sledstvij,  
Ne dopuskaet v Stich vsech Tragičeskich bedstvij:"<sup>35)</sup>

Lange allerdings wird sich die unbeschränkte Gültigkeit dieses Verbotes nicht halten. Gegen dieses Postulat wird Fonvizin schon in seiner ersten Komödie verstossen.

### 2.1.2.2. Die Ständeklausel

Die Ständeklausel, d.h. die Festlegung des sozialen Status der handelnden Personen für die dramatischen Gattungen, ist auf eine Fehlinterpretation der poetologischen Vorstellungen Aristoteles' zurückzuführen. Im Unterschied zur Tragödie, welche Menschen nachahmt, "die besser sind, als es bei uns vorkommt"<sup>36)</sup>, beschreibt Aristoteles die Personen in der Komödie als "schlechtere oder solche wie wir selber".<sup>37)</sup> Er fasst zusammen:

"Die eine [die Tragödie;P.H.] ahmt edlere, die andere [die Komödie;P.H.] gemeinere Menschen nach, als sie in Wirklichkeit sind." 38)

Szondi hat nachgewiesen, dass mit den Attributen "edel" und "gemein" nicht eine ständische Zuordnung, sondern eine Differenzierung in der Darstellungsweise gemeint ist.<sup>39)</sup> Die Fehlinterpretation beginnt schon in der am Ende des 4. Jahrhunderts entstandenen "Grammatica" des Diomedes<sup>40)</sup>, aus dem die Poetiken der Renaissance und des Klassizismus die Ständeklausel übernehmen. Bei Boileau ergibt sie sich aus einer exemplarischen Aufzählung der für die verschiedenen dramatischen Gattungen möglichen Helden. Auch die russischen Schulpoetiken, die sich auf Aristoteles, Horaz und den Literaturtheoretiker der Renaissance Scaliger stützen, fordern zu Beginn des 18. Jahrhunderts die Einhaltung der Ständeklausel. So heisst es in Prokopovičs Komödiendefinition, die Komödie stelle "die gesellschaftliche und private Tätigkeit des einfachen Volkes"<sup>41)</sup> dar.

Die "erste Äusserung eines weltlichen russischen

Dichters zur modernen Komödie"<sup>42)</sup>, A.D. Kantemirs 1730 gegebene Definition dieses Genres, enthält jedoch keine Hinweise auf die Ständeklausel. Kantemir definiert:

"Komediija jest' živoje izobraženie kakogo prostago i smešnago dejstva k ispravleniju npravov i k uveseleniju smotritelej." <sup>43)</sup>

Daraus den Schluss zu ziehen, dass die Ständeklausel in Russland keine Beachtung gefunden hätte, wäre falsch. In Sumarokovs "Epistola II" verbirgt sich die Ständeklausel ähnlich wie bei Boileau hinter der Aufzählung der Charaktere, die in der Komödie auftreten sollen: "pod'jačij", "sud'ja", "ščegol'", "latynščik", "gordyj", "razdutyj", "skupoj", "kartežnik".<sup>44)</sup> Auffallend an dieser Aufzählung ist die Erwähnung der beiden Berufe Richter und Amtsschreiber, denn bei Boileau findet sich bis auf eine Ausnahme<sup>45)</sup> nur eine Aufzählung von Personen, die einen Charakterzug verkörpern. Die Nennung der beiden Berufe fällt zwar nicht aus dem Rahmen der Ständeklausel, stellt aber teilweise schon eine Vorwegnahme der poetologischen Ansichten Diderots dar. Diderot fordert 1757 in seiner dramentheoretischen Abhandlung "Entretiens sur le Fils naturel" ("Dorval et moi") die Darstellung von Ständen auf der Bühne.<sup>46)</sup> Sumarokov macht einen Schritt in dieser Richtung, übernimmt die Diderotsche Formel jedoch nie in ihrer Unbedingtheit. Die Nennung der beiden Berufe bei Sumarokov lässt folgende Schlussfolgerungen zu:

1. Sumarokov fordert, nicht nur Charakterfehler, sondern auch gesellschaftliche Missstände zu beleuchten (z.B. Missbrauch des Richteramtes).
2. Er verlangt die Darstellung nicht nur allgemeinemenschlicher, sondern auch typisch russischer



Laster. Wenn eine fehlerhafte Amtsführung der Richter oder Amtsschreiber in der Komödie satirisch beleuchtet werden soll, handelt es sich hierbei um spezifisch russische Phänomene, die die Komödie ausmerzen soll.

Trediakovskij erst übernimmt es, die Ständeklausel in Russland explizit auszusprechen. In seinem Traktat "Raszuždenie o Komedii vobščę"(1754) stellt er fest:

"Namerenie, s kakim ona delaetsja, sostoit v tom, čtob predstavit' na Teatre poroki prostych ljudej, daby tem iscelit' vsenarodnyi nedostatki, i ispravit' by ves' narod bojazniju osmejanija."<sup>47)</sup>

An dieser Definition ist vor allem die wirkungspoetische Begründung der Ständeklausel interessant. Hatten Autoren wie Lillo unter Berufung auf wirkungspoetische Gesichtspunkte die Ständeklausel verletzt<sup>48)</sup>, wird diese hier mit einer verblüffend ähnlichen Argumentation gerechtfertigt: Die grösstmögliche Zahl von Zuschauern zu erreichen und damit die Nützlichkeit des Dramas zu erhöhen, ist das Anliegen Lillos wie auch Trediakovskijs. Zugrunde liegt bei beiden Theoretikern die Überzeugung, dass nur die gleiche soziale Stellung von Zuschauer und Dramenperson die beabsichtigte Wirkung hervorrufen könne. Führt dieses Argument in der Tragödientheorie Lillos zum Sturz der Ständeklausel, so wird es in Trediakovskijs Komödientheorie zur Rechtfertigung der Ständeklausel benützt. Nicht eine soziologische Begründung wird zu ihrer Rechtfertigung gewählt, sondern es werden poetologische Erwägungen in den Vordergrund gestellt.

Ob die Meinung Trediakovskijs allerdings zutrifft, kann bezweifelt werden. Der Zuschauer im Theater, zu Anfang der 50er Jahre noch zumeist aus dem Adel und sehr selten aus der Kaufmannschaft stammend<sup>49)</sup>, lachte sicherlich gerne über die "Laster einfacher Leute", ohne sich selbst getroffen zu fühlen. Wichtiger jedoch als die Kritik an Trediakovskij ist die Feststellung, dass Trediakovskij ebenso wie Sumarokov mit wirkungspoetischen Argumenten seine poetologischen Vorstellungen untermauert. Beide Autoren (wie auch Kantemir) haben es sich nach dem Vorbild Gottscheds<sup>50)</sup> zum Ziel gesetzt, die moralische und soziale Nützlichkeit des Theaters zu beweisen, indem der Komödie die Ausmerzung von Lastern als Aufgabe zugewiesen wird. Dies wiederum bedingt den ständigen Rekurs auf den Zuschauer, um die beabsichtigte Wirkung des Theaters auch gewährleisten zu können.

### 2.1.2.3. Das Postulat der drei Einheiten

Das wichtigste klassizistische Postulat der formalen Gestaltung einer Komödie ist die Forderung, die Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung zu wahren. Ein derartiges Postulat findet sich in der Poetik des Aristoteles nicht explizit.<sup>51)</sup> Die französischen Dichtungstheoretiker des 17. und 18. Jahrhunderts übernehmen es von dem italienischen Aristoteles-Interpreten L. Castelvetro (1505 - 1571) und bauen es zu einem Grundpfeiler des klassizistischen Regelsystems aus. Boileau fordert:

"Qu'en un Lieu, qu'en un jour, un seul Fait accompli  
Tienne jusqu'à la fin le Theatre rempli." 52)

Diese Formel hat bis weit in das 18. Jahrhundert hinein unbedingte Gültigkeit, und selbst der Antiklassizist Diderot hält an der Forderung nach den drei Einheiten fest.

Die russische Dramentheorie hat dieses Postulat nie in einer eigenständigen Formulierung ausgesprochen; es findet sich nur in der Boileau-Übersetzung Trediakovskijs. Dort heisst es:

"V tom meste, v den' odin, odin by slučaj cel'nyj Napolnil do konca teatr ves' mnogodel'nyj."53)

Es ist anzunehmen, dass für Sumarokov diese Regel so selbstverständlich und unbestreitbar schien, dass er sie in seinen poetologischen Äusserungen nicht mehr erwähnt. Mit dem Aufkommen des Interesses an Shakespeares Geschichtsdramen gegen Ende des 18. Jahrhunderts<sup>54)</sup> begann dieses Postulat des klassizistischen Regelsystems bereits ins Wanken zu geraten, doch wurde es erst in der Romantik (z.B. in Puškins "Boris Godunov") endgültig aufgegeben.

#### 2.1.2.4. Sprache und 'décence'

Das literarische System des Klassizismus schreibt der Komödie den niedrigen Sprachstil vor. Diese Zuordnung, von Aristoteles in seiner Poetik nicht erwähnt, wird zuerst im französischen Klassizismus vorgenommen, der eine strenge Verteilung der Stilebenen auf die literarischen Gattungen anstrebt.

Boileau fordert für die Komödie:

"Que son stile humble et doux se relève à propos."55)

Der niedrige Sprachstil hat sich aber immer im Rahmen der von Malherbe geforderten Dichtungssprache zu halten, für die der Sprachgebrauch des Hofes massgeblich ist.

Das Postulat des niedrigen Stils für die Komödie findet sich in Russland zuerst in M.V. Lomonosovs "Predislovie o pol'ze knig cerkovnych v rossijskom jazyke" (1757)<sup>56)</sup>, in dem der Komödie der "nizkij štil'"<sup>57)</sup> zugeordnet wird. Lomonosov gesteht der Komödie zu: "Prostonarodnye nizkie slova mogut imet' v nich mesto po rassmotreniju."<sup>58)</sup> Die grosse Flexibilität seiner Zuordnung zeigt sich hauptsächlich darin, dass er den Sprachstil auf der Bühne im Prinzip vom Situationskontext abhängig macht.<sup>59)</sup> Erst diese Flexibilität ermöglicht die zwischen 1757 - 1761 in den Übersetzungen ausländischer Komödien sich ergebende Differenzierung zwischen einer Sprache des Liebespaares ("jazyk ljubovnikov") und einer Sprache der alltäglichen Personen ("jazyk bytovych personažej")<sup>60)</sup>, eine Differenzierung, die sich bis in das 19. Jahrhundert erhalten hat.

Lomonosov schliesst ebenso wie Malherbe bestimmte lexikalische Schichten aus dem Wortschatz der Dichtung aus:

"Vyključajutsja otsjuda prezrennye slova, kotorych ni v kakom štile upotrebit' nepristojno, kak tol'ko v podlych komedijach." 61)

Lomonosov differenziert mit linguistischen Argumenten zwischen einer "gemeinen Komödie" und einer nicht näher bezeichneten 'normalen' Komödie. Ähnliche Abgrenzungen zur "gemeinen Komödie" finden wir bei französischen Dichtungstheoretikern wie auch bei Sumarokov und Trediakovskij. Bei Sumarokov

heisst es z.B. 1748:

"Dlja znajuščich ljudej ty igrišč ne piši:  
Smešit' bez razuma - dar podlyja duši." 62)

Wenden sich die französischen Theoretiker besonders gegen die Farce, die den Einfluss der 'Commedia dell'arte' verrät, setzt Sumarokov seine Komödien gegen das typisch russische 'igrišče' ab, eine aus dem Schuldrama in das folkloristische Theater abgesunkene Farce.<sup>63)</sup> Er huldigt damit wie Boileau<sup>64)</sup> dem Geschmacksideal einer aristokratischen Elite, die im Drama als poetologische Grundforderung die Wahrung der 'décence' oder 'bienséance' (deutsch 'Wohlanständigkeit', russisch 'blagopristojnost') verlangt. Die 'décence' limitiert als Regulativ des klassizistischen Regelsystems die Gültigkeit anderer Postulate des Systems (wie z.B. die Forderung nach Wahrscheinlichkeit, nach niedrigem Sprachstil u.a.). Als Stilpostulat<sup>65)</sup> des Klassizismus ist sie das typische Kennzeichen einer höfischen, d.h. auch höflichen Kunst, die auf den verfeinerten Geschmack des "Honneste homme" (im 18. Jahrhundert des "aufgeklärten Zuschauers") Rücksicht zu nehmen weiss. Erst Diderot versucht, das Diktat der 'décence' durch seine Forderung nach "Wahrheit" auf der Bühne zu brechen, eine Forderung, der er selbst in seinen Stücken kaum gerecht werden konnte.

2.1.2.5. Die Komödie als "gesellschaftliches  
Regulativ"<sup>66)</sup>

Dieses Postulat der klassizistisch-aufklärerischen Poetik bezeichnet die Aufgabe der Komödie, auf den Zuschauer und damit auch auf die Gesellschaft im Sinne der Aufklärung bessernd einzuwirken.<sup>67)</sup> 1730 definiert J. Chr. Gottsched als Vertreter einer rein wirkungspoetischen Theorie der Komödie:

"Die Komödie ist nichts anders, als eine Nachahmung einer lasterhaften Handlung, die durch ihr lächerliches Wesen den Zuschauer belustigen, aber auch zugleich erbauen kann." 68)

Unter "Laster" versteht Gottsched in aufklärerischem Optimismus einen Mangel an Vernunft, der durch 'Verlachen' ausgemerzt werden kann.<sup>69)</sup> Der aus diesem Grund für die deutsche Komödie der Aufklärung entstandene Terminus lautet Verlachkomödie.

Eine derartig enge Verknüpfung von Gesellschaft bzw. Zuschauer und Komödie findet sich weder bei Aristoteles noch bei den Theoretikern des französischen Klassizismus. Boileau meint zur 'neuen Komödie' der Griechen lobend:

"La Comédie apprit à rire sans aigreur,  
Sans fiel et sans venin sceut instruire et  
reprendre." 70)

Von einer Komödie, die lehren und tadeln soll, bis zu der den gesellschaftlichen Nutzen der Komödie betonenden Definition des Aufklärers Gottsched ist es jedoch noch ein grosser Schritt. So finden sich denn bei Boileau in der Aufzählung der in der Komödie darzustellenden Personen auch der

"Honneste homme"<sup>71)</sup> und nicht nur lasterhafte Charaktere. Eine Wirkung auf den Zuschauer wird in seiner Poetik nicht erörtert.

Es ist deshalb um so erstaunlicher, dass Kantemir die Nützlichkeit der Komödie bereits in seiner kurzen Definition erwähnt ("k ispravleniju npravov [...] smotritelej"). Auch der Aufklärer Sumarokov sieht diese Eigenschaft der Komödie als wesentlich an und nimmt sie sogar, die klassische Formel von 'prodesse et delectare' erweiternd<sup>72)</sup>, in seine Komödiendefinition auf:

"Svojtvo komedii - izdevkoj pravit' nprav;  
Smesit' i pol'zovat' - prjamoj eja ustav."<sup>73)</sup>

Seine Formulierung, dass der Komödiendichter "dolžen predstavljat' [...] poroki[...] nam"<sup>74)</sup>, lässt auf einen direkten Einfluss Gottscheds schliessen. Auch Trediakovskij betont in seiner bereits zitierten Definition den Zusammenhang zwischen Komödie und Gesellschaft. An einer anderen Stelle heisst es:

"Dolžnost' eja, pokazyvat' na Teatre poroki i nedostatki [...], osmechaja onyi: Namerenie ž, daby ispravit' npravy."<sup>75)</sup>

Die Betonung der Autoren liegt auf Verbesserung der "npravy", die zwar auch im Individuum zum Vorschein treten, eher aber als ein Hinweis auf gesellschaftliche Zustände zu werten sind.<sup>76)</sup> In der Betonung der gesellschaftlichen Nützlichkeit der Komödie und der Forderung nach Darstellung von russischen Berufen auf der Bühne liegen letztendlich die poetologischen Anstösse zur Schaffung ei-

ner Sittenkomödie, die sich nicht auf die Darstellung von überzeitlichen Charakteren beschränkt, sondern deren Verankerung in einem nationalen historisch-gesellschaftlichen Kontext bewusst macht. Wessen Sitten in einer derartigen Komödie dargestellt werden könnten, hatte Trediakovskij in seiner Übersetzung Boileaus folgendermassen formuliert:

"Smotrite nprav Dvora, i byt gradskich žil'cov."<sup>77)</sup>

Warum dieses Postulat Boileaus in Russland modifiziert wurde, warum also die Komödien Fonvizins nicht in der Stadt oder am Hof, sondern auf dem Lande spielen, obwohl sich doch das Publikum aus der Stadtbevölkerung rekrutierte, ist noch im Laufe der Arbeit zu klären.

## 2.2. Die Verskomödie "Korion" und der Einbruch der Mitleidsdramaturgie

Fonvizins erste Komödie "Korion"<sup>78)</sup> wurde am 10.11.1764 auf der Bühne des Petersburger Hoftheaters uraufgeführt.<sup>79)</sup> Es handelt sich um eine in sechsfüssige Jamben gefasste Bearbeitung der Verskomödie "Sidnei" (1745)<sup>80)</sup> von Jean-Baptiste-Louis Gresset (1709 - 1777), einem Vertreter des von Frankreich auf Deutschland und Russland übergreifenden Rokoko-Stils.<sup>81)</sup> Eine ausführliche Untersuchung des "Korion" sowie ein Vergleich mit dem "Sidnei" wurde von H. Schlieter vorgelegt.<sup>82)</sup> Wir wollen uns deshalb nur um eine detaillierte Analyse der von Fonvizin vorgenommenen Veränderungen des Originals bemühen sowie auf die in der Forschung



umstrittene Frage des Komödientyps eingehen. Zuerst wird jedoch die Theorie der sog. Anpassungsschule zu erörtern sein, zu der sich Fonvizin zu Beginn seiner literarischen Tätigkeit bekannte.

### 2.2.1. Die Anpassungsschule und ihre Theorie

Bei der seit dem Jahre 1764 in Erscheinung tretenden Anpassungsschule handelt es sich um einen Kreis von Schriftstellern (B.E. El'čaninov, V.I. Lukin, D.I. Fonvizin, F.A. Kozlovskij u.a.), der sich um den Kabinettsminister und Komödienautor I.P. Elagin (1725 - 1794) gruppierte. Waren zur Schaffung eines Repertoires für das 1756 gegründete erste russische Theater bis 1764 nur ausländische Dramen wörtlich ins Russische übertragen worden, so stellte sich der Elagin-Kreis die Aufgabe, Komödien französischer und deutscher Autoren einer Anpassung (peredelyvanie oder sklonenie) an russische Sitten zu unterziehen.<sup>83)</sup> Unter Anpassung verstanden die Autoren dieses Kreises entweder eine freie Übersetzung (vol'nyj perevod), in der nur Namen, Ortsbezeichnungen etc. verändert wurden, oder die Umarbeitung (pereloženie), zu der der Theoretiker des Kreises Lukin erläuterte: "peredelyvat' značit, nečto vključit' ili isključit'".<sup>84)</sup> Bei dem Grossteil der französischen Originalkomödien handelt es sich um klassizistische Komödien mit eingefügten rührenden Szenen.

V.I. Lukin (1737 - 1794) rechtfertigt für die Anpassungsschule die neue Übersetzungspraktik mit

der folgenden Begründung:

"Mne vseгда nesvojstvenno kazalos' slyšat' čužestrannye rečenii v takich sočinenijach, kotorye dolženstvujut izobraženiem našich npravov ispravljat' ne stol'ko obščie vsego sveta, no bolee učastnye našego naroda poroki;" 85)

"Mnogie zriteli ot Komedii v čužich npravach, ne polučajut nikakogo popravlenija. Oni mysljat, čto ne ich, a Čužestrancov osmeivajut."86)

Die angeführten Zitate aus der Vorrede zu Lukins "Nagraždennoe postojanstvo" stehen in direktem Zusammenhang zu den von uns bereits zitierten poetologischen Äusserungen russischer Dichtungstheoretiker. Auffallend ist wieder die wirkungspoetische Begründung der Notwendigkeit einer Anpassung: Die Komödie dient dem Zweck, die Sitten der Zuschauer zu verbessern. Dies gelingt jedoch nur, wenn für russische Zuschauer russische Laster auf der Bühne dargestellt werden. Dem Dichter wird die moralische Pflicht zuerkannt, seinen Mitbürgern ihre Laster (poroki) zur Einsicht zu bringen. Hier wird einerseits der Einfluss des Aufklärers Gottsched sichtbar, andererseits zieht Lukin nur Konsequenzen aus dem, was Sumarokov in seiner Aufzählung des Komödienpersonals schon angedeutet hatte. Lukin geht jedoch weiter als Sumarokov, indem er die Darstellung russischer Missstände der Darstellung allgemeinmenschlicher Laster vorzieht und eine Russifizierung nicht nur auf den Personenbestand der Komödie beschränkt sehen will.

Hatte das klassizistische Drama die historische Wirklichkeit des Zuschauers in der Bühnenhandlung ignoriert, so verspricht sich Lukin eine bessere Wirkung auf den Zuschauer durch die Darstellung

von Sitten in ihrer zeitlichen und örtlichen Spezifik. Zugrunde liegt hier einerseits die schon von Voltaire und Lessing gegebene Interpretation des klassizistischen Naturnachahmungspostulats als Annäherung der Bühnenhandlung an die zeitgenössische gesellschaftliche Wirklichkeit, andererseits die von Diderot zur Unterhöhlung der Ständeklausel benutzte Argumentation, dass nur das auf den Zuschauer wirken könne, was seiner Erfahrungswelt entspricht:

"Je suis moins disposé à croire deux événements que le hasard a rendus successifs ou simultanés, qu'un grand nombre qui, rapprochés de l'expérience journalière, la règle invariable des vraisemblances dramatiques, me paraîtraient s'attirer les uns les autres par des liaisons nécessaires." 87)

Während die Klassizisten, mit Aristoteles argumentierend, die dramatische Wahrscheinlichkeit abstrakt definierten und sie bereits gewährleistet sahen, wenn auf der Bühne geschildert wurde, "was geschehen könnte und was möglich wäre nach Angemessenheit oder Notwendigkeit"<sup>88)</sup>, so sieht Diderot nunmehr in der alltäglichen Erfahrung des Zuschauers die Kontrollinstanz für eine als wahrscheinlich akzeptierte Bühnenhandlung. Diente ein derartiges Argumentationsmodell in Westeuropa jedoch eher der Aufwertung des Bürgers auf der Bühne als der Einführung eines nationalen Theaters<sup>89)</sup>, so verwendet Lukin diese Argumentation nur, um eine nationale Komödie zu rechtfertigen. Seine spezifisch bürgerliche Herkunft kann diese Argumentation jedoch nicht verleugnen, und Anfang der 90er Jahre wird Plavil'sčikov das Streben nach einem nationalen russischen Theater mit der

Forderung nach einer angemessenen Repräsentation des dritten Standes auf der Bühne verbinden.

### 2.2.2. Zur Frage des Komödientyps

In der Forschung ist die Frage umstritten, ob es sich bei dem "Korion" Fonvizins um eine 'comédie larmoyante' oder um eine klassizistische Komödie handelt. Die sowjetische Forschung neigt mehr dem letzteren Standpunkt zu, wenn G.N. Makogonenko schreibt: "Doch die hervorragende komische Begabung des Schriftstellers erlaubte ihm, das sentimentale Drama Gressets in eine lustige Komödie zu verwandeln."<sup>90)</sup> Schlieter dagegen ordnet "Korion" dem Rührstück zu, konzidiert aber, dass diese Komödie "teilweise noch als klassizistische Dienerkomödie anzusehen"<sup>91)</sup> sei. Es soll hier mit Hilfe der bereits angegebenen Charakteristika der einzelnen Komödientypen eine Klärung des Problems versucht werden.

Im Mittelpunkt dieser Komödie Fonvizins steht ein negativ gezeichneter Charakter, der Adelige Korion (im Original Sidnei), der aus Liebeskummer beschliesst, nach dreijährigem 'ennui' auf dem Lande Selbstmord zu begehen. Bezeichnet Schlieter die Schaffung rührender Charaktere als eines der Verfahren zur Verwirklichung eines rührenden Ansatzes<sup>92)</sup>, so muss hinzugefügt werden, dass Charaktere nur Elemente im Strukturzusammenhang eines Dramas darstellen und rührende Charaktere allein nicht eine Komödie zum Rührstück umfunktionieren können. Es handelt sich zwar bei Korion um

eine Figur, die in einer anderen Struktur Rührung erzeugen könnte; in der konkreten Struktur der Fonvizinschen Komödie wird dieser Charakter jedoch zum Gegenstand der satirischen Verspottung.

Sidnei hat nach Aussage seines Dieners Dumont "un maintien raisonnable, un bon sens reconnu"<sup>93)</sup> verloren; an der entsprechenden Stelle im "Korion" verzweifelt der Diener Andrej über seinen Herrn:

"Ego uže ničto na razum ne privodit,  
I bol'se ot času s uma moj barin schodit."<sup>94)</sup>  
(I, 6)

Die Selbstvorwürfe Korions und seine vorgetragene Absicht, Selbstmord zu begehen, wirken in dem konkreten Strukturzusammenhang des Werkes nicht rührend, weil Fonvizin durch ein Verfahren der klassizistischen Komödie die Rührung des Zuschauers verhindert: Der schlagfertige Diener kommentiert ironisierend die Worte seines Herrn. Diese Technik zeigt sich konkret im Ablauf der einzelnen Auftritte und Repliken: Jeder Monolog Korions, seine einzelnen Äußerungen werden von Kommentaren seines Dieners eingerahmt, so dass eine rührende Wirkung nicht aufkommen kann. So kommentiert der Diener den in einem Monolog vorgetragenen Entschluss Korions, Zenovijsa sein gesamtes Vermögen zu vermachen, mit den Worten:

"S takoj toski ves' svet ne trudno pozabyt':  
Čto ja deržu v rukach, i to pozabyvaju;  
Posleduja emu, poslednij um terjaju."<sup>95)</sup>  
(I, 5)

An anderer Stelle setzt Andrej der wehmütigen Frage Korions, ob ihm die Welt denn nicht wider-

wärtig sei, ein Bekenntnis zur Lebensfreude entgegen:

"Komu takoj vopros pokažetsja ne diven?  
Moe nameren'e, kol' bog blagoslovit,  
Ne v važnosti kakoj, v bezdelke sostoit;  
I eželi mne v tom ne pomešajut čerti,  
Tak veselo prožit' želaju ja do smerti:  
Na svete sem nikto dva raza ne živet -  
Vot mnenie moe i vot vam moj otvet." 96) (I, 8)

Im Laufe der Handlung versuchen Diener, Freund und ehemalige Geliebte Korions, diesen von seinem Laster zu befreien, d.h. aus seiner übertriebenen Schwerkraft zu reißen. Besonders den Intrigen des Dieners ist das gute Ende der Komödie zu verdanken: Andrej entwendet seinem Herrn alle möglichen Selbstmordinstrumente und hat das Gift, welches Korion angeblich genommen hat, mit Wasser vertauscht.

Alle angeführten Strukturmerkmale:- der negativ gezeichnete Held, die ihn umgebende vernünftige Umwelt, die satirische Funktion des Dieners, der die Bühnenhandlungen initiiert, die Intrigen des Dieners - lassen darauf schliessen, dass es sich sowohl im "Sidnei" als auch im "Korion" um eine monomische Typenkomödie handelt. Die weitergehende Vermutung, Gresset habe eine Satire gegen die 'comédie larmoyante' schreiben wollen, wird nicht durch den Text gestützt. Das Auftreten der Geliebten Zenovijs (im Original Rosalie) wird nicht ironisch beleuchtet, sondern hier treten typische Züge des Rührstücks auf: eine als tugendhaft gezeichnete Figur, die sich ohne eigene Schuld in einer unglücklichen Lage befindet, das Vergiessen von Tränen auf der Bühne u.a.m.. In der Struktur des Stückes handelt es sich jedoch nur um ver-

einzelte episodische Szenen, die nicht den Charakter des Stückes prägen. Dieser ist am angemessensten als monomische Typenkomödie mit eingefügten rührenden Szenen zu kennzeichnen.

Die Vorherrschaft der Komik über die Rührung zeigt sich auch im Schlusswort (mot à la fin) des Dieners Andrej:

"Čot' v žizni mnogo nam slučatsja tužit',  
Odnako chočetsja podolee požit'." 97) (III, 9)

Dieses Schlusswort einer die Lebensfreude propagerenden Komödie weist darüber hinaus auf eine dem literarischen Rokoko zuzuordnende Lebensphilosophie<sup>98)</sup>, die jedoch an einigen Stellen im "Korion" von aufklärerisch-didaktischen Elementen verdrängt wird.

### 2.2.3. Die Interpretation der Szene I, 7

Als wesentlichste Abweichung vom Original muss die Szene I, 7 (vgl. "Sidnei", I, 8) des "Korion" genannt werden. In dieser Szene gestaltet Fonvizin das Original völlig um und führt zum ersten Mal in der Geschichte der russischen Komödie einen leibeigenen Bauern als Bühnenfigur ein. Es ist zu fragen, weshalb die Anpassung dieser Szene derart radikal vorgenommen wurde und zu welchem Zweck Fonvizin eine Veränderung des traditionellen Personenbestandes der Komödie riskiert.

In der Szene I, 8 des "Sidnei" wird von Gresset ein Gärtner eingeführt, der im Laufe der Handlung die Funktion eines Boten übernimmt. Das sich zwischen Diener und Gärtner entwickelnde Gespräch fügt sich nahtlos in die ironische Charakterisierung der Hauptperson Sidnei ein, über den der Diener bemerkt:

"Il est malade ou fou, peut-être tous les deux." 99) (I, 8)

Darüber hinaus wird in dieser Szene der Schritt zu einer Verallgemeinerung von der Ebene des Individuums auf die Ebene der Gesellschaft vorgenommen. Auf den Ausruf des Dieners Dumont:

"Quel est donc le malheur de tous ces gens heureux!" 100) (I, 8)

antwortet der Gärtner Henri:

"Il leur faudroit du mal & du travail par fois;  
Pour rire d'un bon coeur, parlez-moi d'un Bourgeois!"  
101) (I, 8)

Der Gärtner führt also die 'Krankheit' des Adels auf die Langeweile zurück und stellt dem Adel das Bürgertum gegenüber, welches sich ein gesundes Lachen 'erarbeitet' hat. Gresset versucht, mit Hilfe des Vergleichs zwischen Adel und Bürgertum das Unbehagen des Adels zu erklären. Die Kontrastierung von Adel und Bürgertum war jedoch nur dem englischen oder französischen Publikum verständlich, das den politischen Kontrast zwischen diesen gesellschaftlichen Gruppen vor Augen hatte. Für einen russischen Zuschauer jedoch musste der Vergleich zwischen Adel und Bürgertum unverständ-



lich erscheinen, da es ein Bürgertum als eigenständige gesellschaftliche Kraft in Russland nicht gab. Schon das Auftreten eines Gärtners musste dem russischen Publikum merkwürdig vorkommen, da doch derartige Arbeiten in Russland von Leibeigenen verrichtet wurden. So ist die Einführung des Bauern und die Umstrukturierung der Szene von Fonvizin aufgrund wirkungspoetischer Erwägungen<sup>102)</sup> zu verstehen, die einer soziologischen Erklärung bedürfen.

In der sowjetischen Forschung wird der Bauern-Szene im "Korion" eine grosse Bedeutung zugesprochen, eine Ansicht, die man durchaus teilen kann. Worin diese Bedeutung allerdings besteht, ist die nun zu klärende Frage.

V.N. Vsevolodskij-Gerngross sieht in der Gegenüberstellung von Diener und Leibeigenem die Absicht Fonvizins, die Zersplitterung der leibeigenen Bauernschaft im 18. Jahrhundert zu zeigen.<sup>103)</sup> In den Äusserungen des Bauern sieht er sogar "das erste politisch bissige Auftreten Fonvizins in der dramatischen Dichtung [...]".<sup>104)</sup> In einer anderen Arbeit findet sich die Behauptung, in der Darstellung des Bauern zeige sich die Klassenlage des Dichters<sup>105)</sup>, weil der Diener den Bauern mit den Worten begrüsst:

"Da čto za čudo mne v glaza teper' popalo?  
Kakoe strannoe i glupoe lico!" 106) (I, 1)

Diese Behauptungen beruhen einerseits auf "jener so beliebten wie misslichen Identifikation von Dramenperson und Autor"<sup>107)</sup>, andererseits wird die im Drama dargestellte Fiktion platt als Abbildung

der Wirklichkeit verstanden, ohne die der Kunst eigenen Gesetzmässigkeiten zu berücksichtigen.

Äussert sich in I, 1 der Diener über den Bauern in der zitierten Art, zeigt sich darin nicht die Klassenlage des Autors, sondern eine für die klassizistische Komödie typische Funktion der Dienerfigur: durch ironische oder satirische Bemerkungen zu anderen handelnden Personen für Komik zu sorgen. Es ist deshalb nur um so erstaunlicher, dass in I, 7 der Diener keinerlei satirische Ausfälle gegen den Bauern unternimmt, sondern dessen Klagen als berechtigt anerkennt. Da diese Textstelle für das Verständnis der Szene wesentlich ist, soll sie hier ausführlich angeführt werden:

"Krest'janin: Platja-sta barinu obrok v ukazny sroki,  
 Byvajut-sta ešče drugie s nas obroki,  
 Ot koich uže my pogibli-sto vkonec.  
 Neredko ezdit k nam iz goroda gonec,  
 I v gorod starostu s soboju on taskaet,  
 Kotorogo-sto mir, složivšis', vykupaet.  
 Sluch est', čto sdelan vnov' v prikaze  
 prigovor,  
 Čtobcasce byl takoj vo vsem uezde sbor.  
 Ne malo i togo sbiraetsja v narode,  
 Cem klanjaemsja my pocastu voevode,  
 K tomu ža sborščiki draguny ezdjat k nam  
 I bez poscady b'jut knutami po spinam,  
 Kol' deneg-sta kogda daem my im nemnogo.

Andrej: O, o! Mne kažetsja, už èto sliškom  
 strogo!  
 Kakuju bednuju krest'jane žizn' vedut,  
 Kol' grabjat ich i te, kotorym predan  
 sud!...  
 Odnako dolžen ty, čto veleno, ispolnit'."  
 108) (I, 7)

Der Diener antwortet auf die Klagen des Bauern also nicht mit Ironie, sondern äussert sein Mitgefühl. Dies kann als eines der Indizien dafür gelten, dass die Bauern-Szene nicht die Erheiterung des Publi-

kums, sondern dessen Betroffenheit auslösen will. Untersucht man die Ausführungen des Bauern genauer, stösst man darüber hinaus auf die für die 'comédie larmoyante' typische Konstellation, dass sich positiv dargestellte Personen in einer unglücklichen Lage befinden: Obwohl die Bauern den Pachtzins bereits gezahlt haben, werden sie zu weiteren Geldzahlungen gepresst. Der Bauer fängt auf der Bühne sogar an zu weinen<sup>109)</sup>, um auf den Zuschauer einen rührenden Eindruck zu machen.<sup>110)</sup>

In der Gegenüberstellung von Diener und Bauer zeigt sich also nicht die Zersplitterung der Bauernschaft, sondern die Verwendung zweier literarischer Verfahren, die für zwei verschiedene literarische Systeme typisch sind: Die ironisierende Dienerfigur der klassizistischen Komödie steht der rührenden Bauerngestalt der 'comédie larmoyante' gegenüber. Die Szene I, 7 stellt somit im Unterschied zur entsprechenden Szene im "Sidnei", die auf eine Erzeugung von Komik angelegt ist, ein weiteres rührendes Element in der Gesamtstruktur des "Korion" dar. Es ist nunmehr zu fragen, ob ein derartiger Verstoss gegen das klassizistische Kontaminationsverbot bei der Anpassung von den Vertretern dieser Schule theoretisch begründet wird und wie es möglich ist, dass das literarische System der Empfindsamkeit in Gestalt der 'comédie larmoyante' oder eingefügter rührender Szenen in Russland grosse Beliebtheit erlangen konnte.

#### 2.2.4. Die Mitleidsdramaturgie und ihre soziologischen Implikationen

Da sich Fonvizin zu poetologischen Fragen nicht geäußert hat, müssen wir wieder auf den Theoretiker des Elagin-Kreises, V.I. Lukin, zurückgreifen. Lukin begründet die Übertretung des Kontaminationsverbotes folgendermassen:

"Ođna i ves'ma malaja čast' partera ljubit žalostnyja i blagorodnymi mysljami napolnennyja; a drugaja i glavnaja, veselyja komedii [...]. I tak ugođdaja pervym vključil ja [...] mesta k sostradaniju pobuđdajuščija; a dostal'nuju čast' zritelej staralsja ja po vozmožnosti uveselit' vvedennymi komičeskimi licami [...]." 111)

Diese Begründung zeigt die Zwickmühle, in der sich ein der Aufklärung verpflichtet fühlender Autor der damaligen Zeit befindet. Einerseits stellt er sich die Aufgabe, die Sitten seiner Zeit und damit auch den Geschmack seiner Zuschauer zu bessern, andererseits muss er auf den Geschmack des Publikums Rücksicht nehmen, um überhaupt auf den Zuschauer einwirken zu können. Lukin sieht die Priorität in der Möglichkeit einer Einwirkung, d.h. er unterwirft sich dem Geschmacksdiktat des Publikums, ohne aber seine aufklärerischen Ideale aufzugeben. Die Frage lautet nun: Was vermögen rührende Szenen oder edle Gedanken und Handlungen auf der Bühne zu leisten? Da Lukin die Antwort darauf schuldig bleibt, ist man gezwungen, auf die Äusserungen Diderots zu diesem Thema zurückzugreifen, der die Grundlagen einer empfindsamen Theatertheorie geschaffen hat. Dies erscheint besonders deshalb gerechtfertigt, weil Diderots "De la poésie dramatique" bei der Veröffentlichung der Lukin-schen Thesen mit grosser Wahrscheinlichkeit<sup>112)</sup>

bereits in russischer Übersetzung vorlag.

In dieser Abhandlung Diderots findet sich die Auffassung, dass die Darstellung "edler" Handlungen den Zuschauer besonders stark rühren könne:

"Je le répète donc: l'honnête, l'honnête. Il nous touche d' une manière plus intime et plus douce que ce qui excite notre mépris et nos ris." 113)

Diesem Gedanken liegt die philosophische Überzeugung Diderots zugrunde, dass der Mensch im Innersten seines Wesens gut ist, denn auch ein schlechter Mensch wird dem Leid tugendhafter Helden nicht gleichgültig gegenüberstehen und das Theater verbessert verlassen:

"Là [im Parkett;P.H.] le méchant [...] compatit à des maux qu'il aurait occasionés, et s'indigne contre un homme de son propre caractère. Mais l'impression est recue;[...] et le méchant sort de sa loge, moins disposé à faire le mal [...]."  
114)

In den von uns angeführten Zitaten zeigt sich, dass die Mitleidsdramaturgie die gleichen didaktischen Ziele verfolgt wie die klassizistische Komödientheorie Gottscheds und seiner russischen Anhänger. Indem Lukin (oder Fonvizin) mitleidserzeugende rührende Stellen in seine Komödien einbaut, wählt er eine andere wirkungspoetische Strategie, die jedoch den gleichen Zielen verpflichtet ist wie die Verlachkomödie: den Zuschauer zur Tugend anzuhalten oder, negativ ausgedrückt, von Lastern fernzuhalten.

Der Aufklärer Fonvizin verwendet also Techniken der Mitleidsdramaturgie, welche doch nach den

klassizistischen Regeln der Tragödie vorbehalten sind, um alle zur Verfügung stehenden Mittel zur Einwirkung auf das Publikum auszuschöpfen. Um die Zuschauer zu erreichen, verstösst er schon mit seiner ersten originalen Leistung als Komödienautor gegen den klassizistischen Regelkanon. Er tut das mit dem ihm eigenen aufklärerischen Impetus, der sich in der Appellstruktur der Bauern-Szene niederschlägt: ein Appell an die Zuschauer, Härten gegen ihre Leibeigenen zu vermeiden. Dass diese Appellstruktur der Bauern-Szene vom Publikum nicht erkannt und der Bauer von ihnen als komisch empfunden wurde<sup>115)</sup>, ist nur bezeichnend: Den an die Verlachkomödie gewöhnten Zuschauern war die von Fonvizin verwandte Technik noch zu ungewohnt (wobei die Frage nicht zu klären ist, ob sie den Appell überhaupt verstehen wollten).

Im Laufe der 70er Jahre des 18. Jahrhunderts fand die Bauernfigur als Bestandteil der Mitleidsdramaturgie immer weitere Anwendung.<sup>116)</sup> Ab 1763, als Voltaires "Écossaise" als erste 'comédie larmoyante' ins Russische übersetzt wurde, fand auch das reine Rührstück in Russland immer grösseren Zuspruch. Klammert man das Problem einmal aus, wie eine Gesellschaft aussehen muss, in der sich die Darstellung eines Leibeigenen zur Erzeugung von Rührung anbietet, so ist doch auf die Frage näher einzugehen, ob sich der Einbruch der Empfindsamkeit in das literarische System des Klassizismus mit der Entwicklung der russischen Gesellschaft im 18. Jahrhundert verbinden lässt.

Das literarische System der Empfindsamkeit als typisch bürgerlich zu bezeichnen, ist ein Allge-

meinplatz, der zu Missverständnissen führen kann. Das Attribut 'bürgerlich' verleitet dazu, das Auftreten dieses literarischen Systems in der russischen Adelskultur des 18. Jahrhunderts nicht hinreichend zu würdigen<sup>117)</sup> und damit Analogien in den sozialen Entwicklungen West- und Osteuropas zu übersehen: "ein literarischer Einfluss wird nur möglich, wenn Analogien in der literarischen und sozialen Entwicklung bestehen."<sup>118)</sup>

J. Habermas erklärt die der Empfindsamkeit spezifische Subjektivität von Produzent und Rezipient mit der sich im 17. und 18. Jahrhundert herauskristallisierenden Trennung von Privatheit und Öffentlichkeit. Der gesellschaftliche Ort dieser Privatheit ist "die Sphäre der patriarchalischen Kleinfamilie"<sup>119)</sup>, eine sich zuerst im Bürgertum ausbildende Institution. Aufbauend auf dieser Theorie kommt P. Szondi bei der Analyse bürgerlicher Trauerspiele zu folgender Erklärung des Phänomens Empfindsamkeit:

"Empfindsamkeit ist der Ausdruck der Tabuisierung jedes Konflikts zwischen den Angehörigen einer Familie." 120)

Versucht man, dieses an westeuropäischen Dramen gewonnene Erklärungsmodell auf Russland zu übertragen, stösst man auf unüberwindliche Schwierigkeiten. In Russland gab es im 18. Jahrhundert kein Bürgertum im westlichen Sinne als eigenständige, Adel und Bauern gleichwertig gegenüberstehende Klasse, und noch 1830 kann P.A. Vjazemskij schreiben:

"Der Kaufmannsstand hat auch keine besonderen Kennzeichen: er schliesst sich mit seinen zwei Enden entweder an den Adel oder an das einfache Volk an." 121)

Die Kaufmannschaft begann zwar, unter der Protektion des Monarchen ihre eigenen Interessen zu artikulieren<sup>122)</sup>, doch besass sie nicht die ökonomische Basis und das Selbstbewusstsein des westeuropäischen Bürgertums, das seine sozialen Institutionen (wie z.B. die patriarchalische Kleinfamilie) in der Literatur zu propagieren wusste. Es ist anzunehmen, dass nach der Befreiung des Adels von der Dienstpflicht (1762) eine gewisse Verbürgerlichung des Landadels eintrat<sup>123)</sup> und in diesem Zusammenhang von einer Konsolidierung der bürgerlichen Kleinfamilie auch in Russland gesprochen werden kann, doch gilt dies sicher nicht für den der Gallomanie verfallenen Adel der Städte, welcher den französischen Hochadel nachahmte.<sup>124)</sup>

Die von Lukin gegebene Erklärung, er habe einem kleineren Teil des Publikums zuliebe rührende Stellen in seine Komödie eingebaut<sup>125)</sup>, verführt zwar dazu, diesen kleineren Teil mit Bürgern zu identifizieren, doch wäre dies reine Spekulation. Dem kann ausserdem entgegengehalten werden, dass sich schon in den späten 60er Jahren der gesamte Adel für die empfindsame Literatur begeisterte: Nach Meinung von V.O. Ključevskij weinten die russischen Adligen niemals so gerne wie zur Zeit Katharinas der Grossen.<sup>126)</sup>

Das von Szondi gelieferte Erklärungsmodell kann also für die Verhältnisse in Russland nicht befriedigen, nicht zuletzt deshalb, weil Szondi Ort und



Ursache der Empfindsamkeit in der patriarchalischen Kleinfamilie lokalisiert.<sup>127)</sup> Die Familie ist jedoch eher die gesellschaftliche Institution, in der sich Empfindsamkeit überwiegend 'abspielt', nicht jedoch auch ihre gesellschaftliche Ursache.

Die gesellschaftlichen Bedingungen für das Entstehen von 'Empfindsamkeit' geraten ins Blickfeld, betrachtet man diese als eine spezielle Form der Melancholie, bei der die Affekthemmung abgebaut ist<sup>128)</sup>: Man gibt sich seinen Gefühlen hin, ohne sie zu kontrollieren. Das Aufkommen der Melancholie in Russland fiel zeitlich zusammen mit der Befreiung des Adels von der Dienstpflicht (1762). Es folgten später weitere Verordnungen, die dem Adel die volle Herrschaft über seine Leibeigenen zusicherten. Alle diese legislativen Massnahmen dienten dazu, die politische Macht auf den Selbstherrscher zu konzentrieren und die "soziale Macht"<sup>129)</sup> den Adeligen zu überlassen. Diese waren von den Hebeln der politischen Macht praktisch ausgeschlossen und mussten zusehen, wie unter Katharina II. die Günstlinge der Zarin grösseren Einfluss ausübten als die alte Elite des Landes.

Erst auf diesem geschichtlichen Hintergrund wird die wachsende Melancholie des russischen Adels im 18. Jahrhundert verständlich. Im Unterschied zum 'mal du siècle' des französischen Adels im 17. Jahrhundert<sup>130)</sup> zeigt sich die Melancholie des russischen Adels in ihrer verbürgerlichten Form: der Empfindsamkeit. In der dank der Adelsbefreiung wachsenden Freizeit las der russische Adel die sentimentale Literatur des französischen und deutschen Bürgertums<sup>131)</sup>, das - ebenfalls von der politischen Macht ausgeschlossen - sich in Familie

und Natur seinen Tränen hingab. Vom Dienst und damit auch von einem produktiven Dasein für die Allgemeinheit befreit, konnte der russische Edelmann ein Leben auf seinen Gütern führen und sich dem 'ennui' widmen. Gegen diese Lebensführung aber zielt der "Korion" Fonvizins. Indem der Freund Korions, Menandr, diesen in langen Monologen auf die Vorteile des Staatsdienstes hinweist und ihn auffordert, der sinnlosen Langeweile ein sinnvolles Leben für das Allgemeinwohl vorzuziehen, weist er auf eine noch existierende Existenzberechtigung für den Adel hin. So gewinnt der "Korion" Fonvizins nach der Befreiung des Adels von der Dienstpflicht eine bestimmte polemische Kraft: Gegen die Befürworter einer sich dem 'ennui' hingebenden Lebensweise wird das Postulat eines nunmehr freiwilligen Dienens für den Staat gesetzt.<sup>132)</sup>

Die Empfindsamkeit im russischen Adel des 18. Jahrhunderts zeigt eine typologische Ähnlichkeit mit der 'chandra' der Puškin-Zeit und der 'oblomovščina',<sup>133)</sup> in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Die gesellschaftliche Ursache dieser sich in der individuellen Psyche niederschlagenden Form einer allgemeinen Melancholie ist der nach dem Erlass von 1762 sich ankündigende Wegfall einer produktiven Tätigkeit für den russischen Adel, der drohende Verlust seiner sich am Nutzen für das Gemeinwohl orientierenden sozialen Identität. Fonvizins "Korion" zeigt das Aufkommen dieser Melancholie, aber auch eine Möglichkeit ihrer Beseitigung.

### 2.3. Der "Brigadir": die Komödie der ungelösten Widersprüche

Fonvizins erste Originalkomödie, die erste in fünf Akte unterteilte russische Komödie, gilt als einer der Höhepunkte der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts. Die Frage nach der Entstehungszeit dieses Werkes konnte von der Forschung trotz grosser Bemühungen bisher nicht eindeutig geklärt werden. Die neueren Publikationen legen das Jahr 1769 als Zeitpunkt der Beendigung dieser Komödie fest<sup>134)</sup>, während Vsevolodskij-Gerngross das Jahr 1766 nennt.<sup>135)</sup> Die erste öffentliche Aufführung fand erst mehr als ein Jahrzehnt später am 27.12.1780 im Petersburger Theater K. Knippers statt<sup>136)</sup>; gedruckt wurde das Stück zum ersten Mal 1783.

Einer Untersuchung des "Brigadir"<sup>137)</sup> wird in allen Arbeiten über Fonvizin sehr viel Platz eingeräumt. Unserer Aufgabenstellung gemäss wollen wir uns darauf beschränken, innovatorische und traditionelle Elemente der Komödie zu differenzieren, wobei die innovatorischen Verfahren ausführlicher erörtert werden sollen. Auf eine Bestimmung der spezifischen ideologiekritischen Leistung dieser Komödie wird abschliessend eingegangen.

#### 2.3.1. Der Personenbestand der Komödie

##### 2.3.1.1. Die Interpretation der Ständeklausel

Der Personenbestand der Komödie hält sich im traditionellen Rahmen. Das Liebespaar (Sof'ja - Dobroljubov), die einer Heirat im Wege stehenden

Eltern (sovetnik - sovetnica) und der negative Freier (Ivanuška) zählen zu den obligatorischen Figuren der klassizistischen Komödie. Hinzu treten im "Brigadir" die Eltern des negativen Freiers, so dass sich zwei Familien gegenüberstehen. Den Personenbestand vervollständigt ein Diener (sluga), der jedoch nicht mit der obligatorischen Dienerfigur der klassizistischen Komödie gleichgesetzt werden kann. Die veränderte Funktion dieser Figur wird deshalb noch zu erörtern sein.

Sowohl der Brigadier als auch der Rat stehen auf dem fünften Rang der Petrinischen Rangtabelle.<sup>138)</sup> Die handelnden Personen der Komödie werden somit als zum mittleren Dienstadel gehörig charakterisiert. Auch der positive Freier Dobroljubov wird indirekt als Adelige vorgestellt, da im 18. Jahrhundert nur Adelige das Recht auf Eigentum an Grundbesitz und Leibeigenen besitzen. Hatte Sumarokov den Stand seiner Komödienfiguren nicht explizit genannt und Lukin im "Ščepetil'nik" einen nichtadeligen Kaufmann als Hauptperson eingeführt<sup>139)</sup>, so liefert Fonvizin in seiner ersten Originalkomödie eine neue Interpretation der Ständeklausel, die für die Komödie des 18. Jahrhunderts wegweisend wird: Er klammert den Hochadel (znat'), der den Titel aufgrund seiner 'poroda' erhält, aus der Komödie aus und macht den mittleren bzw. niederen Dienstadel zum Gegenstand des Verlachens. Nicht also Katharina II., wie D.J. Welsh behauptet<sup>140)</sup>, sondern Fonvizin begründet diese Tradition. Wichtiger noch als diese neue Auslegung der Ständeklausel ist das Faktum, dass der soziale Rang der Figuren überhaupt genannt wird und damit die dargestellten

Laster in der gesellschaftlichen Hierarchie lokalisiert werden können.

Der "Brigadir" wurde für das Publikum des Petersburger Hoftheaters konzipiert<sup>141)</sup>, ein Publikum, das sich überwiegend aus Vertretern des Hochadels zusammensetzte. Die soziale Stellung der handelnden Personen des "Brigadir" ermöglichte den Zuschauern einerseits eine Distanzierung von den dargestellten Lastern und somit ein unbeschwerteres Ver-lachen, andererseits ist der Stand der Figuren nicht derartig niedrig, dass sich die Zuschauer überhaupt nicht angesprochen fühlen durften. Es sind hier somit auch wirkungspoetische Gründe, die Fonvizin zur Darstellung des mittleren Adels in der Komödie führen. Wollte dagegen ein deutscher Komödienautor seine Zuschauer erreichen, musste er vorwiegend Bürger auf die Bühne bringen. Die verschiedenartige Ausfüllung der Ständeklausel korreliert mit verschiedenen gesellschaftlichen Verhältnissen, auf die jeweils einzuwirken alle aufklärerischen Autoren der damaligen Zeit bestrebt waren.

Fonvizin hat im "Brigadir" durch eine satirische Darstellung des Dienstadels jedoch nicht die Höherwertigkeit des Geburtsadels betonen wollen. Die Komödie stellt somit keinen Beitrag zur Diskussion über die Notwendigkeit des Dienstadels dar, die zur Zeit der Entstehung der Komödie in Russland geführt wurde.<sup>142)</sup> Der in der Struktur des Stückes angelegte Kontrast zwischen Dobroljubov-Sof'ja und den negativen Personen beruht nicht auf der Antithese 'poroda-vysluga', sondern auf einer moralischen Bewertung der Personen, die in lasterhafte und tugendhafte Figuren unterteilt werden.

### 2.3.1.2. Verfahren der Charakterisierung

Fonvizin verwendet im "Brigadir" zur Charakterisierung der Personen sowohl die direkte als auch die indirekte Charakterisierung. Die direkte Charakterisierung wurde seit Sumarokov von den Bedienten oder von der positiv gezeichneten Liebhaberin vorgenommen. Die Verwendung dieses Verfahrens findet sich im "Brigadir" sehr selten, da die Dienertfigur diese Funktion nicht mehr wahrnimmt und die positiv gezeichneten Personen sich bei einer Beurteilung der negativen Figuren auffällig zurückhalten. So findet man nur zwei direkte Charakterisierungen der negativen Figuren: In II, 1 charakterisiert Sof'ja Ivanuška als Gallomanen mit den Worten:

"Ja ženoju budu takogo duraka, kotoryj nabit odnimi francuzskimi glupost'mi, [...]" 143) (II, 1)

und in IV, 1 äussert Dobroljubov über den Rat:

"Ty znaeš sama, čto otec tvoj ljubit bogatstvo; a korystoljubie delaet iz človeka takie že čudesu, kak i ljubov'." 144) (IV, 1)

Die Entlarvung der negativen Charaktere geht somit überwiegend im Kreis der negativen Figuren vor sich. Dieses Verfahren, von Sumarokov bereits verwendet<sup>145)</sup>, wird von Fonvizin zur Perfektion entwickelt. Direkte und indirekte Charakterisierung vermischen sich dort, wo die Beurteilung einer Person eine Selbstcharakterisierung einschliesst. Als Beispiel mag die Antwort des Brigadiers auf eine die Frau des Brigadiers lobende Äusserung des Rates dienen:

"Premudra! vot-na, soseduška! Ty, žaluja nas, tak govorit' izvoliš', a mne kazetsja, budto premudrost' ee očen' na glupost' pochodit." 146)  
(I, 1)

Einerseits wird hier die Frau des Brigadiers als dumm charakterisiert, andererseits entlarvt die Art dieser Charakterisierung, die in Gegenwart der Charakterisierten ausgesprochen wird, den Sprecher als unhöflich und grob. An anderer Stelle charakterisiert die Beurteilung einer Person den Urteilenden, indem dessen Beurteilungskriterien aufgedeckt werden. Auf die Aufforderung, ihre Meinung zur Frau des Brigadiers zu äussern, antwortet die Rätin:

"Ne pravda li, čto ona svet znaet stol'ko že, skol'ko vaš batjuška?" 147) (I, 3)

Mit dieser Antwort gibt sie zu erkennen, dass für sie als einziges Kriterium zur Beurteilung eines Menschen sein Vertrautsein mit der Welt des Hofes gilt.

Neben die Charakterisierung durch eine fremde Person tritt im "Brigadir" häufig die indirekte Charakterisierung in Gestalt der Selbstentlarvung, die eigentlich eine Entlarvung durch den Zuschauer ist: Die Äusserung einer handelnden Person gibt dem Zuschauer die Möglichkeit, deren Charakterzüge zu erschliessen. So nennt z.B. der Rat seiner Tochter als einzigen Grund, weshalb sie Ivanuška heiraten soll: "Dereven'ki u nego izrjadnye." 148) (II, 1) Die Habgier des Rates kann aus diesen Worten entnommen werden, wird jedoch im Text nicht explizit genannt.

Fonvizin zeigt sich der Tradition verhaftet, wenn er als weiteres Verfahren der Charakterisierung die Sprache der handelnden Personen differenziert. Den

scheinheiligen Rat charakterisiert ein häufiger Gebrauch von Kirchenslavismen sowie Ausdrücken der Amtssprache. Für die Archaisierung seiner Sprache kann als Beispiel ein Abschnitt aus dem ersten Auftritt der Komödie angeführt werden:

"Net, dorogoj zjat', kak my, tak i ženy naši, vse v ruce sozdatelja. U nego vse vlasy glavy našeja izočteny sut'." 149) (I, 1)

Ebenfalls in diesem Auftritt findet sich eine Wendung aus der Amtssprache:

"Prileži tol'ko k delam, čitaj bol'se." 150) (I, 1)

Die Rätin und Ivanuška werden sowohl durch die Sprache des 'petimetr' als auch durch den 'ščegol'-Jargon charakterisiert, wobei Fonvizin zum ersten Mal diese beiden Idiome miteinander vermischt.<sup>151)</sup> Zum Jargon des 'ščegol'' gehören Wendungen und Lexeme wie: "radost' moja", "žizn' moja", "radost'", "duša moja" als Anredeformen (Rätin in I, 3), zur Sprache des 'petimetr' die makaronischen Wortformen, die eingeschobenen französischen Lexeme oder die Verwendungen syntaktischer Strukturen des Französischen im Russischen: vgl. z.B. makaronische Wortformen wie "menažirovat'", "dessimjulacija", "ekzistirovat'" (I, 3), Ausrufe wie "Pardieu", "Hélas", "Dieu" (I, 3) oder syntaktische Entlehnungen aus dem Französischen wie:

"Ja éтого choču, i eželi ne ja tot preblagopolučnyj trefovyj korol', tak plamen' moj k vam chudo nagražden." (Ivanuška in I, 3) 152)

Der Brigadier verwendet häufig Metaphern aus dem militärischen Bereich und die dazugehörigen Termini: vgl. z.B.



"Ja kak chrabryj polkovodec, a ty moja fortēcija, kotoraja kak ni krepka, odnako vse brešu v nee sdelat' možno." 153) (III, 4)

Für die Sprache der Frau des Brigadiers sind folgende Merkmale charakteristisch: ein häufiger Gebrauch von Ausrufen wie "mat' moja", "veriš' li bogu" u.a., eine elliptisch verkürzte Syntax der Umgangssprache (vgl. z.B. den Beginn der Gvozdilov-Episode in IV, 2: "Tak i žit'. Vit' ja, mat' moja, ne odna zamužem. Moe žit'e chudo-chudo, a vse ne tak, kak, byvalo, našich oficeršej."<sup>154)</sup> sowie eine Häufung feststehender phraseologischer Einheiten (z.B. "učen'e svet, neučen'e t'ma" [I, 1]; "Zakažu i drugu i vorogu idti zamuž" [IV, 2]; "slovo za slovo" [IV, 2]).

Im Unterschied zu den als lasterhaft dargestellten Figuren werden die positiven Personen nicht sprachlich differenziert. Während sich die negativen Figuren alle auf der Ebene des niedrigen Stils miteinander verständigen, äussern sich ihre positiven Gegenspieler im traditionellen pathetischen Stil, der von P.N. Berkov erschöpfend analysiert wurde.<sup>155)</sup> Dieser Stil manifestiert sich im "Brigadir" besonders in der Lexik und Syntax; als seine charakteristischen Merkmale können häufige Inversionen, komplizierte syntaktische Reihen und der Gebrauch von Abstrakta genannt werden (vgl. z.B. die Szenen I, 5 und IV, 1; s. das Zitat unten S.105).

Zu den Verfahren der Charakterisierung lässt sich abschliessend sagen, dass sie sich im Rahmen der literarischen Tradition bewegen und es Fonvizin noch nicht gelingt, die Figuren durch ihre auf der Bühne dargestellten Handlungen zu charakterisieren: Die Charaktere der Personen werden nur im

Medium der Sprache vorgeführt. Darüber hinaus lässt die Auswahl der Charakterisierungsverfahren darauf schliessen, dass Fonvizin die unmittelbare didaktische Einflussnahme auf den Zuschauer eingrenzen will und diesem eine eigenständige Bewertung des Bühnengeschehens zutraut. Indem die negativen Figuren sich gegenseitig entlarven, wird eine direkte Charakterisierung der Personen auf der Bühne vermieden und der Zuschauer zur Beurteilung ihres Charakters aufgefordert. Wie jedoch die Didaktik auf anderem Wege wieder in die Komödie eindringt, wird später noch zu zeigen sein.

#### 2.3.1.3. Die Funktionen der positiven Figuren

Als positiv gezeichnete Figuren treten im "Brigadir" nur Sof'ja und Dobroljubov auf. Wie in allen klassizistischen Komödien kommt ihnen im Vergleich zu den negativen Figuren eine untergeordnete Bedeutung zu, die sich auch in der Quantität ihrer Auftritte ausdrückt: Die positiven Figuren äussern nur etwa 10% der in der Komödie gemachten Aussagen.<sup>156)</sup> Die Zweitrangigkeit der positiven Figuren ist in der bereits genannten Intention der klassizistisch-aufklärerischen Komödie begründet, durch Entlarvung von Lastern eine Besserung der Sitten zu erreichen. Es stellt sich nun die Frage, weshalb die klassizistische Komödie auf die positiven Figuren nicht ganz verzichten kann und ob sich im "Brigadir" in der Funktion der positiven Figuren innovatorische Züge finden lassen.

Die Darstellung der positiven Figuren im "Brigadir" lehnt sich stark an die traditionellen Muster dieser

Typen in der klassizistischen Komödie an.<sup>157)</sup>

Es erfolgt keine psychologische Charakterzeichnung der positiven Helden; sie sind nur durch ihre Funktion in der Struktur der Komödie zu begreifen. Alle Interpretationsansätze, die die Handlungen der positiven Helden psychologisierend erklären wollen, sind somit zum Scheitern verurteilt, da sie Massstäbe an diese Figuren herantragen, denen diese nicht gerecht werden können. Dies gilt z.B. für die Interpretation der Szene IV, 2, die von Dostoevskij geliefert wurde und der sich G.M. Fridlender<sup>158)</sup> anschliesst. Die Reaktion Sof'jas auf die Gvozdilov-Episode in IV, 2 ist nicht Ausdruck ihrer empfindsamen Erziehung<sup>159)</sup>, sondern bedingt durch die Funktion dieser Figur als Raisonneur. Auch Makogonenko verfällt in eine Psychologisierung der positiven Personen, wenn er zu dem entgegengesetzten Schluss kommt, Sof'ja zeige Mitleid mit den Soldatenfrauen.<sup>160)</sup>

Die positiven Helden im "Brigadir" sind jedoch apsychologisch konstruiert. Ihre Liebe wird nicht wie bei Marivaux psychologisierend analysiert, sondern ist durch das traditionelle Handlungsmuster der klassizistischen Komödie vorgegeben. Die apsychologische Darstellung der positiven Charaktere zeigt sich deutlich in der Szene I, 5, in der die Liebenden zuerst den Handlungsablauf resümieren müssen, bevor sie sich ihrer Liebe mit erstarrten sprachlichen Leerformeln versichern:

"Dobroljubov: Tem lučše, eželi étot durak [Ivanuška; P.H.] v nee [die Rätin; P.H.] vljubilsja, da i ej prostitel'no im plenit'sja.

- Sof'ja: V rassuždenii ee koketstva očen' prostitel'no, i ona lučšego sebe ljubovnika najti, konečno, ne možet; odnako ja žaleju o batjuške.
- Dobroljubov: O, požaluj, o nem ne tužite. Batjuška vaš, kažetsja mne, s otmennoju nežnost'ju gljadit na brigadiršu.  
[...]
- Sof'ja: Eželi ž éto pravda, to krome brigadirši, kažetsja mne, budto zdes' vljublenny vse do edinogo.
- Dobroljubov: Pravda, tol'ko raznica состоit v tom, čto ich ljubov' smešna, pozornaja i delaet im beščestie. Naša že ljubov' osnovana na čestnom namerenii i doštojna togo, čtob vsjakij poželal našego sčastija. Ty znaeš', čto eželi b moj malyj dostatok ne otvratil otca tvoego imet' menja svoim, to by ja davno uže byl toboju blagopolučen.
- Sof'ja: Ja tebja uverjala i teper' uverjaju, čto ljubov' moja k tebe končitsja s žizniju moeju. Ja vse predprinjat' gotova, liš' by tol'ko byt' tvoej zenoju. Malyj tvoj dostatok menja ne ustrašaet. Ja vse na svete dlja tebja snesti rada." 161) (I, 5)

Anstatt ihren Gefühlen über die drohende Verbindung Ivanuška-Sof'ja Ausdruck zu verleihen, fassen die beiden Liebenden die Liebesintrigen der Szenen I, 1 bis I, 4 zusammen und signalisieren dann mit ihrer konventionellen Liebeserklärung dem Zuschauer, dass der Handlungsablauf nach dem traditionellen Schema der klassizistischen Komödie organisiert ist. In der Szene I, 5 zeigt sich damit die Doppelfunktion des Liebespaares in der Struktur der Komödie. Einerseits entspricht es dem von der literarischen Tradition vorgegebenen Muster, indem es für den dramatischen Konflikt sorgt. Der obligatorische Konflikt zwischen Liebenden und Eltern bzw. Vater der Braut dient auch im "Brigadir" als Handlungsnexus, der eine Einführung des Liebespaares notwendig macht. Wie stark dieses Handlungsgerüst

der klassizistischen Komödie an den positiven Personen verankert ist, zeigt der "Ščepetil'nik" Lukins. Indem Lukin auf das Liebespaar verzichtet, verzichtet er auch auf einen dramatischen Konflikt mit einer sich daraus ergebenden Bühnenhandlung.

Fonvizin geht einen anderen Weg: Er übernimmt die traditionelle Funktion des Liebespaares, weist aber darüber hinaus dieser Personengruppe noch andere Aufgaben in der Struktur der Komödie zu. Die Szene I, 5 gibt Aufschluss auch über die zweite Funktion der positiven Figuren: Sie kommentieren und resümieren die Handlung. Diese Funktion, in früheren klassizistischen Komödien von der Dienerfigur ausgefüllt, wird im "Brigadir" auf das Liebespaar übertragen, da Fonvizin die Dienerfigur rigoros ihrer traditionellen Aufgaben beraubt. Der Diener äussert in der gesamten Komödie nur vier Worte und wird somit im Unterschied zu den auch häufig als 'Dienerkomödien' apostrophierten klassizistischen Komödien zu einer Randfigur reduziert. Damit folgt Fonvizin der Theatertheorie Diderots, der die Eliminierung der Dienerfigur in der Komödie empfohlen hatte, um die Komödie der geschichtlichen Wirklichkeit der Zuschauer anzunähern.<sup>162)</sup>

Die positiven Personen liefern jedoch nicht wie die Diener in der traditionellen Komödie einen auf Komik abzielenden Kommentar, sondern geben in didaktischer Zielsetzung die Meinung des Autors zu verschiedenen Fragen wieder: Sie erfüllen die Funktion des Raisonneurs. Der Raisonneur wurde von Regnard als Komödienfigur mit der Absicht eingeführt, die Meinung des Autors zu verschiedenen Fragen dem Publikum mitzuteilen.<sup>163)</sup> Die rein didaktische Aufgabe dieser Figur weist sie als das

typischste aufklärerische Element im literarischen System des Klassizismus aus, doch sichern die wohlmeinenden Belehrungen des Raisonners dieser Figur auch in empfindsamen Komödien grossen Erfolg. In Russland erscheint dieses Verfahren zur Übermittlung der Gedanken des Autors zuerst in den Anpassungen der Theatersaison 1764/65. Lukins Krämer (ščepetil'nik) in der gleichnamigen Komödie sowie Menandr im "Korion" Fonvizins können als erste Vertreter der Raisonneur-Figur in der russischen Komödie bezeichnet werden. Im "Brigadir" wird die Funktion dieser Figur zum ersten Mal auf das Liebespaar übertragen und auf die Einführung einer speziell diese Aufgabe erfüllenden Figur verzichtet.

Die Funktion des Raisonners zeigt sich z.B. in der Szene IV, 6, in der Dobroljubov auf die Bemerkung, er kenne sicher sehr viele Kinder, die ihren Eltern Ehre machen, antwortet:

"A ešče bol'še takich, kotorye im delajut besčest'e. Pravda i to, čto vsemu pričinoj vospitanie." 164)

(IV, 6)

Kennzeichnend ist hier der Vorgang der Verallgemeinerung: Der Raisonneur abstrahiert aus dem konkreten Bühnengeschehen allgemeine Regeln, die der Zuschauer leicht als Meinung des Autors erkennt. Im Falle dieses Verfahrens ist also eine Identifizierung zwischen Dramenperson und Autor nicht nur erlaubt, sondern sogar gefordert. In der Funktion des Raisonners, d.h. als Sprachrohr des Autors, spricht auch Sof'ja, wenn sie in IV, 2 auf die Gvozdilov-Episode der Frau des Brigadiers entgegnet:

"Požalujte, sudarynja, perestan'te rasskazyvat' o tom, čto vozmuščat celovečestvo." 165) (IV, 2)

Nicht nur Dobroljubov allein, wie Welsh behauptet<sup>166)</sup>, sondern auch Sof'ja erfüllt die Aufgabe des Raisonneurs, die somit auf zwei Personen verteilt wird. Die Repliken Sof'jas sind somit nur in ihrer Funktionsgebundenheit zu verstehen und nicht Ausdruck eines mit psychologischer Raffinesse konstruierten Charakters.

Die positiven Figuren entbehren jedes nationalen Kolorits und sind derart abstrakt, dass sie auch in einer französischen oder deutschen Komödie auftreten könnten. Versucht der Dichter, sich durch die Entfunktionalisierung der Dienerfigur der russischen Wirklichkeit anzunähern, gelingt ihm dies bei der Zeichnung der positiven Figuren nicht: Sie bleiben 'unwahr' und sind nicht der russischen Wirklichkeit entlehnt. Abstrakt bleibt damit auch das Familienmodell, das Fonvizin im "Brigadir" zwar noch nicht derart forciert propagiert wie im "Nedorosl'", das aber in seinen Konturen durchaus auszumachen ist. So heisst es in einem Gespräch der Rätin mit Ivanuška:

"Sovetnica: Razve padčerica moja ne dovol'no plenila vaše serdce?  
Ona stol'ko postojanna!  
Syn: Ona postojanna! . . . O, verch moego nesčast'ja! Ona eščë i postojanna!  
Kljanus' vam, čto eželi ja èto v nej, ženjasja, primeču, to tu že minutu razvedus' s neju. Postojannaja žena vo mne užas proizvodit. Ah, madame!  
Eželi b vy byli žena moja, ja by vek ne razvelsja s vami." 167) (I, 3)

Wenn der als Gallomane charakterisierte Brigadierssohn die Beständigkeit seiner zukünftigen Ehefrau als negative Eigenschaft ansieht, zeigt sich darin

ein eher lockeres Verhältnis zur ehelichen Treue, das Ivanuška aus Frankreich übernommen haben mag, das aber auch bei den anderen nicht der Gallomanie verfallenen negativen Figuren des Stückes anzutreffen ist.<sup>168)</sup> Dobroljubov, der als Raisonneur die Meinung des Autors von sich gibt, führt in obigem Zitat<sup>169)</sup> aus, dass eine derartige Auffassung von Liebe und Ehe die negativen Personen, die allesamt dem Adel angehören und damit auch ihre Ehre (čest') zu verteidigen haben, ehrlos mache (delaet im bes-čestie). Implizit wird damit an das Standesbewusstsein des Adels appelliert, eine Auffassung von Liebe und Ehe zu verwirklichen, die sich auf Werte wie Beständigkeit und eheliche Treue gründet. Die Protagonisten dieser Werte Dobroljubov und Sof'ja sind aber in ihrer klassizistischen Konventionalität unfähig, die Funktion eines glaubhaften Musters der aus Westeuropa übernommenen Liebes- und Familienidee<sup>170)</sup> zu erfüllen.

#### 2.3.1.4. Die negativen Figuren: vom Charaktertyp zum Sozialtyp

Hatten wir bei den positiven Figuren des "Brigadir" eine starke Verbundenheit mit der literarischen Tradition festgestellt, so lässt sich für die negativen Figuren der Komödie konstatieren, dass sie eine originale Leistung Fonvizins darstellen, deren Relevanz für die Entwicklung der russischen Komödie nicht unterschätzt werden darf. Der innovatorische Charakter dieser Figuren liegt weniger in einer Psychologisierung der Personen, eine Entwicklung, die man nach der Rezeption französischer Komödien des 18. Jahrhunderts durchaus annehmen könnte.



Auch die negativen Figuren des "Brigadir" sind überwiegend apsychologisch gezeichnet und weisen innerhalb der Komödie keinerlei Persönlichkeitsentwicklung auf. Die Liebeshändel, in die die Personen verstrickt sind, werden nicht in ihrer individuell-psychologischen Problematik gesehen, sondern dienen als Handlungsschema, in denen die einzelnen Typen agieren.<sup>171)</sup>

Es sind jedoch nicht mehr nur Charaktertypen, die auf der Bühne dargestellt werden.<sup>172)</sup> Zwar verkörpert jede der negativen Figuren noch einen Charaktertyp: In der Frau des Brigadiers wird u.a. die Dummheit blossgestellt, in Ivanuška und der Rätin die Gallomanie, der Rat ist u.a. die Verkörperung der Scheinheiligkeit, und der Brigadier erscheint als der aus früheren Komödien bekannte gross-sprecherische Soldat. Eine richtigere Charakterisierung z.B. des Rates aber müsste ihn als typischen Angehörigen des Dienstadels schildern, dessen Charakterzüge wie Scheinheiligkeit und Streben nach Selbstbereicherung dazu führten, dass er sein Amt als Richter zur Vergrösserung seines Vermögens missbrauchte. Der Charaktertyp wird im "Brigadir" mit einer fiktiven Biographie ausgestattet, in die Fakten und konkrete Daten der Zeitgeschichte eingeflochten werden. Damit aber wird der Charaktertyp in seiner nationalen und historischen Spezifik identifizierbar und bekommt eine soziale Dimension, die er vorher nicht kannte. Da mit Ausnahme des Dieners alle Personen der Komödie einem Stand angehören, werden die für den Dienstadel repräsentativen Sozialtypen<sup>173)</sup> auf die Bühne gebracht und damit eine Typologie des Dienstadels in seiner Gesamtheit entworfen.

So wird der Brigadier nicht nur als grosssprecherischer Bramarbas geschildert, sondern er ist auch Soldat, der sein Leben in den Türkenkriegen eingesetzt hat, um sich den Rang des Brigadiers zu verdienen, ein für seinen Stand typischer roher und ungebildeter Mensch, zur gleichen Zeit guter Patriot und brutaler Ehemann. In einem Gespräch mit der Rätin hebt er seine Verdienste hervor:

"On [Ivanuška; P.H.] chotja i moj syn, odnako tait' nečego; gde on byl? v kakich pochodach? na kotoroj akcii? A eželi ty ochotnica slušat' i vprjam' čto-nibud' prijatnoe, to prikaži mne, ja tebe v odin mig rasskažu, kak my turkov napoval položili, ja ne žalel basurmanskoj krovi."  
174) (III, 4)

Zum ersten Mal finden wir damit in einer russischen Komödie Anspielungen auf konkrete historische Ereignisse (auf die Türkenkriege von 1735 - 1739).<sup>175)</sup>

In der Äusserung der Rätin:

"Muž moj pošel v otstavku v tom godu, kak vyšel ukaz o lichoimstve." 176) (I, 3)

wird darüber hinaus der 1762 veröffentlichte Erlass gegen die Korruption in der Bürokratie direkt erwähnt. Sagt die Rätin an anderer Stelle<sup>177)</sup>, sie wohne mit ihrem Mann erst einige Jahre im Dorfe, so wird das Jahr der Handlung annähernd datierbar: Die Komödie spielt gegen Ende der 60er Jahre des 18. Jahrhunderts. Eine derartige zeitliche Konkretisierung zielt zusammen mit anderen Verfahren gegen die Abstraktheit und Ahistorizität früherer klassizistischer Komödien und muss als eine wesentliche Neuerung in Richtung auf eine Annäherung des Bühnengeschehens an die historische Realität der Zuschauer bezeichnet werden.

Die Charaktere der Figuren und ihre Biographie werden also in einen konkreten historisch-gesellschaftlichen Zusammenhang gestellt, ohne den ihre Charakterfehler nicht zu erklären wären. Der Rat wird nicht nur als "chanža" geschildert, sondern es werden auch Fakten aus seinem Berufsleben genannt: Er war Richter, in seinem Beruf bestechlich, habgierig und ungerecht. So erzählt er von sich:

"Ja sam byval sud'eju: vinovatyj, byvalo, platit za vinu svoju, a pravyj za svoju pravdu; i tak v moe vremja vse dovol'ny byli: i sud'ja, i istec, i otvetčik." 178) (II, 1)

Die Rätin hat sich nicht nur an der Gallomanie infiziert. Sie wird zur gleichen Zeit als eine sich nach dem Leben in der Stadt auf dem Lande nunmehr langweilende Adelige geschildert, die französische Romane liest und nicht weiss, wie sie sich an ihrem Mann für ein derartiges Leben rächen kann. Ihre Beschreibung des Landlebens charakterisiert sie nicht nur als Modenärrin, sondern gibt auch das Überheblichkeitsgefühl des städtischen Adels gegenüber seinen provinziellen Standesgenossen wieder:

"Vse sosedi naši takie neuči, takie skoty, kotorye sidjat po domam, obnjavšis' s ženami. A ženy ich - cha-cha-cha-cha! - ženy ich ne znajut ešče i do sich por, čto èto - dezabil'e, i dumajut, čto budto' možno prožit' na sem svete v polšlafroke. Oni, duša moja, ni o čem bol'se ne dumajut, kak o stolovych pripasach; prjamyje svin'i..." 179) (I, 3)

Auch von Ivanuška erfährt der Zuschauer mehr als seine Neigung zur Gallomanie; sein Laster wird vielmehr auf dem Hintergrund der Erziehung in seinem Elternhaus gesehen. So wirft der Brigadier seiner Frau vor:

"[...] ne govarival li ja tebe: žena! ne baluj rebenka; zapišem ego v polk; [...] a ty vseгда izvolila boltat': ach, batjuška! net, moj batjuška! čto ty s mladencem delat' chočeš'?"<sup>180)</sup>  
(III, 2)

An anderer Stelle (V, 2) wird darauf hingewiesen, dass Ivanuška von einem französischen Kutscher erzogen wurde.<sup>181)</sup>

Wie diese Textbeispiele belegen, werden die Charaktertypen zu Sozialtypen ausgeweitet. Die sozialen Typen wiederum ergeben eine typisierte satirische Darstellung des russischen mittleren Dienstadels in seiner Gesamtheit. Indem die individuellen Laster in Beziehung zu gesellschaftlichen Zuständen gesetzt werden, wird ihnen ihr individueller Charakter genommen und ein kausaler Bezug zur gesellschaftlichen Wirklichkeit hergestellt. Beschreibt die Frau des Brigadiers das Leben der Soldatenfrauen, so schildert sie auch die Bedingungen ihrer eigenen Existenz:

"O, Ivanuška! Bog milostiv. Vy, konečno, stanete žit' lučše našego. Ty, slava bogu, v voennoj službe ne služil, a žena tvoja ne budet ni taskat'sja po pochodam bez žalovan'ja, ni otvečat' doma za to, čem v stroju muža razdrznil." <sup>182)</sup> (I, 1)

A. Strycek meint dieses Wechselverhältnis, wenn er die Frau des Brigadiers pointiert charakterisiert:

"Dummheit ja, aber auch Verdummung."<sup>183)</sup>

Als Ursache der Misere, die sowohl eine individuelle als auch eine gesellschaftliche ist, nennt der Raisonneur Dobroljubov die Erziehung: "[...] vsemu pričinoj vospitanie."<sup>184)</sup> (IV, 6). In der Erziehung liegt der in der Aufklärung immer wieder betonte

Weg zur Überwindung des Lasters für eine bessere Zukunft. In der lasterhaften Gegenwart sieht sich Dobroljubov jedoch noch gezwungen, sich direkt an den Monarchen zu wenden, um seine gerechte Sache durchzuzufechten (vgl. II, 6). Das gute Ende aller Komödien, im "Brigadir" erst ermöglicht durch die Gerechtigkeit der Monarchin, ist weniger eine affirmative Gutheissung gesellschaftlicher Zustände, sondern eher ein Appell, die Wirklichkeit nach der Komödie zu formen. Für die Art der dargestellten Laster im "Brigadir" ist es bezeichnend, dass nur die Einwirkung von aussen, nicht aber eine Intrige das gute Ende herstellen kann: Sind die Laster gesellschaftlicher Art und nicht, wie in der monomischen Typenkomödie, in einem Mangel an individueller Vernunft begründet, so kann ein Komödienschluss nicht in der Bekehrung des Unvernünftigen liegen, sondern eine ausserhalb der Komödie liegende Instanz - die Gerechtigkeit der Zarin - vermag die Voraussetzungen für das günstige Ende der Komödie zu schaffen.

Indem Fonvizin die negativen Figuren zu der gesellschaftlichen Wirklichkeit Russlands in Beziehung setzt, folgt er in der Praxis den Theorien Lukins und Sumarokovs, d.h. er russifiziert die klassizistische Komödie. Im Sinne der Diderotschen Forderung nach 'vérité'<sup>185)</sup> praktiziert Fonvizin eine Annäherung des Bühnengeschehens an die konkrete historische Situation des Zuschauers. Dabei verstösst er jedoch gegen die Konsequenz in der Charakterzeichnung, wenn er seinen Personen Reden in den Mund legt, die für sie in höchstem Grade unwahrscheinlich sind. Diese Verstösse lassen sich einerseits auf das didaktische Engagement des Dichters zurückführen, andererseits auf die von der klassizistischen Poetik vorgeschriebene Regel,

geistreich sein zu müssen. Als Beispiel mag die erstaunliche Erkenntnis Ivanuškás dienen:

"Molodoj čelovek podobn vosku. Eželi b malheureusement ja popalsja k russskomu, kotoryj by ljubil svoju naciju, ja, mozet byt', i ne byl by takov." 186) (V, 2)

Diese gelegentlichen Verstösse gegen die Charakterzeichnung können jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass die negativen Figuren in ihrer historischen Konkretheit wesentlich glaubwürdiger sind als die positiven.

Fonvizin bringt in typisierter Darstellung die zwei möglichen Berufswege russischer Adelliger auf die Bühne: den Brigadier als Vertreter der militärischen Laufbahn und den Rat als ehemaligen Angehörigen der Bürokratie. Damit folgt er, den russischen Verhältnissen Tribut zollend, den Empfehlungen Diderots (und auch Sumarokovs), Stände auf der Bühne darzustellen. Hatte Diderot unter Stand (frz. condition) erläuternd Berufsbezeichnungen und Familienstände (den Stand des Vaters, der Tochter usw.) genannt<sup>187)</sup>, so liefert Fonvizin eine andere Interpretation des Standesbegriffs. Er stellt den Stand des Adels - konkreter: den niederen Dienstadel - in Gestalt typisierter Vertreter verschiedener beruflicher Laufbahnen auf der Bühne dar. Fonvizin nimmt also die Anregung Diderots auf, entwickelt sie aber nach eigener Interpretation weiter und kommt so zu einer Darstellung des russischen niederen Adels in seiner Gesamtheit.

Diese Darstellung ist ihrem Wesen nach satirisch, d.h. sie konzentriert sich auf eine mit Übertrei-

bungen arbeitende Aufzeigung negativer Seiten der russischen Wirklichkeit. Durch die Akkumulation negativ gezeichneter Typen beginnt jedoch die dargestellte gesellschaftliche Schicht als ganze problematische Züge anzunehmen.<sup>188)</sup> Der in der Komödie angelegte Kontrast zwischen den negativen Figuren und den positiven Helden vermag das negative Bild des Adels kaum abzuschwächen.<sup>189)</sup>

Da nicht mehr die Blossstellung eines individuellen Charakterfehlers im Vordergrund steht, sondern die satirische Beschreibung einer gesellschaftlichen Schicht, sind alle Interpretationsversuche zum Scheitern verurteilt, die mit dem Begriffsinventar der monomischen Typenkomödie arbeiten. Es steht weder die Gallomanie Ivanuškas im Mittelpunkt der Handlung<sup>190)</sup> noch die Grosssprecherei des Brigadiers, wie der Titel der Komödie vermuten liesse. Die Strukturelemente der monomischen oder binomischen Typenkomödie lassen sich im "Brigadir" nicht ausmachen. Es gibt weder den allein im Mittelpunkt der Handlung stehenden Helden<sup>191)</sup> noch die Intrige, die ihn zur Einsicht seines Lasters bewegen soll. Fonvizin greift eher auf die polynomische Tradition der Sumarokovschen Komödie zurück. Deren Schwächen - die Handlungsführung - versucht er durch eine Entlehnung von Handlungselementen der Rokokokomödie auszuweichen (s.u.). Im Mittelpunkt der Handlung steht nicht mehr eine einzelne, ein bestimmtes Laster verkörpernde Person, sondern mehrere negativ gezeichnete Figuren als Vertreter eines bestimmten gesellschaftlichen Standes. Da Fonvizin, über Sumarokov hinausgehend, den Stand der Personen konkretisiert und ihre individuellen Laster auf gesellschaftliche Zustände bezieht, kann vom "Brigadir"

als der ersten russischen Sittenkomödie<sup>192)</sup> oder, um den Terminus von N.V. Gogol' zu gebrauchen<sup>193)</sup>, von einer gesellschaftlichen Komödie gesprochen werden.

### 2.3.2. Die Übertretung des Kontaminationsverbots

In einigen Werken der Sekundärliteratur findet man die Ansicht, dass Fonvizins "Brigadir" in polemischer Absicht gegen die sich in Russland verbreitende 'comédie larmoyante' gerichtet sei.<sup>194)</sup> Diese Behauptung muss in Anbetracht der Tatsache relativiert werden, dass Fonvizin im "Brigadir", ähnlich wie im "Korion", eine Szene eingefügt hat, die in Verletzung des Kontaminationsverbotes beim Zuschauer Mitleid erzeugen soll. Es handelt sich um die Szene IV, 2, in der die Frau des Brigadiers weinend von der Behandlung durch ihren Mann erzählt.

Das wichtigste innovatorische Element dieser Szene liegt darin, dass an einer Figur in einer Szene demonstriert wird, wie eine Person sowohl Erheiterung als auch Rührung im Zuschauer erzeugen kann. Es wird also zur Erregung von Mitleid nicht eine neue Figur eingeführt, wie im "Korion", sondern die Erzeugung rührender Wirkungen geht von einer komischen Figur aus. Es ist das grosse Verdienst Fonvizins, die verschiedenen Funktionen der brigadirša-Figur so in Szene zu setzen, dass sie nicht gegen die Psychologie dieser Person verstossen. Hier zeigt sich, dass das Ausfüllen verschiedener Funktionen durch eine Person nicht unbedingt gegen die Charakterbeschreibung dieser Figur verstossen



muss, ja dass die Erzeugung verschiedener Wirkungen eine psychologische Fundierung der Figur voraussetzt, wenn sie nicht unglaubwürdig werden soll.

Auf die Frage, weshalb sie weine, antwortet die Frau des Brigadiers:

"O tom, čto mne grustno. Teper' Ignatij Andreevič napadi na menja ni za čto, ni pro čto. Rugal, rugal, a gospod' vedajet za čto. Už ja u nego stala i svin'ja, i dura; a vy sami vidite, dura li ja?"

Dobroljubov:

Konečno, vidim, sudarynja."<sup>195)</sup> (IV, 2)

Die Frau des Brigadiers wird als dumm geschildert, auch wenn der Inhalt ihrer Äußerungen Mitleid erregen kann. Im zitierten Kontext erzeugen diese Äußerungen jedoch im Zuschauer nicht Mitleid, sondern Erheiterung, da der 'tragischen' Äußerung eine sie ins Komische ziehende Replik folgt, eine Technik, die wir schon im "Korion" beobachtet haben. Auf diese Weise widerspricht die Äußerung der Frau des Brigadiers weder der vom Autor gelieferten Charakterbeschreibung noch verstößt sie gegen das Kontaminationsverbot.

Erst gegen Ende der Szene wird durch die Erzählung der Gvozdilov-Episode im Zuschauer Mitleid erzeugt. Die Gvozdilov-Episode verstößt gegen das Kontaminationsverbot, weil sie nicht in die Verlachkomödie integriert wird: Es fehlt eine das Tragische der Mitteilung in Komik transformierende Replik.  
Sof'jas Reaktion:

"Požalujte, sudarynja, perestan'te rasskazyvat' o tom, čto vozmuščajet človečestvo." <sup>196)</sup> (IV, 2)

bestätigt den tragischen Gehalt der Gvozdilov-Episode, ohne ihn zu ridiculisieren. Diese Replik signalisiert dem Zuschauer aber auch die sich in dieser Episode zeigenden positiven Charaktereigenschaften der Frau des Brigadiers. Sie nimmt Anteil am Schicksal der Offiziersfrau und zeigt damit eine Menschlichkeit, die sie als Teil der "empörrten Menschheit" ausweist. Indem ihr Menschsein sich in dieser Episode dem Zuschauer enthüllt und sie wie die Offiziersfrau als Opfer bestimmter Verhältnisse erscheint, wird die wichtigste Voraussetzung für das Entstehen von Mitleid im Zuschauer geschaffen, an dessen Menschlichkeit implizit appelliert wird. So entsteht zum ersten Mal in der Geschichte der russischen Komödie eine charakterlich mehrschichtige Figur<sup>197)</sup>, deren Wirkungskreis sich eben wegen dieser Mehrschichtigkeit nicht allein auf die Erzeugung von Komik beschränkt. Poetologisch betrachtet wird mit der 'brigadirša-Figur' erstmalig ein 'gemischter Charakter' realisiert, der in der literaturtheoretischen Diskussion der Zeit insbesondere von Lessing immer wieder gefordert wurde.<sup>198)</sup> Die Annäherung des Bühnengeschehens an die Wirklichkeit führt bei Fonvizin also nicht nur zu einer Russifizierung der Personen, sondern auch zu einer Charakterzeichnung, die eine eindeutige moralische Eingruppierung unmöglich macht.

### 2.3.3. Die Behandlung der drei Einheiten

Es findet sich in der Forschungsliteratur die Feststellung, dass die Einhaltung der drei Einheiten ge-

wahrt bleibe.<sup>199)</sup> Im folgenden soll diese Behauptung auf ihre Stichhaltigkeit überprüft und Zeit, Ort sowie Handlung der Komödie einer genaueren Analyse unterzogen werden.

Zur Einheit der Zeit lässt sich konstatieren, dass die Handlung der Komödie zwar nicht der Spieldauer entspricht wie in den Komödien Sumarokovs, dass die Handlung sich aber im Laufe eines Tages abspielt. Die Einheit der Zeit ist somit gewahrt. Die im Text der Komödie gegebenen Hinweise auf bestimmte historische Ereignisse und die damit erzielte zeitliche Konkretisierung der Handlung wurden bereits diskutiert, so dass hier nicht näher darauf eingegangen werden soll.

Auch die Einheit des Ortes ist im "Brigadir" gewahrt: Die Handlung spielt in einem Zimmer auf dem Gutshof des Rates. Es fällt auf, dass zum ersten Mal in einer russischen Originalkomödie die Handlung auf dem Lande stattfindet.<sup>200)</sup> Aufbauend auf der Interpretation Vjazemskijs<sup>201)</sup> wird in der Forschungsliteratur deshalb häufig der Schluss gezogen, Fonvizin habe den Landadel aus der Provinz karikieren wollen. Ein derartiger Schluss lässt sich aber am Text nicht belegen.<sup>202)</sup> Der Rat hat sich erst vor wenigen Jahren mit seiner Frau aufs Land zurückgezogen (vgl. I, 3), und der Brigadier kommt mit seiner Familie gerade aus Petersburg. Die handelnden Personen könnten also durchaus in einer sich in Moskau oder Petersburg abspielenden Handlung auftreten.

Es ist nunmehr zu fragen, was die von Fonvizin vorgenommene Projektion der Handlung in die Provinz

bewirkt. Der städtische Zuschauer<sup>203)</sup> kann sich in den Bühnenfiguren wiedererkennen, zur gleichen Zeit aber auch von ihnen distanzieren. Dem Publikum in Moskau und Petersburg fällt das Lachen um so leichter, je entfernter der Ort ist, an dem sich die dargestellten Missstände 'abspielen'. Eine ähnliche wirkungspoetische Konstellation fanden wir schon bei dem Verfahren, die handelnden Personen dem mittleren Adel zuzuordnen. In der Projektion der Handlung in die Provinz manifestiert sich der in der Komödie schwelende Konflikt zwischen satirischer Entlarvung und höfischer Unterhaltung, zwischen Didaktik und Komik. Der Aufklärer Fonvizin will zwar bestimmte Missstände beim Namen nennen, ist aber in der für das Hoftheater konzipierten Komödie vorsichtig genug, den Personenkreis seiner hochgestellten Zuschauer von einer zu direkten Kritik auszunehmen.

Wird die Einheit des Ortes gewahrt, so gilt dies jedoch nicht für die Einheit der Handlung, obwohl K. Kuntze schreibt: "Ungeachtet der mangelnden Verflechtung und Konzentration im äusseren Handlungsaufbau bleibt die Einheit der Handlung gewahrt."<sup>204)</sup> Dieser Behauptung muss widersprochen werden, da sie sich am Text nicht belegen lässt.

Als Rahmenhandlung des "Brigadir" dient das für die klassizistische Komödie typische Handlungsschema der angestrebten Verbindung zwischen Sof'ja und Dobroljubov. Als Hinderungsgrund für die Heirat wird die materielle Lage Dobroljubovs genannt (I, 5). Diese Rahmenhandlung wird erst in III, 5 - III, 6 wieder aufgenommen: Der Hinderungsgrund ist durch den schon in I, 5 erwähnten und nunmehr

gewonnenen Prozess beseitigt.

Die Handlung könnte hier schon abgeschlossen werden, wäre nicht in II, 2 die Neigung des Rates zur Frau des Brigadiers als zweiter Hinderungsgrund für die Heirat Sof'ja - Dobroljubov genannt worden. Die Wichtigkeit dieses Motivs für die Handlung rechtfertigt die Zuordnung dieser Szene zur Exposition, die also erst in II, 2 abgeschlossen ist.<sup>205)</sup> Die Neigung des Rates zur Frau des Brigadiers verstößt noch nicht gegen die Einheit der Handlung, da dieses Motiv zur Haupthandlung in Beziehung gesetzt wird. Die darüber hinaus konstruierten Liebesbeziehungen Ivanuška - Rätin und Brigadier - Rätin werden jedoch nicht in die Haupthandlung integriert und stellen somit eine Verletzung der Handlungseinheit dar.

Eine derartige Beeinträchtigung der Handlungseinheit ergibt sich fast zwangsläufig, da neben die traditionelle Handlung der klassizistischen Komödie, die im "Brigadir" nur als Rahmenhandlung auftaucht, ein zweiter Handlungsstrang tritt: die die negativen Figuren untereinander verflechtenden Liebesintrigen.<sup>206)</sup>

Schon Vjazemskij bemerkt:

"Es gibt hier in der Hofmacherei eine gewisse Symmetrie, die in ihren Folgen amüsant, im Prinzip aber unnatürlich ist." 207)

Das Handlungsmotiv des 'chassé - croisé' wird verbunden mit dem Motiv der Rivalität Vater - Sohn um die Gunst der Rätin. Der sich daraus ergebende Handlungsstrang lässt sich folgendermassen graphisch darstellen:

brigadir	brigadirša
sovetnik	sovetnica
Ivanušk	

Die Motive des 'chassé - croisé' sowie die Rivalität Vater - Sohn um die Gunst einer Frau finden sich in der europäischen Komödientradition des 18. Jahrhunderts häufiger.<sup>208)</sup> Die Raffiniertheit der Handlung und ihre Verspieltheit ist typisch für den Zeitstil des Rokoko mit seiner Betonung des 'esprit', der sich als umfassendes Formprinzip in Kunst und Gesellschaft ausprägt<sup>209)</sup> und sich besonders in der Komödienliteratur manifestiert.

Die Strukturelemente der Rokokokomödie, eingebaut in eine didaktische Verlachkomödie, erfüllen in ihr eine lehrhafte Funktion, die sonst der Rokokokunst fremd ist: Sie dienen nunmehr der Entlarvung des Lasters. Diese Umfunktionierung zeigt sich deutlich in Dobroljubovs Replik auf Sof'jas Feststellung, es seien wohl alle Personen in der Komödie verliebt:

"Pravda, tol'ko raznica состоit v tom, čto ich ljubov' smešna, pozorna i delaet im besčestie." 210) (I, 5)

Indem der sich aus der Rokokokomödie herleitende Handlungsstrang 'didaktisiert' wird, verliert er jedoch nicht, wie schon Vjazemskij bemerkt, seine "Unnatürlichkeit": Die Figuren agieren in einem Handlungsschema, das nicht zu ihnen passt<sup>211)</sup> und das in grosser Masse unwahrscheinlich ist. Nähert sich Fonvizin in seiner Personengestaltung der von Diderot geforderten 'vérité', so weicht er in seiner Handlungsführung wieder von ihr ab. Auf diesen Widerspruch zwischen Charakterzeichnung und Handlungsführung wird noch einzugehen sein.

#### 2.3.4. Der Einfluss Diderots

In der Forschungsliteratur findet sich häufig der Hinweis, dass das von Diderot konzipierte literarische System auf die Komödien Fonvizins Einfluss genommen habe. Schlieter weist im besonderen auf die Bühnenbeschreibungen und -anweisungen des "Brigadir" hin, denen ein realistischer Charakter zugesprochen wird.<sup>212)</sup> Makogonenko verweist ebenfalls auf von Diderot übernommene literarische Verfahren, rückt darüber hinaus aber den "Brigadir" in die Nähe des von Diderot geforderten 'genre sérieux'.<sup>213)</sup> Auch er nimmt häufig zu dem Begriff 'realistisch' Zuflucht und sieht im "Brigadir" eine neue realistische Art des künstlerischen Sehens und Darstellens der Wirklichkeit.<sup>214)</sup>

Im literarischen System Diderots nimmt der Begriff 'vérité' einen zentralen Platz ein. Dieser Begriff zielt polemisch gegen das klassizistische Stilprinzip<sup>215)</sup> der 'décence' oder 'bienséance', das Diderot für die schlechte Qualität des französischen Theaters verantwortlich macht. Wahr ist für Diderot "le ton de la nature"<sup>216)</sup>, die grossen Leidenschaften, die den Zuschauer rühren sollen und können, da sie allgemeinmenschlich sind. Dieser Begriff des Allgemeinmenschlichen wiederum ist "entscheidender Glaubenspunkt der revolutionären bürgerlichen Ideologie des 18. Jahrhunderts".<sup>217)</sup> Der Begriff der 'vérité' bezeugt in der Verbindung mit dem Allgemeinmenschlichen seine bürgerliche Herkunft; erst in der Gegenüberstellung zum klassizistisch-feudalen Begriff der 'décence' zeigt er seine polemische Kraft.

Auch Diderot ist als Aufklärer Vertreter einer Wir-

kungspoetik: Sein Ziel liegt in der Erzeugung von Mitleid im Zuschauer. Rühren kann den Zuschauer aber nur ein seiner Erfahrungswelt annähernd ähnliches Bühnengeschehen. Hier zeigt sich die zweite Komponente des Diderotschen Wahrheitsbegriffs: Wahrheit als annähernde Übereinstimmung des Bühnengeschehens mit der empirischen Wirklichkeit des Zuschauers. Um den Zuschauer zu rühren, müssen literarische Verfahren gewählt werden, die die empirische Wirklichkeit des Zuschauers auf der Bühne einfangen. Diese Verfahren bezeichnet Szondi als "realistisch", da sie sich "in den Dienst der Wiedergabe empirischer Vielfalt"<sup>218)</sup> stellen. Es verbietet sich jedoch, diese einzelnen Verfahren im literarischen System Diderots isoliert zu betrachten und Diderot einen Realisten zu nennen. In Verbindung mit einer "präromantischen Kunstkonzeption"<sup>219)</sup> werden diese Verfahren in typisch empfindsamer Weise in den Dienst des Gefühls gestellt, um den Zuschauer zu Tränen zu rühren.

Die von Diderot vorgeschlagenen Verfahren dienen dazu, den Zuschauer in der Illusion zu wiegen, das auf der Bühne Dargestellte sei real und unterscheidet sich kategorial nicht von der Wirklichkeit. Diderot ist somit der erste radikale Vertreter eines Illusionstheaters, welches in Deutschland in Lessings Hamburgischer Dramaturgie so vehement verfochten wurde. Es fragt sich nun, ob sich auch im "Brigadir" Kennzeichen eines Illusionstheaters finden lassen.

Die Verwendung der von Diderot empfohlenen 'realistischen' Verfahren lässt sich an mehreren Stellen im "Brigadir" nachweisen. Diderots Forderung, der



Dramenautor solle Gemälde (tableaux) auf die Bühne bringen, wird im "Brigadir" durch die einleitende Bühnenbeschreibung entsprochen (vgl. I, 1), die in drei Teile zerfällt: "eine Ortsbeschreibung, eine Beschreibung der Kleidung der handelnden Personen und ihrer Tätigkeit zu Beginn des Stückes."<sup>220)</sup> Ein weiteres von Diderot angeregtes Verfahren: - die Gemütsregung einer Figur nicht durch Worte, sondern durch Mimik auszudrücken -, findet ebenfalls im "Brigadir" Anwendung. In I, 3 f. gibt Fonvizin z.B. folgende Regieanweisungen, die die Mimik einer Person festlegen sollen: "posmotrev na nee s nežnost'ju", "pritvorjajas', budto poslednee slovo dorogo ej stoit".<sup>221)</sup> Auch bei der Darstellung zweier simultaner Handlungen in einer Szene (IV, 4) handelt es sich um ein von Diderot gefordertes Verfahren.

Die von Diderot übernommenen Techniken finden sich im "Brigadir" jedoch nur vereinzelt. So lassen sich genügend Beispiele nennen, bei denen nach Art des klassizistischen Sprechtheaters die Gemütsbewegungen der Personen unnötigerweise in Worte gefasst werden: z.B. "Ja s došady tresnu"<sup>222)</sup> (der Brigadier in III, 5) oder "Už ne obmoročen li ja?"<sup>223)</sup> (der Rat in V, 3). Die Tatsache, dass im "Brigadir" die dargestellte Wirklichkeit nur im Medium der Sprache existiert, findet sich seit Vjazemskij in allen Arbeiten über Fonvizin und lässt Strycek zu der Feststellung kommen: "Wir würden es heute ein Hörspiel nennen."<sup>224)</sup> Die Handlung auf der Bühne erschöpft sich in Gesprächen: Man tut nichts, sondern redet. Gegen das Sprechtheater<sup>225)</sup> wandte sich Diderot, weil es seine Entstehung dem klassizistischen Stilprinzip der 'décence' verdankt. Im "Brigadir" findet man sowohl Beachtung der 'décence'

als auch Sprechtheater.

Gegen den Geist der Diderotschen 'vérité' verstösst die komplizierte Handlungsführung im "Brigadir", die der Empfehlung Diderots: "Plus la marche d'une pièce est simple, plus elle est belle."<sup>226)</sup> völlig zuwiderläuft. In der Zeichnung der negativen Figuren geht Fonvizin dagegen einen wesentlichen Schritt in Richtung der Diderotschen 'vérité', indem er die handelnden Personen mit Attributen der russischen Wirklichkeit ausstattet.

Bei der Untersuchung der Einflüsse Diderots stösst man also auf nicht geringe Widersprüche. Eindeutig kann jedoch die Behauptung zurückgewiesen werden, beim "Brigadir" handele es sich um ein Drama des von Diderot geforderten 'genre sérieux'. Im "Brigadir" werden nicht, wie von Diderot für die 'ernste Komödie' gefordert<sup>227)</sup>, die Pflichten des Menschen und seine Tugend zum Gegenstande gemacht, sondern die Struktur einer Verlachkomödie, die bestimmte Laster entlarven will, bleibt in diesem Stück erhalten.

Abschliessend soll nun auf die Frage nach den sich sowohl in der Rezeption Diderots als auch in der Anlage der Komödie ergebenden Widersprüchen eingegangen werden.

### 2.3.5. Der "Brigadir": Widerspruch als Leistung

Bei der Analyse des "Brigadir" stiessen wir auf eine grössere Anzahl innovatorischer Elemente, die in sich selbst und untereinander widersprüchlich

sind. Einerseits zeigt sich in der Zeichnung der negativen Figuren eine Tendenz zur Konkretisierung und Wirklichkeitsannäherung (die auch als Russifizierung bezeichnet werden kann), andererseits werden diese Figuren in ein - ebenfalls innovatorisches - Handlungsschema gepresst, das in seiner Künstlichkeit abstrakt und unglaubwürdig ist. Zeigt sich ein Widerspruch zwischen realitätsnahen Personen und realitätsferner Handlung, so findet sich der gleiche Gegensatz im Personal der Komödie selbst, in dem sich die positiven und negativen Figuren auch in dem Mass ihrer Wirklichkeitsnähe (nationales Kolorit) und Glaubwürdigkeit unterscheiden.

Auch bei der Rezeption Diderots brechen Widersprüche auf. Wie unsere Analyse ergeben hat, übernimmt Fonvizin einige Verfahren, die in Richtung auf ein Illusionstheater zielen. Diese Verfahren finden jedoch nur sporadische Anwendung, und das klassizistische antiillusionistische Sprechtheater setzt sich immer wieder durch: in den an das Publikum gerichteten Äusserungen 'v storonu', dem didaktischen Schlusswort der Komödie<sup>228</sup>), der sprachlichen (Ver-)Formung alles Geschehenden.

Aufschlussreich für die Widersprüche, die sich im "Brigadir" manifestieren, sind die literarischen Systeme, aus denen einzelne Verfahren entlehnt werden. Einerseits stösst man auf das literarische System des bürgerlichen Theoretikers Diderot, dessen Illusionstheater nicht nur gegen den Klassizismus, sondern auch gegen dessen gesellschaftlichen Rückhalt, den Adel, gerichtet ist. Andererseits liegt der Ausgangspunkt der Fonvizinschen Innova-

tionen in der adelig-verspielten Kultur des Rokoko mit seiner Betonung des 'esprit', die zur Ausformung geistreicher Handlungsmuster führt.

An den Innovationen lässt sich somit deutlich zeigen, was der Komödie ihren spezifischen Charakter verleiht: der in ihr enthaltene und nicht aufgehobene Widerspruch zwischen einer adeligen und einer bürgerlichen Kunst. Noch ist diese Komödie dem anti-illusionistischen Prinzip der Frontalität verpflichtet und damit exemplarisch für eine Kunst, deren "Sich-dem-Beschauer-Zuwenden [...] ein Akt der Ehrerbietung, der Höflichkeit, der Etikette"<sup>229)</sup> ist. Noch führt die Annäherung an die Realität noch nicht zu einer Verletzung der 'décence': Die Äusserungen der Figuren halten sich immer im Rahmen der Wohlanständigkeit. Doch um der 'vérité' auf der Bühne näher zu kommen, werden schon illusionistische Verfahren verwendet, wird die klassizistische Abstraktheit zugunsten einer historisch-nationalen Konkretheit aufgegeben.

Für Fonvizin sind die von Diderot als konträr angesehenen Begriffe 'vérité' und 'décence' noch miteinander zu vereinbaren. Sein Hauptanliegen ist es, unter Beibehaltung der Wohlanständigkeit mit Zuhilfenahme einiger 'realistischer' Verfahren seinem überwiegend adeligen Publikum aufklärerische Ideen näherzubringen.

Diderots Forderung nach einem Illusionstheater geht von der Prämisse aus, in jedem Menschen könne Mitleid erzeugt werden, da der Mensch von Natur aus gut sei. Wie Lotman gezeigt hat<sup>230)</sup>, konnte sich Fonvizin einer derartig optimistischen Auffassung nicht anschliessen: Für ihn ist der Mensch

von Natur aus mit allen Lastern geboren. Der sich daraus ergebende aufklärerische Impetus - das Laster ausmerzen zu wollen -, führt zur häufigen Beeinträchtigung der Illusion, zu einer Bewahrung des Frontalitätstheaters. Frontalität im "Brigadir" bedeutet somit Höflichkeit und Belehrung und ist kennzeichnendes Prinzip einer von Adeligen getragenen Aufklärung. In der Bewahrung dieses Prinzips zeigt sich nicht so sehr der 'Klassenstandpunkt' des Autors als vielmehr die gesellschaftliche Wirklichkeit, die sich im Werk manifestiert.

Gesellschaftliche Wirklichkeit zeigt sich auch dort, wo ein bürgerliches literarisches System das bestehende System des Klassizismus unterwandert. Im Laufe des 18. Jahrhunderts wächst die Zahl der russischen Adeligen um ein Vielfaches an. Es entsteht ein Adel, der aufgrund von Dienst oder Reichtum in diese Schicht aufgestiegen ist.<sup>231)</sup> Ein Bürgertum als starke politische Kraft konnte sich in Russland auch deshalb nicht bilden, weil den zu Reichtum und Ansehen gelangten Bürgern durch Erhebung in den Adelsstand eine eigenständige politische Identität verwehrt wurde.

Im "Brigadir" wird dieser Prozess jedoch nicht einfach nur widerspiegelt. Grosse Kunstwerke haben nach Adorno ihre Grösse darin, "dass sie sprechen lassen, was die Ideologie verbirgt"<sup>232)</sup>, wobei er unter Ideologie "Unwahrheit, falsches Bewusstsein, Lüge"<sup>233)</sup> versteht. Löst sich in der russischen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts der Widerspruch zwischen Adel und Bürgertum scheinbar auf, so bleibt er in Wirklichkeit doch latent vorhanden und wird auch von in historischen Dimensionen denkenden Zeitgenossen reflektiert.<sup>234)</sup>

Für den "Brigadir" ist charakteristisch, dass die Elemente bürgerlicher und adeliger Kunst als voneinander unterschieden erkennbar sind. Der Widerspruch zwischen den Figuren im "Brigadir" und der Handlung, in der diese zu agieren haben, kann somit durch eine Interpretation erklärt werden, die diesen Widerspruch nicht als Mangel, sondern als Leistung der Komödie auffasst.<sup>235)</sup> Gegensätzliches bleibt im "Brigadir" als Gegensätzliches durchschaubar, Widersprüche, die in der historischen Wirklichkeit nur scheinbar gelöst sind, werden in der Komödie nicht versöhnt. In der Aufzeigung des Widerspruchs, der sich als Bruch zwischen Handlung und Personen, zwischen positiven und negativen Figuren im Werk manifestiert, liegt die Eigenart des "Brigadir" und seine ideologiekritische Leistung.

#### 2.4. Der "Nedorosl'": die geteilte Komödie

Die 'klassische' Variante des "Nedorosl'" wurde am 24. September 1782 im öffentlichen Theater Knippers mit grossem Erfolg uraufgeführt und schon ein Jahr später zum ersten Mal gedruckt.<sup>236)</sup> Dieser Komödie Fonvizins wird nicht nur der Rang der besten Komödie des 18. Jahrhunderts eingeräumt, sondern sie gilt als wichtigstes Bühnenwerk dieser Epoche überhaupt. Die Ausnahmestellung, die dieses Werk in der russischen Bühnenliteratur des 18. Jahrhunderts einnimmt, zeigt sich auch in seiner Rezeption. Der "Nedorosl'" hat sich als einziges Bühnenwerk des 18. Jahrhunderts bis heute auf dem Spielplan russischer Bühnen gehalten.<sup>237)</sup>

Die grosse Bedeutung des "Nedorosl'" liegt in seiner literaturgeschichtlichen Doppelrolle. Einerseits stellt dieses Werk den Höhepunkt der Komödienliteratur des 18. Jahrhunderts dar, andererseits zählt es als erste Komödie zum Kanon der sog. klassischen russischen Komödien. Am Anfangspunkt einer neuen literarischen Reihe stehend vermittelt dieses Werk die sich in der russischen Komödienliteratur des 18. Jahrhunderts angesammelte literarische Erfahrung (Handlungsmotive, Typen etc.) an seine berühmteren Nachfolger (wie z.B. A.S. Griboedovs "Gore ot uma" oder N.V. Gogol's "Revizor"), die sämtlich von diesem Fundus an literarischen Techniken Gebrauch gemacht haben.

Wegen dieser literaturgeschichtlichen Doppelrolle des "Nedorosl'" liegt die Gefahr nahe, diese Komödie als Ansammlung von Motiven zu sehen, die entweder aus früheren Werken entlehnt<sup>238)</sup> oder an spätere Werke 'entliehen' werden. Aus unserem Ansatz ergibt sich zwar die Notwendigkeit, traditionelle von innovatorischen Verfahren zu trennen, doch soll immer auf den strukturellen Zusammenhang dieser Elemente im Werkganzen eingegangen werden, um eine 'Atomisierung' der Komödie zu vermeiden.

Eine andere Gefahr der Interpretation liegt darin, sich zu sehr auf die Entstehungsgeschichte des Textes zu konzentrieren. In der Forschungsliteratur wird immer wieder auf die beiden Vorstufen zum 'klassischen' "Nedorosl'" eingegangen: auf die Fassung der 60er Jahre<sup>239)</sup> und auf die sog. Richtersche Variante des Textes<sup>240)</sup> Obwohl die Entstehungsgeschichte eines literarischen Textes für die Interpretation durchaus von Bedeutung sein kann, wollen wir uns auf eine Analyse der 'klassischen'

Variante des "Nedorosl'" beschränken, da schon zu häufig Textinterpretation und Rekonstruktion der Textentstehung miteinander identifiziert wurden.

Es soll in der Interpretation darauf verzichtet werden, die in der vorhandenen Sekundärliteratur gewonnenen Erkenntnisse noch einmal zu wiederholen. So ist z.B. den Ausführungen Pigarevs und Stryceks zur sprachlichen Charakterisierung der handelnden Personen kaum noch etwas hinzuzufügen.<sup>241)</sup> Vielmehr soll versucht werden, unter Verwendung der vorhandenen Forschungsergebnisse eine eigenständige Interpretation des Textes zu leisten.

#### 2.4.1. Der Personenbestand der Komödie

Der "Nedorosl'"<sup>242)</sup> unterscheidet sich von anderen Komödien des 18. Jahrhunderts durch seine ungewöhnlich grosse Anzahl von handelnden Personen. Acht Personen aus dem Adel stehen sieben nichtadelige Figuren gegenüber, die in der Komödienhandlung eine nur untergeordnete Stellung einnehmen. Von diesen Nebenfiguren werden zwei erkennbar als Leibeigene vorgestellt: Triška und Eremeevna. Nach der Einführung einer Leibeigenen-Figur im "Korion" war in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts die Darstellung von Leibeigenen auf der Bühne keine Seltenheit mehr, da besonders seit dem grossen Erfolg der komischen Oper "Anjuta" (1772) M.I. Popovs sich diese Gattung auf die Darstellung des Landlebens spezialisierte. Innovatorischen Charakter hat die Einführung der Lehrerfiguren in das Personal



der Komödie, eine Neuerung, die in späteren Komödien häufig kopiert wurde. Mit der Figur des Lehrers Vral'man brachte Fonvizin darüber hinaus auch zum ersten Mal die Karikatur des Ausländers auf die russische Bühne.

Die grosse Zahl der in den Komödienkonflikt verstrickten adeligen Personen ergibt sich aus dem Vorhandensein zweier negativer Freier (Skotinin und Mitrofan) sowie der Einführung der positiven Helden Pravdin und Starodum. Die Rollen des Liebespaares und der einer Heirat im Wege stehenden Eltern sind uns schon aus dem "Brigadir" bekannt. Für die traditionelle klassizistische Komödie ist besonders die Aufnahme der Rolle des 'père noble' Starodum<sup>243)</sup> in den Personenbestand neuartig. Die Rolle des 'père noble' war in Russland seit der 1765 von S.I. Glebov angefertigten Übersetzung von Diderots "Le père de famille" bekannt und wurde bereits 1774 in das Rührstück Cheraskovs "Drug nesčastnych" eingebaut.<sup>244)</sup>

Die Angaben über die berufliche Tätigkeit der adeligen Personen geben einen guten Überblick über die möglichen Lebensweisen der Adligen im Russland des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Mit einem negativen Vorzeichen versehen werden die auf ihren Ländereien lebenden Prostakov und Skotinin, zwischen denen Fonvizin noch differenziert: Skotinin hat in der Garde gedient, über einen Dienst Prostakovs wird nichts ausgesagt. Ihnen gegenüber stehen die positiven Figuren, die entweder dienen (Milon als Soldat und Pravdin im Zivildienst) oder gedient haben (Starodum). Aus der Biographie Starodums, dem Publikum unterbreitet in III, 1, geht überdies hervor, dass er sich nach seiner Enttäuschung über das

Leben am Zarenhof nach Sibirien begeben hat, um sich dort als Unternehmer ein Vermögen zu verdienen. Zum ersten Mal tritt damit auf der russischen Bühne ein Vertreter des "torgujuščee dvorjanstvo"<sup>245)</sup> auf. Die bürgerliche Vergangenheit dieser Figur wird uns später noch zu beschäftigen haben.

#### 2.4.1.1. Verfahren der Charakterisierung

Bei der Auswahl der Charakterisierungsverfahren fallen im Vergleich zum "Brigadir" zwei widersprüchliche Tendenzen auf:

- 1) Fonvizin kombiniert im "Nedorosl'" mehrere traditionelle Charakterisierungsverfahren derart, dass die Redundanz vieler Informationen manche Charakterisierungen überflüssig erscheinen lässt. Obwohl dem Zuschauer die Charaktere im Prostakovschen Haushalt bereits im 1. Akt durch indirekte Charakterisierungen (sprachliche Differenzierung, Charakterisierung durch eine Handlung) hinreichend vertraut sind, wird in II, 1 von Pravdin eine direkte Charakterisierung der Prostakovs nachgeliefert:

"Našel pomeščika duraka bessčetnogo, a ženu prezluju furiju, kotoroj adskij nprav delaet nesčast'e celogo ich doma." 246) (II, 1)

In der zeitgenössischen französischen Komödie war diese Charakterisierungsform bereits überholt.

Für Fonvizin neu, von Lukin jedoch bereits in die Komödienliteratur eingeführt<sup>247)</sup>, ist die

Verwendung sprechender Namen, die sich in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts endgültig sowohl in den Rührstücken als auch in den klassizistischen Komödien einbürgern.<sup>248)</sup> Um die Charaktere der handelnden Personen schon mit der Nennung ihres Namens dem Publikum begreiflich zu machen, werden 11 der 15 Personen des "Nedorosl'" mit sprechenden Namen ausgestattet. Zum Zeitpunkt der Entstehung des "Nedorosl'" galt auch dieses Charakterisierungsverfahren in den westeuropäischen Komödien als überholt.

Die Einführung sprechender Namen wie die häufigere Verwendung der direkten Charakterisierung lassen im Vergleich zum "Brigadir" auf ein noch stärkeres didaktisches Engagement des Dichters schließen, der seinen Zuschauern das Durchschauen der Personen erleichtern will.

- 2) Fonvizin versucht, die Charaktere der Personen mit Hilfe einer auf der Bühne ablaufenden Handlung zu zeigen. Hatten sich Ansätze zu einer derartigen Charakterisierungstechnik im "Brigadir" schon in den auf der Bühne stattfindenden Spielen (vgl. IV, 4) gezeigt, so verwendet Fonvizin diese Technik im "Nedorosl'" schon mit grosser Meisterschaft.

Die Eingangsszene bildet das beste Beispiel dieses innovatorischen Verfahrens.<sup>249)</sup> Das Anprobieren des Kaftans auf der Bühne liefert die Möglichkeit, die Verhältnisse im Hause Prostakov, die Charaktere der Familienmitglieder und einen Teil der Vorgeschichte in didaktisch unaufdringlicher Weise dem Publikum zu übermitteln.<sup>250)</sup>

Ein anderes Beispiel gibt die Szene III, 7, in der eine Unterrichtsstunde auf der Bühne vorgeführt wird. Neben der Funktion, Komik zu erzeugen, hat die auf der Bühne dargestellte Handlung die Aufgabe, die Charaktere aller beteiligten Personen zu illustrieren.

Diese von Fonvizin zum ersten Mal verwendete Technik trägt tendenziell den Widerspruch zum klassizistischen Formprinzip der Sprachlichkeit alles Geschehenden in sich. Die Möglichkeiten dieses neuen Verfahrens des Illusionstheaters zeigen sich jedoch nicht nur in der Wendung gegen das klassizistische Sprechtheater, sondern auch als Absage an eine allzu aufdringliche Lehrhaftigkeit.

Die versteckten Potenzen der neuen Charakterisierungstechnik werden im "Nedorosl'" jedoch nur in Ansätzen sichtbar. Der didaktische Impetus des Autors ist so stark, dass die moralische Einschätzung der handelnden Personen nicht dem Zuschauer überlassen bleibt. Wer gut handelt, wird in der Komödie auch als gut bezeichnet.

#### 2.4.1.2. Die positiven Figuren

Im "Nedorosl'" stehen sich zwei klar voneinander abgrenzbare adelige Lager gegenüber: die negativ gezeichnete Familie der Prostakova (Prostakova, Prostakov, Mitrofan, Skotinina) und die sich um Starodum gruppierenden positiven Figuren (Starodum, Pravdin, Sof'ja, Milon). Die nichtadeligen

Nebenpersonen entziehen sich entweder einer eindeutigen moralischen Eingruppierung, oder ihre moralische Haltung wird nicht in den die Komödie durchziehenden Konflikt Laster - Tugend eingebaut. So dient die moralische Beurteilung Cyfirkins als "dobryj čelovek"<sup>251)</sup> in V, 6 eindeutig einer Klärung der Anschauungen Starodums und erfolgt erst im 'dénouement' der Komödie.

Zeigt sich im "Brigadir" eine Symmetrie der Liebesbeziehungen in der Handlung des Stückes, so findet man im "Nedorosl'" eine Symmetrie der gegeneinander streitenden Kontrahenten: Vier eindeutige Tugendhelden entlarven und entmachten vier Vertreter des Lasters. In dieser Symmetrie zeigt sich einerseits das klassizistische Bemühen, ein Drama nach abstrakten Schemata zu organisieren, andererseits aber auch die didaktische Absicht, Gut und Böse in einem deutlich sichtbaren Kontrast<sup>252)</sup> zu demonstrieren.

Vergleicht man die Anzahl der Auftritte und Repliken der positiven Figuren mit den entsprechenden Vergleichszahlen der negativen Kontrahenten, kommt man zu der überraschenden Feststellung, dass die positiven Personen sich häufiger in der Komödie äussern als ihre Widersacher: 89 Auftritten (861 Zeilen) der positiven Figuren stehen 66 Auftritte (631 Zeilen) der negativen Figuren gegenüber<sup>253)</sup>, d.h. es existiert ein Verhältnis 4 : 3. Drückte sich im "Brigadir" die untergeordnete Stellung der positiven Personen auch quantitativ in der Anzahl der Äusserungen aus, so lässt sich für den "Nedorosl'" schliessen, dass hier die grössere Quantität auch in eine grössere Qualität umschlägt.

Diese Qualität ist insofern gegeben, als den Personen

neue Funktionen in der Komödie zugeteilt werden und sich in ihren Aussagen staatsphilosophische und ethische Aussagen zu einem System verbinden. Andererseits sind diese Personen ebenso apsycho- logisch konstruiert wie die positiven Figuren des "Brigadir". Da sie nur positive Charakterzüge aufwei- sen und sich in ihren Gesprächen nur gegenseitig zustimmen<sup>254)</sup>, sind sie als Tugend-Typen für den Zu- schauer unglaubwürdig, und, wenn das historisch be- grenzte Interesse an ihren Meinungen nachlässt, auch langweilig. Fonvizin verfällt somit in einen Feh- ler, der von Lessing bereits an Diderot gerügt wor- den war: Er zeichnet "vollkommne Charaktere", die "handeln, völlig wie es im Buche steht"<sup>255)</sup>. Lessings berechtigte Zweifel, ob derartige Figuren auf den Zu- schauer anziehend wirken können, werden durch die Rezeptionsgeschichte des "Nedorosl'" bestätigt. Im 18. Jahrhundert führten zwar die Tugendpredigten Starodums zu Tränenausbrüchen des Publikums, doch in späteren Aufführungen wurden die Tiraden des Raisonneurs häufig gestrichen bzw. gekürzt. Erst in der Person des Čackij aus Griboedovs "Gore ot uma" findet sich in der russischen Komödienlitera- tur eine gelungene Figur, deren positive Eigenschaf- ten nicht durch einen Mangel an Glaubwürdigkeit er- kauft werden.

Die traditionelle Funktion des Liebespaares in der klassizistischen Komödie findet man auch im "Nedorosl'": Um die angestrebte Verbindung Sof'ja - Milon baut sich die Handlung der Komödie auf. Darüber hinaus kommt in Ansätzen bei Milon die schon im "Brigadir" beobachtete Funktion des Raisonneurs zum Vorschein. In IV, 6 äussert sich Milon in lan- gen Monologen zum Problem der Furchtlosigkeit, Äusserungen, die sich unschwer als Meinungen des

Autors erkennen lassen.

Weit wichtiger jedoch ist die neue Funktion, die den positiven Figuren und damit auch dem Liebespaar im "Nedorosl'" übertragen wird. Sie müssen, den lasterhaften Personen gegenübergestellt, Repräsentanten der Tugend sein. In früheren klassischen Komödien war es die Aufgabe des Liebespaares, sich zu lieben; im "Nedorosl'" liebt man sich, weil man tugendhaft ist. So äussert Starodum über Milon:

"V tvoem vižu i počitaju dobrodetel', ukrašennuju rassudkom prosvěščennym." 256) (IV, 6)

Milon bestätigt als Antwort die Tugend Starodums:

"Duša blagorodnaja! [...] Dobrodetel' tvoja izvlekaet siloju svoeju vse tainstvo duši moej." 257)  
(IV, 6)

Starodum lobt auch die Tugend Sof'jas:

"Ona [die Tugend; P.H.] v tvoej duše. Blagodarju boga, čto v samoj tebe nachožu tverdoe osnovanie tvoego sčastija." 258) (IV, 2)

Tugendhaft zu sein heisst für Fonvizin vor allem, seine Pflicht zu erfüllen. So äussert sich die Tugend des Soldaten Milon in seiner Furchtlosigkeit, die Tugend der Frau in ihrer Bereitschaft zur Unterordnung. Gehorsam zu üben gegenüber dem zukünftigen Gatten und dem wohlmeinenden Onkel ist der tugendhaften Sof'ja nicht unangenehme Pflicht, sondern ein Herzensbedürfnis. Die Patenschaft Diderots, der die Tugend zuerst in seinen rührenden Komödien feierte, können diese Figuren nicht leugnen - und wollen es auch nicht. Das Liebespaar ist zwar obligatorischer Bestandteil der 'comédie gaie', doch der tugendhafte Charakter der Liebenden stammt aus der

'comédie larmoyante'. Die einzige Komik, die von diesen Figuren ausgeht, ist ihre in Ironie gekleidete Kritik am Laster.

Die Figur Pravdins erfüllt im "Nedorosl'" mehrere Funktionen. Einerseits teilt sich Pravdin zusammen mit Sof'ja die Funktion, in Gesprächen mit dem Raisonneur Starodum dessen Ansichten zu erfragen und die Monologe Starodums durch Zwischenbemerkungen aufzulockern.<sup>259)</sup> Andererseits besorgt Pravdin als der verlängerte Arm des Gesetzes das 'dénouement' (razvjazka) der Komödie, indem er die Prostakova entmachtet. Obwohl Pravdin die Komödie durch die Bestrafung der Prostakova zu einem glücklichen Abschluss bringt, werden doch die Voraussetzungen für das günstige Ende wie im "Brigadir" durch eine ausserhalb der Komödie liegende Instanz geschaffen: Pravdin benötigt von höherer Stelle seine Handlungsermächtigung. Der Missbrauch ständischer Privilegien, von der Prostakova praktiziert, kann nicht durch eine Intrige der positiven Figuren beseitigt werden, sondern erfordert das Einschreiten des Gesetzgebers. Vertreter der Staatsmacht treten bei Molière auf, um die Lösung des Konflikts als 'dei - ex - machina' zu ermöglichen (z.B. im "Tartuffe"). Man kann annehmen, dass Fonvizin im "Nedorosl'" die Figur des Gesetzesvertreters in die Komödie integriert, um den bei einem solchen 'dénouement' zwangsweise sich ergebenden Eindruck der Unglaubwürdigkeit zu vermeiden.

Pravdin selbst erklärt seine Aufgabe als Gesetzesvertreter folgendermassen:

"Imeju povelenie ob-echat' zdešnij okrug;a pritom,  
iz sobstvennogo podviga serdca moego, ne ostavljaju



zamečat' tech zlonravnych nevežd, kotorye, imeja nad ljud'mi svoimi polnuju vlast', upotrebljajut ee vo zlo besčelovečno." 260) (II, 1)

Makogonenko hat mit Hinweis auf diese Textstelle festgestellt, dass Pravdin aus eigenem Antrieb handle.<sup>261)</sup> Dem kann entgegengehalten werden, dass Pravdin nur als Vertreter der Staatsmacht und mit deren Billigung die Entmachtung der Prostakova bewerkstelligen kann. Er handelt aus eigener moralischer Entrüstung und als politische Instanz. Diese Frage ist zwar für die Klärung der Funktionen Pravdins unerheblich, wird aber später noch von Bedeutung sein.

Als wichtigste positive Person des "Nedorosl'" nimmt die Figur Starodums in der russischen Komödienliteratur des 18. Jahrhunderts einen hervorragenden Platz ein. Fonvizin selbst äussert sich über seinen positiven Helden im "Pis'mo k Starodumu": "Ja dolžen priznat'sja, čto za uspech komedii moej 'Nedorosl'' odolžen ja vašej osobe."<sup>262)</sup> Im folgenden soll der Frage nachgegangen werden, weshalb diese Figur eine derart exponierte Stellung einnimmt.

Zuerst muss festgestellt werden, dass, nimmt man die Quantität der Äusserungen als Massstab, Starodum als Hauptperson des "Nedorosl'" bezeichnet werden muss: 20 Prozent der Äusserungen in der Komödie stammen von ihm.<sup>263)</sup> Dies ist um so erstaunlicher, als er erst in III, 1 auf der Bühne erscheint. Eine positive Hauptfigur in einer sich in den ersten beiden Akten als klassizistische 'comédie gaie' vorstellenden Komödie ist für Russland eine Novität, hatte doch die herkömmliche Komödie immer die Darstellung des Lasters in den Mittelpunkt der

Handlung gerückt. Auch aus den russischen Rührstücken war ein derartiger Held nicht bekannt, da die dort vorgeführten positiven Personen durch ihre Not Mitleid erzeugen sollten; die Person Starodums dagegen lädt zur Bewunderung und Identifikation ein. Auf dieser Möglichkeit zur Identifikation mit einer Hauptfigur, die mit grosser Eloquenz Patentrezepte zur Lösung wichtiger gesellschaftlicher Fragen anpreist, beruht die überwältigende Wirkung, die Starodum auf seine Bewunderer ausübte.<sup>264)</sup>

Diese Identifikationsmöglichkeit für den Zuschauer ergibt sich auch aus den 'positiven' Funktionen der Starodum-Figur in der Komödie. Einerseits hat Starodum in der Handlung der Komödie die Aufgabe, das Glück seiner Nichte durch die Auswahl eines Bräutigams zu sichern; andererseits dient er als Raisonneur dazu, die 'edlen' Meinungen des Autors zu den verschiedensten Fragen von sich zu geben. Wie alle Raisonneure vor ihm liefert er über das Theatergeschehen hinausweisende, verallgemeinernde Einschätzungen, die wiederum als Erklärungsmodell für die Bühnenhandlung dienen.

Trotz der grossen Wichtigkeit der Starodum-Figur für den "Nedorosl'" ist sie dennoch eine für den szenischen Ablauf des Stückes nicht notwendige Person, denn auch ohne den Segen des Onkels wäre eine Verbindung des Liebespaares zu erreichen.<sup>265)</sup> Die klassizistische Komödie benötigt den heiratsstiftenden 'père noble' nicht, sondern eher die auf Rührung des Zuschauers abzielende Dramaturgie der Empfindsamkeit. Auch auf die Tugend der positiven Helden könnte die 'comédie gaie' verzichten - nicht jedoch die 'comédie larmoyante', für die die Tugend der positiven Personen seit Diderot kon-

stitutiver Bestandteil der Personenzeichnung ist. Treten die positiven Figuren des "Nedorosl'" den negativen Personen gegenüber, so zeigt sich darin also nicht, wie Makogonenko behauptet, "die soziale Aufspaltung des Adels"<sup>266</sup>), sondern das Nebeneinander zweier literarischer Systeme in einer Komödie.

#### 2.4.1.3. Die negativen Figuren

Hatten wir im "Brigadir" eine traditionelle Zeichnung der positiven Figuren und eine innovatorische Behandlung der negativen Figuren konstatiert, so beobachten wir im "Nedorosl'" das umgekehrte Verhältnis. Hier können die negativen Personen mit einer Ausnahme (Prostakova) nach Funktion und Charakterisierung als traditionelle klassizistische Komödienfiguren bezeichnet werden.

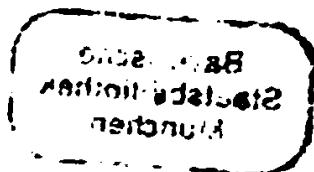
Vergleicht man die negativen Figuren Skotinin, Prostakov und Mitrofan mit den Sozialtypen des "Brigadir", so lässt sich, wenn nicht gar ein qualitativer Rückschritt, so doch eine veränderte Funktion der negativen Personen feststellen. Als Sozialtypen kann man sie nicht mehr bezeichnen, da ihre individuellen Laster sich nicht mehr mit ihrer sozialen Stellung verbinden lassen. So lässt sich die groteske Schweineliebe Skotinins nicht mehr durch seine soziale Stellung als Gardemitglied im Ruhestand erklären. Auch Prostakovs Geistesschwäche (slabomyslie), die seiner Frau gegenüber zutage tretende Unterwürfigkeit, lässt sich nicht als Folge seiner sozialen Lage als adeliger Gutsbesitzer deuten.

Die Verwöhntheit Mitrofans entspringt eher dem Charakter der Mutter als seiner sozialen Lage. Das letzte Beispiel deutet darauf hin, dass die negativen Personen in der Komödie die wichtige Funktion übernehmen, den Charakter der Anti-Heldin am eigenen Leibe zu demonstrieren. Die Familie der Prostakova erscheint als Illustration des Charakters der Hausherrin und gewinnt keinerlei eigenes Profil. Folglich zeigt sich ein wesentliches Element der Struktur der Komödie bei der Vorstellung in III, 1:

"Skotinin: Èto ja, sestřin brat.  
 Starodum: A èto kto ešče?  
 Prostakov: Ja ženin muž.  
 Mitrofan: A ja matuškin synok." 267) (III, 1)

In der Handlung der Komödie erfüllen Skotinin und Mitrofan die Rollen der negativen Freier, Prostakov die Rolle des 'père comique'. Da diese Rollen seit jeher in der klassizistischen Komödie zur Erzeugung von Komik dienen, erfüllen die negativen Personen zusammen mit den Lehrerfiguren die Aufgabe, als Personal der 'comédie gaie' ein Gegengewicht zu den pathetischen, auf Rührung bedachten Tugendhelden herzustellen.

Die Prostakova als Anti-Heldin hat mehr zu sagen als alle negativen Figuren zusammen genommen. In der Anzahl der Repliken (169) liegt sie sogar vor Starodum (151), der allerdings, bedingt durch die Länge seiner Ausführungen, eine grössere Anzahl von Worten von sich gibt.<sup>268)</sup> Mit der Schaffung der Prostakova-Figur folgt Fonvizin einer von ihm geschaffenen Tradition: Sozialtypen auf die Bühne zu bringen. Welchen Sozialtyp verkörpert die Prostakova?



Schon in den Eingangsszenen zeigen sich bei der Hausherrin Lust an der Machtausübung und falschverstandene Liebe zu ihrem Sohn als Antriebsfedern ihrer Handlungen. Ihre Macht demonstriert sie sowohl gegenüber den Familienmitgliedern als auch gegenüber den Leibeigenen, die von ihr grausam tyrannisiert werden. Es geht Fonvizin jedoch nicht um die Darstellung eines Charakterfehlers, sondern um die Verbindung von Persönlichkeitsmerkmalen und sozialer Stellung. Die Prostakova verkörpert einen Menschen, der in den Kategorien Fonvizins weder seine privaten Pflichten (Unterordnung unter den Ehemann)<sup>269)</sup> noch seine sozialen Pflichten (menschliche Behandlung der Leibeigenen) erfüllt. Repräsentiert sie damit allgemein diejenigen, die nicht über das geforderte 'blagonravie' verfügen<sup>270)</sup>, so wird sie noch insbesondere mit den Merkmalen einer Vertreterin des Provinzadels ausgestattet und dieser somit in das Zentrum der Kritik gerückt. Wie schon Vjazemskij bemerkt<sup>271)</sup>, beruhen die Charakterfehler der Prostakova letztendlich auf der grossen Unwissenheit, die sie ihre Pflichten ignorieren lässt und die dem Provinzadel insgesamt zugeschrieben werden muss.<sup>272)</sup> Aus altem, doch anscheinend in der Provinz verrohtem Adel stammend, ist die Prostakova der Typ der Provinzadeligen, die von der in den Städten propagierten 'Aufklärung' nicht berührt worden ist. Über ihren Vater erzählt sie:

"Bez nauk ljudi život i žili. Pokojnik batjuška vovodoju byl pjatnadcat' let, a s tem i skončat'sja izvolil, čto ne umel gramote, a umel dostatoček nažit' i sochranit'. 273)

(IV, 8)

Die Schilderung der Familienverhältnisse, in denen sie aufwuchs, gibt nicht nur die Bedingungen

ihrer eigenen Kindheit wieder, sondern enthüllt auch die Rückständigkeit der russischen Provinz insgesamt:

"Nas, detej, bylo s nich vosemnadcat' čelovek; da, krome menja s bratcem, vse, po vlasti gospodnej, primerli. Inych iz bani mertvych vytaščili. Troje, pochlebav moločka iz mednogo kotlika, skončalis'. Dvoe o svjatoj nedele s kolokol'ni svalilis'; a dostal'nye sami ne stojali, batjuška. [...] Ne nynesnij byl vek. Nas ničemu ne učili." 274) (III, 5)

Wieder finden wir das gleiche Verfahren wie im "Brigadir". Indem der lasterhafte Charakter der Prostakova (und mit Einschränkungen auch der ihres Bruders Skotinin) mit einer Biographie ausgestattet und diese wiederum in einen konkreten historischen Rahmen gestellt wird<sup>275)</sup>, geht die Schilderung eines Charakters über in die Beschreibung eines Sozialtyps. Die Charakterfehler der Prostakova werden dem gesellschaftlichen Zustand angelastet, der sie ermöglicht hat. Als Sozialtyp ist die Figur der Prostakova auch deshalb zu klassifizieren, weil das durch ihren Charakter bedingte Fehlverhalten als Missbrauch ständischer Privilegien auftritt. Die Unmenschlichkeit der Prostakova kommt erst in einem gesellschaftlichen System zu vollem Ausbruch, das ihr Leibeigene zu eigener Willkür ausliefert.

Mit der Prostakova-Figur gelingt es Fonvizin nach dem Erfolg der 'brigadirša'-Figur zum zweiten Mal, eine charakterlich mehrschichtige Figur zu schaffen, die beim Zuschauer sowohl Mitleid als auch Komik erzeugen kann. Als Ausgangspunkt für die Erzeugung von Mitleid dient die Schilderung der Mutterliebe, die in ihrer pervertierten Form zu Anfang der Komö-

die zwar nur Komik produziert, in V, 8 jedoch zur Mitleidserzeugung fähig ist<sup>276</sup>:

"G-ža Prostakova (brosajas' obnimat' syna): Odin ty ostalsja u menja, moj serdečnyj drug, Mitrofanuška!  
 Mitrofan: Da otvjažis', matuška, kak navjazalas' ...  
 G-ža Prostakova: I ty! I ty menja brosaes'! A! neblagodarnyj!  
 (Upala v obmorok)  
 Sof'ja (podbežav k nej): Bože moj! Ona bez pamjati.  
 Starodum (Sof'e): Pomogi ej, pomogi.  
 Sof'ja i Eremeevna pomogajut.  
 Pravdin (Mitrofanu): Negodnica! Tebe li grubit' materi? K tebe ee bezumnaja ljubov' i dovela ee vsego bol'se do nesčast'ja." 277) (V, 8)

Schon im "Brigadir" war die Rührung des Zuschauers durch die Schilderung beklagenswerter Familienverhältnisse erzeugt worden. Dieses für die westeuropäischen 'comédies larmoyantes' typische Verfahren wird auch in der Schlussszene des "Nedorosl'" benutzt: Mitrofan verletzt Familienbindungen, wenn er die Liebe seiner Mutter zurückweist. Diese Liebe aber, auch wenn sie unvernünftig (bezumnaja) ist, weist auf das Allgemeinmenschliche im Charakter der Prostakova und eröffnet den Horizont für das Mitleid des Zuschauers.

Die Charakterzeichnung der Prostakova ist auch insofern gelungen, als einzelne Charakterzüge sich erst im Laufe der Komödie manifestieren. Feigheit, Heuchelei etc. äussern sich erst psychologisch motiviert als Reaktion auf die fortschreitende Komödienhandlung, während bei den positiven Personen mit ihrem Erscheinen auf der Bühne gleich ihr eintöniges Charakterbild gegeben wird.

Das Spektrum der Wirkungsmöglichkeiten der Prosta-

kova überschreitet jedes Mass des im Klassizismus Erlaubten. Auf das damit zusammenhängende Problem der Hässlichkeit im "Nedorosl'" wird noch einzugehen sein.

#### 2.4.1.4. Die Leibeigenen und Angestellten

Die Bestimmung der Funktion dieser Figuren führt zu ihrer Einteilung in drei Gruppen:

- 1) die angestellten Lehrer Kutejkin, Cyfirkin und Vral'man

Obwohl zwischen diesen drei Figuren sprachlich genau differenziert wird, und ihr Verhalten auch verschieden moralisch bewertet wird, erfüllen sie doch in der Komödie die gleichen Funktionen. Einerseits sind sie die Garanten der Komik in einer Komödie, die in eine 'comédie larmoyante' umzuschlagen droht. Andererseits wird mit ihnen der Charakter Mitrofans und der Hausherrin eindrucksvoll demonstriert. Nicht zuletzt dienen sie als Teil der Milieuschilderung dazu, Ignoranz und Rückständigkeit der Provinz anschaulich zu machen.

Die moralische Einordnung der Lehrerfiguren erfolgt als Exempel der von Starodum in der Komödie propagierten Lehre von Pflicht und Tugend. Der in Dienst alt gewordene Cyfirkin und der zu seiner Pflicht (d.h. seinem erlernten Beruf) zurückkehrende, entschuldbare Vral'man stehen dem nur aus Feigheit auf seinen Lohn verzichtenden Kutejkin gegenüber. Die von Makogonenko behauptete 'klassenübergreifende' moralische Verwandtschaft von Cyfirkin und Starodum<sup>278)</sup> ist ganz so nivellierend nicht, wie er behauptet, doch wird



darauf noch ausführlicher einzugehen sein.

2) die Diener

Die beiden Diener werden aus Gründen der Handlungsführung im "Nedorosl'" benötigt. Als Boten (vgl. I, 8 und IV, 3) treten sie jeweils nur kurz auf und werden nicht genauer charakterisiert.

3) die Leibeigenen Triška und Eremeevna

Sie haben in der Komödie im wesentlichen die Funktion, den Charakter der Prostakova und die von ihr praktizierte eigenwillige Interpretation der Adelsfreiheit<sup>279)</sup> zu demonstrieren. Ausserdem tragen sie wie die Lehrer dazu bei, die Milieuschilderung der russischen Provinz zu vervollkommen. Ihre Einführung in die Komödie entspricht der Diderotschen Forderung nach 'vérité' ebenso wie dem Postulat Lukins, die Komödie zu russifizieren.

Im Unterschied zu dem von Fonvizin im "Korion" vorgestellten Bauern sind die Leibeigenen-Figuren im "Nedorosl'" in die Verlachkomödie integriert und erzeugen nur bedingt Mitleid. Der Auftritt Triškas ist eher auf die Erzeugung von Komik angelegt, auch wenn dem Zuschauer in diesen Szenen die bedauerenswerte Lage der Leibeigenen im Hause der Prostakova bewusst wird. Sowohl die Argumentation der Prostakova, weshalb Triška das Schneiderhandwerk beherrschen müsse, wie auch seine schlagfertige Antwort zielen auf das Lachen des Publikums:

"G-ža Prostakova: Išča on že i sporit. Portnoj učilsja u drugogo, drugoj u tret'ego, da pervoet portnoj u kogo že učilsja? Govori, skot.  
Triška: Da pervoet portnoj, možet byt', šil chuže i moego." 280) (I, 2)

Auch die Figur der Amme Eremeevna wird in die Verlachkomödie integriert, doch ist der Charakter dieser Person derart vielschichtig, dass ihre Wirkung auf den Zuschauer sich nicht auf Komik beschränkt. Die Beschreibung dieser gebrochenen Persönlichkeit, ihrer Servilität und Willenlosigkeit muss im Zuschauer Mitleid aufkommen lassen, auch wenn die Eremeevna ihre bedauernswerte Lage im Hause der Prostakova nicht ausführlich schildert oder auf der Bühne in Tränen ausbricht wie der Bauer im "Korion". Die Glaubwürdigkeit verdankt diese Person einem Charakter, dessen schillernde Seiten sich wie bei der Prostakova-Figur erst im Laufe der Komödie offenbaren. So mobilisiert die Liebe zu ihrem Schützling Mitrofan in ihr ungeahnte Kräfte und lässt sie sogar gegen den Gutsbesitzer Skotinin aufbegehren:

"Eremeevna (zaslonja Mitrofana, ostervenjas' i podnjav kulakí):  
Izdochnu na meste, a ditja ne vydam.  
Sun'sja, sudar', tol'ko izvol' sunut'sja.  
Ja te bel'my-to vycarapaju." 281) (II, 4)

Neben die "brigadirša" und die Prostakova tritt damit als dritter 'gemischter Charakter' in den Komödien Fonvizins die Figur der Eremeevna.<sup>282)</sup> Es ist auffallend, dass es sich bei allen 'gemischten Charakteren' um Frauengestalten handelt. Eine Erklärung für dieses Phänomen könnte in der Tatsache begründet liegen, dass in den Dramen des 18. Jahrhunderts die Emotionen des Publikums besonders gut mit Hilfe von leidenden Frauengestalten mobilisiert werden konnten (exemplarisch: das bürgerliche Trauerspiel).<sup>283)</sup> Wollte ein Autor dem Publikum Tränen des Mitleids entlocken, andererseits aber auch - durch die Komödienform traditionell vorgeschrieben - das Lachen des Theaterbesuchers evozieren, konnte er auf der Folie dieser literarischen Tradition beide wirkungs-

poetischen Ziele am besten mit 'gemischten Frauencharakteren' erreichen.

#### 2.4.2. Die Verletzung der 'décence'

Die Prostakova kann grausam sein, unmenschlich und brutal. Derartige Charaktereigenschaften hatte das russische adelige Publikum noch nie vorgeführt bekommen. Obwohl sie auf der Bühne ihre Untergebenen nicht schlägt, so wird doch geschildert, dass dies häufiger der Fall ist. So antwortet die Eremeevna auf die Frage Kutejkins, was sie an Lohn erhalte: "Po pjati rublej na god, da po pjati poš e in na den'!"<sup>284)</sup> Die Hartherzigkeit der Prostakova lässt sich auch nicht durch die Krankheit einer Leibeigenen erweichen:

G- za Prostakova: A ty razve devka, soba 'ja ty do '?  
 Razve u menja v dome, krome tvoej skvernoj chari, i slu anok net?  
 Palaška gde?  
 Eremeevna: Zachvorala, matuška, le it s utra.  
 G- za Prostakova: Le it! Ach, ona bestija! Le it! Kak budto blagorodnaja!" 285) (III, 4)

Auf den 'Hasslichkeitsschock' reagierte der Hofdichter I. Bogdanovi  mit folgendem Epigramm:

"Po tennyj Starodum,  
 Uslyšav podlyj šum,  
 Gde baba neprigo e  
 S nogtjami lezet k ro e,  
 Ušel skorej domoj.  
 Pisatel' dorogoj!  
 Prosti, ja sdelal to  e." 286)

Handlungen und Äusserungen der Prostakova werden von diesem adeligen Kritiker als "hässlich" und "gemein" verworfen. Hinter diesem auf 'esprit' bedachten Epigramm verbirgt sich die Kritik des Klassi-

zisten an dem Verstoss gegen die 'décence', das Stilprinzip des Klassizismus. Wohlanständigkeit ist dann nicht mehr gegeben, wenn die Untergebenen 'Kanaille', 'Bestie' oder 'Vieh' genannt werden. Der Stilbruch dokumentiert sich in den stilistischen Änderungen, die noch im 19. Jahrhundert am "Nedorosl'" vorgenommen wurden. Das für adelige Ohren unanständige Wort 'suka' (vgl. III, 3) wurde durch 'sobaka' ersetzt, der Satz:

"Slychano li, čtob suka ščenjat svoich vydavala?"  
287) (III, 3)

später sogar umtransformiert in: "Slychano li, čtob kurica cypljat svoich vydavala?"<sup>288)</sup>

Die Orientierung an der Diderotschen 'vérité' führt damit zum ersten Mal in der russischen Komödienliteratur des 18. Jahrhunderts zum Verstoss gegen eine der wichtigsten Regeln des klassizistischen Normenkanons. So scheut Fonvizin bei der sprachlichen Charakterisierung der Prostakova auch vor lexikalischen Bereichen nicht zurück, die bisher in der Komödie noch nicht genützt worden waren (Schimpfwörter, Vulgarismen), obwohl Lomonosov die "prezrennye slova" als der Wohlanständigkeit widersprechend auch aus dem "nizkij štil'" ausgeschlossen hatte.

Durch die Missachtung der 'décence' erzeugte Fonvizin beim Publikum nicht mehr nur Rührung und Komik, sondern, wie das Epigramm Bogdanovičs zeigt, starke Abneigung, ja Ekel. Es gibt Grund zu der Annahme, dass die der russischen Realität entnommene ungeschminkte Sprache der Prostakova<sup>289)</sup>, ihr ohne Beschönigungen gezeigter Charakter denn auch dazu führten, dass der "Nedorosl'" dem am klassizistischen 'décence'-Ideal orientierten adeligen

Publikum weniger gut gefiel, dagegen den Bürgern und dem einfachen Volk sehr zusagte. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang eine Zeitungsnotiz aus dem Jahre 1802. Die Zeitung "Korifej" schrieb: "Personaži 'Nedoroslja' nemnogo dostavljajut kartin dlja obrazovannogo partera i bol'se vsego npravjatsja meščanstvu i narodu."<sup>290)</sup> Das Kleinbürgertum und das 'Volk' war auch besonders stark im frei zugänglichen Theater Knippers in Petersburg vertreten, in dem der "Nedorosl'" (wie auch der "Brigadir") zum ersten Mal öffentlich aufgeführt wurde. Der Verstoss gegen die 'décence' musste diesem Publikum<sup>291)</sup>, dessen Geschmack sich nicht an der Forderung nach 'Wohlanständigkeit' orientierte, als nicht anstössig erscheinen. Fonvizin wollte Abscheu vor dem Laster erzeugen und die grösstmögliche Zahl von Zuschauern erreichen. Der Aufklärer verletzte auch wichtigste klassizistische Normen, um Gehör für seine Ideen zu finden.

#### 2.4.3. Die Behandlung der drei Einheiten

Die Frage nach der von der klassizistischen Poetik geforderten Einhaltung der drei Einheiten soll auch bei der Interpretation des "Nedorosl'" wieder zum Anlass genommen werden, Ort, Zeit und Handlung der Komödie genauer zu untersuchen.

Die Einheit des Ortes wird im "Nedorosl'" gewahrt. Die Handlung spielt in einem Zimmer des Prostakovschen Anwesens auf dem Lande. Es lässt sich somit festhalten, dass alle Komödien Fonvizins in der Provinz angesiedelt sind. Hatten wir bei der Analyse des "Brigadir" jedoch konstatiert, dass die dort

dargestellte Handlung auch an einem anderen Ort stattfinden könnte, so gilt für den "Nedorosl'", dass es sich hier nicht um eine Projektion der Handlung in die Provinz handelt. Diese Komödie muss sich auf dem Lande abspielen, da sie das Verhältnis von Provinzadel und Leibeigenen problematisiert und damit das wichtigste Problem des agrarischen Russlands aufgreift.

Man muss es als Leistung Fonvizins würdigen, dass er die Verhältnisse in der russischen Provinz nicht idyllisierend darstellte, eine fragwürdige Haltung, die in vielen komischen Opern der damaligen Zeit eine 'Entproblematisierung' des Landlebens bewirkte.<sup>292)</sup> Die in Westeuropa zu Beginn der Industrialisierung auftretende Idyllisierung des Dorfes, in England einsetzend und dann auf Frankreich und Deutschland übergreifend, findet sich auch in russischen Theaterstücken, in denen das Verhältnis von Bauer und Gutsbesitzer in patriarchalischer Harmonie dargestellt wurde. In den Rührstücken M.I. Verevkins, die in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts entstanden sind, beobachtet man überdies eine Glorifizierung des Provinzadels, der nach dem Pugačev-Aufstand als Garant der Ordnung gefeiert wird.<sup>293)</sup> Berücksichtigt man diese Tradition der Verharmlosung, auf die Fonvizin bei der Abfassung des "Nedorosl'" stieß, weiss man die polemische Kraft des "Nedorosl'" erst richtig einzuschätzen.

Auch die Einheit der Zeit wird im "Nedorosl'" gewahrt, denn das Stück spielt innerhalb von 24 Stunden. Die Techniken der Zeiteinteilung im Drama werden von Fonvizin im "Nedorosl'" zum ersten Mal zufriedenstellend beherrscht. Wirkt im "Brigadir" die

Einteilung der Akte manchmal recht willkürlich, so liefert Fonvizin im "Nedorosl'" plausible Begründungen für eine Handlungsunterbrechung (Soldatenankunft, Nachtanbruch etc.). Auch werden die Pausen zwischen den Akten gut in den Handlungsablauf integriert.

Bei der Analyse des "Brigadir" hatten wir konstatiert, dass die Handlungseinheit beeinträchtigt ist, da Fonvizin Handlungselemente aus verschiedenen literarischen Systemen miteinander kombiniert. Für den "Nedorosl'" gilt, dass trotz einer derartigen Kombination die Einheit der Handlung formal gewahrt bleibt, da Fonvizin das klassizistische Handlungsschema nur um einen Handlungsstrang erweitert.

Der Handlung des "Nedorosl'" liegt das uns bereits bekannte klassizistische Handlungsschema der beabsichtigten Verbindung zweier Liebender zugrunde. Dieses Handlungsschema wird insofern variiert, als in der Abschlusszene der Exposition (I, 7) ein zweiter negativer Freier eingeführt wird. Weiterhin lässt sich feststellen, dass der klassizistische Handlungsablauf in einem Punkt spiegelverkehrt erscheint. Während die Intrige (vgl. IV, 9) normalerweise von den positiven Personen in die Wege geleitet wird, um dem negativen Helden sein Laster vor Augen zu führen und einen glücklichen Ausgang der Handlung zu garantieren, so ergreift im "Nedorosl'" die negative Hauptfigur Prostakova die Initiative zu einer Intrige, um die bereits angekündigte Verbindung der Liebenden gewaltsam zu unterbinden. Treibt in der 'normalen' klassizistischen Komödie eine Intrige die Handlung in Richtung auf das 'Happy-End', so stellt das gleiche Handlungsmotiv

im "Nedorosl'" das wichtigste retardierende Moment dar, welches den glücklichen Ausgang der Komödie um einen Akt hinausschiebt. Darüber hinaus liefert die Intrige im "Nedorosl'" den Anlass für die in der klassizistischen Komödie fakultative Bestrafung des Lasters.

Mit dieser Handlung verknüpft erscheint ein aus der 'comédie larmoyante' entlehnter Handlungsstrang, der sich um die Figur Starodums entwickelt. Der 'père noble' reisst seinen Schützling aus den Fängen des Lasters und stiftet das Glück des Paares:

"Ja uznal v Moskve, čto ty živeš' zdes' protiv voli.[...] Ničto tak ne terzalo moe serdce, kak nevinost' v setjach kovarstva. Nikogda ne byval ja tak soboj dovolen, kak esli slučalos' iz ruk vyrvat' dobyč' ot poroka. [...] Ty dolžna delat' utešenie moej starosti, a moi popečenii tvoe sčast'e." 294)  
(III, 2)

In dieser Äusserung findet sich auch die Uminterpretation des klassizistischen Handlungsschemas aus der Sicht des Helden der 'comédie larmoyante': Sof'ja erscheint als tugendhafte Person in einer unglücklichen Lage, aus der sie zu befreien Starodum sich anschickt.

Der daraus sich entwickelnde Handlungsstrang setzt sich aus Handlungsmotiven der 'comédie larmoyante' zusammen. So stellen sich die positiven Personen häufig gegenseitig Tugendfallen. Die tugendhafte Sof'ja muss ihren Onkel zuerst aufgrund einer Herzensregung erkennen, bevor er seinen Namen nennt. Typisch für die Konstellation der Tugendfalle ist die Szene III, 5, in der Starodum ankündigt, er habe seiner Nichte einen Bräutigam ausgewählt.



Um seine Tugend unter Beweis zu stellen, erläutert er die Ankündigung dahingehend, dass sich Sof'ja immer nach dem Willen ihres Herzens entscheiden dürfe. Sof'jas Tugendbeweis besteht in ihrer Äusserung:

"Djadjuška! Ne sumnevajtes' v moem povinovenii."<sup>295)</sup>  
(III, 5)

während Milon sich selbst und Starodum die Tugendhaftigkeit mit dem Lob: "Počtennyj čelovek!"<sup>296)</sup> bescheinigt.

Als weiteres Handlungsmotiv der 'comédie larmoyante' ist in diesem Zusammenhang das Tugendexamen in der Szene IV, 6 zu nennen, in der Starodum die Tugendhaftigkeit des positiven Freiers überprüft. Die Szene endet mit einem Bild, das sich unschwer als 'tableau' im Diderotschen Sinne<sup>297)</sup> identifizieren lässt: Starodum legt feierlich die Hände der Liebenden zusammen. Damit ist der aus dem Rührstück entlehnte Handlungsstrang zu einem vorläufigen Abschluss gelangt.

Die sich im fünften Akt abspielende Bestrafung des Lasters ist ein fakultatives Handlungsmotiv sowohl der 'comédie larmoyante' als auch der 'comédie gaie' und führt damit die Komödie zu einem der klassizistischen Haupthandlung wie auch dem rührenden Handlungsstrang angemessenen 'dénouement'. Die Schlusszene, in der der verzogene Sohn auf die Liebe der Mutter mit Undank reagiert, stellt als typisches Handlungsmotiv westeuropäischer Rührstücke<sup>298)</sup> ein Gegengewicht zum 'Happy-End' der vorhergehenden Szenen dar und sorgt auch im Abschluss für das in der Komödie angestrebte Gleichgewicht zwischen Rührung und Komik. Dies führt uns zu der

Frage nach dem Komödientyp, die anschliessend diskutiert werden soll.

#### 2.4.4. Zur Frage des Komödientyps

Will man den "Nedorosl'" einem bestimmten Komödientyp zuordnen, so spitzt sich das Problem auf die Frage zu, ob der "Nedorosl'" als klassizistische Verlachkomödie oder als 'comédie larmoyante' zu bezeichnen ist. Die ersten beiden Akte lassen den Schluss zu, dass es sich um eine Verlachkomödie handelt, die in der Struktur Ähnlichkeiten mit der monomischen Typenkomödie aufweist. Im Mittelpunkt der Handlung steht eine negative Heldin, zu der die anderen Figuren in Beziehung gesetzt werden und deren Laster dem Verlachen preisgegeben werden sollen. Doch haben wir bereits darauf hingewiesen, dass es sich bei dem 'sozialen Laster'<sup>299)</sup> der Prostakova nicht einfach um eine menschliche Schwäche handelt, die leicht durch eine Intrige zur Einsicht gebracht werden könnte, sondern um ein gesellschaftliches Fehlverhalten, das für eine bestimmte Gesellschaftsschicht typisch ist. Deshalb ist die Beseitigung des Lasters ähnlich wie im "Brigadir" nur durch eine gesellschaftliche Instanz möglich: den Vertreter der Staatsgewalt Pravdin.<sup>300)</sup> Ausserdem bemüht sich der Autor, das Milieu zu schildern, in dem das Laster gedeiht, indem er mit Hilfe der Lehrer- und Leibeigenenfiguren Erziehungsmethoden und Tyrannei im Prostakovschen Haushalt blossstellt. Somit könnte man den "Nedorosl'" wie auch den "Brigadir" als Sittenkomödie oder, um den Terminus von Gogol' zu gebrauchen<sup>301)</sup>, als "gesellschaftliche Komödie" bezeichnen.

Eine derartige Bezeichnung wird jedoch dem dritten und vierten Akt des "Nedorosl'" nicht gerecht, in denen die literarischen Techniken der 'comédie larmoyante' in der Figurenzeichnung und Handlungskonstruktion gehäuft auftreten und die Verlachkomödie in ein Rührstück umzuschlagen droht. Ausserdem belehrt uns die Statistik, dass die tugendhaften Personen häufiger zu Wort kommen als die lasterhaften. Und endet die Komödie nicht mit einer typischen Szene aus der 'comédie larmoyante'?

Auch das Begriffsinventar Diderots hilft kaum zur Klärung unserer Frage. Das dramatische System Diderots kennt zwei Komödientypen, die er folgendermassen charakterisiert:

"La comédie gaie, qui a pour objet le ridicule et le vice, la comédie sérieuse, qui a pour objet la vertu et les devoirs de l'homme." 302)

Mag es sein, dass Fonvizin mit dem "Nedorosl'" eine 'comédie sérieuse' nach Diderotschem Vorbild hat schaffen wollen, so werden doch auch in seiner Komödie Laster verlacht. Die Definitionen, einzeln genommen, sind daher für eine Bestimmung des "Nedorosl'" unzureichend, zusammen jedoch entwerfen sie ein zutreffendes Bild.

Es ergibt sich, dass Fonvizin mit dem "Nedorosl'" eine Komödie geschaffen hat, die die klassizistische Komödie mit dem Rührstück verbindet. Obwohl sich Darstellung des Lasters und Verherrlichung der Tugend in scharfem Kontrast gegenüberstehen, erläutern und ergänzen sie sich doch gegenseitig und verfolgen das gleiche Ziel: den Zuschauer für die didaktischen Ziele des Autors zu gewinnen. Dabei bemüht sich Fonvizin sowohl bei der Figurenkonstella-

tion (vier gegen vier) als auch bei der Konstruktion der Akte um Ausgewogenheit und Symmetrie. So sind die Tugendpredigten und die darauffolgenden Entlarvungen des Lasters thematisch aufeinander abgestimmt<sup>303)</sup>, werden Handlungselemente der 'comédie larmoyante' (z.B. das Tugendexamen Milons) und der 'comédie gaie' (z.B. das Examen Mitrofans) effektiv aneinander gespiegelt. Auf die Symmetrie der Schlusszene wurde bereits eingegangen.

Der "Nedorosl'" stellt somit einen Versuch dar, durch eine Synthese von 'comédie larmoyante' und 'comédie gaie' die im 18. Jahrhundert existierenden Komödientypen in einem Werk zu integrieren und ein unglückliches 'Entweder - Oder' durch ein ausgewogenes 'Halbe - Halbe' zu ersetzen. Am "Nedorosl'" demonstrierte Fonvizin, was eine im Sinne Lessings "wahre Komödie"<sup>304)</sup> zu leisten imstande sein muss: zu erheitern und zu rühren.

Rühren konnte man den Zuschauer seit der Mitte des 18. Jahrhunderts besonders durch Tugendpredigten. Welche Widersprüche bei der von Starodum vertretenen Tugend aufbrechen, wird nun zu erläutern sein.

#### 2.4.5. Ehre und Tugend

An der höchsten Stelle der Starodumschen Werteskala steht der "čestnyj čelovek": "Ja drug čestnych ljudej."<sup>305)</sup> (IV, 6) Hat ein Mensch diese Qualität, so wird er von anderen geehrt: Starodum ist ein "počtennyj čelovek".<sup>306)</sup> Der Adelige, der untätig auf seinen Gütern sitzt, zeigt seine Ehrlosigkeit (besčestie). Um seine Ehre (čest') fürchtet Staro-

dum am Zarenhof.

Die von Starodum propagierte Ehre<sup>307)</sup>, um die seine Begriffswelt kreist, ist ein in der Staatsphilosophie des 18. Jahrhunderts häufig verwendeter Begriff, dessen politische Relevanz spätestens seit Montesquieu in das Bewusstsein der Aufklärung geriet. Im philosophischen System Montesquieus steht die ständisch gebundene Ehre als Prinzip der Monarchien der allen Menschen zugänglichen Tugend als Prinzip der Republiken gegenüber.<sup>308)</sup> Zeigt in diesem System die Tugend ihre polemische Kraft in der Wendung gegen die Ehre, so versucht Fonvizin, Tugend und Ehre als sich ergänzende Werte zu fassen. Ein "čestnyj čelovek" muss tugendhaft sein, d.h. er ist im Besitz des "blagonravie". Dieser Begriff wird im "Slovar' Akademii Rossijskoj", an dessen Zusammenstellung Fonvizin beteiligt war, folgendermassen definiert: "dobrodetel'noe raspoloženie k vypolneniju objazannostej, dolžnostej".<sup>309)</sup> Der tugendhafte Mensch muss also seine Pflichten erfüllen, die bei Fonvizin sowohl politischer als auch privater Art sind. Zu den politischen Pflichten des Adligen gehört es, dem Vaterland zu dienen<sup>310)</sup> und sich seines durch Geburt erworbenen Adelstitels dadurch würdig zu erweisen. Damit greift Fonvizin einen Gedanken auf, dem sich bereits die Entstehung des "Korion" zu verdanken hatte. Starodum forderte in seiner Jugend einen Freund auf:

"Pojdem totčas v armiju i sdelaemsja dostojnymi  
zvanija dvorjanina, kotoroe nam dala poroda." 311)  
(III, 1)

Von den positiven Wirkungen des Staatsdienstes ist auch Pravidin überzeugt, wenn er Mitrofan rät:

"S toboj, družok, znaju čto delat'. Pošel-ka  
služit'..." 312) (V, 8)

Darüber hinaus muss der Adelige seine Leibeigenen als Menschen behandeln, deren Misshandlung unstatthaft ist. Diese Maxime äussert Starodum in IV, 2 in sehr abstrakter Form ("est' ljudi, kotorym pomogat'; est' otečestvo, kotoromu služiti".<sup>313</sup>) Pravdin dagegen wird wesentlich konkreter:

"Skotinin: Kak družej ne ostereč'! Povešču im, čtob oni  
ljudej ...  
Pravdin: Pobol'she ljubili ili b po krajnej mere ...  
Skotinin: Nu? ...  
Pravdin: Čot' ne trojali." 314) (V, 4)

Über die politischen Pflichten der anderen Stände gibt Starodum keine konkreten Auskünfte, doch lässt sich aus einigen Bemerkungen schliessen, dass sie sich als Angehörige der niederen Stände den Vertretern des 'blagorodnoe soslovie' unterordnen müssen. Wenn in einem adeligen Haushalt das Laster regiert, so strahlt es auch auf das Personal aus: "Ljudi zabyvajut dolg povinovenija, [...]"<sup>315</sup>) (IV, 2), und auch der Soldat muss seine Tugend darin beweisen, dass er sich einen Vorgesetzten wünscht.<sup>316</sup>)

Neben der Erfüllung der politischen Pflichten verpflichtet die Tugend besonders zu einem harmonischen Familienleben. Der tugendhafte Mensch wählt in freier Wahl aus Antrieb des Herzens seinen zukünftigen Lebenspartner, dem er in der Ehe in Liebe verbunden bleibt. Das Ideal einer Ehe zeichnet Starodum seiner Nichte mit den Worten:

"Nadobno, moj drug, čtob muž tvoj povinovalsja rassudku, a ty mužu, i budete oba soveršenno blagopolučny." 317) (IV, 2)

Das Familienbild, das Fonvizin in Ansätzen bereits im "Brigadir" entwarf, wird somit in den Tugendpredigten Starodums wesentlich konkreter. Die Familie

der Prostakova illustriert darüber hinaus ex negativo, wie eine tugendhafte Familie aussehen muss: Dem Vater als Familienoberhaupt muss sich die Frau unterordnen; der Sohn soll durch eine 'vernünftige Erziehung' auf den Dienst für das Vaterland vorbereitet werden.

Die im Fonvizinschen System miteinander verbundenen Begriffe 'Tugend' und 'Ehre' zeigen auch in ihrer scheinbaren Synonymität ihre unterschiedliche Herkunft. So offenbart sich der nivellierende Charakter der bürgerlichen Tugend, die von allen Menschen, gleich welchen Standes, ausgeübt werden kann, in den Worten Milons:

"Ona [die Furchtlosigkeit; P.H.] dobrodetel'; sledstvenno, net sostojanija, kotoroe eju ne moglo by otličit'sja." 318) (IV, 6)

Die bürgerliche Betonung des Individuums, das keiner sozialen Instanz bedarf, um zwischen Tugend und Laster zu unterscheiden, zeigt sich in der Betonung des Gewissens, welches als höchste moralische Instanz fungiert (vgl. IV, 2).

Die Tugend jedoch hat nicht die Kraft, den Fonvizinschen Anschauungen ihren ständischen Charakter zu nehmen. Jeder Stand kann zwar tugendhaft sein, doch hat er seine speziellen, ständisch gebundenen Pflichten, deren Erfüllung Vorbedingung eines glücklichen Lebens ist. Nur die Personen von Adel haben das Anrecht, als "čestnyj čelovek" apostrophiert zu werden, während einfachen, tugendhaften Soldaten nur der Trost übrig bleibt, doch ein "dobryj čelovek"<sup>319)</sup> zu sein. Das Gewissen des Individuums als höchste moralische Instanz wird dadurch relativiert, dass die Ehre als ständischer

Wert nur von den Ehrenmännern, d.h. den Personen von Stande, garantiert werden kann. Dieser sozialen Instanz, der sich die um ihre Ehre besorgten Adligen unterwerfen müssen, beugt sich auch noch Starodum, wenn er die Meinung des "Publikums" zu Milon zitiert:

"vsja publika sčitaet ego čestnym i dostojnym čelovekom [...]" 320) (IV, 4)

Resümierend lässt sich festhalten, dass Fonvizin in den Äusserungen Starodums versucht, bürgerliche Denkansätze in ein von ständischen Kategorien geprägtes System zu integrieren. Starodum macht seinem Namen alle Ehre, indem er einen bürgerlichen Wert als Garant des Ständestaates interpretiert. Die Widersprüchlichkeit der Anschauungen dieser Figur<sup>321)</sup> weist Fonvizin als Repräsentanten einer von Adligen getragenen Aufklärung aus, der zwar für eine allen Staatsbürgern zugängliche Tugend plädiert, die von der Tugend abhängigen Pflichten aber ständisch definiert. Dem Nebeneinander von Komödientypen bürgerlicher (comédie larmoyante) und adeliger Herkunft (comédie gaie) im "Nedorosl'" entspricht ein Nebeneinander adeliger und bürgerlicher Werte in den Auffassungen Fonvizins.

#### 2.4.6. Das Verhältnis von Moral und Politik

In der Forschungsliteratur findet sich die Behauptung, dass das Thema des "Nedorosl'" rein politischer Natur sei: "Der Kampf der adeligen Aufklärer mit den Sklavenhaltern und der despotischen Regierung Katharinas II. nach der Zerschlagung des Pugačev-Aufstandes war das zweite Thema des



'Nedorosl''."322) Abgesehen von der bereits kritisierten kategorialen Gleichsetzung von Bühnend handlungen, d.h. 'künstlerischer Wirklichkeit' und historischer Realität, simplifiziert diese Behauptung die im Stück angelegte Dialektik von Politik und Moral, der wir uns im folgenden zuwenden werden.

Der Konflikt im "Nedorosl'" wird ausgetragen zwischen den Angehörigen einer sozialen Schicht, die mit moralischen Kategorien voneinander differenziert werden. In dem Konflikt wird die herrschende gesellschaftliche Ordnung nie grundsätzlich in Zweifel gezogen. Auch Pravdin und Sof'ja besitzen Leibeigene und halten dies nicht für moralisch verwerflich. Andererseits wird jedoch immer wieder darauf hingewiesen, dass die bestehenden gesellschaftlichen Institutionen nur funktionieren, wenn sie von tugendhaften Personen repräsentiert werden.<sup>323)</sup> Der 'moralisch intakte' Mensch ist somit Voraussetzung für die ideale staatliche Organisation; das utopische Menschenbild wird der gesellschaftlichen Utopie 'vorgeschaltet'. Um die im Individuum verankerte Moral geht es auch letztendlich bei der Entmachtung der Prostakova. Da sie lasterhaft war, missbrauchte sie die gesellschaftliche Institution der Leibeigenschaft, die jedoch in der Hand von tugendhaften Gutsbesitzern durchaus auch zum Wohl der Bauern ausfallen kann. Politische Probleme werden so in der Komödie auf die Ebene der individuellen Moral umgeleitet.

Die Moral des einzelnen Staatsbürgers hat aber damit schon eine politische Dimension. Darüber hinaus legt die Tugend fest, dass der Mensch seine individuellen wie auch seine öffentlichen Pflichten erfüllen muss. Ein bestimmtes politisches Handeln: dem Staate zu dienen und sich der Leibeigenen an-

zunehmen<sup>324)</sup>, wird damit den Adelligen als moralischer Zwang auferlegt. Handelt der Adelige nicht entsprechend seiner politischen Verantwortung, da er lasterhaft ist, muss folgerichtig ein aus moralischem Antrieb handelnder Gesetzeshüter mit politischen Zwangshandlungen - der Konfiszierung des Gutes - antworten.

Bei Fonvizin hat somit die Moral des Einzelnen unmittelbare politische Dimensionen. Trotzdem oder gerade deshalb ist der "Nedorosl'" das Musterbeispiel einer Komödie, die dem Verständnis des Theaters als 'moralischer Anstalt'<sup>325)</sup> verpflichtet ist. Der moralischen Besserung des Zuschauers gilt auch das Theater Diderots. Bei Diderot jedoch verwirklichen sich die von der Tugend vorgeschriebenen Pflichten im privaten Rahmen der bürgerlichen Familie, die als utopisches Modell die ganze Realität der Bühne einnimmt.<sup>326)</sup> Obwohl auch im "Nedorosl'" die bürgerliche Familie mit ihren Idealen propagiert wird<sup>327)</sup>, lassen sich jedoch signifikante Unterschiede zu Diderot erkennen. Ist die Familie als Ort von Moral und Humanität bei Diderot schon konkrete Utopie auf der Bühne, so zeigt sie sich bei Fonvizin erst als ein von ungläubwürdigen Personen in langen Monologen entwickelter Entwurf, dessen schwache utopische Kraft sich in der Konfrontation mit der auch künstlerisch gelungenen Familie der Prostakova enthüllt. Als Erklärung für die verschiedene künstlerische Bewältigung der Familienthematik kann nur auf die verschiedenen gesellschaftlichen Formationen in Frankreich und Russland rekurriert werden.<sup>328)</sup>

Fonvizins im "Nedorosl'" gepredigte Moral hat also direktere politische Dimensionen als die Moral Di-

derots, der sich auf die Abbildung der bürgerlichen Familie auf der Bühne beschränkt.<sup>329)</sup> Die Bezeichnung "gesellschaftliche Komödie" für den 'Nedorosl'' ist also auch deshalb berechtigt, weil in der Komödie der Staatskörper als von Individuen abhängig erscheint und das Individuum nur als politisches Wesen existiert.

Abschliessend sei auf die voluntaristische Komponente der Fonvizinschen Moral hingewiesen. So äussert Starodum zu Sof'ja:

"Pover' mne, vsjakij najdet v sebe dovol'no sil, čto byt' dobrodetel'nu. Nadobno zachotet' rešitel'no, [...]" 330) (IV, 2)

Ein guter Kern mag zwar nach Fonvizin in allen Menschen stecken<sup>331)</sup>, doch darf man den lasterhaften Mitmenschen verachten, da er die Tugend nicht gewollt hat. Diese Modifizierung des Diderotschen Glaubens an den guten Menschen ermöglicht es dem Aufklärer Fonvizin, das Laster mit der ihm gebührenden Schärfe auszutreiben. Utopisches Menschenbild und Ansatz zu Kritik verbinden sich in dieser Idee zur theoretischen Fundierung einer Komödie, in der Kritik und Utopie sich gegenseitig ergänzen.

#### 2.4.7. Widerspruch und Melancholie

Hatten wir bei der Interpretation des "Brigadir" konstatiert, dass die Kombination von literarischen Techniken verschiedener literarischer Systeme als deutlich sichtbarer Bruch in der Komödie erscheint, so lässt sich die gleiche Feststellung

für den "Nedorosl'" belegen. Auch für die zweite Originalkomödie Fonvizins gilt, dass in ihr zwei zutiefst widersprüchliche literarische Systeme zwar miteinander in einer Komödie 'funktionieren', dass aber trotz oder gerade wegen der angestrebten Ausgewogenheit und Symmetrie die beiden literarischen Systeme als gegensätzlich durchschaubar werden. Das Bemühen Fonvizins, die 'comédie larmoyante' und die 'comédie gaie' in eine Komödie zu zwingen, ist der Versuch, Kunstformen bürgerlicher und adeliger Herkunft zu einer Einheit zu verbinden. Das Scheitern dieses Versuchs zeigt sich in dem spezifischen Charakter des "Nedorosl'" als geteilter Komödie und manifestiert sich als Bruch zwischen positiven und negativen Figuren, zwischen klassizistischer Haupthandlung und rührenden Handlungsmotiven.

Das Misslingen jedoch ermöglicht Erkenntnis. Gegensätzliches wird auch im "Nedorosl'" als Gegensätzliches durchschaubar, Widersprüche, die sich in der historischen Wirklichkeit verwischen, brechen in der Kunst auf. Diese am "Brigadir" gewonnene Erkenntnis bestätigt sich auch am "Nedorosl'".

Bei der Analyse des "Korion" hatten wir auf die Empfindsamkeit als Form der Melancholie hingewiesen, die sich im russischen Adel nach der Befreiung von der Dienstpflicht ausbreitet. Hatte sich im "Brigadir" die Rührstück-Dramaturgie nur in einer Szene gezeigt, so finden sich im "Nedorosl'" Handlungsmotive und Charaktere aus der 'comédie larmoyante' in grösserer Anzahl. Die Tränen des Zuschauers werden im "Nedorosl'" nicht nur, wie aus den westeuropäischen Rührstücken bekannt, durch die Verletzung von Familienbindungen oder die Zur-

schaustellung des rührenden Familientableaus erzeugt, sondern auch durch die Anprangerung sozialen Unrechts: der Leibeigenschaft. Die Melancholie der russischen Adelligen musste sich in dem Masse steigern, in dem das aus Westeuropa übernommene literarische System der Empfindsamkeit, das die von Natur aus gegebene Gleichheit aller Menschen propagierte, in Russland rezipiert wurde. Es begann sich ein Bewusstsein von dem moralischen Unrecht der Leibeigenschaft durchzusetzen, was vorher nicht vorhanden war. Was lag näher, als im Theater über Zustände zu weinen, von denen man selbst profitierte, die man aber als moralisch verwerflich zu erkennen begann?

Im "Nedorosl'" wird nicht nur das Nichts-Tun als Ursache der Malaise des Adels erwähnt <sup>332)</sup>, sondern es werden auch wie im "Korion" Existenzmöglichkeiten für den Adel angeboten, die ihm eine neue soziale Identität und damit Befreiung von der Melancholie ermöglichen sollen. Als einer der beiden möglichen Auswege wird wie im "Korion" die Verpflichtung des Adels betont, dem Vaterland zu dienen und damit der Allgemeinheit zu nützen. Als weitere positive Existenzmöglichkeit zeigt Fonvizin darüber hinaus in der Person Starodums den verbürgerlichten Adligen, der, vom Hof des Monarchen abgestossen, sich nach Sibirien aufmacht, um dort seinen Reichtum zu verdienen,

"gde dostajut den'gi, ne promenivaja ich na sovest', bez podloj vyslugi, ne grabja otečestva; gde trebujut deneg ot samoj zemli, kotoraja popravosudnee ljudej, liceprijatija ne znaet, a platit odni trudy verno i ščedro."  
333) (II, 2)

Im Verhalten Starodums zeigt sich das aus westeuro-

päischen Dramen bekannte Sozialverhalten des Bürgers, der das Leben am Hof verabscheut und sein Heil im Kommerz sucht.<sup>334)</sup> Fonvizin verfällt sogar in die spezifisch bürgerliche Lobpreisung des Handels, der angeblich das Gewissen des Handelnden nicht belastet, was Strycek zu der Kritik anregt, Fonvizin stehe wohl seiner eigenen Komödienfigur nicht kritisch genug gegenüber.<sup>335)</sup> Auf dem Gebiet des Kommerzes kann nach Meinung Starodums (und damit auch Fonvizins) der Adelige sowohl seine Persönlichkeit bewahren als auch zu Reichtum kommen.

Mit dem Reichtum jedoch wächst auch die politische Macht. Schon in der Mitte des 18. Jahrhunderts entwickelten russische Adelige die Theorie, dass der Adel auf dem Weg über den bürgerlichen Kommerz an eine neue soziale Identität und überdies an politische Machtpositionen kommen könne.<sup>336)</sup> Diesen Theorien gab die Erschliessung Sibiriens neuen Auftrieb, da die Adelligen als einzige Kapital und billige Arbeitskräfte zur Ausbeutung der Bodenschätze besaßen. Starodum hat den Ruf Sibiriens verstanden, der wirtschaftliche Gesundung, neue Selbstwertschätzung und das Fehlen jeder Melancholie verheisst. Mit seiner Biographie propagiert er die neue Lebensform, deren positiven Wert er in seiner Person demonstriert.

### 3. Plavil'sčikovs Theorie des Theaters

#### 3.1. Einführung

Obwohl in den letzten Jahren einige sowjetische Arbeiten zur russischen Literatur des 18. Jahrhunderts erschienen sind<sup>1)</sup> und Textsammlungen die Kenntnis der Primärliteratur erweitern sollen<sup>2)</sup>, ist doch die wissenschaftliche Beschäftigung mit der 'vorklassischen' Zeit der russischen Literatur von der sowjetischen Forschung immer als zweitrangig eingestuft worden. Unter der Unausgewogenheit des Forscherinteresses leiden insbesondere diejenigen Autoren, deren Werke sich nicht nahtlos in bestehende Periodisierungsschemata einfügen und die sich nicht von der herrschenden Ideologie als Wegbereiter 'demokratischer' oder 'realistischer' Tendenzen in der Literatur vereinnahmen lassen. Die Neigung vieler Literaturwissenschaftler, ihr Interesse auf die anerkannten Grössen der Literaturgeschichte zu richten, führt überdies dazu, die Wirkung der sog. zweitrangigen Autoren zu unterschlagen und so das vielzitierte 'Urteil der Nachwelt' ohne Widerspruch auch für die Wissenschaft zu akzeptieren.

Zu den Autoren, deren man sich eventuell noch aus Anlass von Jubiläen erinnert<sup>3)</sup>, die aber weder von einem breiteren Publikum noch von der Forschung rezipiert werden, gehört Petr Alekseevič Plavil'sčikov. Die nicht lange währende intensive Aufmerksamkeit, die Person und Schaffen Plavil'sčikovs in der sowjetischen Forschung gefunden haben, ist als aufschlussreiches Beispiel der ideologischen Vereinnahmung eines Autors interessant genug, um näher darauf einzugehen. Da Plavil'sčikov aber auch unter Fachwissenschaftlern kaum bekannt ist, sollen im folgenden zuerst die Biographie und das Werk dieses Schriftstellers kurz skizziert werden.

### 3.1.1. P.A. Plavil'sčikov: Person und Werk<sup>4)</sup>

Petr Alekseevič Plavil'sčikov wurde am 24.3.1760 als Sohn eines Fabrikbesitzers in Moskau geboren. 1768 trat er in das Gymnasium der Moskauer Universität ein; ab 1776 wird er an der Moskauer Universität als Student geführt. Sein Hauptinteresse galt in der Zeit seines Studiums der Geschichte, der Literatur und den Fremdsprachen<sup>5)</sup>, doch schon auf der Universität zeigte sich seine Begeisterung für das Theater: Mit einigen Freunden betrieb er die Wiederbelebung des Studententheaters der Moskauer Universität, das einst als Keimzelle des ersten Moskauer Theaters eine wichtige Rolle für die Entwicklung des russischen Theaters gespielt hatte.

Nach dem Studium trat Plavil'sčikov als Schauspieler in die russische Truppe des Petersburger Hoftheaters ein, wo er seit dem 8.5.1779 als Mitglied nachgewiesen ist.<sup>6)</sup> Seine Entscheidung, Schauspieler werden zu wollen, muss nicht nur auf seine Professoren befremdend gewirkt haben<sup>7)</sup>, da der Beruf des Schauspielers zwanzig Jahre nach Gründung des ersten russischen Theaters 1756 kaum an Sozialprestige gewonnen hatte<sup>8)</sup> und die 'Komödianten' weiterhin als gesellschaftliche Aussenseiter abgestempelt waren. Nicht umsonst wird betont, dass Plavil'sčikov der erste russische Schauspieler mit Hochschulbildung war.<sup>9)</sup>

Neben seiner Tätigkeit als Schauspieler entwickelte Plavil'sčikov bald eine rege literarische Tätigkeit. Nach seiner ersten Publikation, der Herausgabe der Zeitschrift "Utra"<sup>10)</sup>, die von Mai bis September 1782 erschien, folgten die ersten Theaterstücke: die Tragödie "Družestvo" (1783)<sup>11)</sup> sowie seine erste Komödie "Ispravlenie" (1785)<sup>12)</sup>.



Seine grossen Erfolge als Schauspieler sowie seine Tätigkeit als Theaterschriftsteller empfahlen Plavil'sčikov für den Posten des Inspektors (nach heutiger Terminologie: Regisseurs)<sup>13)</sup> des Petersburger Hoftheaters, eine Stellung, die er nach der Pensionierung des zu seiner Zeit berühmtesten russischen Schauspielers I.A. Dmitrevskijs von 1787 bis 1793 innehatte. Darüber hinaus unterrichtete er an verschiedenen Instituten Rhetorik und Poetik mit Hilfe von selbst verfassten Lehrbüchern. Zu dieser Zeit schrieb er in schneller Folge mehrere Stücke für das von ihm nunmehr geleitete Petersburger Hoftheater: die Komödie "Mel'nik i sbitenščik - soperniki" (1789), "Zgovor Kutejkina" (1789) und "Bobył'" (1790) sowie die Tragödien "Tachmas Kulychan" (1785) und "Vseslav" (1791).<sup>14)</sup> Gegen Ende seines Petersburger Aufenthaltes kehrte Plavil'sčikov auch wieder zu seiner publizistischen Tätigkeit zurück und brachte zusammen mit I.A. Dmitrevskij, A.I. Klušin und I.A. Krylov die Zeitschrift "Zritel'" (1792) heraus, in der er als wichtigster Literaturtheoretiker seine poetologischen Ansichten zum Theater in dem Traktat "Teatr"<sup>15)</sup> formulierte.

Im Jahre 1793 kehrte Plavil'sčikov nach Moskau zurück, wo er als einer der bekanntesten russischen Schauspieler seiner Zeit in dem privaten Schauspielunternehmen des Engländers Maddox (russ. Namensform Maddoks oder Medoks) im 1780 fertiggestellten Petrovskij-Theater auftrat.<sup>16)</sup> Neben seiner Tätigkeit als Schauspieler unterrichtete er an verschiedenen Moskauer Instituten Geschichte und Deklamation und wurde häufiger von den Besitzern der in Moskau Ende des 18. Jahrhunderts aufblühenden Leibeigenen-Theater<sup>17)</sup> als Pädagoge und Regisseur zu einzelnen Aufführungen herangezogen. Während der ersten Jahre seines Engagements in Moskau ruhte

Plavil'sčikovs literarische Tätigkeit. Erst gegen Ende des Jahrhunderts hatten seine zwei Dramen im Petrovskij-Theater Premiere: "Graf Val'tron, ili Voinskaja podčinnenost'" (1796), eine Übersetzung von H.F. Möllers "Der Graf von Walltron, oder die Subordination"<sup>18)</sup> sowie das Drama "Lensi" (1799), welches unter der Bezeichnung "Lensa, ili Dikie v Amerike" in der Werkausgabe aus dem Jahre 1816 abgedruckt wurde.<sup>19)</sup> Einige Jahre später folgten die Tragödie "Ermak, pokoritel' Sibiri" (1804)<sup>20)</sup> sowie die Komödien "Sidelec" (1803) und "Brat'ja Svoeladovy ili Neudača lučše udači" (1805).<sup>21)</sup>

Die gesellschaftliche Anerkennung, die Plavil'sčikov gegen Ende seines Lebens gefunden hatte, drückte sich in seiner Wahl zum Mitglied der "Gesellschaft der Freunde der russischen Literatur" (Obščestvo ljubitelej rossijskoj slovesnosti) im Jahre 1811 aus. Plavil'sčikov verstarb auf der Flucht vor den anrückenden Truppen Napoleons am 18.(30.)10.1812 in einem Dorf unweit von Moskau.

Der Schriftsteller Plavil'sčikov hat somit drei Tragödien, zwei Dramen (darunter eine Übersetzung), sechs Komödien, einige wenige Gedichte und Prosaskizzen sowie eine kleine Anzahl von Traktaten hinterlassen. Zwei weitere Komödien: "Pariki" (1784)<sup>22)</sup> und "Čistoserdie"<sup>23)</sup> sowie das Drama "Barskij postupok"<sup>24)</sup> werden noch als Werke Plavil'sčikovs in der Sekundärliteratur genannt, doch sind die handschriftlichen Fassungen dieser Stücke bei einem Brand des Petrovskij-Theaters vernichtet worden.

Die im Jahre 1816 vom Bruder P.A. Plavil'sčikovs, Aleksej Aleksevič Plavil'sčikov, vorgelegte Werkausgabe<sup>25)</sup> vereinigt (mit Ausnahme der Tragödie "Družestvo") die bereits vorher im Druck erschienenen Stücke sowie Gedichte, Prosa und Traktate,

die in der Zeitschrift "Zritel'" erschienen waren. Später erschienen noch weitere Auflagen einzelner Komödien, die sich grösserer Beliebtheit erfreuten. Die Werkausgabe von 1816 ist jedoch der einzige Versuch geblieben, das Werk Plavil'sčikovs in seiner Gesamtheit vorzustellen.

### 3.1.2. Die Rezeption Plavil'sčikovs in der sowjetischen Literaturwissenschaft

Die Sekundärliteratur zu dem Werk Plavil'sčikovs<sup>26)</sup> zerfällt in drei Perioden, die sicherlich nicht zufällig mit den politischen Verhältnissen in Russland bzw. in der UdSSR korrespondieren. Die erste wissenschaftliche Aufarbeitung seines Werkes zwischen 1891 - 1917<sup>27)</sup> gibt der weiteren Forschung die Richtung an<sup>28)</sup> und führt zu einer Polemik über den Einfluss der Komödien Plavil'sčikovs auf das Werk A.N. Ostrovskijs.<sup>29)</sup> Die zweite Phase umfasst den Zeitraum von 1943 - 1959, in der die sowjetische Literaturwissenschaft sich intensiv mit dem Werk Plavil'sčikovs auseinandersetzt. In der dritten Phase der Rezeption dokumentiert sich das wachsende Desinteresse der sowjetischen Forschung in immer kürzer werdenden Abschnitten zu Person und Werk des Autors in Literatur- bzw. Theatergeschichten. Der Tiefpunkt ist vielleicht mit dem unlängst erschienenen ersten Band der vierbändigen Istorija ruskoj literatury<sup>30)</sup> erreicht, in der Plavil'sčikovs Verdienste als Theoretiker des Theaters vollkommen unterschlagen werden.

Entwicklungstendenzen der sowjetischen Literaturwissenschaft zeigen sich lehrstückartig in der Vereinnahmung der Ansichten Plavil'sčikovs im Dienste

tagespolitischer Notwendigkeiten und der darauf folgenden differenzierter werdenden Bewertungen seines Werkes in der sowjetischen Forschung, eine Entwicklung, die im folgenden kurz skizziert werden soll.<sup>31)</sup>

Die intensive Beschäftigung der sowjetischen Literaturwissenschaft mit dem Werk Plavil'sčikovs fiel in die Zeit Ende der 40er bis Anfang der 50er Jahre, in der die ideologische Auseinandersetzung mit westlichen Einflüssen als Kampf gegen 'Kosmopolitismus' und 'Formalismus' zu unheilvollen Auswirkungen nicht nur in der Literaturwissenschaft führte. Für eine Wissenschaft, die den Kampf gegen den 'Kosmopolitismus' auf ihr Schild geschrieben hatte, war eine Wiederaneignung der Werke Plavil'sčikovs nur folgerichtig, fand man doch in ihm den pathetischen Mahner zur Schaffung einer russischen Nationalkultur, die sich vom Ausland emanzipieren sollte. Hatte man vor der Revolution noch die polemischen Auswüchse Plavil'sčikovs getadelt<sup>32)</sup> und sogar als nationalistisch gebrandmarkt<sup>33)</sup>, so wurde nun die panegyrische Schilderung des russischen Nationalcharakters dankbar wiederholt und als richtig herausgestellt.<sup>34)</sup>

Der historische Hintergrund derartiger Anschauungen wird bewusst, wenn man sich den Zeitpunkt der ersten sowjetischen Publikation zu Plavil'sčikov und die dort geäußerten Thesen vergegenwärtigt. Der während des Zweiten Weltkrieges 1943 erschienene Aufsatz von T. Karskaja formuliert viele Behauptungen, die sich in der sowjetischen Forschung zu Plavil'sčikov immer wieder auffinden lassen. Die Autorin will die Verbindung des zeitgenössischen russischen Theaters mit dem Theater des XVIII Jahrhunderts herstellen und findet in dem

Traktat "Teatr" die geeigneten Anknüpfungspunkte. Plavil'sčikovs Forderung nach 'Vaterländischem' in der Kunst (otečestvennost' v iskusstve) wird in der Zeit des Krieges als Aufhänger benützt, um den Patriotismus als spezifisch russische Eigenschaft zu feiern und zum allgegenwärtigen Prinzip des russischen Theaters zu deklarieren. Doch trete Plavil'sčikov in seinem Traktat auch als Verfechter der anderen Wesensmerkmale des russischen Theaters auf: "Patriotismus, Demokratismus (demokratičnost'), Progressivität und Realismus: das sind die wertvollsten Haupteigenschaften des russischen Theaters, das ist seine Grundlage."<sup>35)</sup> Plavil'sčikovs Gedanken gingen so weit in die Zukunft, dass man fast sagen könne, er vertrete den Standpunkt einer realistischen Kunst gegen die ästhetische Theorie einer Kunst um der Kunst willen! Spätestens hier erweist sich, dass Karskajas kühne Behauptungen nur dazu dienen, offizielle Tagespolitik in Literaturwissenschaft umzusetzen, ohne auf die zu diskutierenden Texte Rücksicht zu nehmen.

Die Dissertation von A.K. Kazanskaja über die Komödien Plavil'sčikovs zeichnet gleich zu Beginn ebenfalls ein panegyrisches Bild des Autors, ohne auf die Widersprüche in seiner Weltanschauung und seinem Werk einzugehen: "Der Kampf Plavil'sčikovs gegen die adelige Weltanschauung, ein Streben, das Leben wahrheitsgerecht abzubilden, die Forderung nach Patriotismus (otečestvennost') in den Theaterstücken sowie nach einem eigenständigen Theater auf national-historischer Basis, ein tiefer Glaube an das russische Volk, an seine hohen moralischen Qualitäten, ein tiefer Patriotismus, das Gefühl des Nationalstolzes - all das charakterisiert Plavil'sčikov als Schriftsteller und Mann des öffent-

lichen Lebens."<sup>36)</sup> Es folgt eine kurze Aufzählung seiner theoretischen Forderungen<sup>37)</sup>, wobei seine anticlassizistische Haltung betont wird. Auf die Komödien eingehend stellt die Autorin die These auf, dass Plavil'sčikov seine theoretischen Forderungen in seinen Komödien verwirklicht habe, die "einen Schritt vorwärts in der Entwicklung der russischen Sittenkomödie (bytovaja komedija) darstellen."<sup>38)</sup> Wenn Kazanskaja in jeder Person der Komödien eine bestimmte Gesellschaftsschicht repräsentiert sieht, zeigt sich das Unvermögen eines methodischen Ansatzes, der Kunst als ungebrochene Widerspiegelung der historischen Realität versteht.

Die gleichen methodischen Mängel, verbunden mit einer noch erzwungeneren ideologischen Vereinnahmung, lassen den Aufsatz E.M. Lembergs zu einer Sammlung inhaltloser Behauptungen werden. Plavil'sčikov wird vorgeführt als "einer der hervorragenden Vertreter der demokratischen Ideologie, Begründer des Realismus in der Dramaturgie und dramatischen Dichtung"<sup>39)</sup>, der die Kunst als Propagandamittel zur Verbreitung "fortschrittlicher und demokratischer patriotischer Ideen"<sup>40)</sup> genützt habe. Da Plavil'sčikov nicht überwiegend Adelige, sondern Leute aus dem einfachen Volke auf die Bühne gebracht habe, sei er in ideologischer (idejnyj) Hinsicht sogar Fonvizin überlegen!<sup>41)</sup> Interessant an Lembergs Aufsatz ist allein der Versuch, durch eine Gegenüberstellung mit Textstellen aus dem Traktat "Teatr" nachzuweisen, dass der Beitrag zur Zeitschrift "Utra" "Razsuždenie o zreliščach" (1782) von Plavil'sčikov stammt.

Im umfangreichen Aufsatz S.I. Ožegovs geht der sprachlichen Analyse der Komödie "Sidelec" eine allgemeine Einführung in das Werk Plavil'sčikovs

voraus, die ausser einem aufschlussreichen Abschnitt über die Geschichte der russischen Kaufmannschaft<sup>42)</sup> die in der sowjetischen Literatur geäusserten Urteile wiederholt. Plavil'sčikov habe das Theater als "Schule einer demokratischen Kultur"<sup>43)</sup> betrachtet; seine "realistischen literarischen Ansichten"<sup>44)</sup> fielen nach Meinung des Autors in eine Zeit, die als "neue demokratische Etappe in der Entwicklung des russischen gesellschaftlichen Lebens"<sup>45)</sup> durch das Erscheinen von A.N. Radiščevs "Putešestvie iz Peterburga v Moskvu" gekrönt wurde.<sup>46)</sup>

Die erste und bisher einzige Monographie zum Werk Plavil'sčikovs von L.I. Kulakova hat es sich zum Ziel gesetzt, diesen Autor einem breiteren Publikum bekannt zu machen. Eine ausführliche Biographie verbindet sich in dieser Monographie mit einer Paraphrasierung der theoretischen Anschauungen Plavil'sčikovs sowie einer Nacherzählung seiner Werke. Die Urteile der bereits genannten Forschungsliteratur wiederholend, stellt Kulakova Plavil'sčikov vor als "leidenschaftlichen Kämpfer für die Schaffung einer eigenständigen nationalen Kultur, für ihre Befreiung von Entlehnungen aller Art und ihre Abkehr von der Verehrung des Ausländischen".<sup>47)</sup> Der positiven Bewertung Plavil'sčikovs mischt sich zum ersten Mal jedoch ein kritischerer Ton bei, wenn Kulakova bemerkt, dass Plavil'sčikov bei seinem Kampf gegen den adeligen Kosmopolitismus durchaus Schwächen gezeigt habe: "Plavil'sčikov [...] erwies sich in der Ideologie der Kaufmannschaft bis zum Ende seines Lebens befangen. Die schwachen Seiten seiner Tätigkeit werden in bedeutendem Masse von dieser Eigenart seiner Weltanschauung erklärt, die starken Seiten dagegen werden seine Nähe zu derartig progressiven Schriftstellern wie Aničkov,

Fonvizin und Krylov."<sup>48)</sup> Die differenzierte Einschätzung der Ideologie der russischen Kaufmannschaft führt zwar zu einer Kritik Kulakovas an Plavil'sčikovs Verteidigung der Selbstherrschaft, hindert sie aber nicht daran, seine hymnische Beschreibung des russischen Volkscharakters ausdrücklich zu bestätigen.<sup>49)</sup>

Die theoretischen Anschauungen Plavil'sčikovs werden von Kulakova skizziert als Entwicklung vom Klassizisten - in dem Aufsatz "Razsuždenie o zreliščach" - zum Theoretiker des bürgerlichen Familiendramas (buržuaznaja semejnaja drama). Gegen Autoren wie Lemberg und Ožegov, die den 'Realismus' Plavil'sčikovs betont hatten, bemerkt Kulakova korrigierend, "dass trotz der Abweichungen vom Klassizismus die Theorie Plavil'sčikovs noch nicht zu einer realistischen Tragödie führt. Ihm ist das sentimentale bürgerliche Drama (meščanskaja drama) bedeutend näher."<sup>50)</sup> Hatten Lemberg und Ožegov die Äusserung Plavil'sčikovs, das Theater müsse die Natur in ihrem ganzen Schmucke zeigen<sup>51)</sup>, noch positiv als realistisches Verfahren gedeutet, so stellt Kulakova richtig, dass es sich hier um Relikte klassizistischer Auffassungen handelt. Die Monographie Kulakovas stellt somit den ersten Versuch dar, die Diskussion um das Werk Plavil'sčikovs ohne die phrasenhafte Wiederholung bestimmter Leerformeln wie 'Realismus', 'demokratische Gesinnung' u.a. zu führen und ein differenziertes Bild von der literaturhistorischen Rolle Plavil'sčikovs zu entwerfen.

Auch A.D. Orišin versucht, ein nicht zu einseitig positiv gezeichnetes Bild von Plavil'sčikov zu entwerfen. Die Begründung für die Widersprüche in dessen poetologischen Äusserungen sieht er in "der



Enge der Ausgangspositionen, in denen das national-patriotische Prinzip deutlich das soziale Prinzip überwog."<sup>52)</sup> Deshalb habe Plavil'sčikov Kritik "nur bis zu einer gewissen Grenze, die ihm zur Befriedigung seines nationalen Ideals ausreichte"<sup>53)</sup>, geäußert. Im übrigen sieht er das Verdienst Plavil'sčikovs in der engen theoretischen Verschränkung von Volkstümlichkeit (narodnost') und 'Vaterländischem' (otečestvennost').<sup>54)</sup> Plavil'sčikovs Forderung nach 'otečestvennost'' im Theater wird von Orišin der westeuropäischen Familienthematik gegenübergestellt, wobei er anmerkt, dass die Betonung des Heroischen bei Plavil'sčikov einen Fortschritt gegenüber dem westeuropäischen bürgerlichen Theater darstelle. Orišin betont darüber hinaus die Rolle Plavil'sčikovs als Propagandisten eines Theaters für das ganze Volk (obščënarodnyj teatr). Die Forderung nach einem derartigen Theater bedinge "die Erweiterung und Demokratisierung der Thematik der Theaterwerke"<sup>55)</sup>, d.h. die Darstellung auch der unteren Stände auf der Bühne. Orišins Einschätzung der Komödien Plavil'sčikovs vermeidet jede zu einseitige Etikettierung; das Resümee erscheint im Vergleich mit den vorher erschienenen Aufsätzen zurückhaltend und vorsichtig formuliert: "Das Werk Plavil'sčikovs [...] war Ausdruck bürgerlich-demokratischer Tendenzen im russischen Sentimentalismus, Tendenzen, die infolge der Schwäche der bürgerlichen Elemente im ökonomischen, politischen und kulturellen Leben des adelig-leibeigenen Russlands des 18. Jahrhunderts keine umfassende Entwicklung erfahren haben."<sup>56)</sup>

Die Dissertation M.B. Koz'mins wiederholt dagegen an vielen Stellen nur die bereits bekannten Behauptungen

tungen der Sekundärliteratur, ohne begriffliche Klarstellungen anzubieten.<sup>57)</sup> Der Autor greift Orišins Gedanken auf, dass Plavil'ščikov ein Volkstheater gewollt habe, und baut diese These weiter aus, wenn er konstatiert, dass Plavil'ščikov aus Rücksicht auf die adeligen Zuschauer keine Verstöße gegen die 'décence' zugelassen habe. Wie kann aber dann der Traktat "Teatr" die Kluft zwischen Theorie und Praxis des russischen Theaters beseitigt haben<sup>58)</sup>, wenn doch schon Fonvizin im "Nedorosl'" die "décence" verletzt hatte?

In seinem Aufsatz über die von Plavil'ščikov herausgegebene Zeitschrift "Utra" stellt Koz'min fest, dass es schwierig sei, die Autoren der einzelnen Beiträge festzustellen, da die Artikel alle anonym veröffentlicht worden seien. Er sieht es jedoch wie Lemberg als erwiesen an, dass Plavil'ščikov selbst den Aufsatz "Razsuždenie o zreliščach" verfasst habe. Die Zeitschrift habe auf dem Gebiet der Ästhetik klassizistische Auffassungen vertreten und stehe in der satirischen Tradition der Zeitschriften N.I. Novikovs.<sup>59)</sup>

Die intensive Beschäftigung der sowjetischen Literaturwissenschaft mit dem Werk Plavil'ščikovs geht mit dem Artikel Koz'mins aus dem Jahre 1959 zu Ende. Die sowjetische Forschung ging dabei den Weg von einer aus propagandistischen Gründen benötigten Vereinnahmung Plavil'ščikovs als wahren Patrioten und Demokraten zu einer differenzierteren und damit auch kritischeren Einschätzung seiner Weltanschauung. Sich selbst gegenüber war die sowjetische Literaturwissenschaft jedoch nicht kritisch genug, um durch schlüssige Begriffsdefinitionen die Etikettierungen wie 'realistisch' und 'demokratisch'

endgültig zu beseitigen, die dem Werk Plavil'ščikovs bereits in den 40er Jahren angeheftet wurden und die in fast allen späteren Publikationen wieder auftauchen.

Die kritischere Bewertung Plavil'ščikovs findet ihren Niederschlag zuletzt bei B.N. Aseev<sup>60)</sup>, der dessen poetologische Ansichten ausführlich referiert. Der Traktat "Teatr" sei positiv zu bewerten, da er "eine Art Deklaration der Rechte eines nationalen russischen Theaters und des in ihm überwiegen- den relativ demokratischen Zuschauers"<sup>61)</sup> sei, doch wird auch die politische Konservativität Plavil'ščikovs als "Ideologen der russischen Bourgeoisie"<sup>62)</sup> gegeißelt, die Selbstherrschaft und Leibeigenschaft verteidigt habe. Plavil'ščikov wird besonders vor- geworfen, dass sein Patriotismus die Liebe zur za- ristischen Selbstherrschaft einschliesse; auch sei- ne poetologischen Äusserungen zur Komödie seien reaktionär.<sup>63)</sup>

Geht Aseev noch ausführlicher auf das Werk Plavil'ščikovs ein<sup>64)</sup>, so wird es in der letzten sowjetischen Literaturgeschichte nur kurz gestreift, wobei die theoretischen Forderungen Plavil'ščikovs vollkommen unterschlagen werden. Nur bei einer Bemerkung zu seinen Tragödien findet sich folgende Charakteri- sierung des Werkes: "Im Werk dieses Dramatikers, der aus nichtadeligem (raznočinnnyj) Kaufmannsmilieu stammte, wird die Notwendigkeit einer Hinwendung zu einer national-patriotischen Thematik von offen demokratischen Positionen aus begriffen."<sup>65)</sup> Hier kehrt die sowjetische Forschungsliteratur zu ihren Ausgangspunkten zurück, wenn eine nichtadelige Herkunft mit "demokratischen Positionen" identifi- ziert wird, ein Fehler, der von der sowjetischen Literaturwissenschaft bereits überwunden schien.

### 3.1.3. Vorbemerkung zum Traktat "Teatr"

In dem Vorwort zu "Nagraždennoe postojanstvo" beklagt sich Lukin 1765 darüber, dass es, abgesehen von einigen wenigen Bemerkungen in der "Epistola o stichotvorstve" Sumarokovs, keinerlei Werke gebe, die die Regeln des Theaters erläuterten. Ein derartiges Werk sei aber notwendig, um auch talentierten russischen Autoren ohne Fremdsprachenkenntnisse mit der Theorie des Theaters bekannt zu machen und damit die Entstehung von russischen Originalwerken zu fördern. Die Schwierigkeiten der Schaffung einer russischen Poetik des Theaters verharmlosend, fährt Lukin fort:

"A napisat' reč' o Teatre dlja vrazumlenija našich odnozemcov ne velikago truda stoit. Ee ne samomu izobretat' dolžno; a tol'ko čerpat' iz čužich pisatelej: i kto o sem pisat' ne primetsja, tot zdelat vsem, kak k Teatru prilepivšimsja, tak i nauki ljubjaščim odolženie." 66)

Dieser Aufforderung Lukins entsprach der Schauspieler, Regisseur und Theaterschriftsteller Plavil'sčikov, als er in der von ihm mitherausgegebenen Zeitschrift "Zritel'" 1792 seinen Traktat "Teatr"<sup>67)</sup> veröffentlichte. Der Autor war sich bewusst, dass er mit dieser Veröffentlichung Neuland betrat:

"Do sich por ničego net na Rossijskom jazyke, čto by do teatra kasalos'". 68)

Diese Feststellung gilt jedoch nur mit Einschränkungen, denn bereits Jahrzehnte zuvor hatten sich Trediakovskij und der bereits mehrfach genannte Lukin in Vorworten zu ihren Werken über Fragen der Dramentheorie geäußert<sup>69)</sup>; Sumarokov hatte eine kurze Poetik in Epistelform verfasst, Trediakovskij Boileaus "L'Art Poétique" übersetzt; in Zeitungen und Zeitschriften waren

mehrere kleinere Aufsätze zum Theater erschienen<sup>70)</sup>; Plavil'sčikov selbst hatte in seiner Zeitschrift "Utra" einen Artikel "Razsuždenie o zreliščach" veröffentlicht. Neu an Plavil'sčikovs Traktat sind jedoch Quantität und Qualität der Ausführungen. Es geht nicht mehr allein darum, den Leser mit dem Theater und seinen Gattungen, wie sie sich in Westeuropa im 17. und 18. Jahrhundert herausgebildet hatten, bekannt zu machen, sondern es wird eine ausführliche Theorie des Theaters entworfen, die innerhalb der europäischen Theoriediskussion einen eigenen Standort bezieht. Der Autor geht komparatistisch vor, d.h. er sichtet das Material, das die Theaterpraxis und ihre Theorie in verschiedenen Literaturen Europas (besonders in Frankreich und Deutschland) 'anzubieten' haben und legt dann fest, welchen Weg seiner Meinung nach das russische Theater einschlagen sollte.

Wenn Plavil'sčikov gegen Ende seines Traktates äussert, er habe dem Theater keine Regeln vorschreiben wollen, ist dieser Aussage nur bedingt Glauben zu schenken.<sup>71)</sup> Alle Poetiken des 17. sowie des frühen und mittleren 18. Jahrhunderts, an denen Plavil'sčikov sich orientiert, haben im Unterschied zur späteren spekulativ-idealistischen Poetik des 19. Jahrhunderts einen pragmatisch-normativen Charakter.<sup>72)</sup> Dies gilt um so mehr für den Traktat "Teatr", da dem Autor durch seinen Beruf als Schauspieler und Regisseur an einer praxisorientierten Theorie des Theaters gelegen sein musste und er wie Lukin sein Ziel darin sah, mit Hilfe einer Poetik des Theaters die Schaffung von russischen Originalwerken zu stimulieren.

Wenn im folgenden die Ansichten Plavil'sčikovs zum Theater auf der Folie der westeuropäischen Theaterpoetiken interpretiert werden<sup>73)</sup>, so gilt es herauszuarbeiten, welche Forderungen diese erste russische Theorie des Theaters von seinen westeuropäischen Vorbildern übernommen hat und worin sich ihre Originalität als spezifisch russisches Phänomen erweist. Weiterhin wird auf die Fragen eingegangen werden, ob spezifisch bürgerliche Anliegen in dieser Theorie vertreten werden, wie sich diese Poetik von den Ansätzen bürgerlicher Autoren Frankreichs und Deutschlands unterscheiden und ob man die Dramentheorie als ein Zeugnis der Empfindsamkeit in Russland bezeichnen kann.

Die Darstellung folgt dabei dem Argumentationsgang des Traktats "Teatr". Nicht zu trennen von diesem Traktat sind die ebenfalls im "Zritel'" 1792 erschienenen Artikel "Vozraženie neizvestnago na pred-iduščuju stat'ju o teatre"<sup>74)</sup> sowie "Otvjet Sočinitelja na vozraženie neizvestnago"<sup>75)</sup>, die mit dem Traktat eine Einheit bilden. Um bestimmte Anschauungen Plavil'sčikovs zu präzisieren, wird auch auf die Aufsätze "Nečto o vroždennom svojstve duš Rossijskich"<sup>76)</sup> sowie "Razsuždenie o zreliščach drevnej Grecii"<sup>77)</sup> einzugehen sein.

#### 3.1.4. Zur Frage der Autorschaft

Viele Werke des 18. Jahrhunderts sind anonym erschienen und haben der Literaturwissenschaft Rätsel über die Person ihrer Verfasser aufgegeben.<sup>78)</sup> Dies gilt auch für alle Beiträge, die in den Zeitschriften "Utra" und "Zritel'" publiziert wurden.

So stellt T. Livanova die eher rhetorische Frage, ob Plavil'sčikov wirklich der Verfasser des Traktats "Teatr" sei<sup>79)</sup>; ihren Argumenten für eine Autorschaft Plavil'sčikovs ist in der Forschung nicht widersprochen worden.<sup>80)</sup> Ungeklärt bleibt jedoch die Frage, ob das "Vozraženie" von demselben Autor stammt oder ob, wie die Unterschrift aussagt, ein "ochotnik do teatra" aus Orel seinen Zorn über die Thesen Plavil'sčikovs zu Papier gebracht hat. V.I. Kulešov stellt fest, dass in der Forschung Plavil'sčikov als Verfasser des "Vozraženie" vermutet werde.<sup>81)</sup> Als Argument wird genannt, dass der Text dieser Streitschrift ohne Vorbehalt anderer Autoren (z.B. Krylovs) in die Werkausgabe Plavil'sčikovs aus dem Jahre 1816 aufgenommen worden ist.<sup>82)</sup> Bedenkt man darüber hinaus, dass nach den Angaben A.A. Plavil'sčikovs, des Herausgebers dieser Werkausgabe, P.A. Plavil'sčikov noch kurz vor seinem Tode selbst für die Ausgabe seiner Werke die Beiträge zu periodischen Veröffentlichungen, d.h. Zeitschriften, gesammelt und redigiert hat, so kann es kaum noch Zweifel daran geben, dass das "Vozraženie" von Plavil'sčikov stammt.<sup>83)</sup>

Auch eine Analyse der in "Teatr" und "Vozraženie" vertretenen Standpunkte bestätigt diesen Befund. Abgesehen von denjenigen Stellen, an denen der "ochotnik do teatra" selbst eingesteht, mit dem Verfasser des Artikels "Teatr" einer Meinung zu sein, lässt sich feststellen, dass die Plavil'sčikovs Thesen widersprechenden Behauptungen

- a) selbst wieder eingeschränkt werden (dies betrifft z.B. die abfälligen Äusserungen über die russische Musik); oder
- b) den Text des Traktats "Teatr" offensichtlich falsch wiedergeben und so Plavil'sčikov in seinem "Otvét" die Möglichkeit zu satirischen

Ausfällen bzw. Klarstellungen geben (vgl. z.B. die Äusserungen über die Naturnachahmung); oder  
 c) die polemischen Übertreibungen des "Teatr" abschwächen, um einen gemässigten Standpunkt vorzutragen (dies betrifft z.B. die Äusserungen über die italienische Musik oder die französische Sprache).

Vor allem aber dient der Artikel "Vozraženie" dazu, durch eine in den damaligen Zeitschriften häufig anzutreffende künstlich inszenierte Polemik den Traktat "Teatr" interessanter zu gestalten, d.h. den 'trockenen' Stil des Werkes durch satirische Einlagen lesbarer zu machen. Überdies bietet die künstlich inszenierte Polemik Plavil'sčikovs im "Otvět" die Möglichkeit, seine Ansichten zu erläutern und möglichen Einwendungen zu begegnen.

Die Frage, ob der Verfasser des Artikels "Razsuždenie o zreliščach", der 1782 in der von Plavil'sčikov herausgegebenen Zeitschrift "Utra" anonym erschien, mit dem Autor des Traktates "Teatr" identisch ist, wird von der Forschung durch Textgegenüberstellungen positiv beantwortet.<sup>84)</sup> Dies darf jedoch nicht dazu führen, diesen früheren Artikel Plavil'sčikovs als kurze Ausarbeitung seines späteren Traktates aufzufassen.<sup>85)</sup> Vielmehr müssen, wie dies bei Livanova ansatzweise versucht wird<sup>86)</sup>, die Positionen herausgearbeitet werden, die Plavil'sčikov zu Beginn seiner publizistischen Tätigkeit im Unterschied zu seinen späteren Auffassungen vertrat, wobei allerdings der kurze Aufsatz aus den "Utra" nicht als eigenständige Poetik überbewertet werden sollte. Die vorliegende Arbeit geht auf diesen Aufsatz nur ein, wenn die dort geäusserten Ansichten zu einer Klärung der Positionen des Traktates beitragen oder wenn gravierende Differenzen



zu den späteren poetologischen Auffassungen Plavil'sčikovs dies erfordern.

### 3.2. Textanalyse des Traktates "Teatr"

Der Traktat "Teatr" gliedert sich in drei Abschnitte. Der erste Teil (ohne eigene Überschrift) enthält allgemeine Bemerkungen zum Theater, die sich auf alle Gattungen beziehen; der zweite Abschnitt ist der Tragödie ("Tragedija"), der dritte der Komödie ("Komedija") gewidmet. Diese Einteilung, die bereits Ch. Batteux in seinem klassizistischen Traktat über das Theater gewählt hatte<sup>87)</sup>, sagt jedoch nichts über einen klassizistischen Charakter der Aussagen Plavil'sčikovs aus noch präjudiziert sie eine Gattungseinteilung. Diese Gliederung bot sich vielmehr als Ordnungsprinzip an, um das Material, das die westeuropäische Diskussion um eine Theorie des Theaters im 17. und 18. Jahrhundert angesammelt hatte, einem sich an westeuropäischen Vorbildern orientierenden Publikum zum ersten Mal in systematischer Form vorzustellen. Die Übernahme formaler Gestaltungsprinzipien wie auch die Quantität der Ausführungen, die eindeutig zugunsten der überkommenen klassizistischen Gattungen ausfällt, lassen darüber hinaus den Schluss zu, dass Plavil'sčikov nicht frontal gegen die klassizistische Poetik Sturm laufen wollte, sondern in bewusster Auseinandersetzung mit dieser poetologischen Tradition seine eigenen Anschauungen zur Theorie des Theaters formulierte.

3.2.1. Plavil'sčikovs allgemeine Ausführungen zur Theatertheorie

3.2.1.1. Der Traktat als Dokument eines 'empfindsamen' Ansatzes

Der Traktat setzt ein mit Überlegungen zu der Natur des Menschen:

"Kažetsja, čto čelovek sozdan s nepreodolimoju sklonnostiju k utecham; net sostojanija, net obstojatel'stv, net žrebija, v kotorych by ne nachodil on zabavy; [...] Pust' dokažet mne kto nibud' semu protivnoe, i skol'ko ni budet vooružen krasnorečiem, sobstvennoe serdce ego ne dopustit protivurečit' sej istine; ono uverit, čto alčnost' k utecham nerazlučno s čelovečestvom." 88)

Die Behauptung, dass alle Stände eine Neigung zu Vergnügungen (Ergötzungen; russ. utechi) empfinden, erklärt Plavil'sčikov mit der Eigenart der menschlichen Seele, nach Vergnügen (udovol'stvie) zu streben. Der Drang der Seele nach Vergnügen ist nach Meinung des Autors neben der Ruhmsucht und dem Eigennutz die wichtigste Antriebskraft aller menschlichen Handlungen. Die im "Vozraženie" geäußerte Behauptung, alle diese Antriebskräfte liessen sich in dem Begriff 'der eigene Nutzen' zusammenfassen<sup>89)</sup>, wird von Plavil'sčikov im "Otvet" zurückgewiesen.<sup>90)</sup>

Im folgenden differenziert der Verfasser des Traktates "Teatr" unter den Vergnügen: Das wahre Vergnügen müsse "bezporočno" sein; es wird bezeichnet als

"zabava duševnaja, kotoraja tem dostojnee čeloveka, čem bolee razum, sie otličajušče svojstvo smertnago ot vsech tvorenij, v onoj učastvuet."  
91)

Als Grundlage dieses wahren Vergnügens wird die Ruhe der Seele ("spokojstvie duši") genannt:

"samoe spokojstvie duši potomu tol'ko usladitel'no, čto v nem nachoditsja osnovanie k istinnomu uveseleniju i k čistejšim zabavam". 92)

Am Beispiel Lessings hat J. Schulte-Sasse auf die Tatsache hingewiesen, dass der Gebrauch der Gegensatzpaare Herz - Verstand, Tugend - Laster sowie anderer Begriffe in einem literarischen Text seit der Mitte des 18. Jahrhunderts nicht mehr erläutert werden musste, da diese Begriffe "durch ihre ausserordentlich starke Gebundenheit an das Kommunikationssystem der Zeit und ihre dadurch bedingte dichte semantische Besetzung auch gar nicht textintern aufgebaut werden musste[n]".<sup>93)</sup> Diese Aussage gilt ohne Einschränkungen auch für den vorliegenden Text, der die Bedeutung der in ihm verwendeten Begriffe nicht erläutert, da er sie bei dem zeitgenössischen Leser voraussetzen kann. Der heutige Leser aber muss, um diese Begriffe zu 'decodieren', den geistesgeschichtlichen Hintergrund erhellen, auf dem diese Begriffe ihre Bedeutung entfalten.

Um seine Behauptung zu rechtfertigen, dass der Mensch mit der Neigung zu Vergnügungen geboren werde, argumentiert Plavil'sčikov mit dem Hinweis auf das eigene Herz, welches jeden von der Richtigkeit dieser Aussage überzeuge. Plavil'sčikov wählt hier als Methode der Erkenntnis und Argumentation die empirische Selbstbeobachtung, nicht die Anwendung deduktiv gewonnener Prinzipien auf ein vorgegebenes Objekt, wie es die klassizistische Ästhetik verlangt hatte. Ihn interessiert eher die Natur des Menschen, weniger die Natur des Untersuchungsgegenstandes, d.h. des Kunstwerks<sup>94)</sup>; dessen Wirkung auf den Rezipienten rückt in den Mittelpunkt des Interesses. Schon zu Beginn des Traktates wird damit im Ansatz deutlich, dass Plavil'sčikov als Vertreter der Wirkungsästhetik argumentiert, die sich

zu Beginn des 18. Jahrhunderts mit den Werken J.B. Dubos' als Gegengewicht zu der klassizistischen, auf den Gebrauch der rationalen Verstandeskräfte sich verengenden Regelpoetik herausgebildet hatte und die im Laufe des Jahrhunderts die klassizistische Theorie allmählich verdrängte.<sup>95)</sup> Die bedeutendsten Theatertheoretiker des 18. Jahrhunderts - D. Diderot, G.E. Lessing, L.-S. Mercier, F. Schiller u.a. - sind Dubos in seiner wirkungs-ästhetischen Grundausrichtung gefolgt.

Die Werke Dubos sind als erste Ästhetik des Sentimentalismus<sup>96)</sup> bezeichnet worden, da sie sich auf eine Beschreibung der Affekte konzentrieren, die das Kunstwerk im Menschen hervorrufen. Die Erregung von Gefühlen durch die Kunst steht auch für Plavil'sčikov im Mittelpunkt der Argumentation, wenn er die überragende Bedeutung des Theaters damit verbindet, dass es mehr als alle anderen Kunstformen Gefühle in den Rezipienten produziere.<sup>97)</sup> Hatte der Autor in dem Aufsatz "Razsuždenie o zreliščach" 1782 den Wegfall der Standesschranken im Theater als Vorzug vor anderen Vergnügungen bezeichnet und apodiktisch formuliert: "a gde net ravenstva, tam net i prjamago utešenija"<sup>98)</sup>, so sieht er nunmehr in der gefühlserregenden Wirkung des Theaters seinen Vorzug vor anderen Kunstformen. Die Nivellierung der Standesschranken, die das Theater nach Meinung Plavil'sčikovs leisten kann, wird somit in beiden Ansätzen vertreten, doch wird dieser Gedanke im Traktat weniger offensiv verfochten.<sup>99)</sup> Auch die rührende Wirkung des Theaters, die der Autor im Traktat hervorhebt, ist unabhängig von der Zugehörigkeit zu einem bestimmten Stand: Im Herzen als Sitz der Affekte sind alle Zuschauer gleich. Damit aber ist ein Begriff genannt, der auch im angeführten

Zitat eine zentrale Stelle einnimmt und dessen geistesgeschichtlicher Hintergrund kurz erläutert werden muss, um den Stellenwert dieses Begriffs im Traktat zu erkennen.

Die Aufwertung des Begriffes 'Herz' im 18. Jahrhundert erfasste alle Disziplinen der Philosophie, doch lassen sich in Frankreich, Deutschland und England verschiedene Gewichtungen konstatieren. Hatte Descartes das reine Wesen der Seele im Denken angesiedelt und die Gefühle, Leidenschaften, Triebe und Begierden als Störungen des Herzens, als 'perturbationes animi', gewertet, so versuchte die französische Philosophie des 18. Jahrhunderts, eben diese Affekte, als deren Sitz das Herz angesehen wurde, als einen ursprünglichen und unentbehrlichen Impuls für alle Handlungen des Menschen zu erweisen.<sup>100)</sup> Die Rehabilitierung der Affekte findet ihren Ausdruck in der Psychologie, der Erkenntnislehre und nicht zuletzt auch in der Ästhetik, in der Dubos als erster Einbildungskraft und Gefühl als die eigentlichen Grundkräfte der Seele behauptet. In Deutschland verdankt die philosophische Disziplin der Ästhetik ihr Entstehen einer Aufwertung des 'Herzens': Die sinnliche Erkenntnis, d.h. die Erkenntnis mit Hilfe von Gefühlen, Leidenschaften und Empfindungen<sup>101)</sup>, die noch von Ch. Wolff in Anlehnung an G.W. Leibniz als dunkle und verworrene Erkenntnis (untere Beurteilungskraft) den klaren Verstandeserkenntnissen (obere Beurteilungskraft) untergeordnet wurde, wurde von G.F. Meier und A.G. Baumgarten als 'analogon rationis' der ratio entgegengesetzt. Der Gleichsetzung folgte bald eine Unterordnung der Vernunft unter die sinnliche Erkenntnis, da diese immer häufiger mit der 'anschauenden Erkenntnis' identifiziert wurde, die noch von Leibniz und Wolff allein Gott

zugebilligt worden war.<sup>102)</sup>

Die Entwicklung der Moral-Sense-Theorie<sup>103)</sup> in England hatte für die gesamte europäische Aufklärung eine Schlüsselfunktion. Sie soll hier etwas ausführlicher skizziert werden, da nur auf dem Hintergrund dieser Theorie der vorliegende Text adäquat verstanden werden kann. In Wendung gegen die Hobbes'sche Egoismus-Ethik postulierten die sog. Latitudinärer, dass es keinen Konflikt zwischen individueller und gesellschaftlicher Wohlfahrt gebe; der Mensch solle nur auf sein Herz hören, worin das 'natürliche Gesetz' eingeschrieben sei. Bei A.A. Shaftesbury, der als Hauptvertreter der Moral-Sense-Theorie seine Werke zu Beginn des 18. Jahrhunderts veröffentlichte, erscheint der Mensch als von Natur aus gut und tugendhaft. Der im Herzen des Menschen gegebene 'moral sense' erlaube es ihm, zwischen Gut und Böse zu unterscheiden, ohne die Vernunft zu befragen. Shaftesbury identifiziert das Gute mit dem Schönen: Die Bildung zur Tugend verlange parallel die Heranbildung ästhetischer Sensibilität. Der 'moral sense'-Theoretiker F. Hutcheson bestimmte den 'moralischen Sinn' als Determination des Menschen, Gefühle von Lust bzw. Unlust, d.h. Vergnügen bzw. Missvergnügen, bei guten bzw. schlechten Handlungen zu empfinden.

Die Moral-Sense-Theorie hat in unterschiedlicher Ausprägung "als Begründung wie Rechtfertigung der empfindsamen Tendenz in England, Frankreich und Deutschland dienen"<sup>104)</sup> können. Wichtige bürgerliche Theoretiker wie Diderot, Rousseau, Lessing u.a. waren mit den Texten der Moral-Sense-Theorie direkt oder durch diverse Vermittlungen vertraut. Auf diesem philosophischen Hintergrund entstand in der Literatur der für alle empfindsamen Strömungen typische moralisierende Tugendkult, der zu-

erst in England auftrat (die Moralischen Wochenschriften, die Romane S. Richardsons, die Stücke G. Lillos, E. Moores u.a.), sich dann aber auch in Frankreich und Deutschland schnell verbreitete.<sup>105)</sup>

Mehrere Textpassagen des Traktates "Teatr" können als Belegstellen angeführt werden, um die positive Bewertung des Begriffes 'Herz' bei Plavil'sčikov zu demonstrieren. Die Schwierigkeit, das Verstand-Herz-Gegensatzpaar in dem vorliegenden Text zu verfolgen, liegt nur darin begründet, dass Plavil'sčikov für 'Herz' statt 'serdce' häufiger 'duša', als Adjektiv immer 'duševnyj',<sup>106)</sup> verwendet. Der Begriff 'Herz' wird zum ersten Mal in die Argumentation eingeführt, um zu beweisen, dass a l l e Menschen den Drang nach Ergötzungen verspüren. Der "bürgerlich-emanzipatorische Bedeutungskomplex"<sup>107)</sup>, in dem derartige Begriffe wie 'Natur', 'Herz' und 'Mensch' in Texten des 18. Jahrhunderts eingelagert sind, entfaltet auch hier seine Wirkung, denn der Hinweis auf das Herz hat eine sozial nivellierende Funktion: Alle Stände werden von dem Drang nach 'utechi' erfasst, denn im Herzen als Sitz der Empfindungen sind alle gleich. Es ist das Allgemeinmenschliche<sup>108)</sup>, an das Plavil'sčikov hier appelliert und das im gleichen Jahr von Karamzin in seiner Erzählung "Bednaja Liza" beschworen wurde. Dieses Allgemeinmenschliche stellt nach Meinung Plavil'sčikovs die Voraussetzung dafür dar, dass das Theater als eine 'moralische Anstalt' seine segensreiche Wirkung entfalten kann, da alle Menschen nach Vergnügen streben und alle im Theater in Gefühlserregung geraten.

Das wahre Vergnügen besteht nach Meinung Plavil'sčikovs im Vergnügen des Herzens (zabava duševnaja).

Im Begriff des Herzens kristallisiert sich nicht nur "das empfindsam-psychologische Interesse an Rührung, Leidenschaft etc."<sup>109)</sup>, sondern das Herz als Sitz des 'moral sense' wird zum Synonym für das sittliche Empfinden schlechthin.<sup>110)</sup> Sittlichkeit gründet sich auf die Empfindung und nicht mehr, wie im Klassizismus, auf den rechten Gebrauch der Verstandeskräfte. Vergnügen bereitet nach Meinung Plavil'sčikovs folglich nur das, was auch den Normen der Moral entspricht. Erst wenn diese Normen im Kunstwerk aufgefunden werden, kann auch ästhetisches Vergnügen entstehen. Hier zeigt sich die überaus enge Verflechtung von Ästhetik und Moral, wie sie in der englischen Moral-Sense-Theorie wie auch später in den Poetiken der bürgerlich-empfindsamen Theoretiker Diderot und Lessing angelegt ist.<sup>111)</sup> Auch für Diderot und Lessing sind ästhetisches Vergnügen und moralische Wirkung untrennbar miteinander verbunden.<sup>112)</sup> Das "wahre Vergnügen" (istinnoe uveselenie) Plavil'sčikovs hat grosse Ähnlichkeit mit der 'Lust' des Moral-Sense-Theoretikers Hutcheson, einer Lust, die entsteht, wenn das Herz mit Hilfe des moralischen Sinns das Gute spürt. 'Vergnügen' oder 'Zufriedenheit' nennt die deutsche Empfindsamkeit aber auch das zu erstrebende "Gleichgewicht aller Seelenkräfte".<sup>113)</sup> Kopf und Herz, Denken und Empfinden sollen nach Meinung der Theoretiker der Empfindsamkeit in ein Gleichgewicht gebracht werden, das erst im Menschen das wahre Vergnügen erzeugt. Wird im russischen Text 'udovol'stvie' als die erwünschte Empfindung genannt, klingen in diesem Begriff beide deutschen Termini an.<sup>114)</sup> In den deutschen Quellen findet sich auch die Bezeichnung 'Ruhe des Herzens' als Bezeichnung für den Zustand des Gleichgewichts zwischen Kopf und Herz<sup>115)</sup>, ein Hinweis, der den Gebrauch des Terminus



'spokojstvie duši' in dem zitierten Text erklären könnte.

Das Bemühen, Verstand und Herz gleichermaßen in ihrem Werk für den Menschen zu würdigen, findet sich an vielen Stellen im Traktat.<sup>116)</sup> In der bereits zitierten Stelle wird zwar das Vergnügen des Herzens gefordert, doch wird gleich hinzugefügt, dass es dem Menschen um so würdiger sei, je mehr der Verstand daran Anteil hat. An diese Bemerkung anknüpfend wendet der fiktive Kritiker aus Orel im "Vozraženie" ein:

"Vy nazývate istinnym udovol'stvím to, v ktoroe zamešaetsja rozum. Chorošago tovarišča vybrali vy serdca. Razve vy zabyli, čto oni drug s drugom život kak koška s sobakoj? - Gdež budet raskajanie, est'li ne na zapjatkach razuma?-" 117)

Die Antwort im "Otvét" zeigt ein weiteres Mal Plavil'sčikovs Technik, durch eine künstliche Polemik die 'trockene Materie' Literaturtheorie etwas aufzulockern:

"Ja v sebe takogo podobija ne primetil, razve vy mne raztolkuete, kto u vas sobaka i kto koška: a est'li u razuma zapjatki, kuda vy pomestili raskajanie, o tom ja ne znaju, poeliku do nyne ne slychival, kakij ékipaž imeet rozum ..." 118)

Verstand und Herz stellen für Plavil'sčikov keine sich widerstrebenden Kräfte dar, sondern ihr Ausgleich wird in dem typischen Optimismus der Moral-Sense-Philosophie für möglich gehalten. Dies zeigt sich auch exemplarisch, wenn der Autor den Rezeptionsvorgang in dem Kapitel über die Komödien beschreibt: Der vernünftige Zuschauer fällt zuerst sein Urteil über die Absicht des Komödienautors, wartet dann auf die Zustimmung des Herzens, um in

einem weiteren Schritt zu einer Bewertung der einzelnen Akte zu kommen.<sup>119)</sup> Herz und Verstand müssen also gleichermaßen beteiligt sein, um das Vergnügen zu erzeugen, das Plavil'sčikov für das Theater anstrebt.

P.A. Orlov definiert den russischen Sentimentalismus "als eine der literarischen Richtungen, die auf der Grundlage der schöpferischen Methode der Aufklärung entstanden ist. Die spezifische Besonderheit dieser Richtung besteht darin, dass die Sentimentalisten das Gefühl für das wichtigere (glavnoe) der zwei geistigen Prinzipien hielten, mit denen die Natur den Menschen ausgestattet hat."<sup>120)</sup>

Die obigen Ausführungen haben gezeigt, dass Plavil'sčikovs Vorstellungen von 'Herz', 'Vergnügen' und 'Ruhe der Seele' nur auf dem Hintergrund der europäischen Empfindsamkeit und der sie tragenden philosophischen Strömungen verständlich werden. In seinem Versuch einer Gleichgewichtung von Kopf und Herz decken sich seine Ausführungen mit denen aller Theoretiker der Empfindsamkeit in Westeuropa. Da auch der russische Sentimentalismus als Teil eines gesamteuropäischen Literaturprozesses zu begreifen ist, wäre eine Definition des russischen Sentimentalismus gelungener, die von einer Gleich- oder Überordnung<sup>121)</sup> des Herzens im Verhältnis zum Verstand ausgeht. In einer derartig formulierten Definition wäre somit auch Plavil'sčikov als Theoretiker des Sentimentalismus zu bezeichnen.<sup>122)</sup> Dem widerspricht nicht, dass er im Traktat "Teatr" viele Aussagen wiederholt, die bereits von klassizistischen Theoretikern geäußert wurden. Alle poetologischen Neuerer des 18. Jahrhunderts haben die Poetik des Klassizismus nicht in allen ihren Punkten abgelehnt, sondern ihr ein anderes philosophisches Gesamtkonzept zugrunde gelegt und, die

überkommenen Begriffe und Regeln neu interpretierend, sie in ihr eigenes poetologisches System integriert.

### 3.2.1.2. Die Behauptung der gesellschaftlichen Nützlichkeit des Theaters

Nachdem Plavil'sčikov in seiner allgemeinen Einführung das sittliche Vergnügen als allein erstrebenswertes betont hatte, skizziert er anschliessend die Anwendung dieses Postulats auf das Theater. Es gehöre seit der Antike zu den wichtigsten Vergnügungen, die vom Verstand geschaffen wurden. Nichts könne unsere Empfindungen derart erregen wie das Schauspiel,

"gde dobrodetel' sijajuščimi kraskami  
izobražennaja plenjaet čuvstva, a porok  
vystavlennyj vo vsej svoej gnusnosti poražaet  
vsech i proizvodit duševnoe k sebe otvraščenie [...] I tak zrelišče est' obščestvennaja  
zabava ispravljajuščaja nrawy čelovečeskie." 123)

Da das Theater eine Erregung der Affekte erzielt, aktiviert es die im menschlichen Herzen angelegte sittliche Natur. Seinem moralischen Auftrag wird das Theater jedoch erst dann gerecht, wenn das Positive als nachahmungs-, das Negative dagegen als verabscheuenswürdig dargestellt werden. Schon Shaftesbury hatte darauf hingewiesen, dass der 'moralische Sinn' im menschlichen Herzen zwar angelegt sei, dass er aber wie alle menschlichen Fähigkeiten der Weiterbildung bedürfe.<sup>124)</sup> Dieses voluntaristische Element der Moral-Sense-Theorie verhinderte ihren Umschlag in einen passiven Fortschrittsglauben; es ermöglichte auch Gegnern der

Theorie vom ursprünglich guten Menschen, sich dem im Gefolge der Moral-Sense-Philosophie entstehenden moralisierenden Duktus der englischen Literatur anzuschliessen. Auch klassizistischen Theoretikern wie Gottsched oder Sumarokov, die durchaus nicht das positive Menschenbild Shaftesburys und seiner Anhänger teilten, konnten den didaktisch-moralisierenden Ton der englischen Moralischen Wochenschriften übernehmen, weil er ihrem aufklärerischen Impetus entgegenkam.

Für die Entwicklung der deutschen wie auch der russischen klassizistischen Poetik des 18. Jahrhunderts ist somit charakteristisch, dass sich die Literaturtheorie zwar an das Regelsystem des französischen Klassizismus anlehnte, dieses System aber mit der aus der englischen Literatur bekannten Forderung nach einer moralischen und damit auch nützlichen Kunst verband.<sup>125)</sup> Die in moralischer Absicht postulierte kontrastive Darstellung von Tugend und Laster fand sich als Forderung bereits in dem ersten Artikel, der die einzelnen Gattungen des Theaters in Russland vorstellte<sup>126)</sup>; die Funktion des Theaters als 'nравoučenie' wurde von so verschiedenen Theoretikern wie Trediakovskij, Lomonosov, Sumarokov und Lukin nicht in Frage gestellt. Der entscheidende Unterschied zwischen Klassizisten und Sentimentalisten in Russland besteht darin, dass sie auf der Grundlage verschiedener Menschenbilder differierende wirkungspoetische Strategien anwenden: Appellierte Sumarokov in didaktischer Zielsetzung an die Verstandeskräfte im Menschen, so bezieht Plavil'sčikov nunmehr auch die positiv bewerteten Gefühle mit ein oder rückt sie an die erste Stelle.<sup>127)</sup> Erst aber in der Verbindung von Tu-

gendpredigt und Herz-Topos entfaltet sich das Pathos des bürgerlich-empfindsamen Tugendkultes, wie er in der Theatertheorie zuerst bei Diderot erscheint<sup>128)</sup> und dann bei Beaumarchais, Mercier, Lessing u.a. aufgenommen wird.

Plavil'sčikov führt somit die docere-Tradition der russischen Klassizisten nur scheinbar ungebrochen fort, wenn er das Schauspiel als gesellschaftliches Vergnügen definiert, das die Sitten bessere.<sup>129)</sup>

Unter Sitten versteht der "Slovar' Akademii Rossijskoj" die sittlichen Eigenschaften des Individuums, seinen Charakter, wie auch die Bräuche, die in einem Volke existieren.<sup>130)</sup> Mit aufklärerischem Optimismus wird somit behauptet, dass das Theater auf den Charakter der Zuschauer einwirken und durch die Besserung des Einzelnen eine Besserung des Allgemeinwesens erreichen könne. Die Nützlichkeit des Theaters wird weiterhin durch einen Vergleich mit den staatlichen Gesetzen unterstrichen: Das Theater bekämpfe diejenigen Übel, die im menschlichen Herzen angesiedelt seien<sup>131)</sup> und die folglich nicht durch staatliche Gesetze eliminiert werden könnten. Es folgt der eine Aufwertung des Theaters intendierende Vergleich mit einer Schule, die nicht nur die Sitten der Zuschauer bessere, sondern auch Wissen vermitteln könne:

"Kakoe učilišč'e dlja jazyka i kakaja pomošč' dlja vsech učilišč, učreždennyh dlja jazyka! [...] mne kažetsja, čto teatr, est'li ne bol'suju, to po krajnej mere ravnuju prinesti mozet pomošč' učasčimsja Istorii, [...]"<sup>132)</sup>

Der Vergleich des Theaters mit einer Schule und der Hinweis, dass sich die Funktion des Theaters mit den Aufgaben der Gesetze ergänze, dass sie also eine Art Gerichtsbarkeit wahrnehme, findet sich in den Poeti-

ken mehrerer Theatertheoretiker des 18. Jahrhunderts<sup>133)</sup>, doch zeigt sich bei Plavil'sčikov eine spezifische Gewichtung. Für den Pragmatiker ist die Aufgabe des Theaters als Vermittlungsinstanz moralischer Normen und geschichtlicher Fakten wesentlich wichtiger als der Gedanke der Gerichtsbarkeit, der nur kurz im Hinweis auf die Gesetze anklingt. Bei Mercier und Schiller dagegen wird die Bühne mit grossem Pathos als moralischer Gerichtshof inthronisiert, wo "die Grossen der Welt [hören; P.H.], was sie nie oder selten hören - Wahrheit."<sup>134)</sup>

Hier tritt die bürgerliche Moral auf der Bühne den staatlichen Gesetzen gegenüber und beansprucht, als Gesetzgeber über alle Menschen, also auch die Fürsten, zu urteilen. Plavil'sčikov dagegen kennt derart aufrührerische Töne nicht: Die Bühne ist ihm eher Schule denn Tribunal. Er unterscheidet sich von den westeuropäischen Theoretikern durch die Konkretheit des utilitaristischen Ansatzes: Der Zuschauer soll im Theater Wissen aufnehmen (z.B. über geschichtliche Daten) und moralisch vorbildliche Personen zur Nachahmung vorgeführt bekommen.

Wenn Plavil'sčikov immer wieder den Nutzen des Theaters herausstellt, so bezeugt sich darin ein starker Legitimationsdruck, der der Erklärung bedarf. Das hartnäckige Insistieren Plavil'sčikovs kann als Hinweis dafür gelten, dass traditionalistisch gesinnte Kreise der Bevölkerung dem Theater aus religiösen Gründen immer noch kritisch gegenüberstanden. Dies galt besonders für die Kaufmannschaft, der der Autor entstammte und deren Vertreter häufig Altgläubige waren.<sup>135)</sup> Wenn Plavil'sčikov den Nutzen des Theaters hervorkehrt, versucht er jedoch nicht nur, Angehörige des eigenen

Standes für das Theater zu gewinnen; auch den die französische Bühne in Petersburg bevorzugenden Adel will er für das russische Theater begeistern. Darüber hinaus tritt er mit seinen Beteuerungen auch denjenigen Theoretikern des Theaters entgegen, die dessen Nutzen weniger optimistisch einschätzen. Den letzten grossen Angriff gegen das Theater hatte J.-J. Rousseau in seinem "Lettre à Mr. d'Alembert sur les spectacles"<sup>136)</sup> unternommen und damit eine Kontroverse mit J.-F. Marmontel u.a. ausgelöst.<sup>137)</sup> Wenn die meisten Theoretiker Rousseaus negative Einschätzung der Wirkung des Theaters auch nicht teilten, so wurde der optimistische Glaube an dessen grenzenlose Wirkungsmöglichkeit<sup>138)</sup> doch schon immer von vorsichtigeren Stimmen getrübt.<sup>139)</sup> Plavil'sčikov setzt dieser Auffassung entgegen, dass es gelte, das Theater für die Gesellschaft noch nützlicher zu machen.<sup>140)</sup> Hinweise auf die Art der Nutzenanwendung des Theaters gibt er schon durch die Bemerkung, dass das Theater Sprachschule und Geschichtsunterricht sein könne. Damit aber schneidet er das Thema an, das ihn in seinem Traktat vordringlich beschäftigen wird: die Forderung nach einem nationalen russischen Theater.

### 3.2.1.3. Die Kategorie des Nationalen

Die Forderung nach einer nationalen russischen Bühne, nach "Vaterländischem im Theater" (otečestvennost' v teatre), steht im Mittelpunkt der poetologischen Vorstellungen Plavil'sčikovs. Die Begriffe und Regeln, die in den dem Autor als Orientierung dienenden Poetiken des 17. und 18. Jahrhunderts vorliegen, treten hinter der Kategorie des

Nationalen zurück und werden in Auseinandersetzung mit diesem zentralen Begriff neu gewichtet.

### 3.2.1.3.1. Exkurs: Das Nationale als Kategorie in westeuropäischen Poetiken

Der französische Klassizismus, der die Vernunft als zeitlose, universelle Regelsetzerin propagiert, kann mit dieser Konzeption kein grosses Verständnis für das Nationale aufbringen. So findet sich in Boileaus "L'Art poétique" nur ein kurzer Hinweis auf Berücksichtigung nationaler Besonderheiten bei der Aufzählung der tragischen und komischen Helden.<sup>141)</sup> Dubos, der den Grundstein zu einer empfindsamen Wirkungsästhetik legt, ist der erste, der die Geschichte der Künste und die Bedingungen ihrer Entwicklung zu analysieren beginnt.<sup>142)</sup> Die Theorie des französischen Klassizismus im 18. Jahrhundert beweist jedoch genügend Flexibilität, um den Ansprüchen der erstarkenden Nationalliteraturen nach etwas spezifisch Nationalem gerecht zu werden. Es gibt zwar nach Batteux nur einen einzigen guten Geschmack, "que est celui de la Nature"<sup>143)</sup>, doch könnten die Geschmäcker verschiedener Völker sich durchaus unterscheiden: "La raison en est, d'un côté, dans la richesse de la Nature: & de l'autre, dans les bornes du coeur & de l'esprit humain."<sup>144)</sup> So seien die französische und italienische Musik "deux soeurs, ou plutôt deux faces du même objet".<sup>145)</sup>

Dieser fortgeschrittene Standpunkt der französischen klassizistischen Poetik wird bei Diderot und seinen Nachfolgern aufgenommen. Diderot interessiert



sich jedoch viel zu sehr für das Allgemeinmenschliche, um die nationale Gesinnung des Theaters allzu stark in den Vordergrund zu stellen.<sup>146)</sup>

Dies gilt in ähnlicher Form auch für Lessing, der im Einklang mit den klassizistischen Poetiken das Nationale eher in der Komödie ansiedelt<sup>147)</sup>, für den aber diese Kategorie hinter die Begriffe Mensch, Mitleid, Natur etc. zurücktritt. Seine Mitarbeit am Projekt eines Hamburger Nationaltheaters, das mit zur Konstituierung einer Deutschen Nation beitragen sollte, bezeugt jedoch in der Praxis sein Engagement für den nationalen Gedanken, der sich allerdings nicht zu chauvinistischen Zwecken missbrauchen lassen darf.<sup>148)</sup>

Erst in den Poetiken der 70er Jahre rückt das Nationale von der Peripherie in den Mittelpunkt des Interesses. J.G. Sulzer sieht die Aufgabe des Dichters u.a. in der Erziehung zum Patriotismus und möchte nationale Helden auf der Bühne sehen:

"Die erste Sorge des Dichters geht auf die Wahl eines interessanten Inhalts. [...] Aus der Geschichte selbst stellen sich die grössten oder die mächtigsten Männer dar, deren ganze Nationen ihr gutes oder schlechtes Schicksal zu verdanken haben. [...] Noch mehr kann er [der Dichter; P.H.] reizen, wenn er die grössten Männer seiner eigenen Nation, aus den verflorbenen Jahrhunderten, seinen Zuschauern wieder vors Gesicht bringt." 149)

Der deutsche Sturm und Drang propagiert die 'Deutschheit' auf der Bühne und feiert mit Goethes "Götz von Berlichingen" das erste deutsche Nationaldrama.<sup>150)</sup>

Herder entwickelt seine Philosophie der Relativität von Kunst und Dichtung<sup>151)</sup>: die nationale Be dingtheit drückt jeder Kunst ihren Stempel auf; jedes Volk hat seinen eigenen Massstab von Vollkommenheit. Mercier fordert in Frankreich ein natio-

nales Drama und rechtfertigt die Umarbeitung des "Merchant of London" Lillos mit der Rücksichtnahme auf die nationalen Sitten der Franzosen.<sup>152)</sup> Schiller lobt den "vaterländischen Inhalt"<sup>153)</sup> der griechischen Stücke. Er verlangt eine Nationalbühne, die die Schaffung einer einheitlichen deutschen Nation fördern soll.

Die deutschen und französischen Theoretiker des Theaters hatten die Kategorie des Nationalen in ihren Poetiken also schon 'entdeckt', als Plavil'sčikov seinen Traktat zum Theater verfasste. Es war somit nicht nur die Tradition des russischen Klassizismus, die Plavil'sčikov in seiner Theorie zu einer Propagierung des Nationalgedankens führte.<sup>154)</sup>

### 3.2.1.3.2. Zum Verhältnis von nationaler und sozialer Intention

Die Forderung nach einer nationalen Gesinnung im russischen Theater wird von Plavil'sčikov folgendermassen begründet:

"Otečestvennost' v teatral'nom sočinenii, každyj, dolžna byt' pervym predmetom: čto nuždy Rossijaninu čto kakij nibud' Čingis-Chan Tatarskij byl zavoevatelem Kitaja i on tam mnogo nadelal dobrych del? Gorazdo čuvstvitel'nee detjam videt', čto ich otec velik, neželi drugoj kto; dobryja dela vezde ljubezny i privlekatel'ny; no postoronnija dobryja dela postoronnee imejut i dejstvie nad serdcami, a pritom ne vse to dobro v Rossii, čto dobrom počitaetsja v drugih zemljach. Kakaja nam nužda videt' kakuju-to Didonu, tajuščuju v ljubvi k Ėneju i besnujuščago-sja Jarba ot revnosti?" 155)

Plavil'sčikov betont in diesem Zitat den Vorrang von Stoffen der nationalen russischen Geschichte; die

vom Klassizismus bevorzugten Helden der griechischen und römischen Geschichte<sup>156)</sup> werden ebenso abgelehnt wie mythologische Stoffe. Es ist der Forschung nicht entgangen<sup>157)</sup>, dass die rhetorischen Fragen des Zitats einer Äusserung von P.A.C. de Beaumarchais ähneln, der 1767 in dem Vorwort zu dem Drama "Eugénie" ("Essai sur le drame sérieux") gefragt hatte:

"Que me font à moi, sujet paisible d'un Etat Monarchique du dix-huitième siècle, les révolutions d'Athènes et de Rome? Quel véritable intérêt puis-je prendre à la mort d'un tyran du Péloponnèse? au sacrifice d'une jeune princesse d'Aulide?" 158)

Diese rhetorische Frage zielt bei Beaumarchais zwar auch gegen die Darstellung fremder 'Sitten' auf der Bühne, doch befindet sie sich in einem Argumentationszusammenhang, der nachweisen will, dass Könige den Zuschauer nur insoweit rühren können, als auch sie Menschen mit menschlichen Bedürfnissen und Empfindungen sind. Da es Beaumarchais primär um die Durchsetzung des bereits von Diderot geforderten 'genre sérieux' geht, d.h. um eine Aufwertung des Bürgers auf der Bühne, zielt er mit seiner Argumentation auf den Sturz der klassizistischen Ständeklausel, die für die Tragödie allein Könige und Potentaten als Hauptpersonen zuließ: Wenn Könige als Tragödienhelden den Zuschauer nur deshalb rühren, weil sie Menschen sind, können sie auch von Bürgern auf der Bühne ersetzt werden. Das wirkungspoetische Argument Plavil'sčikovs, dass dasjenige die Emotionen des Publikums besser mobilisieren könne, was der Zuschauer gut kenne (d.h. für Plavil'sčikov: ein nationaler Held), wird von den westeuropäischen bürgerlich-empfindsamen Theoretikern folglich anders

interpretiert: der bürgerliche Held ist eher in der Lage, das Publikum zu Tränen zu rühren, als die mythologischen Helden und Könige der klassizistischen Tragödie.

Wenn Diderot behauptet, das bürgerliche Trauerspiel habe einen grösseren Effekt auf den Zuschauer, weil es sich um ein "tableau des malheurs qui nous environnent"<sup>159)</sup> handele, liegt hier Plavil'sčikovs Argumentation in nuce bereits vor, doch ziehen beide Autoren daraus jeweils andere Konsequenzen. Geht es Diderot und seinen Anhängern um die Aufwertung des Bürgers im Theater, betreibt Plavil'sčikov (wie auch schon Lukin<sup>160)</sup>) mit der gleichen Argumentation die Aufwertung des 'Vaterländischen' auf der Bühne. Bei der Übernahme der Theoreme bürgerlicher Theoretiker Westeuropas tritt bei Plavil'sčikov somit der soziale Aspekt hinter den nationalen zurück<sup>161)</sup>, während man bei Diderot und seinen Anhängern das Gegenteil konstatiert.

Daraus aber nun den Schluss zu ziehen, dass Plavil'sčikov spezifisch bürgerliche Interessen im Unterschied zu seinen französischen und deutschen Standeskolegen nicht kenne, wäre jedoch voreilig. Vielmehr bietet es sich an, eben diese Betonung des Nationalen bei Plavil'sčikov als Ausdruck seines bürgerlichen Interesses zu deuten, eine Vermutung, auf die noch einzugehen sein wird.<sup>162)</sup> Bürgerlicher Selbstbehauptungswille zeigt sich darüber hinaus auch dort, wo der Autor die Darstellung des Bürgers fordert. Er begründet dieses Postulat jedoch anders als die westeuropäischen Theoretiker. Auf die Behauptung des "Vozraženie", das Theater zeige

"kartina bol'shago sveta, sel'skoj žizni; ili ljubopytnych priključenij drevnich geroev" 163),

antwortet Plavil'sčikov im "Otvět":

"No pozvol'te sprosít' vas, kuda devali vy kupcov, prikaznych, masterovyh i vse srednee sostojanie? Razve oni nedostojny teatra?" 164)

Die Ansprüche auch des Bürgertums, sich auf der Bühne repräsentiert zu finden, werden dem Anschein nach mit grosser Dringlichkeit vorgetragen: Ohne poetologische Begründungen anzuführen, wie es z.B. Lillo in seinem Vorwort zum "Merchant of London" getan hatte, wird das Recht auch des 'mittleren Standes' auf Darstellung im Theater behauptet. Die rhetorischen Fragen, die Plavil'sčikovs Postulate entschärfen, wie auch die Tatsache, dass die Forderung nach Aufwertung des Bürgertums in der künstlich inszenierten Polemik, nicht aber im Haupttext des Traktates erscheint, sind jedoch ein Hinweis darauf, dass die Ansprüche Plavil'sčikovs zwar mit Nachdruck, doch auch mit einer gewissen Vorsicht vorgetragen werden.

Im Unterschied zu den westeuropäischen bürgerlichen Theoretikern will der Autor den russischen Bürger mit dem Adel und dem Bauernstand nur gleichgestellt wissen. Er postuliert damit nicht wie seine westeuropäischen Standesgenossen zur gleichen Zeit eine Vorrangstellung des Bürgertums auf der Bühne, sondern nur seine Gleichberechtigung. Dabei fällt insbesondere der Umstand auf, dass sowohl im "Vozraženie" wie auch im "Otvět" der Bauer als handelnde Person auf der Bühne akzeptiert ist. Der Bauer hatte als Komödienfigur schon in den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts die russische Bühne betreten, während der 'mittlere Stand' erst zwanzig Jahre später in russischen Originalwerken erscheint.<sup>165)</sup>

Die literarische Praxis wird in der Literaturtheorie reflektiert, wenn Plavil'sčikov die Gleichrangigkeit des Bürgers mit dem Bauern erst noch ein-

fordern muss. Praxis und Theorie wiederum werden bedingt durch Fakten der Sozialgeschichte: Im 'Zwei-Stände-Staat' Russland, in dem sich der 'mittlere Stand' erst allmählich als gesellschaftliche Kraft konstituiert, muss das Bürgertum sogar seine Gleichberechtigung mit dem Bauernstand einklagen, eine Tatsache, die in Westeuropa undenkbar gewesen wäre.

### 3.2.1.3.3. Die 'Nationalisierung' des Tugendbegriffs

Dem möglichen Einwand, dass die Tugend 'international' sei und überall Anklang finde<sup>166)</sup>, entgegnet Plavil'sčikov, dass a) ausländische Helden nur eine nebensächliche Wirkung (postoronnee dejstvo) auf den Zuschauer ausübten, während dagegen russische Helden mehr Rührung produzieren könnten und b) dass die Bewertung, was gut und was schlecht zu nennen sei, von Land zu Land differiere. Beide Argumente Plavil'sčikovs bedeuten eine Einschränkung der allgemeinemenschlichen Tugend, ihre 'Regionalisierung'. Die bürgerliche Aufklärung in Westeuropa, die die Tugend als allen Menschen zugänglich ahistorisch und völkerumspannend dachte, hatte damit die Abstraktheit des Menschenbildes vom Klassizismus übernommen.<sup>167)</sup>

Gegen diese Abstraktheit des Menschenbildes wendet sich Plavil'sčikov, ohne doch das Allgemeinmenschliche der Tugend völlig ausser acht zu lassen ("dobryja dela vezde ljubezny i privlekatel'ny"). Da auch Diderot und den anderen Protagonisten der Idee des Allgemeinmenschlichen die Vorstellung nationaler Tugenden und Laster nicht vollkommen fremd war<sup>168)</sup>, zeigt sich bei Plavil'sčikov nur eine andere Gewichtung: Das Allgemeinmenschliche tritt zu-

rück hinter das national spezifische. Auch hier begegnet uns ein schon beobachtetes Phänomen: Durch eine bestimmte eigene Akzentuierung werden die Theorien der bürgerlich-empfindsamen Aufklärung von Plavil'sčikov in einen neuen Gesamtzusammenhang gestellt und erscheinen dabei selber in einem neuen Licht. Der aus Westeuropa bekannte Tugendkult wird nicht ungebrochen übernommen, sondern an der Kategorie des Nationalen gemessen und damit 'nationalisiert'.

Spricht Lukin noch von bestimmten nationalen Lastern, die es in der Komödie auszumerzen gelte, so behauptet Plavil'sčikov den spezifisch nationalen Aspekt der Tugenden. Ihm geht es eher um eine Lobpreisung des Positiven, weniger um die Ausmerzung des Negativen.<sup>169)</sup> Wirkungspoetisch lässt sich diese Konzeption eines dem Tugendkult sich widmenden Theaters auf ein empfindsames 'Axiom' Diderots zurückführen: dass die Darstellung 'edler' Handlungen den Zuschauer besonders stark rühren könne.<sup>170)</sup> Dieses 'Axiom' voraussetzend argumentiert Plavil'sčikov jedoch für ein Übergewicht der Tugend über das Laster vor allem mit Hilfe der damals beliebten Völkerpsychologie: Die Russen sind bereits so tugendhaft, dass nur eine starke Herausstellung der Tugend auf der Bühne sie noch rühren kann:

"Pravilo proslavljat' na teatre dobrodetel' i uničizat' porok, svjato i vsem rodom čelovečeskim priznano neosporimym; kakim že obrazom sie proizvodit' dolžno? - v tom vse delo - i vot čto osnovyvat'sja dolžno na vkuse narodnom! Rossijane pitajut v dušach svoich dobrodeteli velikija; to, čtoby tronut' ich, dolžno vydumat' veličajšee. Žestokija že zlodejanija Rossijanam ne srodny; porok bez usilennago načertanija sam soboju proizvodit v serdcach otvraščenie." 171)

Wir finden das gleiche Verfahren, das wir bereits mehrfach angesprochen haben: Plavil'sčikov übernimmt

gewisse Regeln aus westeuropäischen Poetiken, um ihnen durch eine bestimmte Neuakzentuierung eine andere Interpretation zu geben. In der kontrastiven Darstellung von Tugend und Laster hatten die bürgerlich-empfindsamen Theoretiker Frankreichs und Deutschlands die moralische Funktion des Theaters verwirklichen wollen. Diese 'Regel' übernehmend betont Plavil'sčikov jedoch, dass sich das Wie dieser Darstellung auf den Volkscharakter<sup>172)</sup> stützen müsse. Hier schlägt der Autor die Brücke zwischen seinen poetologischen und völkerpsychologischen Vorstellungen, die er in dem Aufsatz "Nečto ..." niedergelegt hatte.<sup>173)</sup> In diesem Artikel für die Zeitschrift "Zritel'" wird erläutert, dass alle Schichten der Bevölkerung die russischen nationalen Tugenden in sich trügen. Wenn auch die Erziehung durch Ausländer viele dazu gebracht habe, "nenavidet' Ruskoe i plenjat'sja inostrannym"<sup>174)</sup>, so habe diese falsche Erziehung den Nationalcharakter der Zöglinge doch nicht ändern können: "Naružnost' čotja i peremenilos'; no vnutrennee osnovanie to že."<sup>175)</sup>

Wenn Plavil'sčikov mit Pathos die Leistungen russischer Autodidakten der unteren Stände schildert, zeigt sich noch immer die Standesschranken überwindende Kraft der Tugend und deren bürgerlich-emanzipatorischen Ziele, denen der Tugendkult als Mittel zur Anprangerung adeliger Unmoral diene. Es hiesse den Traktat "Teatr" jedoch missverstehen, wollte man den Begriff 'dobrodetel'' als sozial nivellierend interpretieren. Wie die Lobpreisung der Tugend im Theater realisiert werden soll, beschreibt der Autor mit folgenden Worten:

"Na pozorišče vsjakoe sostojanie i vsjakoe svojstvo javljaetsja vyše sebja, ne vychodja odnakož iz svoego kruga, daby ves' nraavstvennyj smysl izvlekat' iz nego bylo možno. [...]"



Predstavim sebe sostojanie slugi: otnimi u nego vse te dela, koi unižajut slug i vmesti vse to, čto slugi delajut chorošago; takovyj sluga budet dostoin počtenija ot vsech gospod, i sledovatel'no ego sostojanie vozvyšitsja, no v svoem kruge." 176)

Die Tugend erscheint bei Plavil'sčikov zwar allen Ständen zugänglich, doch führt ihre Ausübung nicht zu einer Überwindung der Standesschranken<sup>177)</sup>, sondern zu einem Zustand, in dem alle Stände die ihnen gemässen Tugenden praktizieren und sich so ihrer gegenseitigen Wertschätzung sicher sein dürfen. Der Zuschauer soll im Theater eine Utopie sehen dürfen, in der die ständisch strukturierte Gesellschaft, als Nation unter einem Begriff zusammengefasst, die Harmonie der Stände bewundert und als Publikum bereits praktiziert.

Vergleicht man diese Konzeption einer Utopie mit derjenigen Diderots, der die wirkungspoetische Begründung dafür geliefert hatte, fallen gravierende Unterschiede auf, die nicht allein auf die persönlichen Vorlieben der Autoren zurückgeführt werden können. Diderot hatte als erster die Darstellung von Ständen (conditions) auf der Bühne gefordert:

"Dorval: [...] il faut que la condition devienne aujourd'hui l'objet principal, et que le caractère ne soit que l'accessoire." 178)

Als 'conditions' wird von Dorval eine Palette diverser Berufe aufgeführt<sup>179)</sup>; der Gesprächspartner fügt korrigierend hinzu:

"Dorval: Ajoutez à cela, toutes les relations: le père de famille, l'époux, la soeur, les frères. Le père de famille! Quel sujet, dans un siècle tel que le nôtre, où il ne paraît pas qu'on ait la moindre idée de ce que c'est qu'un père de famille!" 180)

Um die Darstellung innerfamiliärer Beziehungen hatte sich Diderot auch in seinen beiden exemplarischen Dramen "Le Fils Naturel ou les Épreuves de la Nature" und "Le Père de famille"<sup>181)</sup> bemüht. Sein Tugendkult zeigt sich an der positiv übersteigerten Charakterzeichnung der Familienmitglieder, deren 'herzliche' Zuneigung zueinander aufkommende Konflikte leicht beseitigen kann. Die Dramen Diderots propagieren damit die soziale Institution der bürgerlichen patriarchalischen Kleinfamilie, die als Hort der Innerlichkeit eine der soziologischen Voraussetzungen für die Entstehung der Empfindsamkeit in Westeuropa darstellt.

Plavil'sčikov übernimmt die Diderotschen Forderungen nach Darstellung von Ständen sowie dessen Ruf nach edlen Handlungen auf der Bühne. Er legt jedoch den Akzent nicht auf die Tugendhaftigkeit der sog. Verwandtschaftsstände, d.h. der Familienmitglieder, sondern stellt die hohen Qualitäten der gesellschaftlichen Schichten in den Mittelpunkt. Zeigt sich bei Diderot bürgerliches Selbstbewusstsein in der Propagierung einer bürgerlichen Lebensform: der Kleinfamilie, so zeigt sich das Fehlen eines derartigen Selbstbewusstseins des russischen Bürgertums in Plavil'sčikovs Forderung, dass alle gesellschaftlichen Gruppen in Anerkennung der jeweiligen Tugenden Harmonie praktizieren und in dem Streben für das Wohl des Vaterlandes Gemeinsamkeit demonstrieren sollen. Wenn die Theatertheorie und -praxis in Westeuropa im 18. Jahrhundert sich auf die Innerlichkeit der Familie konzentriert, liegt dem nicht unbedingt eine apolitische Haltung zugrunde.<sup>182)</sup> Vielmehr zeigt die über die Familienproblematik hinausgehende, die Darstellung ständischer Tugenden intendierende Poetik Plavil'sčikovs

eher die Tendenz, die eigenen sozialen Interessen als Interessen der Allgemeinheit auszugeben und das Theater als Ort programmierter Harmonie und unkritischer Bewunderung zu sehen.

Der Tugendkult auf der Bühne, sei es nun die Tugend der Familienmitglieder oder die der gesellschaftlichen Stände, hat Konsequenzen für die Charakterzeichnung der handelnden Personen und deren Wirkung auf den Zuschauer. Dies hat Lessing in seiner Kritik an Diderot erkannt, als er ihm vorwarf:

"Die Personen seiner Stände würden nie etwas anders tun, als was sie nach Pflicht und Gewissen tun müssten; sie würden handeln, völlig wie es im Buche steht. [...] Die Klippe der vollkommenen Charaktere scheint mir Diderot überhaupt nicht genug erkundigt zu haben. In seinen Stücken steuert er ziemlich gerade darauf los, und in seinen kritischen Seekarten findet sich durchaus keine Warnung davor." 183)

Diderot übernimmt durch die positive Überzeichnung der Familienmitglieder nicht nur ungewollt die Typisierung der klassizistischen Personenzzeichnung, sondern nähert sich mit dieser Konzeption auch den Wirkungsabsichten des klassizistischen Theaters. Indem vollkommen positive Charaktere nicht nur, wie angestrebt, Rührung, sondern auch Bewunderung im Zuschauer erzeugen, wird eine Wirkungsabsicht reproduziert, die die klassizistische Tragödie des Zeitalters Ludwigs XIV. kennzeichnet.<sup>184)</sup> Nur wird bei Diderot die Bewunderung nicht mehr den 'heroes duces reges'<sup>185)</sup> zuteil, sondern den Helden der bürgerlichen Familie, die auf der Bühne ein "moralisches Schauturnen"<sup>186)</sup> vorführen.

Auch bei Plavil'sčikov wird wie bei Diderot die Bewunderung, die seine Helden im Zuschauer hervorrufen,

im Text nicht explizit genannt<sup>187)</sup>, doch ist aus seiner ganzen Konzeption ersichtlich, dass das von ihm angestrebte nationale russische Theater die Bewunderung des Zuschauers intendiert. Der Theaterbesucher bewundert nicht nur die tugendhaften Vertreter der Stände, die auf der Bühne vorgeführt werden; die Tugend der gesamten Nation, die derartige Helden hervorbringt, wird im Theater gefeiert. Dem entspricht die Bewertung der Nation durch das Ausland, wie sie im Artikel "Nečto ..." geschildert wird:

"Vsja Evropa, stolica učnosti i vkusa, protivu voli svoej vo mnogom otdaet spravedlivost' Rossii, - vozchišcaetsja dobrodeteljami eja, kotorych vne Rossii net." 188)

Mag als Motiv für eine derartige Überhöhung des 'otečestvo' auch ein nationales Minderwertigkeitsgefühl angeführt werden, das Plavil'sčikov an Vertretern des Adels im Text des Traktates heftig kritisiert und das sich hier unbewusst Bahn bricht, so kann doch dieses Motiv nicht die Entstehung eines derart übertriebenen Patriotismus erklären, der manche vorrevolutionären Kritiker Plavil'sčikovs Nationalismus kritisieren liess. Wo die Motive dieser Vaterlandsverehrung zu suchen sind, wird noch Gegenstand der weiteren Untersuchung sein.

#### 3.2.1.3.4. Die Gattungseinteilung: Vergleich mit Diderot

Das von Plavil'sčikov geforderte 'Vaterländische im Theater' sieht er am besten in Stücken mit Stoffvorlagen aus der russischen Geschichte repräsentiert,

denen er an einer Stelle die Gattungsbezeichnung 'drama' zuordnet:

"Priznat'sja dolžno, čto soderžanija vzjatyja iz našej istorii ves'ma novy, i trebujut velikago razsmotrenija, daby sočinit' chorosuju dramu, i ot sego novago roda soderžanij estestvenno dolžen vyjti i novyj vkus sočinenij;" 189)

Im folgenden soll der Versuch unternommen werden, den von Plavil'sčikov verwendeten Begriff 'drama' zu klären und dabei seine Gattungseinteilung zu rekonstruieren.

Plavil'sčikovs dramatisches System kennt drei Gattungen: Tragödie, Komödie und Drama:

"Zrelišča upodobljajas' prirode, gde smešnyja i plačevnyja proizšestvija byvajut, estestvenno razdelajutsja na plačevnyja i smech proizvodjaščija, to est' na Tragedii i Komedii [...]. Plač' so smečom soedinennyj nazyvajut Drammoju, gde odnakož pervym osnovaniem est' plačevnoe dejstvie, i ne znaju, dlja čego protiv sego roda zrelišč vooruzalsja Volter i otec nasego teatra Sumarokov." 190)

Dieses System der Gattungen widerspricht den Normen des Klassizismus, da es eine mittlere Gattung zwischen Tragödie und Komödie zulässt und damit das klassizistische Kontaminationsverbot unterläuft. Damit hat diese Gattungseinteilung die gleiche anti-klassizistische Zielsetzung wie das dramatische System Diderots, dessen Gattungseinteilung für Plavil'sčikov Vorbildfunktion hat. Diderot postuliert das Vorhandensein eines 'genre sérieux' zwischen den klassizistischen 'genre comique' und 'genre tragique'; der klassizistischen Form der Gattung Komödie, der 'comédie gaie', wird die 'comédie sérieuse', der 'tragédie héroïque' die 'tragédie

domestique et bourgeoise' an die Seite gestellt. Plavil'sčikovs dramatisches System kennt ebenfalls drei Gattungen: 'komedija', 'tragedija' und 'drama'; der klassizistischen 'tragedija geroičeskaja' wird die 'meščanskaja ili graždanskaja tragedija', den Komödien, die den Zuschauer nur erheitern sollen, die Komödien, "kotorye izvlekajut i slezy"<sup>191)</sup>, hinzugefügt.

Die Parallelen zu Diderot lassen sich jedoch nicht beliebig fortführen. So wird bei Plavil'sčikov die Komödie, die den Zuschauer auch rühren kann, nicht der reinen 'comédie gaie' gegenübergestellt, sondern die Komödie wird als ein zusammenhängendes Kapitel behandelt. Dies spricht dafür, dass der Autor die lustige Komödie mit eingestreuten rührenden Passagen nicht der 'comédie sérieuse' Diderots gleichsetzt. Auch wird der Terminus 'drama' nicht, wie Diderots 'genre sérieux', als Oberbegriff für die neuen anticlassizistischen Tragödien- und Komödienformen verwendet, da Plavil'sčikov die lustige Komödie mit rührenden Stellen wie auch das bürgerliche Trauerspiel von den 'dramy' absetzt.<sup>192)</sup>

Diese Differenzierung lässt die Idee aufkommen, dass Plavil'sčikov mit 'drama' die 'comédie sérieuse' Diderots im Auge hat. In Diderots Konzeption der 'comédie sérieuse' war die Tradition der 'comédie larmoyante' eingegangen; die Schauspiele "Le fils naturel" und "Le père de famille" Diderots, die exemplarisch das 'genre sérieux' begründen sollten und die Diderot 'comédies' nannte, hatten auch in der Praxis die Tradition der 'comédie larmoyante' fortgesetzt<sup>193)</sup>: Die rührende Wirkung positiv gezeichneter Personen in unglücklicher Lage verband sich in ihnen mit dem versöhnenden Schluss aller

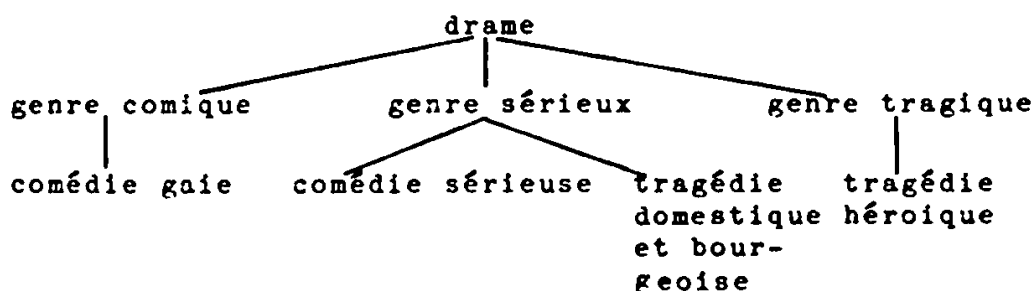
Komödien. Diese Stücke Diderots wiederum begründeten eine neue literarische Tradition, die in den Werken Beaumarchais', Merciers u.a. fortgesetzt wurde und die gegen Ende des Jahrhunderts immer mehr zum reinen Rührstück<sup>194)</sup> verkam. Hatte Diderot die Bezeichnung 'drame' noch im herkömmlichen Sinne als Oberbegriff für alle Schauspiele gebraucht<sup>195)</sup>, verwendeten seine Nachahmer Beaumarchais und Mercier diesen Terminus für das von Diderot geforderte 'genre sérieux'. Da Diderot jedoch in der Praxis 'comédie sérieuses' verfasst hatte und sie ihm darin gefolgt waren, wurde der Begriff 'drama' auf die 'comédie larmoyante' = 'comédie sérieuse' = 'Rührstück' eingeengt. So konnte es geschehen, dass Plavil'sčikov den Begriff 'drama' für die in Russland häufig gespielten Rührstücke verwendet, dagegen jedoch im Unterschied zu Diderots 'genre sérieux' die 'meščanskaja tragedija', die wie die klassizistische Tragödie ein tragisches Ende kennt, nicht darunter fasst.

Wenn Plavil'sčikov das Drama gegen Sumarokov in Schutz nimmt, der die Aufführung von Beaumarchais' "Eugénie" zum Anlass nahm, gegen die neue Gattung zu polemisieren<sup>196)</sup>, benützt er diejenigen Argumente, die in der Nachfolge Diderots alle Protagonisten einer Kontamination der klassizistischen Gattungen angeführt haben, sei es, um die Einführung rührender Stellen in die lustige Komödie zu rechtfertigen<sup>197)</sup>, sei es, um die Notwendigkeit einer nur ernststen Komödie = Drama zu begründen<sup>198)</sup>: Das Drama sei der Natur näher als die klassizistischen Gattungen, ihr Lächeln sei edler und angenehmer als das komische Lachen. Die hohe Wertschätzung, die der Autor der neuen Gattung entgegenbringt<sup>199)</sup>, ist als Stereotyper Poetiken in der Nachfolge Diderots bekannt

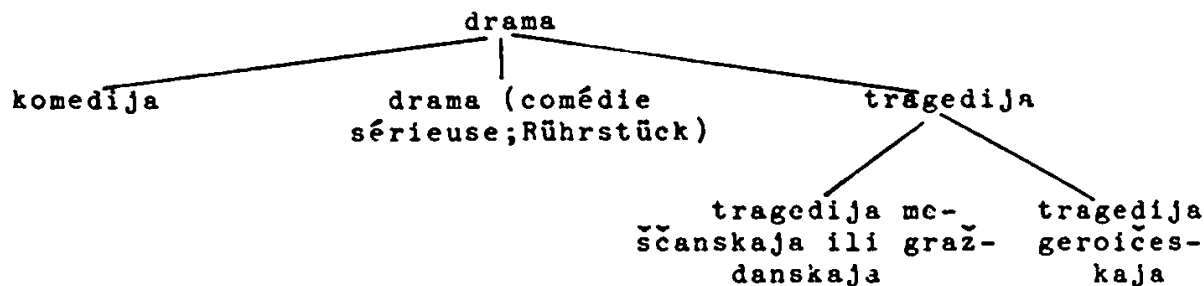
und bezeugt den hohen Rang, den Plavil'sčikov dem Drama bei der Schaffung eines nationalen russischen Theaters einräumt.<sup>200)</sup>

Die Schwierigkeit der Interpretation des Begriffs 'drama' liegt darüber hinaus darin begründet, dass Plavil'sčikov auch die allgemeine Begriffsbestimmung im Traktat anführt. So heisst es: "V obščem smysle dramuju nazyvaetsja vsjakoe teatral'noe sočinenie."<sup>201)</sup> Stellt man das dramatische System Plavil'sčikovs der Gattungseinteilung Diderots kontrastiv gegenüber, ergibt sich damit folgendes Bild:

#### Diderot



#### Plavil'sčikov





### 3.2.1.3.5. Die Forderung nach einem russischen Geschichtsdrama

Aus dem Vergleich der Gattungseinteilung Diderots und Plavil'sčikovs können zwar grundlegende Schwierigkeiten des Gebrauchs einzelner von Plavil'sčikov verwendeter Termini geklärt werden, doch da der Autor im Traktat nur an einer Stelle die Schauspiele mit Stoffvorlagen aus der russischen Geschichte als 'dramy' bezeichnet, bleibt unklar, welche der beiden Bedeutungen - 'drama' als Oberbegriff für alle Schauspiele oder 'drama' als Rührstück - im vorliegenden Fall zutrifft. Deshalb müssen andere Textstellen zur Klärung dieser Frage hinzugezogen werden. Als exemplarische Helden für derartige Schauspiele nennt Plavil'sčikov Minin und Požarskij:

"Kuz'ma Minin kupec est' lice dostojnejšee proslavljenja na teatre: ego tverdost', ego ljubov' k otečestvu, dlja koego žertvoval on vsem, čto imel, nepreodolimoje mužestvo knjazja Požarskago i blagorodnyj ego postupok pri vozvedenii na carstvo zakonnago naslednika izvlekli by u vsech zritelej slezy, napolnili by ich duši i serdca vozchiščeniem; i vse sie poslužilo by soveršennym učiliščem, kak dolžno ljubit' otečestvo." 202)

Auch Minin und Požarskij gehören wie die heldenhaften Herrscher der russischen Geschichte zu den Grossen des Vaterlandes, die auf der Bühne ihre Tugenden den Nachfahren zur Nachahmung ausstellen dürfen:

"a sverch togo dlja serdca predannago otečestvu net ničego usladitel'nee, kak videt' davno umersich velikich ljudej svoego otečestva kak budto vozkressich i pered ego glazami javljajuščich drevnija svoi dobrodeteli." 203)

Die Helden der russischen Geschichte haben Vorrang vor Ausländern, doch sollen sie diese nicht gänzlich

von der russischen Bühne verdrängen:

"Ja ne otricaju, čtoby dlja peremeny ne nužno bylo vyvodit' na javlenie inostrannyja lica, no po ljubvi k svoim želal by napered videt' svoich. Imperator Rimskij Tit po svoemu miloserdiju ljubezen i prepočvalen; no on miloval Rimljan; dlja čego by ne vypravit'sja v našej Istorii? My našli by, čto ne odin byl v Rossii prevoscho-djaščij Tita miloserdie Gosudar', kotoryj miloval Rossijan." 204)

Die vorliegenden Textstellen lassen keinen eindeutigen Schluss zu, welcher Gattung die von Plavil'sčikov geforderten Stücke angehören bzw. wie die Verwendung des Terminus 'drama' zu verstehen ist. Die das Drama = Rührstück nach Meinung des Autors charakterisierenden Eigenschaften, dass es sowohl Lachen als auch Weinen produziere und als Haupthandlung eine traurige Begebenheit zugrunde liege, werden in der Beschreibung der geforderten Stücke nicht erwähnt. Die hier genannten Wirkungsabsichten Rührung ("izvlekli by u vsech zritelej slezy") und Begeisterung ("napolnili ich duši i serdca vozchiščeniem") werden im System Plavil'sčikovs auch von der Komödie und Tragödie erzeugt. Es fällt die Nähe der geforderten Stücke zur 'comédie sérieuse' Diderots auf, "qui a pour objet la vertu et les devoirs de l'homme"<sup>205</sup>): Die von Plavil'sčikov gewünschten Geschichtsdramen sollen die alten russischen Tugenden auf die Bühne bringen und den Zuschauer auf seine Pflicht, das Vaterland zu lieben, hinweisen. Da aber alle Gattungen bei Plavil'sčikov sich dem Tugendkult widmen sollen, wird auch durch diesen Hinweis die Gattungsfrage nicht gelöst.

Auch wenn sich die Gattungszugehörigkeit der von Plavil'sčikov geforderten Stücke nicht eindeutig klären lässt, so bleibt doch festzuhalten, dass die Forderung nach einem nationalen 'russischen Geschichtsdrama'

als wichtigster eigenständiger Beitrag Plavil'sčikovs zu einer antiklassizistisch-empfindsamen Theatertheorie bezeichnet werden kann. In dieser Eigenschaft lässt sich dieses Postulat mit Diderots Forderung nach einem 'genre sérieux' vergleichen. Auffallender als bereits genannte Ähnlichkeiten (Tugendkult, Erzeugung von Rührung) sind die signifikanten Unterschiede, die auf die verschiedenen sozialen Kontexte verweisen, in denen die Theorien Diderots und Plavil'sčikovs entstanden sind.

- a) Wenn Diderot für das neue 'genre sérieux' die Darstellung von "malheurs, qui nous environnent"<sup>206)</sup> postuliert, so zeigt sich implizit die Bevorzugung zeitgenössischer Stoffe, wie sie später von Beaumarchais und noch eindeutiger von Mercier vertreten wird. Plavil'sčikovs nationales Drama dagegen konzentriert sich auf die Darstellung geschichtlicher Vorgänge, während zeitgenössische Stoffe der Komödie und dem bürgerlichen Trauerspiel zugeordnet werden.
- b) Diderots 'genre sérieux' will die Intimität der bürgerlichen Familienidylle auf der Bühne ausstellen. Plavil'sčikovs nationales Drama dagegen zeigt nicht das intime Familientableau, sondern Staatsaktion; nicht die Privatsphäre des Bürgers wird als Lebensform propagiert, sondern der Beitrag auch des Bürgers zum Wohl des Staates betont (Minin).<sup>207)</sup>
- c) Die Verflachung auf das allein Rührende, die Diderots Schauspiele von seiner Theatertheorie unterscheidet, erscheint bei Plavil'sčikov als Charakteristikum der Theorie: Ausser Rührung und Begeisterung werden keine weiteren Wirkungsabsichten der neuen Gattung genannt.
- d) Diderot hatte unter dem Oberbegriff 'genre sérieux' auch das bürgerliche Trauerspiel legitimiert und ge-

fordert. Plavil'sčikov erwähnt es zwar kurz bei der Diskussion der Tragödie, doch ist es nicht sein Anliegen, das bürgerliche Trauerspiel auch für die russische Bühne zu fordern.

- e) Durch die soziale Justierung des Dramenkonflikts<sup>208)</sup> (tugendhafter Bürger - lasterhafter Adelige bzw. Monarch) werden die Dramen Beaumarchais' und Merciers, die in der Nachfolge Diderots entstanden sind, zu einer Anklage gegen die bestehende Gesellschaft des vorrevolutionären Frankreichs, zu deren Veränderung die Autoren explizit aufrufen. Plavil'sčikovs Drama dagegen richtet sich nicht kritisch gegen den bestehenden Staat, sondern affirmiert ihn, indem es ihn in seinen Führergestalten verherrlicht und damit historisch legitimiert (vozvedenie na carstvo zakonnago naslednika).
- f) Das 'genre sérieux' Diderots soll die Solidarität der Bürger untereinander stärken; Plavil'sčikovs Drama dagegen bezweckt die Solidarität aller Stände zum Wohle der Nation.

Bei beiden Konzepten, die hier gegenübergestellt worden sind, handelt es sich um Strategien bürgerlicher Theoretiker, den Klassizismus zu überwinden und den Bürger auf dem Theater aufzuwerten. Der französische Theoretiker unterwandert die klassizistische Tradition durch die Forderung nach einem 'genre sérieux', das der Herabsetzung des Bürgers in der 'Verlachkomödie' ein Ende setzt und ihm die gleiche Fallhöhe zugesteht wie den 'heroes duces reges' der heroischen Tragödie. Plavil'sčikov bezieht Stellung gegen den Klassizismus, indem er den geforderten 'russischen Geschichtsdramen' allein die nationale Geschichte als Stoffvorlage zugesteht. Auch Plavil'sčikovs Konzeption beinhaltet die Aufwertung des Bürgers: Indem Minin als einer der

grossen Heroen der russischen Geschichte erscheint, wird auch ihm der gleiche Rang als Held eines Dramas zuerkannt wie dem Adeligen Požarskiĭ oder den Herrschergestalten der russischen Geschichte. Auch wird an anderer, bereits zitierter Stelle<sup>209)</sup> die Darstellung des dritten Standes auf der Bühne gefordert. Diese egalisierende Strategie gebraucht jedoch nicht die vom westeuropäischen Bürgertum propagierte Familienidee, die den so häufig verwendeten Schlagworten wie 'Tugend', 'Liebe' und 'Mensch' ihren konkreten sozialen Ort zuweist, sondern die Aufwertung des Bürgers vollzieht sich unter dem Deckmantel des Vaterlandbegriffs (otečestvo). Das Streben nach dem Wohl des Vaterlandes einigt in Plavil'sčikovs exemplarischem Stoff Adelige und Bürger<sup>210)</sup>; die nationalen russischen Tugenden kennen keine Standeszugehörigkeit. Die Betonung der nationalen Gesinnung zeigt sich hier als eine der Möglichkeiten, bürgerlichen Selbstbehauptungswillen zu demonstrieren. Die Konstituierung bürgerlichen Selbstbewusstseins wird bei Plavil'sčikov nicht, wie in Frankreich und Deutschland, durch Propagierung einer den monarchischen Staat unterminierenden und ihn richtenden bürgerlichen Moral geleistet, sondern es wird die historische Leistung des Kaufmannstandes bei der Gründung und Verteidigung des russischen Nationalstaates betont. Die Poetik Plavil'sčikovs liefert also nicht die theoretische Fundierung eines 'russischen Familiendramas', sondern orientiert den Zuschauer - auch den bürgerlichen - auf die Ausübung sozialer Tugenden, die nicht in der Privatheit der Familie, sondern in der Öffentlichkeit der um das Wohl des Staates sich bemühenden Stände praktiziert werden. Historisch-soziologische Studien müssen der Frage nachgehen, aus welchen Gründen der russische Kaufmann die im westeuropäischen Bürgertum herrschende Familienideologie nicht aufgenommen hat bzw. hat auf-

nehmen können.<sup>211)</sup>

Wenn Plavil'sčikovs Konzeption eines Geschichtsdramas in den französischen Poetiken keine Entsprechung findet, so gibt es doch gewichtige Analogien zu den Bestrebungen der Dichter des Sturm und Drang, die auf ihrer Suche nach 'vaterländischem Gehalt' auf die Geschichtsdramen Shakespeares stiessen und diese als Vorbild für die eigene Theorie und Praxis nahmen. Besonders Sulzers These, Helden der eigenen Geschichte könnten den Zuschauer zu patriotischer Begeisterung anhalten<sup>212)</sup>, kommt den Intentionen Plavil'sčikovs sehr nahe. Die Begeisterung dieser deutschen Autoren für Shakespeare liess bei ihnen aber nicht eine derart eindeutige Ausrichtung auf Stoffe aus der nationalen Geschichte entstehen wie in der Theorie Plavil'sčikovs. Dessen Beurteilung Shakespeares<sup>213)</sup> enthält zwar auch einige lobende Bemerkungen, doch wiederholt er im wesentlichen die klassizistischen Vorbehalte, wie sie zuerst von Voltaire formuliert<sup>214)</sup> und in Russland u.a. von Sumarokov aufgegriffen wurden.<sup>215)</sup> Plavil'sčikovs Forderung nach 'Inhalten' aus der eigenen Geschichte hat jedoch nicht nur Analogien in der deutschen Literatur des Sturm und Drang, sie hat vor allem auch direkte Vorläufer in der russischen Theatertheorie und -praxis. Schon in der 1705 verfassten Schulpoetik Feofan Prokopovičs wird der Nutzen von Helden der eigenen Geschichte betont.<sup>216)</sup> Lomonosov sieht die Aufgabe aller Künstler in der Verherrlichung des Vaterlandes; als mögliche Helden für Bilder aus der russischen Geschichte schlägt er u.a. auch Minin und Požarskij vor.<sup>217)</sup> Sumarokov wiederholt die theoretische Forderung nach russischen Helden<sup>218)</sup> und verwendet, wie vor ihm schon Lomonosov, auch Stoffvor-

lagen aus der russischen Geschichte für seine Tragödien. Der Ruf nach russischen Inhalten wird in den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts besonders stark; die Anerkennung der Geschichtsdramen Shakespeares nimmt zu. So schreibt Katharina II. historische Chroniken "v podražanie Šekspiru" über Themen aus der russischen Geschichte.<sup>219)</sup>

Auf diesem literaturgeschichtlichen Hintergrund fügt sich eine Theatertheorie gut ein, die ein nationales Geschichtsdrama als exemplarische Gattung des russischen Theaters fordert. Die Rezepte, die Plavil'sčikov anbietet, demonstrieren somit eine Kontinuität der literarischen Entwicklung in Russland, die gewährleistet, dass Klassizismus und Sentimentalismus bruchlos ineinander übergehen konnten. Dass diese Rezepte nicht ausreichen konnten, um ein national eigenständiges russisches Theater zu schaffen, hat schon Puškin bemängelt, der sich ironisch über die Forderung nach Stoffen aus der nationalen Geschichte mokierte.<sup>220)</sup> Die von Plavil'sčikov vorgeschlagene Gattung des Geschichtsdramas kann ihre Nähe zur heroischen Tragödie des Klassizismus kaum verbergen. Auch wenn der Autor darauf insistiert, dass alle Stände der Gesellschaft auf der Bühne auftreten sollen, so können doch die Heroen der vaterländischen Geschichte als Helden der neuen Gattung ihre Herkunft von den 'heroes duces reges' der klassizistischen Tragödie nicht leugnen. Die Verwendung geschichtlicher Stoffe sowie die Darstellung von Handlungen, die ganze Staaten betreffen, waren nach der Poetik des Klassizismus den Tragödien vorbehalten und kehren bei Plavil'sčikov nun im Geschichtsdrama wieder. Die 'Begeisterung' als Wirkungsabsicht der neuen Gattung ist mit der 'Bewunderung' der klassizistischen Poetik zu vergleichen. Diese enge Anlehnung der neuen Gattung

an die heroische Tragödie zeigt, dass es sich hier um eine Weiterentwicklung der überkommenen Gattung in bürgerlich-empfindsamen Gewande handelt. Darüber hinaus bezeugt diese Anlehnung die so oft konstatierte historische Schwäche des russischen Bürger­tums, die sich hier in ihrer literaturtheoretischen Verkleidung zeigt. Der im Vergleich mit westeuropäischen Poetiken bürgerlicher Theoretiker wie Diderot festzustellende Mangel an originaler literaturtheoretischer Programmatik ist ebenso Ausdruck dieser Schwäche wie die Widersprüche, in die sich Plavil'sčikov bei der Auslegung seiner Konzeption verwickelt. Auf der Bühne soll die soziale Trennung der Stände trotz des Tugendkultes aufrecht erhalten werden, doch kann die Tugend der Vaterlandsliebe Adligen und Kaufmann im Streben für das Wohl der Nation egalisieren. Die Darstellung der Tugendhaftigkeit der Stände kollidiert mit der Verherrlichung einzelner Führergestalten der russischen Geschichte. Derartige Widersprüche ergeben sich, wenn die Forderung nach Aufwertung des dritten Standes mit nationalem Pathos verhüllt und nur in ergänzenden Kommentierungen vorgebracht wird.<sup>221)</sup> Im nächsten Abschnitt wird zu zeigen sein, dass auch der Patriotismus-Begriff Plavil'sčikovs als Ausdruck fehlenden bürgerlichen Selbstbewusstseins aufgefasst werden kann.



### 3.2.1.3.6. Der Patriotismus-Begriff Plavil'sčikovs

Die exemplarische Gattung des geforderten nationalen russischen Theaters, das Geschichtsdrama, soll den Zuschauer lehren, wie man das Vaterland zu lieben habe (kak dolžno ljubit' otečestvo). Da das Geschichtsdrama für alle anderen Gattungen des russischen Theaters geschmacksbildend wirken soll, muss die Mobilisierung patriotischer Gefühle als wichtigste Aufgabe des von Plavil'sčikov geforderten Theaters angesehen werden. Die Liebe zum Vaterland (der Patriotismus) einigt Autor, Dramenperson und Zuschauer und schafft damit die Voraussetzung für die im Theater sich herstellende Empfindsamkeit; der Patriotismus ermöglicht erst die Kassierung der noch im klassizistischen Theater vorhandenen Distanz zwischen Publikum und Dramenperson<sup>222)</sup>, die in Frankreich und Deutschland unter dem Vorzeichen der Familienidee realisiert wurde.

Die Erweckung patriotischer Gefühle als Hauptaufgabe des Theaters findet sich derart in den Vordergrund gerückt in keiner anderen Poetik des 18. Jahrhunderts. Lukin z.B. versichert zwar, dass er das Wohl seiner Mitbürger und des Vaterlandes im Auge habe, eine Behauptung, die alle russischen Autoren des 18. Jahrhunderts ausgesprochen haben, doch betrachtet er das Theater wie fast alle seine Zeitgenossen allgemeiner als Schule der guten Sitten (blagonravie).<sup>223)</sup> Die unsystematischen theoretischen Äusserungen Lomonosovs und Sumarokovs<sup>224)</sup> wie auch die Ansichten Sulzers, Schillers und Merciers<sup>225)</sup> weisen zu den Forderungen Plavil'sčikovs Parallelen auf, doch keiner dieser Autoren hat die Vaterlandsliebe so konsequent in den Mittelpunkt seiner Poetik gestellt wie er. Die Frage drängt sich auf, was für Plavil'sčikov der Be-

griff 'Vaterland' beinhaltet.

Obwohl der Autor in dem Aufsatz "Nečto ..." einräumt, er wisse nicht, ob die Vaterlandsliebe in der Natur des Menschen oder nur in der Gewohnheit begründet liege<sup>226)</sup>, so zeigt doch die weitere Argumentation eindeutig, dass Plavil'sčikov den Patriotismus als naturgegeben betrachtet. Die Liebe zum Vaterland ist nach Meinung des Autors im Herzen des Menschen angelegt:

"Te nřavy, te obyčai, rodstvo, vera, obraz pravlenija, vse sovokupno vlečet čeloveka k svoemu otecestvu. Naprasno mudrec propoveduet, čto on graždantin celago sveta; možet byt' serdce ego nikogda ne soglasovalos' s ego slovami: ni odin mudrec ne predpočital svoemu otecestvu zemli čužej, gde by on ni žil." 227)

Wie das Zitat zeigt, sieht Plavil'sčikov in der Regierungsform einen der konstituierenden Bestandteile des Vaterlandgedankens. Da aber die Liebe zum 'otečestvo' dem Menschen von Natur aus gegeben ist, muss er notwendig die Regierungsform bejahen und den Kosmopolitismus als dem Wesen des Menschen fremd ablehnen.

Um diese Auffassungen in ihren geistesgeschichtlichen Bezügen zu sehen, soll im folgenden kurz auf die Geschichte der französischen und deutschen Patriotismus-Debatte eingegangen werden. Diese Debatte war durch Schriften der Staatsrechtler Franz Urs von Balthasar und Isaak Iselin in den 40er und 50er Jahren des 18. Jahrhunderts angefacht worden. Die aus der republikanischen Schweiz stammenden Autoren betrachteten den Patriotismus als eine typische republikanische Tugend mit antidespotischem Akzent, die durchaus mit philanthropischem und kosmopolitischem Gedankengut

zu vereinbaren war.<sup>228)</sup> Diesen 'aufgeklärten' Patriotismus lobt Diderot überschwenglich in seinem Artikel "Patrie" in der Encyclopédie<sup>229)</sup>, in dem die antidespotische, utopische Komponente des Patriotismus-Gedankens akzentuiert wird: Nur in einer noch zu schaffenden demokratischen Gesellschaftsordnung habe Patriotismus seine Berechtigung. Diese utopische, die bestehende Gesellschaftsordnung transzendierende Komponente äussert sich in Deutschland einerseits als Forderung nach Überwindung der 'Kleinstaaterei', andererseits aber auch in einer starken Betonung des Kosmopolitismus, dem die bekanntesten Autoren des 18. Jahrhunderts (u.a. Wieland, Lessing, Schiller, Goethe) huldigen. Diese Linie der Patriotismus-Diskussion findet ihren Widerhall in dem Radiščev zugeschriebenen Aufsatz "Beseda o tom, čto est' syn otečestva" (1789), in dem der bei Diderot schon vorhandene antidespotische Akzent hervorscheint und der in seiner verhaltenen Kritik an der Leibeigenschaft das Werk "Putešestvie iz Peterburga v Moskvu" vorwegnimmt:

"Ne vse roždennye v otečestve dostojny veličestvenno-go naimenovanija syna otečestva (patriota). Pod igom rabstva nachodjaščiesja ne dostojny ukrašat'sja sim imenem.-" 230)

Obwohl der Autor sich nicht gegen die Monarchie wendet, sondern wie Diderot gegen die orientalische Despotie polemisiert<sup>231)</sup>, konnte diese Patriotismus-Interpretation gleichwohl als Kritik an der zaristischen Selbstherrschaft aufgefasst werden. So nimmt es nicht wunder, dass Paul I. den Gebrauch des Begriffes 'otečestvo' in Russland verbot.<sup>232)</sup> In Deutschland wie auch in Frankreich<sup>233)</sup> gibt es jedoch auch Stimmen, die den Patriotismus nicht an die

republikanische Staatsform gebunden sehen und die Vaterlandsliebe mit der Verehrung des Monarchen gleichsetzen. Beide Auffassungen prallen in der Polemik Lessings mit Gleim aufeinander, in der sich Lessing von dessen preussischem Patriotismus absetzt und für sich nur die Bezeichnung 'Weltbürger' gelten lassen will.<sup>234)</sup> Wenn Plavil'ščikov sich von 'Weltbürgern' distanziert, reiht er sich somit ein in die Reihe derjenigen, die den Patriotismus nicht in eine imaginäre Zukunft verlegt wissen wollen, sondern die Vaterlandsliebe mit der Liebe zu dem Monarchen identifizieren. Diese Auffassung Plavil'ščikovs birgt die Gefahr des Chauvinismus in sich, da sie den Kosmopolitismus als für den Menschen 'unnatürlich' abqualifiziert und als Begründung des Patriotismus allein auf das 'Herz' (d.h. die Emotionen) rekurriert, ohne die 'Vernunft' als Korrektiv einzuführen<sup>235)</sup>; diese Auffassung ist konservativ, weil sie die Regierungsform unter den Vaterlandsbegriff subsumiert<sup>236)</sup> und die zaristische Selbstherrschaft als göttlich sanktioniert darstellt:

"I tak, bol'še neželi odno obyknovenie i zakony svjazyvajut Monarcha s poddannymi; samo vsevyšnee Suščestvo, premudrym svoim sozdaniem čeloveka, v suščnosti duši obrazovalo svoje vладыčestvo v lice vладыki zemnago: ktož ne vozčuvstvuet vsej važnosti sego obrazovanija?" 237)

Die Idee, dass der Monarch die göttliche Herrschaft auf Erden repräsentiere, widerspricht diametral den staatsrechtlichen Auffassungen der Aufklärung, die sich mit ihren Theorien des Naturrechts, des Gesellschaftsvertrages u.a.m. gegen jede transzendente Begründung staatlicher Herrschaft wandte.

Es ist jedoch nicht Plavil'ščikovs 'Verdienst', die Akzeptierung der Staatsform als notwendigen Bestandteil des Vaterlandgedankens auszugeben. Diese Auffas-

sung findet sich schon bei Marmontel angelegt, wenn dieser schreibt:

"L'apôtre d'une morale opposée au génie, au caractère, au gouvernement d'une nation, en est communément ou le jouet, ou le martyr. Il est censé que ce qui constitue les mœurs nationales d'un peuple, convient à ce peuple: nul homme privé n'a droit de lui en demander compte."<sup>238)</sup>

"[...] car les mœurs nationales tiennent à la constitution politique; et celle-ci fût-elle mauvaise, tout citoyen doit concourir à en étayer l'édifice, en attendant qu'il soit reconstruit."<sup>239)</sup>

Es ist verständlich, dass der politisch radikalere Mercier Marmontel mit dem Hinweis auf das dem positiven Recht überlegene Naturrecht scharf kritisiert, auf das sich der Einzelne beim Widerstand gegen die herrschende politische Ordnung bzw. Moral berufen dürfe.<sup>240)</sup>

Derartige Naturrechtserwägungen, die die bestehenden Ordnungen hätten relativieren können, sind Plavil'sčikov jedoch fremd. Das Pathos, mit dem er die Wohltätigkeit der Gesetze beschwört<sup>241)</sup>, lässt sich nur zu leicht mit dem aufklärerischen Glauben an die Gesetze verwechseln, die, unabhängig von der Macht des Monarchen allein auf die Vernunft gegründet, diesen in seiner absolutistischen Machtausübung einschränken sollten.<sup>242)</sup> Plavil'sčikov dagegen preist die Gesetze, weil sie vom Zaren erlassen werden: "Oni [die Gesetze; P.H.] stol'že svjaščeny, kak i osoba dajuščaja zakony."<sup>243)</sup>

Die unbedingte Loyalität gegenüber der zaristischen Selbstherrschaft, die in den Schriften Plavil'sčikovs zum Ausdruck kommt, ergibt sich nicht nur als Folge der ökonomischen Schwäche des russischen Bürgertums, das des Schutzes durch den Monarchen bedurfte<sup>244)</sup>; sie ist auch typischer Ausdruck einer traditionalistisch geprägten Weltanschauung der russischen Kaufmannschaft des 18. Jahrhunderts, die an der religiö-

.

sen Begründung der weltlichen Macht noch nicht zweifelte. Diese unbedingte Loyalität ist auch durch geschichtliche Quellen bezeugt. So wurden im Jahre 1767 durch die Manipulierung des Wahlgesetzes mehr Kaufleute als Adelige in die Gesetzgebende Kommission gewählt, weil sich Katharina II. der Loyalität der Kaufleute absolut sicher sein konnte<sup>245)</sup>, während die Aristokratie immer darum bemüht war, die zaristische Selbstherrschaft einzuschränken. Die ökonomische Schwäche der ihr ergebenen russischen Kaufmannschaft suchte Katharina II. durch eine probürgerlich-merkantilistische Politik (wie z.B. Aufhebung der Monopole) zu überwinden<sup>246)</sup>, ohne jedoch grosse Erfolge damit erzielen zu können.

Im Jahre 1792, zu einer Zeit, in der das französische Bürgertum seine politischen Vorstellungen in einer Republik schon praktisch zu verwirklichen suchte, zeigt die Poetik Plavil'sčikovs, dass das russische Bürgertum keine alternativen Staatsmodelle dem herrschenden Zarismus gegenüberstellen konnte. Die Propagierung des Patriotismus zu diesem Zeitpunkt kann darüber hinaus sogar als Distanzierung von der Französischen Revolution und ihren Zielen angesehen werden.<sup>247)</sup> Auf diesem Hintergrund muss die uneingeschränkt positive Bewertung, die Plavil'sčikovs 'nationales Anliegen' in der sowjetischen Forschung erfährt, verwundern. Die Forderung nach einem 'russischen Geschmack', auf die anschliessend einzugehen sein wird, bekommt durch den Zeitpunkt ihrer Veröffentlichung eine Färbung, die nur zu gerne übersehen wird.<sup>248)</sup>

### 3.2.1.3.7. Die Forderung nach einem nationalen Geschmack

Plavil'sčikov hofft, dass die Schauspiele mit Stoffvorlagen aus der russischen Geschichte einen neuen Geschmack (novyj vkus sočinenij) hervorbringen können. Seine Vorstellungen von einem nationalen Geschmack im russischen Theater präzisiert er folgendermassen:

"Ich soderžanija (die Inhalte der Schauspiele [zrelišče]; P.H.) ili raspoloženiya osnovyvat'sja dolžny na svojstve i obyknovenijach, obraz izjasnenija na svojstve jazyka, i to i drugoe soedinjas' vmeste sostavljajut istinnyj vkus, kotoryj ne ustupit svoim soveršenstvu vkusu drugich narodov." 249)

Mit dem Terminus 'Geschmack' verwendet der Autor hier einen der grundlegenden Begriffe der zeitgenössischen Ästhetik<sup>250</sup>), die sich u.a. auch um die Lösung des Problems bemühte, wie ein für alle Völker verbindlicher 'guter Geschmack' mit der von allen Literaturtheoretikern konzidierten nationalen Geprägtheit des Geschmacksurteils vereinbart werden könne. Der Widerspruch, der in der französischen klassizistischen Ästhetik nicht überwunden werden konnte: dass es einerseits einen 'international' anerkannten 'guten Geschmack' gebe<sup>251</sup>), dass andererseits aber auch ein 'nationaler Geschmack' existieren dürfe, wird in der Ästhetik der Aufklärung nicht endgültig gelöst. Der 'gute Geschmack' des Klassizismus wird nunmehr zum 'aufgeklärten Geschmack' (goût éclairé) deklariert. Ist eine Nation aber aufgeklärter als ihre Nachbarn, so hat sie nach Marmontel das Recht, dass ihr Geschmack als modellhaft gilt; trotzdem aber müsse jeder Nation das Recht auf nationale

Selbstbestimmung auch in Fragen des Geschmacksurteils zugestanden werden.<sup>252)</sup> Dieser Widerspruch taucht im Traktat Plavil'sčikovs durch die Übernahme des Begriffs 'aufgeklärter Geschmack' (prosveščennyj vkus) wieder auf, wenn einerseits der 'russische Geschmack' gefordert, andererseits aber z.B. Shakespeare mit dem Hinweis auf den 'prosveščennyj vkus' abgelehnt wird.

Plavil'sčikov interessiert sich vorrangig um eine genauere Bestimmung des angestrebten 'nationalen russischen Geschmacks', "bez togo ni istinnyj pol'zy ni istinnago udovol'stviya teatr prinosit' ne možet".<sup>253)</sup> Die Möglichkeit eines 'nationalen Geschmacks' wird mit dem in eine rhetorische Frage gekleideten Hinweis auf den bereits von Batteux verwendeten Topos begründet, dass die Natur die Mutter aller Völker sei, die jeder ihrer Töchter etwas Eigenes mitgegeben habe.<sup>254)</sup> Als Beweis für diese These dient Plavil'sčikov die russische Musik, die sich von der Musik anderer Völker unterscheide und damit zeige, dass auch die Russen etwas Originales hervorbringen könnten:

"My imeem svoju sobstvennuju muzyku; a muzyka i slovesnost' sut' dve sestry rodnyja." <sup>255)</sup>

Hier dokumentiert sich das seit den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts steigende Interesse für die Folklore, deren Gattungen immer häufiger auch Eingang in die 'hohe Literatur' finden<sup>256)</sup> und die auf der Bühne seit den 70er Jahren vorrangig in den komischen Opern vertreten ist. Es wäre aber falsch zu behaupten, dass Plavil'sčikov den Geschmack des einfachen Volkes allein als normbildend für den zu schaffenden 'nationalen russischen Geschmack' betrachte und sich hierin seine 'narodnost' dokumentiere.<sup>257)</sup> Vielmehr



plädiert er für ein Theater, das die Geschmacksrichtungen aller Bevölkerungsschichten integriert. Er erläutert dies am Beispiel der Komödie:

"vo vsjakom sostojanii est' osobennyj priem, čem možno emu ponravit'sja; [...] iz sich častnych priemov sostavit' nečto obščee, kotoroe by moglo vsem nravit'sja ... vot istinnyj vkus, v kotom Rossijskaja komedija najdet ves' svoj uspech."<sup>258)</sup>

Diesen wahren 'russischen Geschmack' sieht Plavil'sčikov zwar schon in einigen Bühnenwerken verwirklicht (z.B. in der komischen Oper Ablesimovs "Mel'nik - koldun, obmanščik i svat"<sup>259)</sup>), doch bleibe er eine Kategorie des Zukünftigen, solange der russische Adel die Verachtung für alles Russische, insbesondere für das russische Theater, nicht aufgabe.

Die Kritik am russischen Adel zielt auf dessen fehlendes nationales Selbstbewusstsein, das sich in der Nachahmung alles Ausländischen, besonders aber in der Vernachlässigung der russischen Sprache, äussere. Plavil'sčikovs polemisch überzogene Kritik an der französischen Sprache, an der italienischen Musik, am französischen Theater<sup>260)</sup> u.a.m. dient allein dazu, den auf Ausländisches sich kaprizierenden Geschmack des russischen Adels zu denunzieren und die 'gute Gesellschaft' (bol'soj svet) zur nationalen Selbstbesinnung, konkreter: zur Mitarbeit bei der Schaffung eines nationalen russischen Theaters aufzufordern. Dem Autor reicht es nicht, dass die Zuschauer des russischen Theaters sich nur aus den unteren Bevölkerungsschichten rekrutieren, während sich der Adel im französischen Theater trifft oder Liebhaberaufführungen in französischer Sprache veranstaltet:

"Pust' ljubopytnyj projdet mimo teatra vo vremja Francuzkago predstavlenija, uvidit ploščad' zastavlennuju šesternjami; - vo vremja Ruskago že - gde gde uvidit šesternju. - Odní pešehody po bol'sej časti ljubjat videt' svoe; no sto pešich rukopleskatelej protivu dvuch cugovych ne ustojat." 261)

Da nach Plavil'sčikovs Überzeugung ein nationales russisches Theater ohne Mitarbeit des Adels nicht zu denken ist, muss sich der Autor bemühen, die Kritik am Adel nicht zu stark werden zu lassen und das adelige Publikum für das russische Theater einzunehmen. Diese Tendenz lässt sich an mehreren Stellen des Traktates beobachten:

- a) Die Behauptung, dass das russische Theater das Gefühl auch des adeligen Zuschauers anspreche, dieser es sich aber nur nicht eingestehen wolle<sup>262)</sup>, wiederholt die Argumentation, die Plavil'sčikov bereits bei der Beschreibung des russischen Volkscharakters gewählt hatte: Die Darstellung russischer Sitten auf der Bühne löst automatisch starke Empfindungen in einem Herzen aus, das trotz der falschen Erziehung russisch geblieben ist.<sup>263)</sup>
- b) Plavil'sčikov betont die 'handgreiflichen' Vorteile, die der Besuch des russischen Theaters besonders den Adeligen als Rhetorik- bzw. Sprachschule biete. So könne z.B. der Adelige das glückliche Leben der Untertanen dem Monarchen nicht in geeigneten Bildern schildern, wenn er nicht sprachliche Anleitung im Theater erfahren habe.<sup>264)</sup>
- c) Die Vorwürfe gegen den Adel werden dadurch abgeschwächt, dass Plavil'sčikov als wahre Schuldige die ausländischen Erzieher ausmacht, die - bewusst oder unbewusst - ihre russischen Schützlinge dem Vaterland entfremdeten:

"dovol'no bol'saja čast' bol'sago sveta est'li ne gnušaetsja Rossijskim zrelisčem, to po krajnej mere po velikodušiju svoemu ego preziraet - da inako i byt' sie ne mozet: vospitannye po mode čada Rossijskie po ruski ni govorit' ni razumet' ne umejut, a Guvernery i Mađamy o tom i dumat' im ne veljat, to kak im postigat' krasoty togo jazyka, o ktorom oni slychali po naslyške tol'ko i to ot slug svoich; ibo roditeli beregut svoich detej ot Rossijskago jazyka, kak ot morovoj jazvy." 265)

Obwohl der schädliche Einfluss ausländischer Erzieher in der Literatur des ausgehenden 18. Jahrhunderts häufig thematisiert wird<sup>266)</sup>, deutet doch die Schärfe der Polemik gegen den Einfluss von Ausländern besonders auch in dem Aufsatz "Nečto ..." <sup>267)</sup> auf tieferliegende Gründe für derartige Aggressionen. Mögliche Motive klingen an, wenn der Autor auf eine andere gesellschaftliche Sphäre zu sprechen kommt, die ebenfalls durch eine 'Nationalisierung' des Geschmacks umgestaltet werden soll.<sup>268)</sup> Nicht nur das russische Theater, auch die russische Kaufmannschaft werde durch das Vorurteil, dass alles Ausländische besser sei, geschädigt:

"Torgovlja, sej istočnik obogaščeniija Gosudarstv, sim predubeždeniem Rossijskoe kupecestvo podryvaet. S inostrannymi vospitateljami javilis' zdes' i magazejny inostrannye, i vospitateli zapretili svoim domam pokupat' tovary v drugom meste, krome sich magazejnov." 269)

Werden hier die Motive der Ausländerfeindlichkeit des Kaufmannssohnes Plavil'sčikov in ein anderes Licht gerückt, so hiesse es doch die geschichtlichen Zusammenhänge ignorieren, wollte man die Tiraden gegen Ausländer nur als Verunglimpfung der marktbeherrschenden ausländischen Konkurrenten interpretieren. Die geschichtlichen Fakten besagen, dass der Hauptkonkurrent des russischen Kaufmanns nicht die Ausländer waren,

sondern der russische Adel im Verein mit den von ihren adeligen Besitzern protegierten handeltreibenden Bauern.<sup>270)</sup> Auch wenn Plavil'sčikov diese Tatsache nicht bewusst war, so ist doch festzuhalten, dass er sich in der Ausländerfeindlichkeit ein Ventil für im Text immer wieder anklingende Aggressionen gegen den russischen Adel geschaffen hat.<sup>271)</sup>

Seine Konzeption eines Theaters, in dem alle Stände auf der Bühne und im Zuschauerraum Harmonie praktizieren und nur in dem Bestreben um das Wohl des Staates wetteifern, lässt die Entstehung eines derartigen Ventils für soziale Ressentiments als folgerichtig erscheinen. Die Gefahr des Nationalismus, die in einem derartigen Entwurf impliziert ist, tritt hier offen zutage.

Vergleicht man die Ansichten Plavil'sčikovs zu dem Problem des Geschmacks mit denen französischer und deutscher Poetiker, stellt man charakteristische Unterschiede fest. Während Plavil'sčikov die 'gute Gesellschaft' (bol'soj svet) für das russische Theater gewinnen will, wollen Marmontel und Mercier die 'gens du monde' aus dem Theater verbannen: Wer sich, wie besonders radikal Mercier, an dem Geschmack des einfachen Volkes orientiert, hat für den 'goût délicat' nur noch Spott übrig.<sup>272)</sup> Wieder einmal zeigt sich hier das in Frankreich ungleich selbstbewusstere Auftreten des Bürgers, der sich ein Theater ohne die 'gute Gesellschaft' durchaus vorstellen kann. In Deutschland führt die Orientierung auf das 'Volk' dazu, dem 'polirten Geschmack' endgültig zu entsagen; der Volksgedanke trägt aber auch dazu bei, die Gegensätze zwischen Bürgertum und Adel zu überdecken.<sup>273)</sup> Der Bürger Plavil'sčikov sah sich in Russland weder in der Lage, ein nationales Theater ohne Unterstützung des Adels zu schaffen, eine Einschätzung, die den

historischen Gegebenheiten entsprach, - noch hatte er Konzepte, wie er den 'polirten Geschmack' endgültig hätte überwinden können. Die Forderung, der 'nationale russische Geschmack' müsse allen Ständen gefallen können, wird zu einer Leerformel, wenn der 'prosveščennyj vkus' der Wenigen weiterhin vorbildhaft bleiben soll. Wie stark der russische Geschmack damit der klassizistischen 'décence' verhaftet bleibt, wird anschliessend zu erörtern sein.

#### 3.2.1.4. Plavil'sčikovs Theorie der Nachahmung

Plavil'sčikov diskutiert den Begriff der Nachahmung unter zwei Aspekten: a) Ist die Nachahmung von Kunstwerken erlaubt bzw. nützlich? b) Ahmt der Dichter die Natur nach bzw. wie lässt sich die Art und Weise dieser Nachahmung beschreiben?

Der erste Aspekt der Fragestellung wird in einem kurzen Abriss der Geschichte des russischen Theaters angeschnitten. Plavil'sčikov gesteht trotz aller Kritik den am Beginn des russischen Theaters stehenden Übersetzungen, Bearbeitungen und Nachahmungen durchaus eine gewisse Daseinsberechtigung zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt zu.<sup>274)</sup> Da dem Autor aber an der Förderung einer originalen russischen Theaterproduktion gelegen ist, kritisiert er alle diese nicht-nationalen Stücke mit sprachlichen und wirkungspoetischen Argumenten, um sie letztendlich als anachronistisch zu entlarven: Übersetzungen gäben die Sprache des Originals nur unzulänglich wieder; nur russische Helden auf der Bühne könnten den Zuschauerraum füllen und die Besucher begeistern. Seine Kritik an den klassizistischen Diener-Figuren, die bereits

von Diderot und Lukin geäußert worden war<sup>275)</sup>, endet mit einem impliziten Appell, eine Wahrheit (pravda) auf der Bühne zu verwirklichen, die der alltäglichen Erfahrung des Zuschauers, ihrer 'expérience journalière'<sup>276)</sup>, als Kontrollinstanz verpflichtet ist:

"vot lica [der Diener und die Dienerin; P.H.], kotoryja bol'se vsech smešat v komedii, i kotoryja men'se vsech pochodjat na pravdu!" 277)

Ein Vergleich der Plavil'sčikovschen 'pravda' mit dem 'vérité'-Begriff Diderots kennzeichnet die verschiedenen Interessen der Autoren. Diderots 'vérité' sollte einerseits durch die Darstellung und Evozierung 'großer Gefühle' das klassizistische 'décence'-Postulat ablösen, andererseits aber auch eine Annäherung der Bühnenwelt an die alltägliche Erfahrung des Zuschauers bezeichnen. Dieser zweite Aspekt des 'vérité'-Begriffs diente Diderot in erster Linie zur Aufwertung des Bürgers auf der Bühne, konnte aber auch zur Begründung einer nationalen Kunst verwendet werden. Plavil'sčikov reduziert den Begriff 'Wahrheit' allein auf seine nationale Komponente. Der aristotelische Gedanke, dass die Kunst die Natur nachahmen müsse, wird von Plavil'sčikov als Aufforderung zur Schaffung einer Nationalkultur verstanden: Da die Natur die Mutter aller Völker ist und jedem Volk etwas Spezifisches zugeordnet hat, ahmt der Dichter die Natur am besten nach, wenn auch seine Kunst den Stempel des Nationalen trägt.

Ist der Gegenstand für Plavil'sčikov die eine Natur, die in den Nationalliteraturen verschieden nachgeahmt werden muss, so bemüht er sich, die Art und Weise der Naturnachahmung in Übereinstimmung mit den

anderen Nationalliteraturen zu definieren:

"Vse teatry iščut kak v sočinenii, tak i v predstavlenii estestvennosti; no takže pervyj predmet teatrov est' predstavljat' prirodu vo vsem eja ukrašenii, kakoe tol'ko iskustvo voobrazit' i proizvest' mozet. [...] nužno tol'ko vsjakomu vzgljanut' na sebja i voobrazit', dlja čego on odevaetsja, češet volosy, i dlja čego nabljudat v tom obyčaj." 278)

Obwohl hier von dem 'Gegenstand der Theater' die Rede ist, zeigen die Ausführungen doch, dass die Art und Weise der Naturnachahmung beschrieben werden soll. Auffallend ist hier die enge Verbindung, die der Autor zwischen der Kunst und den 'Sitten' sieht. Zeigt sich hier einerseits, dass der 'Geschmack' Kunstwerke wie auch 'Sitten' beurteilt<sup>279)</sup>, so macht der Vergleich mit Kleidung und Frisur darüber hinaus deutlich, dass hier das ästhetische Urteil einer bestimmten Schicht als normativ durchgesetzt werden soll.<sup>280)</sup> Nicht die 'nackte' Natur<sup>281)</sup>, sondern die nach einem bestimmten Geschmack modellierte Natur soll nachgeahmt werden. Es ist die klassizistische Konstruktion der 'belle nature', die Plavil'sčikov hier aufgreift<sup>282)</sup>: Weder Mensch noch Natur (man denke an die französischen Gärten aus der Zeit Ludwigs XIV.) dürfen sich in der Realität wie auf dem Theater 'ungeschminkt' zeigen; in allen Äußerungen des Menschen ist Wahrung der 'décence' geboten.<sup>283)</sup>

Literaturhistorisch gesehen ist die Orientierung Plavil'sčikovs an dem Ideal der 'belle nature' die wichtigste Entlehnung aus dem poetologischen System des Klassizismus. Das Bekenntnis zur Verschönerung der Natur durch die Kunst, von Boileau bereits genannt<sup>284)</sup> und von Batteux genauer definiert<sup>285)</sup>, charakterisiert diese Kunst aber auch als eine höfliche und höfische:

"[...] pri tom že zritel' stol'ko počten v teatre, čto nikakij sočinitel' ne možet osmelit'sja otpustit' ego iz zrelišča s čuvstvovaníem unylm, a kol'mi pace ešče s negodovaníem." 286)

Der Verweis auf die Ehrerbietung, die dem Zuschauer zu zollen ist und die auf dessen Ehre (počten) beruht, verweist auf die konkreten Entstehungsbedingungen des Traktates wie auch auf die Absichten, die darin zum Ausdruck kommen. Als Regisseur eines Kaiserlichen Russischen Hoftheaters musste Plavil'sčikov auf die Geschmacksvorstellungen der adeligen Theaterbesucher (bzw. Leser) Rücksicht nehmen<sup>287)</sup>, dies um so mehr, als er sie für sein nationales russisches Theater einnehmen wollte. Der von Plavil'sčikov geforderte 'aufgeklärte Geschmack' (prosveščennyj vkus) erweist sich in diesem Licht als Orientierung an dem ästhetischen Urteil einer bestimmten Schicht, der z.B. die 'Entgleisungen' Shakespeares nicht zugemutet werden durften.

Plavil'sčikovs These, dass die Kunst die 'belle nature' nachahme, steht in krassem Gegensatz zu Diderots Forderung, dem "allmächtige[n] Kriterium der französischen Klassik"<sup>288)</sup>, der 'décence', das Ideal der 'vérité' gegenüberzustellen. Exemplarisch zeigt sich dieser Gegensatz, wenn Diderot das von ihm geforderte Theater an einem Beispiel aus Lillo's "The merchant of London" demonstriert: "La maîtresse de Barnwell entre échevelée dans la prison de son amant. Les deux amis s'embrassent et tombent à terre."<sup>289)</sup> Zerzauste Haare, Gefühlsausbrüche aber werden von Plavil'sčikov sowohl in der Alltagsrealität wie auch auf der Bühne als unschicklich zurückgewiesen.

Schon Szondi hat auf den Widerspruch zwischen der poetologischen Theorie Diderots und dessen exemplarischen Schauspielen hingewiesen. In seinen Stücken



propagiere Diderot die familiären Tugenden und zeige "bürgerlich-zivilisiert geweinte Tränen"<sup>290)</sup>, während sich seine Theorie dem "Kult des Barbarischen"<sup>291)</sup> verschreibe. In den Stücken Diderots und seiner Nachahmer werden die klassizistischen Begriffe der 'belle nature' und 'décence' in bürgerlich-modifizierter Form in ihr altes Recht wieder eingesetzt. Die Propagierung bürgerlicher Tugenden lässt sich nicht vereinbaren mit der 'ungeschminkten' Abbildung der Realität; auch die bürgerlich-empfindsamen Tränen konnten auf der Bühne in wohlstandiger Form geweint werden.<sup>292)</sup>

Auf diesem Hintergrund ist es nur zu verständlich, dass in Plavil'sčikovs Traktat die 'belle nature' auch theoretisch rehabilitiert wird. Plavil'sčikov orientiert sich in seiner Poetik eher an den Dramen Diderots und seiner Nachfolger, vernachlässigt dagegen aber oft deren radikalere Theorie. Der Tugendkult Diderots und Plavil'sčikovs verträgt sich nur zu gut mit der Vorstellung, die Natur in ihrem ganzen Schmucke zu zeigen. Tugendkult und Nachahmung der 'belle nature' erweisen sich damit bei Plavil'sčikov als zwei Seiten einer Münze. Beide Theoreme ermöglichen es, eine Idyllisierung der gesellschaftlichen Zustände auf der Bühne theoretisch zu rechtfertigen und der Harmonie im Theater Vorschub zu leisten.

Wie eine derartige Idyllisierung aussehen könnte, zeigt sich an denjenigen Stellen im Text des Traktates, an denen Plavil'sčikov auf die russische Wirklichkeit seiner Zeit eingeht. Die Diener verdingen sich in Russland als Rekruten, um die Schulden ihrer Herren zu bezahlen; die Adligen sprechen dem Zaren Dank aus für das glückselige Leben seiner Untertanen; Deserteure gibt es in Russland nicht<sup>293)</sup>: Die 'belle nature' hat bereits in der Theorie des Theaters

Spuren hinterlassen. Auch wenn man derartige Textstellen nur als übertriebene Verbeugungen vor der Zensur interpretiert, scheint doch das nationale Pathos Plavil'ščikov den Blick auf die Realität zu verstellen. Die Grösse Russlands (auch seine militärische Stärke<sup>294</sup>) im Auge verflüchtigt sich dem Autor die russische Wirklichkeit zu einer Fiktion, wie der Autor sie auch auf der Bühne sehen will.

### 3.2.1.5. Die Bewertung der drei Einheiten

Wenn Plavil'ščikov in seiner Konzeption der Nachahmung noch stark dem Klassizismus verhaftet bleibt, so zeigt doch seine Einstellung zur klassizistischen Regelgläubigkeit, wie weit er sich von diesem System bereits entfernt hat. Sein komparatistischer Ansatz, die in allen Nationalliteraturen gültigen Regeln<sup>295</sup>) von den umstrittenen zu trennen, lässt schon erkennen, dass der klassizistische Regelkanon seine allgemeine Gültigkeit für Plavil'ščikov nicht mehr besitzt bzw. durch das Prinzip der nationalen Geprägtheit jeder Literatur relativiert wird. Die umstrittenen Regeln sollen denn auch nach ihrer Eignung für das nationale russische Theater befragt werden, um so jede blinde Nachahmung fremder Nationalliteraturen auszuschliessen.

Die folgenden Erörterungen zur Einheit des Ortes und der Zeit zeigen, dass dem Autor nicht immer 'nationale' Kriterien zur Verfügung stehen, um die Eignung bestimmter Regeln für das russische Theater festzustellen: Seine Argumentation beruft sich nunmehr nicht auf den russischen Volkscharakter, sondern nennt wirkungspoetische Begründungen, wie sie auch von west-

europäischen Theoretikern verwendet worden sind. Plavil'sčikov lehnt die Gültigkeit der drei Einheiten nicht ab, weil er Regeln als dem Genie des Dichters unangemessene Einschränkung empfindet. Dieser auf Diderots Poetik<sup>296)</sup> zurückgehende präromantische Geniebegriff<sup>297)</sup>, der im deutschen Sturm und Drang aufgegriffen wurde<sup>298)</sup>, ist Plavil'sčikov ebenso fremd wie die Pedanterie der Klassizisten in der Befolgung der Regeln. In Plavil'sčikovs wirkungspoetischer Argumentation steht der Zuschauer im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit; die Rührung des Theaterbesuchers allein entscheidet über die Qualität eines Stückes, nicht die Beobachtung abstrakter Vorschriften:

"Est' sočinenija vo vsech pravilach, no straždut nedugom suchosti; est' sočinenija perešagnuvšija pravila, no polnotoju svoeju privlekatel'ny, i dejstviiem svoim proizvodjat dejstvie v serdcach i duše." 299)

Es dokumentiert sich hier der Umbruch zwischen einer auf Regelhaftigkeit und Regelmässigkeit bauenden Nachahmungsästhetik und der sich in der Empfindsamkeit durchsetzenden Wirkungsästhetik. Die Leichtigkeit und Ironie, mit der der Autor den klassizistischen Regelkanon relativiert<sup>300)</sup>, deutet darauf hin, dass gegen Ende des 18. Jahrhunderts eine auf strikte Einhaltung der Regeln pochende klassizistische Theorie anachronistisch gewesen wäre.

Einen wichtigen Schritt in der Abkehr von der klassizistischen Regelgläubigkeit ging Diderot, indem er a) dem Genie das Überschreiten jeder Regel zugestand, solange nur b) die Einheit des Interesses (intérêt) erhalten blieb. Diderot verwendet diesen Begriff in bezug auf die Personen eines Stückes und erläutert ihn traditionell in Regelform als Anleitung für

angehende Autoren:

"Ce sont donc les personnages qu'il faut avoir en vue?"  
Je le crois. Qu'ils forment le noeud, sans s'en apercevoir que tout soit impénétrable pour eux; qu'ils s'avancent au dénouement, sans s'en douter. S'ils sont dans l'agitation, il faudra bien que je suive et que j'éprouve les mêmes mouvements." 301)

Das 'Interesse' der Zuschauer ergibt sich demnach zwangsläufig, wenn das 'Interesse' der handelnden Personen auf der Bühne an der einen Handlung gegeben ist. Mercier dagegen hält diese strenge Scheidung nicht mehr aufrecht: Das Interesse des Zuschauers ist bedingt durch die Einheit der Handlung; beides verbindet sich zu dem Begriff 'l'unité d'intérêt'. 302)

Plavil'sčikov verwendet zwar den Terminus 'Einheit des Interesses' nicht, doch der Hinweis auf die allein zählende Rührung des Zuschauers in diesem Zusammenhang kann durchaus als notwendige Einheit des Zuschauerinteresses gewertet werden. Die Verschiebung der dramatischen Theorie von der Regelpoetik zur Herstellung von Kunstwerken - noch Diderot hatte die Erzeugung des 'intérêt' als Regel formuliert - zur alleinigen Beschreibung ihrer Wirkung ist damit auch an der Bedeutungsverschiebung des Interesse-Begriffes abzulesen.

Plavil'sčikovs Argumentation gegen die Einhaltung der Einheiten von Ort und Zeit gerät ihm zu einem Plädoyer für das von Diderot theoretisch fundierte Illusionstheater und gegen das klassizistische Sprechtheater:

"Spravedlivo utverždajut, čto predstavlenie tem soversennee, čem bolee povergnet ono zritelja v zabvenie, čto on v teatre, a uverit ego, čto on vidit samuju istinu: [...]" 303)

Gegen die Einheit der Zeit wendet der Autor ein, die Illusion des Zuschauers werde leiden, wenn er dauernd auf die Uhr schauen müsse, um die Einhaltung der Regel zu kontrollieren.<sup>304)</sup> Plavil'sčikovs Eintreten für das Illusionstheater geht einher mit der Kritik am nur Erzählten, wenn er gegen die Einheit des Ortes polemisiert. Das an anderen Orten Geschehene müsse erzählt werden und könne nicht den Theaterbesucher derart rühren wie die Darstellung der Handlung selbst. Diese Begründung zeigt, wie obsolet das klassizistische Sprechtheater in einer Zeit geworden ist, die in den Tränen des Zuschauers das alleinige Merkmal für das Gelingen eines Stückes sieht. Die Tränen des Zuschauers aber sind der quantifizierbare Ausdruck der Einheit des Zuschauerinteresses, die das klassizistische Postulat der Beachtung der drei Einheiten zwar nicht offen ablöst, seine strikte Einhaltung aber geradezu verhindert. Wenn Plavil'sčikov an einigen Stellen - z.B. in dem Kapitel über die Tragödien - die klassizistischen Postulate musterergütig referiert, so gerät ihm dies zu einer Reminiszenz an die literarische Tradition, die er selbst mit seinem wirkungsästhetischen Ansatz aus den Angeln hebt.

### 3.2.2. Die Tragödientheorie

Die in den allgemeinen Bemerkungen zum Theater aufgestellten Postulate (z.B. die Theorie der Nachahmung, des Geschmacks u.a.m.) gelten für alle Gattungen und prägen auch die Plavil'sčikovsche Tragödientheorie. Da das Hauptaugenmerk der vorliegenden Arbeit auf der Komödie liegt, soll im folgenden nur

kurz auf die wichtigsten Aspekte dieser Tragödien-  
theorie eingegangen werden.

Plavil'sčikovs Bestimmungen zur Tragödie geben als Bestandsaufnahme der europäischen Tragödientheorie und -praxis ein anschauliches Bild vom Zustand dieser Gattung gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Poetologische Formulierungen verschiedener literarischer Systeme werden zu einer Tragödientheorie verschmolzen, die wiederum die Bühnenpraxis des ausgehenden 18. Jahrhunderts reflektiert. Diese Tragödientheorie kann als antiklassizistisch und empfindsam charakterisiert werden aus zwei Gründen:

1. Die herausragende Bedeutung der heroischen Tragödie wird mit Argumenten einer empfindsamen Poetik untermauert oder anders formuliert: Das Rührstück wird als Massstab auch für die Theorie der heroischen Tragödie angelegt.
2. Plavil'sčikovs Tragödienkonzeption lässt neben der heroischen Tragödie auch das bürgerliche Trauerspiel zu und unterläuft damit die klassizistische Ständeklausel.

Ausgangspunkt für Plavil'sčikovs Theorie der heroischen Tragödie ist die empfindsame Argumentation, mit der er den Nutzen der Personen hohen Standes in der heroischen Tragödie behauptet:

"Priroda vlijala v serdce čelovečeskoe bol'see sostradanie k tem, koim žrebij vyše našego: prostoj vojn ubiennyj na sraženi chotja vsemi sožaleem, no smert' voenačal'nika pronzaet do glubiny serdec služasčich pod ego povelinijami; [...] zlopolučie že Monarcha izlivaet smertnuju otravu goresti na svech ego vernopoddannyh." 305)

Es folgt die bereits zitierte Auffassung<sup>306)</sup>, dass die Liebe zum Monarchen von Gott im Herzen des Menschen angelegt sei.

Der Gedanke, dass die Fallhöhe des heroischen Helden die Wirkung der Tragödie im Zuschauer steigere, ist klassizistischen Ursprungs und findet sich bei Batteux in einer Formulierung, die der Plavil'sčikovs ähnelt.<sup>307)</sup> Dieser Gedanke verbindet sich in dem Traktat mit dem utilitaristischen Argument, dass die heroische Tragödie durch den hohen Stand ihrer Helden auf eine möglichst grosse Anzahl von Zuschauern wirken könne.<sup>308)</sup> Hatten Lillo und nach ihm Diderot sowie dessen Anhänger mit der Behauptung, die Anzahl der Zuschauer zu steigern und damit auch die Nützlichkeit der Tragödie zu erhöhen, das bürgerliche Trauerspiel gefordert, weil nur Helden des gleichen Standes den Zuschauer rühren könnten, so behauptet Plavil'sčikov nunmehr das Gegenteil: Die Nützlichkeit der Tragödie wird erst durch den hohen Stand der handelnden Personen gewährleistet.<sup>309)</sup> Diese Behauptung wird mit Rückgriff auf empfindsame Topoi begründet: Im Herzen des Menschen ist das grössere Mitleid für Personen höheren Standes angelegt; Gott hat die Liebe zum Monarchen in die Seele der Untertanen gepflanzt.

Empfindsames Gedankengut wird bei Plavil'sčikov auch dann sichtbar, wenn er konstatiert, dass die heroische Tragödie den Monarchen nur als Menschen zeige:

"Tragedija vnutrennost' serdca ich obnažaja, javstvenno daet čuvstvovat', čto Gosudari teže čeloveki; ich blistatel'noe sostojanie ne ograždaet ich ni ot pečalej ni ot gorestej;"<sup>310)</sup>

Diese von der bürgerlichen empfindsamen Theorie Frankreichs und Deutschlands übernommene Behauptung, die durch die Betonung des Allgemeinmenschlichen die heroische Tragödie abwerten wollte und damit auf eine Ablösung der heroischen Tragödie durch das bürger-

liche Trauerspiel zielte, kann Plavil'ščikov jedoch mit einer Legitimierung der Überlegenheit der heroischen Tragödie über das bürgerliche Trauerspiel vereinbaren. Die gegensätzlichen Standpunkte zeigen sich in ihrer ganzen Schärfe, wenn Beaumarchais behauptet, man könne erst dann Mitleid mit dem König haben, wenn dieser von seinem Thron gestürzt sei.<sup>311)</sup> Wird hier hinter der poetologischen Argumentation Beaumarchais' das politische Interesse des Autors deutlich, so gilt dies auch im Umkehrschluss für Plavil'ščikov, der in der Legitimierung der heroischen Tragödie ebenfalls seine politische Haltung dokumentiert.

Plavil'ščikov hegt eine derart grosse Wertschätzung für die heroische Tragödie auch, weil der hohe Stand der Personen die Verankerung der Tugend im Zuschauer stärkt. Die vom Klassizismus übernommene heroische Tragödie wird im Traktat zur Propagierung des Tugendkultes umfunktionalisiert:

"Sií ili semu podobnyja umstvovanija pobudili propovedyvat' dobrodetel' v tragedii ustami Monarchov, daby zritel' po svojstvu svoemu dolženstvujuščij počitat' vencenosnuju glavu, stokratno uveličil svoe počtenie k dobrodeteli, ukrašajuščej bolee vladyk zemnych, neželi blistatel'nyj venec, a pritom ne zabyval by takže smirjat'sja v serdce svoem, vziraja na obremenenoje gorestjami Veličestvo." 312)

Der hohe Stand der handelnden Personen, ihre Vorbildfunktion, soll im Zuschauer die Liebe zur Tugend stärken, deren Propagierung sich das Theater Plavil'ščikovs verschrieben hat. Erst an zweiter Stelle erscheint in diesem Zitat die barock-klassizistische Reminiszenz, dass sich der Zuschauer beim Anblick fürstlicher Leiden in Demut üben solle, eine Reminiszenz, die an den Vergänglichkeitsstos der barocken



Poetik erinnert.<sup>313)</sup>

Auch die Wirkungsabsicht der klassizistischen Tragödie wird im empfindsamen System Plavil'sčikovs uminterpretiert:

"Ubiŕjstva i nasil'stvennyja smerti prisvoŕajut sočiniteli tragedijam; ne sporju, čto takaja sil'naja čerta [...] moŕet uŕasom nepolnit' [sic] duŕi; no mne kaŕetsja, čto zritelej dolŕno privlekat', a ne pugat'. Est'li pozvoleno izvlekat' slezy, to pust' ich prolivaet raztrogonnoe [sic] serdce neŕnostiju dejstviŕja, a čuvstvovanie velikoj dobrodeteli da usladit sii perla, koimi ukraŕaetsja ŕalost'." 314)

Hatten die klassizistischen Theoretiker die spezifische Wirkung der Tragödie in der Erzeugung von Furcht (franz. *terreur*, russ. *uŕas*) und Mitleid (franz. *pitié*, russ. *ŕalost'*) gesehen und daran die Lehre von der kathartischen Wirkung der Tragödie geknüpft<sup>315)</sup>, so betont der empfindsamen Theoretiker Plavil'sčikov allein das Mitleid, das die Tragödie im Menschen erzeugen sollte<sup>316)</sup>; von der kathartischen Wirkung der Tragödie ist nun nicht mehr die Rede. Wenn der Autor Morde, Begräbnisse<sup>317)</sup> etc. auf der Bühne ablehnt, so tut er dies nicht nur, um der klassizistischen 'décence' zu genügen, sondern auch, weil weder dem empfindsamen Publikum noch dem mitfühlenden Autor der Schrecken noch zugemutet werden kann.<sup>318)</sup> Das Rührstück, das allein in der Erzeugung von Tränen seine Wirkungsabsicht verwirklicht sieht, wird damit Massstab für die heroische Tragödie, die auch den Tugendkult vom Rührstück übernimmt. In einer derartigen Konzeption wird es verständlich, warum der Tod des tugendhaften Helden in der heroischen Tragödie von Plavil'sčikov abgelehnt wird.<sup>319)</sup> Dies aber bedingt in letzter Konsequenz die Unmöglichkeit der Tragödie, die aus dem tragischen Tod des tugendhaften Helden ihre stärk-

ste Wirkung zog. Das Rührstück, das einer traurigen Handlung ein zwar tränenseliges, aber doch ver-söhnliches Ende gegenüberstellte, wird damit auch in dieser Hinsicht für die heroische Tragödie vorbildhaft.

Die heroische Tragödie wird von Plavil'sčikov also 'sentimentalisiert', a) indem der Ständeklausel eine utilitaristisch-empfindsame Begründung unterlegt wird; b) indem die überkommene Gattung der heroischen Tragödie zur Propagierung des Tugendkultes eingesetzt wird; c) indem die Furcht als Wirkungsabsicht der klassizistischen Tragödie nicht mehr verlangt wird, da allein die angenehme Rührung des Zuschauers erreicht werden soll.

Im übrigen sind die Bestimmungen Plavil'sčikovs zur heroischen Tragödie eine deskriptive Zustandsschilderung der Theaterpraxis gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Zwei bereits in den allgemeinen Erörterungen zum Theater genannte Prinzipien lassen sich durchgehend verfolgen: 1) Gegen die klassizistische Regelgläubigkeit wird immer wieder das Prinzip betont, dass keine Regel verabsolutiert werden dürfe.<sup>320)</sup> Dies gelte z.B. für den Vers in der Tragödie ebenso wie für das Liebesthema, das nicht in jeder Tragödie auftauchen müsse.<sup>321)</sup> 2) Plavil'sčikov wendet sich immer wieder gegen das klassizistische Sprechtheater und fordert eine Verstärkung der Illusionierung des Zuschauers. Aus diesem Grunde lehnt er z.B. die 'confidants, confidentes' (russ. naperstnik, naperstnica) der klassizistischen Tragödie ebenso ab<sup>322)</sup> wie die obligatorischen Boten (russ. vestniki). Das 'dénouement' dürfe nicht mit Worten, sondern nur durch Handlung geschehen.

Wenn Plavil'sčikov die heroische Tragödie für fähig erklärt, durch den hohen Stand ihrer Helden die grösstmögliche Anzahl von Zuschauern zu erreichen, wird die Überlegenheit dieser Gattung über das bürgerliche Trauerspiel mit wirkungspoetischen Argumenten behauptet. Auch wenn der Autor in seiner kurzen Einlassung zu dieser Gattung feststellt, deren Wirkung dringe schneller in die Herzen der Zuschauer ein, weil der Stand der handelnden Personen dem des Theaterbesuchers gleiche<sup>323)</sup>, kann diese Bestimmung doch nicht den Vorrang der heroischen Tragödie vor dem bürgerlichen Trauerspiel untergraben, da sowohl die Stärke der Empfindung als auch die Anzahl der von ihr affizierten Zuschauer für die heroische Tragödie sprechen. Auch die zweite Bestimmung, die der Autor zum bürgerlichen Trauerspiel anführt, klingt wie eine halbherzige Ehrenrettung: Es sei vielleicht noch schwieriger, ein bürgerliches Trauerspiel zu verfassen als eine heroische Tragödie:

"[...] ja dumaju, čto chorošuju meščanskuju tragediju napisat' stol' že trudno, est'li ešče ne bolee geroičeskoj - v nej dolžno vozvyšat' čuvstva i strasti, a slog nabljudat' obyknovenyj." 324)

Es folgt eine Argumentation, die bereits in einer Komödie Molières<sup>325)</sup> und in dessen Nachfolge auch von Batteux<sup>326)</sup> zur Aufwertung der Komödie benutzt wurde: Wenn man Menschen zeichne, "kotoryja ežečasno obraščajutsja v glazach"<sup>327)</sup>, liessen sich Abweichungen von der Natur leichter bemerken als in der heroischen Tragödie. Darüber hinaus müsse der Dichter im bürgerlichen Trauerspiel die Seele der Zuschauer erheben, ohne den Pomp der heroischen Tragödie beanspruchen zu können.

Resümierend lässt sich festhalten, dass in Plavil'-šćikovs Tragödientheorie der heroischen Tragödie ein wesentlich wichtigerer Platz eingeräumt wird als dem bürgerlichen Trauerspiel, eine Tatsache, die sich auch an der Quantität der Ausführungen ablesen lässt. Die Überlegenheit der heroischen Tragödie wird mit wirkungspoetischen Argumenten untermauert, wobei der höhere Stand der handelnden Personen für die heroische Tragödie den Ausschlag gibt. Diese Art der Tragödie muss darüber hinaus in einer Theaterkonzeption favorisiert werden, die die Schaffung eines nationalen russischen Theaters durch Rückgriff auf Stoffe der nationalen Geschichte sichern will und in der Verherrlichung russischer Geschichtsheroen die eigentliche Aufgabe des Theaters sieht. Den Helden des bürgerlichen Trauerspiels dagegen, die der Umwelt des Zuschauers entnommen sein sollen, eignet dagegen nicht der geforderte geschichtlich verbürgte Heroencharakter. Das bürgerliche Trauerspiel wird folglich den Intentionen der Plavil'-šćikovschen Theaterkonzeption nicht gerecht und wird deshalb auch für das russische Theater nicht dezidiert gefordert. Das Anliegen der bürgerlichen Theoretiker Frankreichs und Deutschlands, das bürgerliche Trauerspiel zu legitimieren, wird somit von Plavil'-šćikov nicht aufgenommen. Weder spürt man das Bemühen, ein Auftreten nichtadeliger Helden in der Tragödie poetologisch eindringlich zu untermauern, noch lässt sich erkennen, dass Plavil'-šćikov die spezifische Familienproblematik des bürgerlichen Trauerspiels und ihre Dimension reflektiert hat.

Dass die unterschiedliche Einschätzung des bürgerlichen Trauerspiels in Westeuropa und Russland nur auf dem Hintergrund differierender Gesellschafts-

strukturen zu sehen ist<sup>328)</sup>, braucht nicht noch einmal betont zu werden, sondern liegt gerade hier auf der Hand. Wenn der russische Bürger Plavil'sčikov das bürgerliche Trauerspiel der heroischen Tragödie quantitativ und qualitativ unterordnet und damit die Rangordnung der westlichen bürgerlichen Theoretiker umkehrt, demonstriert sich hier ein ständisch geprägtes Selbstbewusstsein, das in der Literaturtheorie nicht fordern kann, was in der Realität noch keine Voraussetzungen hat.

### 3.2.3. Die Komödientheorie

Die Bestimmungen Plavil'sčikovs zur Komödie stellen eine Anwendung der allgemeinen Prinzipien dar, die der Autor in seinem einleitenden Kapitel des Traktates entworfen hat. Aus diesem Grunde ergeben sich manche Wiederholungen (z.B. über Nachahmungen, Übersetzungen etc.), die bei den folgenden Ausführungen vermieden werden sollen. Um einen Vergleich mit der klassizistischen Komödientheorie zu erleichtern, werden Plavil'sčikovs Äusserungen zur Komödie anhand der in Kapitel 2.1.2. gegebenen Gliederung analysiert.

#### 3.2.3.1. Der Wegfall des Kontaminationsverbotes

Bereits in den Anfangszeilen des Kapitels zur Komödie legt der Autor seinen Standpunkt zur Frage des Kontaminationsverbotes fest:

"Chotja komedija est' zabavnaja kartina priključenij, i chotja glavnaja cel' eja - smešit' zritelej dejstviem svoim, odnakož

mного est' i takich komedij, kotoryja izvlekajut i slezy, [...]. Skol'ko ni proizvodit naš Nedorosl' smeču; no est' mgnovenie v četvertom dejstvii, v kotoroe u zritelja vystupit sleza." 329)

Indem Plavil'sčikov das Vorhandensein einer Komödie mit eingefügten rührenden Stellen deskriptiv konstatiert, legitimiert er sie in der Theorie, wobei die Vorrangstellung des Lachens über die Rührung in dem angeführten Zitat als Reminiszenz an die klassizistische Theorie gewertet werden kann. Die Beseitigung des Kontaminationsverbotes geschieht im Namen des Tugendkultes, der den klassizistischen Regelkanon auch hier unterhöhlt:

"Talija osmeivaet poroki i šutit nad slabostjami, no ne men'se Mel'pomeny stremitsja proslavljat' dobrodetel'." 330)

Zu der aus dem deutschen und russischen Klassizismus bekannten Aufgabe der Komödie: Laster zu verlachen, tritt die Verherrlichung der Tugend hier schon gleichberechtigt als zweite Aufgabe der Komödie hinzu. Vollends zurückgedrängt erscheint die Verlachkomödie in der Aufzählung der Personen und Themen, deren sich die Komödie annehmen soll: Die triumphierende Tugend wird vom Autor in den Vordergrund gerückt.<sup>331)</sup> Allerdings wird auch hier die Verlachung des Lasters als Aufgabe der Komödie nicht vollständig aufgegeben. Wie Plavil'sčikov die Gewichte verteilt sehen will, zeigt das folgende Zitat:

"Nedostatki duševnye, nraŭstvennye poroki i slabosti podležat komičeskoj šutke: isporčennoe serdce i zlaja volja suť pišča komičeskoj satiry. [...] Skazano, čto ne odnoju satiroju zanimaetsja komedija, no upotrebljaet ee dlja togo edinstvenno, čtob vystavit' v primer dobrodetel' [...]." 332)

Die angeführten Textstellen belegen, dass Plavil'-šćikov zwar den Tugendkult in den Vordergrund rückt, für ihn aber die Komödie sowohl erheitern als auch rühren soll.<sup>333)</sup> Als in dieser Hinsicht mustergültig wird von ihm Fonvizins "Nedorosl'" angesehen. Das kritische Potential, das die klassizistische Verlachkomödie in der Anprangerung von Lastern enthält, wird von dem Autor zugunsten der Utopie der siegreichen Tugend in der Komödie zurückgedrängt, doch nicht gänzlich aufgegeben.<sup>334)</sup> Die empfindsame Komödie, die rühren und erheitern soll, erweist sich damit als legitime Nachfolgerin der klassizistischen Verlachkomödie, die als Bestandteil der neuen Komödie immer noch enthalten ist.

Das Lachen als Wirkungsabsicht der 'comédie gaie' wurde von der empfindsam-moralisierenden Poetik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zunehmend abgewertet, da es auf den Menschen nicht so eine starke Wirkung ausübe, wie die Darstellung edler, rührender Handlungen.<sup>335)</sup> In der Nachfolge Rousseaus<sup>336)</sup> wird Molière kritisiert, der tugendhafte Bürger auf der Bühne lächerlich gemacht habe:

"Oui, Moliere a tourné l'honnêteté pure & simple en ridicule dans le personnage de Mad<sup>e</sup>. Jourdain<sup>337)</sup>; il a voulu humilier la bourgeoisie, l'ordre sans contredit le plus respectable de l'Etat, ou pour mieux dire l'ordre qui fait l'Etat." <sup>338)</sup>

An die Stelle des diskreditierten Lachens wird von Diderot und seinen Nachfolgern Mercier und Beaumarchais das 'süße Lächeln' gesetzt, das die neue Gattung - das Drama - produziere. Plavil'šćikov übernimmt diese Argumentation, doch fehlt bei ihm bezeichnenderweise die probürgerliche Tendenz wie auch die Vehemenz, mit der das Lachen bei den französischen Autoren

verdammt wird. So wird in den Bestimmungen zum Drama nur konstatiert, es produziere "ulybku blagorodnee i prijatnee komičeskago smeča"<sup>339)</sup>; "Georges Dandin" von Molière wird nur deshalb kritisiert, weil in dieser Komödie die Tugend verlacht werde.<sup>340)</sup>

Der Theaterleiter Plavil'sčikov weiss jedoch als Praktiker, dass er auf das Lachen des Publikums nicht verzichten kann. Neben die Wirkungsabsicht der Erheiterung (smešit') treten durch die als erlaubt ausgewiesenen Einfügungen rührender Stellen diejenigen Wirkungsabsichten, die bereits für das Geschichtsdrama genannt worden waren: zu rühren (trogat') und zu begeistern (vozchiščat'). Aus dieser Vielzahl der Einwirkungsmöglichkeiten auf den Zuschauer ergibt sich für Plavil'sčikov die hohe Wertschätzung der Komödie, die im Unterschied zur klassizistischen Ästhetik der Tragödie gleichgestellt, ja fast übergeordnet wird:

"no možet byt' nraoučenie komedii bliže k serdcu [als die Sittenlehre der Tragödie; P.H.], poeliku ono trogaet ego i zabavljaet vmeste." <sup>341)</sup>

Obwohl die Frage nach der Priorität einer der Gattungen für Plavil'sčikov nicht eindeutig beantwortet werden kann, scheint dieses Zitat doch für die Komödie zu sprechen, ermöglicht die Vielzahl der Einwirkungsmöglichkeiten auf den Zuschauer<sup>342)</sup> doch eine grössere Nützlichkeit (nraoučenie) der Komödie, ein schwerwiegendes Argument angesichts des im Text propagierten Utilitarismus.

Wenn rührende Stellen in der Komödie zugelassen werden und diese Gattung damit die gleichen Wirkungsabsichten verfolgt wie das Drama, stellt sich die Frage,



ob es dem Autor gelingt, Drama und Komödie definitiv eindeutig zu trennen. Dies gilt um so mehr, als Plavil'sčikov an anderer Stelle betont, dass auch Komödien möglich seien, deren Hauptintention in der Erzeugung von Rührung oder Mitleid liege.<sup>343)</sup> Damit aber fällt das Komödie und Drama unterscheidende Kriterium, dem Drama liege eine überwiegend rührende Handlung zugrunde<sup>344)</sup>, ebenfalls zur Differenzierung der Gattungen aus. Die als Beispiel für eine ernste Komödie angeführte Familienszene<sup>345)</sup> ist denn auch eher für ein Rührstück charakteristisch und damit zur Abgrenzung von Drama und Komödie nicht geeignet. Wenn Plavil'sčikov zu Beginn seiner Ausführungen über die Komödie diese von der Tragödie und dem Drama abhebt ("suščestvennoe različie ot tragedii i drammy, kak v svojstvach, tak i v samom rode pis'ma"<sup>346)</sup>), wird eine definitivische Abgrenzung suggeriert, die im Verlaufe der Argumentation nicht eingelöst werden kann. Der alle Gattungen prägende Tugendkult führt dazu, dass sich die Grenzen der Gattungen verwischen und die Wirkungsabsichten nicht mehr eindeutig bestimmten Gattungen zugeordnet werden können.

Die theoretische Schwierigkeit, vor die sich Plavil'sčikov gestellt sieht und die er nicht lösen kann, spiegelt einen Sachverhalt der literarischen Praxis, der sich in wechselnden Gattungsbezeichnungen einzelner Stücke manifestiert. Die terminologischen Unklarheiten ergeben sich aus dem Aufkommen neuer literarischer Gattungen, die durch die tradierte klassizistische Poetik nicht mehr legitimiert werden können. Für die Komödientheorie heisst das insbesondere, dass durch das Aufkommen ernster Komödien die Literaturtheoretiker sich gezwungen sehen, die

nunmehr strittig gewordene Wirkungsabsicht der Komödie nicht mehr in die Komödiendefinition aufzunehmen. So heisst es z.B. bei Marmontel nur noch, die Komödie sei eine "imitation des moeurs, mise en action"<sup>347)</sup>, während der Klassizist Batteux noch die Wirkungsabsicht der Komödie ("action bourgeoise & risible"<sup>348)</sup>) in die Definition aufnimmt. Plavil'sčikov muss sich in Widersprüche verwickeln, wenn er einerseits von klassizistischen Positionen ausgehend die Wirkungsabsicht des Erheiterns in die Komödiendefinition aufnimmt ("Zrelišča [...] smech proizvodjaščija"<sup>349)</sup>), andererseits aber auch die in der Empfindsamkeit aufgekommene Gattungen darunter fasst. Eine ernste Komödie kann nicht Lachen produzieren, wie der Autor behauptet<sup>350)</sup>, sondern höchstens das gerührte Lächeln, das auch das Drama erzeugen will. Der Autor entlarvt im Verlaufe seines Gedankenganges die eigene Komödiendefinition als anachronistisch, ohne sich dessen bewusst zu sein.

### 3.2.3.2. Der Wegfall der Ständeklausel

Plavil'sčikov setzt gegen die klassizistische Ständeklausel das Postulat, dass die Komödie alle Stände auf die Bühne bringen solle. Um nicht Vergnügen mit Abscheu zu verwechseln, solle die Komödie nicht nur Laster verlachen, sondern in jedem Stand etwas Edles suchen. Wie das aussehen könnte, demonstriert er in einer Aufzählung von Personen und Themen, deren sich die Komödie annehmen soll. Da diese Textstelle das von Plavil'sčikov geforderte nationale russische Theater treffend charakterisiert, soll sie hier im folgenden ganz zitiert werden:

"Komedija trogaja zabavoju serdca zritelej, vključaet v svoe dejstvie ot vyšnjago i do nižnjago sostojanija: ona ne osuždaet k plaču Monarchov, kak tragedija, a pokazyvaet, čto na prestole, v čertogach velikolepnych, a ravno i v chizine zemledel'ca utechi suščestvovat' dolženstvujut; tol'ko po različnosti sostojanija različnyja svojstva zabav predstavljajet. Ona izobražaet nam, čto zakonodatel' tvorja blažennymi poddannych svoič, nachodit v ich ljubvi svoe sobstvennoe blaženstvo, i časy otrad ego stol' že priyatny ego synam, skol'ko trudy ego dostavljajut im otrad; zemledec orošaja zemlju svoim potom, s velikoju radostiju požinaet plody so vverennyh ej semen; on vozchiščaetsja, obogaščaja sebja i mnogim sootečestvennikam svoim dostavljaja pišču, razumeetsja za den'gi 351); kupeč v obrasčeenii svoej trgovli nachodit svoe utešenie; voin v pobedach; sud'ja v pravosudii; i tak vezde komedija nachodit zabavu i utešenie; s drugoj storony vchodit ona vo sve izgiby serdec i vo vse tajnyja dvizenija duši, i gde by ne krylsja porok ili slabost', ona najdet i obnaruzit zabavnym svoim obrazom." 352)

Die hohe Wertschätzung, die Plavil'sčikov der Komödie zubilligt, verlangt, dass in dieser Aufzählung auch die Monarchen nicht fehlen dürfen. Andererseits ist der Auftritt der Personen hohen Standes in der Komödie Voraussetzung für die positive Bewertung dieser Gattung, erreicht doch erst das Erscheinen von Personen hohen Ranges auf der Bühne nach Meinung des Autors die Rührung einer möglichst grossen Anzahl von Personen. Indem Plavil'sčikov die Monarchen auch in der Komödie zulässt und die klassizistische Ständeklausel missachtet, entfällt somit das wichtigste Argument für eine Überlegenheit der Tragödie über die Komödie.

Beide Gattungen dienen dem Tugendkult, der auch in der obigen Aufzählung im Vordergrund steht und die Verlachkomödie fast vollkommen verdrängt. Wie bereits

festgestellt, haben alle Stände bei Plavil'sčikov ihre spezifischen Tugenden, die ein für jeden Stand spezifisches Vergnügen bedingen. Der Ausstellung dieser Tugenden will die von Plavil'sčikov gewünschte Komödie dienen. Die Nähe dieser Komödienkonzeption zu der von Diderot geforderten 'comédie sérieux', die die Tugend und die Pflichten des Menschen zum Gegenstand haben soll, tritt hier offen zutage.<sup>353)</sup> Damit aber stellt sich auch für die Komödie die bereits von Lessing in seiner Kritik an Diderot aufgeworfene Frage, wie die "Klippe der vollkommenen Charaktere"<sup>354)</sup> von Plavil'sčikov gemeistert wird. Es ist erstaunlich festzustellen, dass der Autor weder in seinen Äusserungen zur Tragödie noch in denen zur Komödie zur Charakterzeichnung der Personen Stellung nimmt, ja sogar das Aristotelische Postulat des gemischten Charakters nicht erwähnt. Sieht Aristoteles nur durch einen gemischten Charakter des Helden die Wirkungsabsichten der Tragödie gewährleisten<sup>355)</sup>, so scheint Plavil'sčikov allein in der Ausstellung der Tugend bereits die beabsichtigte rührende Wirkung garantiert zu sehen. Eine differenzierte Charakterzeichnung der Personen, ihre Psychologisierung, wird von Plavil'sčikov nicht gefordert, ja sie widerspricht sogar seiner durch den Tugend-Laster-Gegensatz geprägten Theaterkonzeption.

Diese Konzeption verlangt den Tugendkult in allen Gattungen des Theaters. Die zitierte Aufzählung der in der Komödie darzustellenden Personen und Themen bezeugt, dass es Plavil'sčikov nicht um die häuslichen Tugenden geht, die Diderot in seinen ersten Komödien gepredigt sehen wollte, sondern um öffentliche Tugenden, die jeder Stand als Beitrag für das allgemeine Wohl zu praktizieren hat. Indem der Komödie

die Pflichten der Stände als Thema zugewiesen werden, ist in der Theorie der Boden bereitet für eine Gesellschafts- bzw. Sittenkomödie, während die seit dem 17. Jahrhundert vorherrschende Charakterkomödie in diesem Konzept kaum berücksichtigt wird. Der Zuschauer, dem der Reiz der siegreichen Tugend auf der Bühne präsentiert wird, soll zu einem guten Staatsbürger in einem ständisch gegliederten Gemeinwesen erzogen werden, das jedem Stand seine spezifischen Pflichten zuordnet. Hinter der Utopie der tugendhaften Stände auf der Bühne tritt die Kritik an möglichen Lastern einzelner Individuen zurück.

### 3.2.3.3. Das Problem der drei Einheiten

Zur Frage der Einheiten hatte sich Plavil'sčikov bereits im ersten Kapitel des Traktates "Teatr" geäußert (s. S. 200 Kapitel 3.2.1.5.). Die dort genannten Bestimmungen gelten auch für die Komödie; der Autor fasst sie noch einmal kurz zusammen:

"Meždu tem, kak iskustvo pisatelja vse mozet upotrebljat' v svoju pol'zu, iz smeča delat' slezy, a iz slez zabavu i vo vsem onom nabljudat' predpoložennuju metu, vseobsčee upotreblenie sostavilo nepremennyja pravila v Komedii, kotoryja sut' te že, čto i v Tragedii v razsuždenii vremeni, mesta i čisla dejstvij;" 356)

Die Kritik, die der Autor an einer strengen Einhaltung der Einheiten von Ort und Zeit geübt hatte, gilt auch für die Komödie und soll hier nicht wiederholt werden. Allein die Einheit der beabsichtigten Wirkung (predpoložennaja meta) - von der Rezeption her formuliert: des Zuschauerinteresses - bleibt für den Autor unumstößlich, auch wenn er die anderen

Einheiten im obigen Zitat als "nepremennyja" bezeichnet. Ein grosser Schriftsteller<sup>357)</sup> hat allemal das Recht, sich über alle formalen Regeln hinwegzusetzen, wenn ihm nur das Publikum dabei folgt.

#### 3.2.3.4. Sprache und 'décence'

Die Sprache der Komödie soll nach Meinung des Autors eine dem Stand der Personen angemessene fehlerlose Umgangssprache sein:

"Slog eja [der Komödie; P.H.] dolžen byt' raven s sostojaniem predstavljaemych lic: on est' tot, kotoryj vseгда upotrebljaetsja v razgovorach obščezitija; no pri tom, skol'ko vozmožno, vo vsech pravilach jazyka." 358)

Obwohl Plavil'sčikov hier nicht Lomonosovs Zuordnung der Komödie zum 'nizkij štil'' wörtlich übernimmt, ist doch anzunehmen, dass seine Charakterisierung der Sprache in der Komödie der Stileinordnung Lomonosovs entsprechen soll, hatte sich doch die russische Komödienliteratur des 18. Jahrhunderts fast ohne Ausnahme an dieser Regel Lomonosovs orientiert. Aus dem obigen Zitat lässt sich darüber hinaus der Schluss ziehen, dass Plavil'sčikov der Prosa in der Komödie im Unterschied zur Tragödie<sup>359)</sup> den Vorrang vor dem Vers der gehobenen Sprache einräumt; eine eindeutige Zuordnung der Prosa zur Komödie lässt sich im Text des Traktats jedoch nicht nachweisen.

Der Autor verlangt, dass die Sprache der in der Komödie handelnden Personen nach den Kriterien der Wohlständigkeit 'veredelt' werde.<sup>360)</sup> Die Wohlständigkeit verbietet den Gebrauch von zweideutigen Anspielungen (dvuznačenijsa oder ekvivoki) sowie von Aus-

drücken des Pöbels.<sup>361)</sup> Die Beachtung der Wohlanständigkeit (blagoprismojnost') beeinflusst jedoch nicht nur die sprachliche Gestaltung der Komödie, sondern limitiert als Regulativ die Gültigkeit aller anderen von Plavil'sčikov für die Komödie aufgestellten Prinzipien. Die Personen und ihre Sprache, die in der Komödie darzustellenden Ereignisse, die anzuprangernden Laster, der Ort der Handlung u.a.m.: all das hat sich dem Zwang der Wohlanständigkeit zu beugen. Damit kann dieses Postulat für die Komödie als wichtigste Bestimmung Plavil'sčikovs angesehen werden, die folgerichtig in einem kurzen Resümee an erster Stelle genannt wird.<sup>362)</sup> Die allgegenwärtige Betonung dieses Postulates für die Komödie ergibt sich aus der Nähe dieser Gattung zur Farce, die sowohl von den klassizistischen wie auch von den empfindsam moralisierenden Literaturtheoretikern abgelehnt wird. Plavil'sčikov nennt keine Gattungsbezeichnung für diese Art von Komödien<sup>363)</sup>, doch belegen seine Einwände z.B. gegen pöbelhafte Inhalte und Lachen ohne sittliche Rechtfertigung, dass er die Einflüsse der Farce auf die Komödie anprangern will.

In Begriffen der klassizistischen Nachahmungsästhetik formuliert entspricht dem Geschmacksideal der Wohlanständigkeit die Aufforderung an den Schriftsteller, nur die 'belle nature' (vgl. oben Kapitel 3.2.1.4.) nachzuahmen: Die 'décence' lässt die 'nackte Natur' auf der Bühne nicht zu. Obwohl an anderer Stelle gesagt wird, der wahre russische Geschmack müsse dem Geschmack aller Stände entgegenkommen, entspricht Plavil'sčikov in der Übernahme des klassizistischen Wohlanständigkeitspostulats dem Geschmacksideal einer Elite, die sich von dem "einfachen Volk" abgrenzen will:

"Ne mudreno vydumat' smešnoe dlja prostago naroda, no trudno proizvesti ulybku na lice prosveščennom;" 364)

Der Verstand wird als Hüter der Wohlanständigkeit mit einem Zitat des Klassizisten Sumarokov inthronisiert, so dass nur der aufgeklärte Mensch über Geschmack verfügt:

"V vyražeenii: smešit s razumom<sup>365)</sup>, zamykaetsja obširnoe ponjatie; ibo gde net blagoprismojnosti, tam net i razuma;" 366)

Dass sich hinter der Forderung nach einem aufgeklärten Geschmack eine bestimmte soziologische Zuordnung verbirgt, hatte Plavil'sčikov in seinem Artikel "Razsuždenie o zreliščach" aus dem Jahre 1782 nicht verschwiegen:

"[...] odnakož sočinitel' dolžen skol'ko možno blagorodnee zastavljat' govorit' vsjakago, pokoliku v teatre, odni tol'ko blagorodnye istinnymi zriteljami počest'sja moguť; v ich ušach grubuja i podlyja reči proizvodjat sil'noe trepetanie; a inogda i samuju bol'." 367)

Der Geschmack des Adels - desjenigen Standes, den Plavil'sčikov immer nur halbherzig kritisiert, weil er ihn für die Schaffung eines nationalen russischen Theaters für unverzichtbar hält - der Geschmack dieses Standes ist durch Übernahme des klassizistischen 'décence'-Ideals als normbildend auch für den 'aufgeklärten' Zuschauer der Komödie anerkannt.

Dass sich hinter dem poetologischen Kriterium des Wohlanständigkeitspostulats bestimmte soziale Interessen vermuten lassen, wird an Plavil'sčikovs Argumentation zur Frage der Darstellung der Diener in der Komödie deutlich. Der Forderung, die Natur veredelt



darzustellen, wird in der klassizistischen Ästhetik durch das Postulat der Wahrscheinlichkeit Grenzen gesetzt: Der Autor muss auf der Bühne etwas zeigen, was sich in der Wirklichkeit so oder ähnlich hätte zutragen können.<sup>368)</sup> Auch Plavil'sčikov sieht dieses Wechselverhältnis zwischen 'blagoprismojnost'' und 'verojatie': die Personen sollen 'veredelt' werden, doch dürfen sie sich nicht von der Natur entfernen. Die Forderung, die 'belle nature' zu zeigen, dürfe also nicht dazu führen, die Diener nach dem Muster der französischen Komödien als geistreiche Personen darzustellen, die ihrem Herrn 'Intrigenfallen' stellen und dadurch im Publikum ein unanständiges "lautes Lachen" erzeugen:

"[...] ja choču videt' krepostnago svoego slugu v sobstvennom ego vide vozbuždajuščago prijatnyj smech; i so vsem tem nikogda ne pozvolju emu govorit' na moj ščet kolkoj ostroty i mne v glaza; i kogda ja v besede s ravnymi mne, to nikogda emu smešat'sja v naš razgovor takže ne pozvolju." 369)

Die Nachahmung der 'belle nature' darf also nicht dazu führen, soziale Schranken - und sei es nur auf der Bühne - zu verwischen. Die Vehemenz, mit der Plavil'sčikov darauf insistiert, lässt ihn sogar die Grenze zwischen poetologischer Reflexion und Beschreibung sozialer Wirklichkeit überschreiten. Hier erweist sich endgültig das poetologische Postulat der Wohl- anständigkeit, die statt des "lauten Lachens" ein "angenehmes Lachen" verlange, als vorgeschobenes Argument, um eigene Standesinteressen zu artikulieren und die Angehörigen der unteren Stände auf ihre Platz zu verweisen.

### 3.2.3.5. Die gesellschaftliche Funktion der Komödie

Die Verlachkomödie des deutschen Klassizismus, die für die Entwicklung auch der russischen klassizistischen Komödientheorie normbildend war, wollte durch das Verlachen einer unvernünftigen 'Thorheit' diese beseitigen und damit für die Gesellschaft als soziales Korrektiv dienen. Die Sitten zu bessern ist auch die Intention des Komödientheoretikers Plavil'sčikov. Er will dieses Ziel mit zwei Mitteln erreichen: Einerseits soll die Verlachung des Lasters dem betroffenen Zuschauer Reue einflößen und seine Besserung einleiten, andererseits will die Ausstellung des tugendhaften Beispiels den Zuschauer zur Nachahmung bewegen.

Die Komödie soll, wie dies bereits die klassizistische Ästhetik gefordert hatte, Laster verlachen, deren Beseitigung vom Willen des Menschen abhängt.<sup>370)</sup> Die Vernunft als Hüterin der Wohlanständigkeit sehe jedoch einen grossen Unterschied zwischen "verlachen" und "beschimpfen":

"razum polagaet ves'ma velikoe različie meždu slovami osmejat' i obrugat'. Pervoe dejstvie ustyžaja porocnyja dejstviija serdca i duši raždaet raskajanie i tverduju rešitel'nost' ubegat' vpred' poroka, a poslednee ožestočaet serdce i raždaet zlobu, kotoraja obnaruživaetsja mščeniem, kak edinstvennym svoim posledstviem;" 371)

Während die klassizistische Ästhetik, Aristoteles interpretierend<sup>372)</sup>, die in der Komödie zu erzeugende "Scham" gegen den unerwünschten "Schmerz" absetzt<sup>373)</sup>, stehen sich bei Plavil'sčikov die Begriffe "Reue" (raskajanie) bzw. "Scham" (ustyžaja) und "Rache" (mščenje) gegenüber. Die ungeschminkte Kritik an bestehenden Übeln könnte die "Bosheit" (zloba) des Zu-

schauers wecken und seine Racheinstinkte anstacheln. Die Wahrung der Wohlanständigkeit soll letztlich dazu dienen, diese von Plavil'sčikov gefürchtete Rache als mögliche Wirkung der Komödie auszuschliessen. 'Rache' ist der antipodische Begriff zu Plavil'sčikovs gesamter Theaterkonzeption; er widerspricht diametral der Harmoniestiftung, der sich das Plavil'sčikovsche Theater verschrieben hat.

Rache dagegen als Wirkung der Komödie ist nicht zu befürchten, wenn die auf der Bühne handelnden Personen ihre Tugenden zur Schau stellen. Indem Plavil'sčikov die Utopie der Tugend auf der Bühne in den Vordergrund rückt und den Spielraum für Kritik an Missständen radikal beschneidet, wird das positive Vorbild für den Zuschauer in Szene gesetzt. Die Nachahmung positiver Vorbilder durch den gefühlvollen Zuschauer soll die Besserung der Gesellschaft bewerkstelligen, nicht aber die Rache der gefühllosen. Das Anliegen der Sensibilisierung des Zuschauers, der Steigerung seiner 'Empfindsamkeit', erweist sich hier letztlich als Versuch, der Rache derjenigen vorzubeugen, die in der Wirklichkeit der Lasterhaftigkeit der wenigen ausgesetzt sind.

Dass in der Wirklichkeit die Tugend durchaus nicht immer triumphiert, wird nur in einem kurzen Nebensatz angedeutet:

"My [...] želaem nakazanija poroku, boimsja, čtoby on ne voztoržestvoval (čto ne redko byvaet v žizni), i kogda iskustvom sočinitelja padaet on ko stopam gonimoj prežde dobrodeteli, my vozchiščaemsja, kak by sobstvennoe nam sie priključilos'." 374)

Der Zuschauer wird durch die siegreiche Tugend im Theater für das entschädigt, was das so häufig sieg-

reiche Laster ihm in der Wirklichkeit zugefügt hat. Das Theater soll eine Versöhnung mit der Realität ermöglichen<sup>375)</sup>, indem die Stände, als Publikum friedfertig vereint, sich an den Tugenden der eigenen Standesvertreter auf der Bühne begeistern.

Die Versöhnung des Zuschauers mit der Realität als Leistung der Komödie (bzw. des Theaters überhaupt) tritt bei Plavil'sčikov eindeutig zurück<sup>376)</sup> hinter der nationalen Aufgabe des Theaters. Da für den Autor die Tugend immer eine nationale ist ("Dobrodetel', podobno ljudjam, imeet otečestvo: [...]"<sup>377)</sup>, gilt die Begeisterung der Zuschauer nicht einem Abstraktum, sondern wird auf den Nationalgedanken umgelenkt. Obwohl in der Komödie die von Plavil'sčikov zur Schaffung eines nationalen russischen Theaters geforderten Themen aus der russischen Geschichte nicht zur Anwendung kommen können, da die Komödie sich der Zeitgeschichte annimmt, können doch in ihr die historisch verbürgten russischen Tugenden als immer noch existent ausgewiesen werden. Hatte das Theater Diderots die Selbstzufriedenheit des Bürgers durch die Darstellung seines Sozialcharakters gesteigert<sup>378)</sup>, so steigert die von Plavil'sčikov geforderte Komödie (bzw. das Theater überhaupt) das nationale Selbstbewusstsein, dem sich das Traktat selbst verdankt. Die Komödie gerät so in die Gefahr, eine Veranstaltung der 'nationalen Selbstfeier' zu werden.

Wenn durch die Akkumulation negativ gezeichneter Typen auf der Bühne die Gesellschaft als Ganzes problematische Züge annimmt<sup>379)</sup>, so lässt sich dies auch in aphoristischer Wendung von der Akkumulation positiv gezeichneter Typen sagen. Wird die Unordnung der Welt, die zu Beginn jeder Komödie steht, nunmehr aus der

Komödie fast ausgeschlossen, zeigt sich darin ein übersteigertes Harmoniebedürfnis, das wiederum Rückschlüsse auf einen wenig harmonischen gesellschaftlichen Hintergrund nahelegt. Der innenpolitische Druck, der in Russland nach Ausbruch der Französischen Revolution entsteht, lässt das Verlangen nach Harmonie verständlich werden; die Hinweise auf 'nationale Tugenden' verheissen mögliche Heilmittel gegen die französische Ansteckung.<sup>380)</sup> Die Zweifel, ob eine Komödie der tugendhaften Stände auf der Bühne überhaupt noch für Konflikte sorgen kann, legen darüber hinaus auch den Schluss nahe, dass sich in einer auf Vermeidung von Konflikten angelegten Komödientheorie das schwache Selbstbewusstsein eines Standes äussert, der auch in der Realität möglichen Konfrontationen mit anderen gesellschaftlichen Gruppen aus dem Wege gehen musste.

#### 4. Fonvizin und Plavil'sčikov: Zum Verhältnis von Praxis und Theorie des russischen Theaters im 18. Jahrhundert

Im Jahre 1891 stellte Sirotinin in seinem wegweisenden Aufsatz zu Plavil'sčikov fest, dass die Anpassungsschule mit ihrem wichtigsten Theoretiker Lukin nach dem Erscheinen der Komödien Fonvizins ein Anachronismus geworden sei. "Die Kunst hatte die Kritik überholt, und vor der letzteren stand nunmehr die Aufgabe, [...] neue Forderungen zu erheben und neue Regeln aufzustellen. Der Traktat Plavil'sčikovs war dazu berufen, dieses Bedürfnis zu befriedigen."<sup>1)</sup>

Koz'min greift den Gedanken Sirotinins auf, bezieht ihn aber vorrangig auf das Streben des jungen russischen Theaters nach nationaler Selbständigkeit. Plavil'sčikov habe in seinem Traktat "Teatr" die Theaterpraxis, die sich immer mehr der russischen Wirklichkeit angenähert habe, in der Theorie widergespiegelt. "Plavil'sčikovs Artikel 'Teatr' beseitigte die Kluft zwischen Theorie und Praxis der russischen Dramatik."<sup>2)</sup>

Im folgenden wird die Frage zu klären sein, ob die in den vorhergehenden Kapiteln geleisteten Textanalysen die These Sirotinins bzw. Koz'mins stützen oder ob diese Behauptung literaturhistorische Zusammenhänge unzulässig vereinfacht. Die Gemeinsamkeiten der Komödienkonzeptionen Fonvizins und Plavil'sčikovs werden anhand der bereits vorgelegten Textinterpretationen ebenso herausgearbeitet wie die signifikanten Unterschiede. Darüber hinaus soll auf die möglichen Gründe für bestehende Übereinstimmungen oder Divergenzen eingegangen werden. So führt die Beantwortung der Frage nach der Stichhaltigkeit der Thesen Sirotinins bzw. Koz'mins auch zu einem Resümee der geleisteten Textanalysen, welches am Ende der vorliegenden Arbeit stehen soll.

#### 4.1. Berührungspunkte

##### 4.1.1. Die 'Nationalisierung' der Komödie

Wie bereits in der Analyse des Traktates "Teatr" ausgeführt wurde, stand im Zentrum der Theorie Plavil'-šćikovs die Forderung nach russischen Originalwerken, die eindeutig als national spezifisch erkennbar sein sollten. Das zu schaffende nationale russische Theater müsse den vom Autor postulierten 'russischen Geschmack' zum Ausdruck bringen, einen Geschmack, der auch in anderen gesellschaftlichen Bereichen deren 'Nationalisierung' bewirken solle.

Eine derartige Theorie konnte durchaus für sich in Anspruch nehmen, literaturtheoretischer Reflex von Bestrebungen zu sein, die auch für das Werk Fonvizins charakteristisch sind. Fonvizins Werdegang als Autor der Anpassungsschule zum Verfasser von russischen Originalkomödien war vorbildhaft für die von Plavil'-šćikov in seinem Traktat nachgezeichnete Entwicklung der russischen Nationalliteratur. Darüber hinaus war es Fonvizin gelungen, die überkommene Abstraktheit der klassizistischen Komödie zugunsten einer stärkeren nationalen Geprägtheit zu überwinden. Die von Fonvizin vorgenommene 'Russifizierung' der klassizistischen Komödie ergibt sich aus einer Reihe von Modifizierungen des traditionellen Personenbestandes dieser Gattung wie auch aus qualitativen Veränderungen der überkommenen klassizistischen Komödienfiguren. Fonvizin fügt dem traditionellen Personenbestand Figuren hinzu, die der Zuschauer als der russischen Wirklichkeit nachempfunden identifiziert (z.B. der leibeigene Bauer im "Korion"; die Amme, der Schneider und die Hauslehrer im "Nedorosl"); er eliminiert die konventionelle Dienerfigur, um die Bühnenhandlung der

historischen Realität der Zuschauer anzunähern. Andererseits werden die abstrakten Charaktertypen der klassizistischen Komödie zu Sozialtypen umgestaltet, die durch ihre fiktive Biographie, ihre soziale Einstufung und ihre Charakterisierung als einer bestimmten Nation zugehörig erkennbar sind. In das Handlungsgerüst der klassizistischen Komödie werden darüber hinaus Szenen eingeflochten (im "Nedorosl'" z.B. die Anprobe des Kaftans), die der Handlung ebenso eine nationale Konkretheit verleihen wie die detaillierte Bühnenbeschreibung (im "Brigadir"), die das Geschehen auf der Bühne in einen konkreten nationalen Rahmen stellt.

Plavil'sčikovs Forderung nach 'otečestvennost' v iskusstve' nimmt also theoretisch auf, was in Fonvizins Komödien bereits in der Praxis angelegt war. Die nationale Konkretisierung des Bühnengeschehens verbindet sich bei beiden Autoren mit dem Konzept eines Illusionstheaters, das das klassizistische Sprechtheater ablösen soll.<sup>3)</sup> Die Illusionierung des Zuschauers wird wichtiger als die Einhaltung der klassizistischen drei Einheiten, ein Prozess, der bei Plavil'sčikov weiter fortgeschritten ist als bei Fonvizin. Die in den Komödien Fonvizins angewandten Techniken wollen dem Zuschauer suggerieren, dass die auf der Bühne sich abspielende Handlung sich kategorial nicht von der ihn umgebenden historischen Wirklichkeit unterscheidet. Die Distanz zwischen dem auf der Bühne Dargestellten und dem Publikum muss sich in dem Masse verringern, in dem die historische Realität der Zuschauer in den Komödien nachgebildet werden soll und der Masstab für die von der klassizistischen Theorie geforderte 'Wahrscheinlichkeit' der Bühnenhandlung nicht mehr von den Regeln der tradierten Poetik, sondern von der alltäglichen Umwelt des Publikums vorgegeben wird.



Auch Plavil'sčikov befürwortet ein Theater, in dem der Zuschauer vergessen soll, dass er etwas 'Künstliches' vor sich sehe. Er plädiert wie auch Fonvizin für eine neue Art von Naturnachahmung und für eine auf der Bühne herzustellende 'Wahrscheinlichkeit', die sich nicht an klassizistischen Konventionen, sondern eher an der 'nationalen Realität' orientiert. In der Bewertung dieser nationalen Realität aber unterscheiden sich Fonvizin und Plavil'sčikov erheblich voneinander. Plavil'sčikovs Betonung der nationalen russischen Tugenden, seine panegyrischen Äusserungen zum russischen Volkscharakter verbinden sich mit einer Einschätzung der Realität, die eher dem Wunschdenken des Autors, weniger aber der alltäglichen Erfahrung des Zuschauers entspricht. Die Neigung, das Positive (d.h. die Tugend) in den Vordergrund zu rücken, geht auch in seinen Begriff 'russischer Geschmack' ein. Wenn der Autor sagt, der Inhalt bzw. der Entwurf eines Stückes müsse auf der Eigenschaft (svojtvo) und den Gebräuchen eines Volkes, die Art des Ausdrucks auf der Eigenart der jeweiligen Sprache beruhen, so will er damit zum Ausdruck bringen, dass der russische Volkscharakter die Grundlage des 'russischen Geschmacks' bilden müsse. Es ist Plavil'sčikovs euphorische Einschätzung des russischen Nationalcharakters, die ihn dazu führt, den 'russischen Geschmack' in der Herausstellung des Positiven zu sehen, die Darstellung des Negativen aber zu vernachlässigen. Den 'russischen Geschmack' will er überdies durch Geschichtsdramen gefördert sehen, die dem Zuschauer die alten nationalen Tugenden wieder vor Augen führen sollen.

Mit dieser Interpretation des Begriffs 'russischer Geschmack' hätte Fonvizin sich nicht einverstanden erklären können. Schon die Wahl der Gattung Komödie zeigt, dass Fonvizins 'russischer Geschmack' nicht

historische Stoffe bevorzugt, sondern die zeitgenössische nationale Wirklichkeit auf der Bühne nachzubilden will. Fonvizin teilt auch nicht Plavil'sčikovs positives Menschenbild und dessen Verherrlichung des russischen Nationalcharakters. Der Kult der Tugend, von Plavil'sčikov für alle dramatischen Gattungen enthusiastisch propagiert und mit dem Vorzeichen des Nationalen versehen, verdrängt auch in Fonvizins letzter Komödie "Nedorosl'" nicht die Darstellung des Negativen an den Rand der Komödie. Vielmehr zeigt sich gerade in der Charakterisierung der negativen Figuren die Meisterschaft des Autors.

Ein weiterer Unterschied zwischen Plavil'sčikov und Fonvizin wird deutlich, wenn man Plavil'sčikovs Ablehnung der Ständeklausel im Zusammenhang mit einer 'Russifizierung' des Theaters interpretiert. Der Theoretiker will das Theater als Ort installieren, wo der Zuschauer lernen könne, "wie man das Vaterland zu lieben habe" ("kak dolžno ljubit' otečestvo"<sup>4</sup>). Plavil'sčikovs Verständnis der nationalen Aufgabe des Theaters ist ständeübergreifend. Insbesondere in der Komödie soll der gerührte Zuschauer durch die Ausstellung exemplarischer tugendhafter Vertreter aller gesellschaftlichen Gruppen darauf hingewiesen werden, wie sein Stand zum Wohle der Nation beitragen könne.

Auch Fonvizins Komödien haben die Pflichten des Menschen zum Gegenstand und beweisen damit wie die Komödienkonzeption Plavil'sčikovs ihre Nähe zur 'comédie sérieuse' Diderots. Fonvizin geht jedoch vorrangig der Frage nach, wie der Adelige dem Vaterland am besten dienen könne.<sup>5</sup>) Er behauptet nicht wie Plavil'sčikov, die Interessen aller Stände zu vertreten, sondern versucht, mit seinen Komödien sei-

nen Standesgenossen Hinweise zu geben, wie adelige Selbstachtung erworben und Vaterlandsliebe demonstriert werden könne. Diese Interessenlage bringt es mit sich, dass Fonvizin die klassizistische Ständeklausel nicht antastet, während Plavil'sčikov für die Aufgabe dieses Postulats in allen dramatischen Gattungen plädiert.

Differierende Antworten auf die Frage, wie eine Russifizierung des Theaters bzw. der Komödie aussehen könne, sollen jedoch nicht den Blick auf die in diesem Punkt bestehenden Gemeinsamkeiten zwischen Fonvizin und Plavil'sčikov versperren. Beide Autoren - Fonvizin in der Praxis, Plavil'sčikov in der Theorie - befürworten die Einfügung des Bühnengeschehens in einen konkreten nationalen Rahmen in Originalwerken, die sich von denen ausländischer Autoren durch die Art der dargestellten Personen, ihrer Gebräuche, ihrer Tugenden und Laster und nicht zuletzt auch ihrer Sprache unterscheiden. Differierende Einschätzungen ergeben sich aus den verschiedenen sozialen Interessenlagen der Autoren wie auch aus einem Fortschreiten des literarischen Prozesses. Die sich immer stärker in Russland durchsetzende Empfindsamkeit, deren Anliegen mit Schlagwörtern wie 'Tugendkult', 'positives Menschenbild' und 'Erzeugung von Rührung' nur angedeutet werden soll, finden sich in verstärktem Masse bei Plavil'sčikov, der, eine Generation jünger als Fonvizin, sich leichter von klassizistischen Normen hat befreien können. Wie stark jedoch auch er noch der klassizistischen Poetik verhaftet war, ist bereits mehrfach erwähnt worden und wird uns auch noch weiter zu beschäftigen haben.

#### 4.1.2. Die Übertretung des Kontaminationsverbots

Antiklassizistische Tendenzen zeigen sich bei Fonvizin und Plavil'sčikov nicht nur in der nationalen Konkretisierung des Bühnengeschehens und in der Ablehnung des traditionellen Sprechtheaters. Antiklassizistisch ist auch die von Fonvizin in seinen Komödien praktizierte Vermischung von komischen und rührenden Szenen. Wirkungsabsichten werden in einem Stück erzeugt, die von der klassizistischen Poetik entweder der Komödie oder der Tragödie zugeordnet wurden. Plavil'sčikov legitimiert diesen Verstoss gegen die Reinheit der Gattungen in der Theorie, indem er eine neue Gattung 'Drama' anerkennt und dieser die Vermischung von komischen und rührenden Szenen als Charakteristikum zuschreibt. Auch für die Komödie lässt der Theoretiker die Vermischung von Wirkungsabsichten zu und bezeugt damit, dass für ihn wie auch für Fonvizin das Lessingsche Diktum gilt, dass die Komödie rühren und erheitern solle.

In seinen Komödien mobilisiert Fonvizin das Mitleid des Zuschauers durch die Darstellung sozialer Ungerechtigkeit ("Korion", "Nedorosl'") oder durch die Schilderung verletzter Familienbindungen ("Brigadir", "Nedorosl'"); die Rührung des Zuschauers wird erreicht durch die Zurschaustellung positiver Familienbindungen, exemplarisch vorgeführt in dem idyllischen Familien-Tableau des "Nedorosl'" in IV, 6. Dass Fonvizin dieses breite Spektrum empfindsamer Techniken bewusst einsetzt und auch in der Lage ist, sich über die theoretischen Implikationen seiner Theaterpraxis Rechenschaft abzulegen, zeigt sich in seiner Komödiendefinition, die er für den "Slovar' Akademii Rossijskoj" konzipiert und in der eine be-

stimmte Wirkungsabsicht der Komödie nicht mehr explizit genannt wird. Damit beweist Fonvizin in der Literaturtheorie eine Konsequenz, die Plavil'sčikov nicht kennt. Dieser nennt noch in seiner Komödiendefinition die von der klassizistischen Poetik allein sanktionierte 'Erheiterung' als Wirkungsabsicht der Komödie, widerspricht sich aber im Laufe der weiteren Argumentation, wenn er zugesteht, dass Komödien auch Szenen enthalten könnten, die den Zuschauer rühren, ja sogar sein Mitleid erzeugen könnten. Im Bestreben, die im Laufe des 18. Jahrhunderts entstandenen neuen Gattungen in sein dramatisches System zu integrieren, gelingt es Plavil'sčikov nicht mehr, die Gattungen definitiv eindeutig voneinander zu trennen. Dieser Prozess der terminologischen Diffusion ist dem Autor nicht bewusst, so dass sich Widersprüche ergeben, die von Plavil'sčikov als solche nicht erkannt werden.

Die klassizistische Abgrenzung der Gattungen wird in dem Traktat "Teatr" insbesondere durch den Kult der Tugend unterlaufen, dem sich alle Gattungen des Theaters widmen sollen. Das positive Vorbild der siegreichen Tugend soll den Zuschauer rühren (trogat') und begeistern (vozchiščat'), Wirkungsabsichten, die allen Gattungen zugeordnet werden und die in ihrer terminologischen Unschärfe zu einer Abgrenzung der Gattungen untauglich sind. Der Tugendkult, d.h. die Ausstellung des positiven Vorbilds für das Publikum, verdrängt in Plavil'sčikovs Komödienkonzeption zunehmend die Schilderung des komischen Negativen, das die klassizistische Komödie zu ihrem Thema gemacht hatte. Fonvizin verarbeitet im "Nedorosl'" den Tugendkult derart, dass sich die Utopie der siegreichen Tugend und die Schilderung des Lasters die Waage halten. Sein negatives Menschenbild hält

ihn jedoch davon ab, darauf zu hoffen, dass allein die Ausstellung des positiven Vorbilds die Besserung des Menschen bewirken könne. Wenn auch Fonvizin und Plavil'sčikov beide das Theater als Schule ansehen, in der sie ihre Auffassung von den Pflichten der Stände propagieren können, so ist doch Fonvizin in seinem Menschenbild und in seiner didaktischen Strategie noch mehr der Aufklärung verhaftet als Plavil'sčikov, dessen Glauben an den ursprünglich guten Menschen und die daraus resultierende notwendige Wirkung des positiven Beispiels Fonvizin nicht hätte akzeptieren können.

Die Tugend, die beide Autoren predigen, ist zwar als abstrakte Kategorie allen Ständen zugänglich, doch werden die von der Tugend den Menschen auferlegten Pflichten ständisch differenziert. Soziale Schranken werden somit nicht angetastet, sondern durch die ethische Verpflichtung zur Ausübung bestimmter standesgebundener Aufgaben zementiert. Beide Autoren stehen damit im Gegensatz zu den westeuropäischen bürgerlichen Aufklärern, die durch die Propagierung des Tugendkultes auch die soziale Gleichstellung des Bürgers mit dem Adligen anstreben. Nur Radiščev zieht im 18. Jahrhundert den Schluss, die natürliche Gleichheit aller Menschen auch als politisches Postulat zur Abschaffung der Leibeigenschaft aufzufassen. Die Ablehnung dieses politischen Radikalismus spricht aus den Komödien des Adligen Fonvizin ebenso wie aus der Theatertheorie des Bürgers Plavil'sčikov.

Wenn auch Fonvizin nicht die politische Radikalität mit Radiščev teilt, so kann er doch in anderer Hinsicht als dessen Vorläufer angesehen werden. Fonvizin appelliert als erster Autor im 18. Jahrhundert in der Komödie an das Mitleid der Zuschauer durch

die Darstellung gesellschaftlichen Unrechts. Die Technik, durch die Schilderung der sozialen Lage eines 'tugendhaften' Menschen das Mitleid des Lesers anzusprechen und so implizit zur Abschaffung sozialer Ungerechtigkeit aufzurufen, zeigt sich auch durchgängig in Radiščevs "Putešestvie iz Peterburga v Moskvu". Obwohl Plavil'sčikov auch das "Beweinenswerte, Traurige" (plačevnoe) in der Komödie zulässt (- wobei er nicht ausführt, wie das Mitleid des Zuschauers zu erzeugen sei -), zeigt seine Aufzählung der exemplarischen Themen der Komödie doch, dass ihm die Rührung, erzeugt durch die Ausstellung des positiven Vorbilds, eher zusagt als die Erregung von Mitleid. Diese Aussage gilt für alle Gattungen, da der Autor auch in der Tragödie dem empfindsamen Publikum nur die am Ende siegreiche Tugend zumuten will. Plavil'sčikovs Konzeption einer Komödie der tugendhaften Stände tendiert dazu, allein die Utopie auf der Bühne zu Wort kommen zu lassen, während Fonvizins Auffassung der Komödie Utopie und Kritik am Bestehenden in einen Ausgleich zu bringen sucht.

#### 4.1.3. Die Komödie als 'Schule der sozialen Pflichten'

Bei der Interpretation der Komödien Fonvizins (insbesondere des "Nedorosl'") hatten wir darauf hingewiesen, dass in ihnen dem Individuum - konkreter: dem Adeligen - ein bestimmtes soziales Handeln als moralische Verpflichtung nahegelegt wird. Die Besserung des Einzelnen, d.h. die Einwirkung auf die 'Sitten' des Individuums, soll sich auch als konkrete Besserung des Gemeinwesens auswirken. Plavil'sčikovs Theorie der Komödie greift die soziale, auf die Öffentlichkeit bezogene Dimension der Stücke

Fonvizins auf, indem er der Komödie die Pflichten der Stände und deren Beitrag zum allgemeinen Wohl als Thema zuweist, wobei er im Unterschied zu Fonvizin in der Komödie keinen bestimmten Stand in den Mittelpunkt gestellt sehen will.

Das Konzept der sozialen Verantwortung der Komödie, ihre Installierung als 'Schule der sozialen Pflichten', ist damit ein weiterer wichtiger Berührungspunkt in der Komödienauffassung der beiden Autoren. Die Komödie soll die 'öffentlichen Pflichten' des Individuums in einem konkret genannten Staatswesen auf die Bühne bringen und sich nicht auf die Schilderung abstrakter Charaktere oder die Darstellung der Ausübung privater Pflichten innerhalb der Familie begrenzen. Diese Komödienkonzeption lässt erkennen, dass beide Autoren sich zu einer sozialen Verantwortung des Schriftstellers bekennen und von der Nützlichkeit des Theaters für das Wohl des Staates überzeugt sind. Theater hat für beide Autoren neben der ästhetischen auch noch eine moralische und eine politische Dimension, die untrennbar miteinander verbunden sind. Die sich in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts anbahnende Trennung von Moral und Ästhetik und die immer stärker werdende Betonung des Eigenwerts der ästhetischen Empfindung - eine Erscheinung, für die im Bereich des Theaters stellvertretend das Werk J.E. Schlegels genannt werden kann -, ist der Kunstauffassung Fonvizins und Plavil'sčikovs ebenso fremd wie die Beschränkung der Thematik auf die Schilderung von Familienkonflikten, wie sie bei Diderot praktiziert wird.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass Fonvizin die aus der westeuropäischen Dramatik bekannte Fa-



milienthematik nicht vollkommen übergangen hat. Er kennt die Techniken, durch Darstellung verletzter Familienbindungen das Mitleid des Zuschauers zu erregen oder mit Hilfe des Tableaus der glücklichen Familie Rührung zu produzieren. Auch die im westeuropäischen Bürgertum entstandene Familienidee findet sich in den langen Monologen des Raisonneurs Starodum im "Nedorosl'" wieder. Es ist jedoch nicht die positiv gezeichnete Familie, die den Hintergrund für die Bühnenhandlung abgibt, sondern die Familienidee bleibt ein abstrakter, utopischer Entwurf, während sie in der französischen und deutschen Literatur der Zeit "die ganze Wirklichkeit des Dramas"<sup>6)</sup> ausmacht. Diese Wirklichkeit wird in den Komödien Fonvizins von den negativen Familienverhältnissen geprägt, die an den Zuschauer ex negativo appellieren, die Familienbeziehungen nach dem von den Raisonneuren propagierten Vorstellungen zu gestalten. Es bleibt jedoch festzuhalten, dass Fonvizin die Adligen nicht nur zu einem bestimmten sozialen Handeln anhalten will, sondern auch die privaten, im Kreise der Familie sich manifestierenden Pflichten thematisiert.

Dieser Aspekt der Fonvizinschen Komödien wird in der Theorie Plavil'sčikovs übergangen. Dies ist um so erstaunlicher, als die Herkunft dieses Autors aus der russischen Kaufmannschaft die Vermutung nahelegen könnte, dass er die von westeuropäischen bürgerlichen Autoren propagierte Familienidee aufnimmt und, wie dies in Westeuropa geschieht, gegen den Adel wendet. In Plavil'sčikovs Theorie des Theaters gibt es jedoch keine Anzeichen für die Legitimierung einer Gattung, in der die Familie als Hauptgegenstand des Bühnengeschehens hätte erscheinen können.

Der bei Fonvizin noch angelegte Weg zu einer zukünftigen Komödie, die auch die Beziehungen innerhalb der Familie thematisiert, wird von Plavil'sčikov nicht beschränkt, sondern er weist der Komödie allein die Sphäre der 'öffentlichen Pflichten' zu. Als Begründung für die nicht erfolgte Rezeption westeuropäischen bürgerlichen Gedankengutes durch den russischen Kaufmannssohn Plavil'sčikov können die verschiedenen sozialen Strukturen innerhalb dieser jeweiligen Bevölkerungsgruppe angeführt werden.<sup>7)</sup>

Mag dies einer der Gründe für die Ausblendung der Familienproblematik in Plavil'sčikovs Theorie sein, so liegt eine weitere Ursache für dieses Phänomen in seiner Auffassung des Theaters als Ort der nationalen Verständigung, wo die Zusammenarbeit aller Stände zum Wohle der Nation auf der Bühne dargestellt wird und wo patriotisch gestimmte Vertreter aller gesellschaftlichen Gruppen die gewünschte Harmonie des Ständestaates als Publikum bereits praktizieren. Das patriotische Pathos, das Plavil'sčikov im Theater erwartet und das auch in seinem Traktat zum Ausdruck kommt, verträgt sich schlecht mit der Schilderung alltäglicher Familienkonflikte. Die Beschreibung der 'Verwandtschaftsstände' tritt zurück, wenn die Harmonie der sozialen Stände beschworen werden soll.

#### 4.2. Divergenzen

##### 4.2.1. Das Problem des gemischten Charakters

Fonvizin verletzt in seiner ersten Komödie "Korion" das klassizistische Kontaminationsverbot, indem er zum ersten Male in der Geschichte der russischen

Komödie eine an das Mitleid des Zuschauers appellierende Leibeigenenfigur auf die Bühne bringt. Werden in dieser Komödie die verschiedenen Wirkungsabsichten (Mitleid, Erheiterung) noch durch eine eindeutige Zuordnung an verschiedene Personen geknüpft, so gelingt es Fonvizin bereits in seiner zweiten Komödie, mit der 'brigadirša'-Figur einen gemischten Charakter zu schaffen, der im Verlaufe der Komödie das Publikum erheitern, aber auch zu Tränen des Mitleids rühren kann. Weitere gemischte Charaktere finden sich im "Nedorosl'" in den Frauengestalten der Prostakova und der Eremeeva. Alle diese Figuren kennzeichnet eine Mischung von positiven und negativen Charaktereigenschaften, die sich dem Zuschauer erschliessen, je weiter die Bühnenhandlung fortschreitet. Ermöglichen die negativen Charaktereigenschaften einer Figur (z.B. die Dummheit bzw. die Unbildung der 'brigadirša' und der Prostakova) deren Eignung als Objekt des Verlachens, so bilden die positiven Persönlichkeitsmerkmale (z.B. die Liebe der Prostakova zu ihrem Sohn) die Voraussetzung für das Mitleiden des Publikums.

Die Forderung nach gemischten Charakteren in der Tragödie wurde schon von Aristoteles im Zusammenhang mit der Erzielung bestimmter Wirkungsabsichten erhoben.<sup>8)</sup> Bei Lessing tritt zu dieser Argumentation der Hinweis auf das Prinzip der Naturnachahmung hinzu, das die Forderung nach gemischten Charakteren ebenso legitimiert wie die Vermischung der Gattungen.<sup>9)</sup> In der Position Lessings zeigt sich also bereits der auch bei Fonvizin gegebene enge Zusammenhang zwischen einer Verletzung des Kontaminationsverbots und einer Realisierung gemischter Charaktere.

Beide Autoren wollen den kategorialen Unterschied zwischen Bühne und 'Leben' für den Zuschauer verwischen; das Geschehen auf der Bühne soll den Eindruck erwecken, als funktioniere es nach den gleichen Regeln wie die den Zuschauer umgebende Wirklichkeit. Dies aber bedingt bei Lessing wie bei Fonvizin nicht nur das Eingehen auf nationale Besonderheiten in der Bühnenhandlung, sondern auch die 'Psychologisierung' der handelnden Personen. Die Komödienfiguren repräsentieren nicht mehr nur einen einzigen Charakterzug, sondern sollen den Menschen nachgebildet werden, die der Zuschauer in seiner alltäglichen Umwelt vorfindet. Nimmt sich Fonvizin die historische Realität des Publikums zum Vorbild für die Personendarstellung, so gelingen ihm sowohl charakterlich mehrschichtige wie auch national spezifische Figuren. Übernimmt er dagegen Figuren aus dem traditionellen klassizistischen Personenbestand der Komödie (z.B. das Liebespaar), so erstarren diese Figuren in einer Konventionalität, die weder charakterliche Differenzierung noch nationale Spezifik kennt.

Russifizierung des Theaters und Psychologisierung der Figuren sind bei Fonvizin folglich aus dem Bestreben zu erklären, die im Klassizismus entstandene Kluft zwischen der Bühnenwirklichkeit und der historischen Realität, in der das Theater und seine Zuschauer eingebettet sind, zu überbrücken. Es ist einer der auffallenden Widersprüche in Plavil'sčikovs Theorie des Theaters, dass dieser zwar einerseits eine Annäherung der Bühne an das 'Leben' befürwortet, wenn es sich um die nationale Konkretisierung des Bühnengeschehens handelt, dass er aber andererseits nach 'Tugendhelden' verlangt, deren Charakterzeichnung keinen Zusammenhang mit der historischen

Wirklichkeit des Publikums aufweist. Das Problem der Zeichnung psychologisch differenzierter Figuren scheint Plavil'sčikov überhaupt nicht gesehen zu haben. In seiner Theorie des Theaters finden sich weder Erörterungen zu der Frage des gemischten Charakters noch wird das von Aristoteles aufgeworfene Problem nach dem Vorrang von Handlung oder Charakter in der Tragödie bzw. Komödie erwähnt.

Obwohl Plavil'sčikov sich zu der Frage der Personendarstellung in dem Text des Traktates nicht explizit äussert, können doch aus der gegebenen Theorie Rückschlüsse auf sein Verhältnis zu diesem Problem gezogen werden. Es ist aus Plavil'sčikovs Komödienkonzeption nicht ersichtlich, dass er sich Bühnenfiguren hätte vorstellen können, in deren Charakterisierung positive und negative Eigenschaften eine Verbindung eingehen. In Plavil'sčikovs bipolarem, auf den Gegensatz von Tugend und Laster aufgebautem Weltbild hat die Forderung nach gemischten Charakteren keinen Platz. Der Autor sieht die Aufgabe der Komödie wie Diderot in der Darstellung ständischer Pflichten. Wie schon Diderot, so unterlässt es auch er, der Frage nachzugehen, wie ein Charakter gestaltet werden kann, der einerseits für seinen Stand typisch, andererseits aber auch mit individuellen Charakterzügen ausgestattet sein soll. Die klassizistische Abstraktheit, die fehlende Orientierung an bestimmten, historisch gegebenen Realitäten, der Plavil'sčikov das Prinzip der Russifizierung des Theaters entgegenstellt, dringt in dem Traktat "Teatr" durch die mangelnde Reflexion über die Frage der Charakterzeichnung der Figuren wieder ein, ein Phänomen, das auch bereits bei Diderot konstatiert wurde.

Das fehlende Problembewusstsein für Fragen der Personendarstellung, das wir bei der Analyse der Komödienkonzeption Plavil'sčikovs beobachten und das in seiner gesamten Theatertheorie anzutreffen ist, ist um so erstaunlicher, als ab der Mitte des 18. Jahrhunderts das Interesse für Fragen der Psychologie ständig zunimmt.<sup>10)</sup> Die Philosophie wird von diesem Drang nach Erforschung der 'inneren Welt' des Menschen ebenso erfasst wie die Literatur, in der autobiographische 'Bekanntnisse'<sup>11)</sup> und die Schilderung betont subjektiver Reiseindrücke immer mehr zu anerkannten literarischen Genren werden. Grosses Interesse an Fragen der Psychologie ist auch in den ersten Arbeiten N.M. Karamzins zur Theorie des Theaters festzustellen. Sowohl in dem 1787 erschienenen Vorwort zu der Übersetzung von Shakespeares "The Tragedy of Iulius Caesar"<sup>12)</sup> wie auch in dem 1791 erschienenen Aufsatz zu Lessings "Emilia Galotti"<sup>13)</sup> ist es die Charakterzeichnung, auf die Karamzin besonders eingeht. So lobt er an Shakespeare vorrangig dessen Charaktere:

"Nemnogie iz pisatelej stol' gluboko pronikli v čelovečeskoe estestvo, kak Šekspir; nemnogie stol' chorošo znali vse tajnejšie človeka pružiny, sokrovennejšie ego pobuždenija, otličitel'nost' každoj strasti, každogo temperamenta i každogo roda žizni, kak udivitel'nyj sej živopisec." 14)

Karamzins Loblied auf Lessings "Kenntnisse des menschlichen Herzens"<sup>15)</sup> zeugen von seiner Begeisterung für die Persönlichkeitsanalyse ebenso wie die akribische Zergliederung der Charaktere in der Besprechung von Lessings bürgerlichem Trauerspiel "Emilia Galotti". Die 'Natürlichkeit' der Figuren bei diesem deutschen Dramatiker und bei Shakespeare hebt Karamzin auch

in seinen zuerst 1791 erschienenen "Pis'ma russkogo putešestvennika" hervor, in denen er das französische Theater und dessen Hang zu überflüssigen Verzierungen und zur Schönfärberei bei der Charakterzeichnung kritisiert:

"Ja dumaju, čto u Nemcov ne bylo by takich Akterov, est'li by ne bylo u nich Lessinga, Gete, Šillera i drugich Dramatičeskich Avtorov, kotorye s takuju živostiju predstavljajut v Dramach svoich čeloveka, kakov on est', otvergaja vse izlišnija ukrašenija, ili Francuzskija rumjany, kotoryja čeloveku s estestvennym vkusom ne mogu byt' prijatny." 16)

Karamzin sieht den Vorzug des deutschen Theaters vor dem französischen in der an Shakespeare geschulten Fähigkeit der deutschen Autoren, differenzierte Charaktere 'nach der Natur' zu entwerfen. Die Annäherung des Bühnengeschehens an die 'Natur', die Plavil'sčikov mit der Russifizierung des Theaters erreichen will, sieht Karamzin vorrangig in der Zeichnung differenzierter Charaktere verwirklicht. Beruft Karamzin sich auf die 'Natur' und den 'natürlichen Geschmack', wenn er eine neue Art der Personendarstellung lobt, so verpflichtet die Orientierung an derselben 'Natur' nach Meinung Plavil'sčikovs dazu, ein nationales Theater zu fordern. Eine Lösung des hier in der Theorie aufkommenden Antagonismus ist in den Komödien Fonvizins bereits angelegt. Die Verbindung von nationaler Prägung und charakterlicher Mehrschichtigkeit, die die gelungensten Figuren der Komödien Fonvizins kennzeichnet, ist eine Errungenschaft der Komödienpraxis, die in der Theorie von keinem Autor adäquat reflektiert wurde.

#### 4.2.2. 'décence' und Ständeklausel

Bereits 1757 hatte Diderot in seiner dramentheoretischen Abhandlung "Entretiens sur le Fils naturel" die Ablösung des klassizistischen Stilprinzips der 'décence' durch die von ihm verkündete 'vérité' gefordert. Da er in seinen eigenen Komödien diesem Anspruch nicht gerecht werden können, entstand zwischen der Dramentheorie und ihrer Verwirklichung auf der Bühne eine Kluft, die erst in den Werken des deutschen Sturm und Drang geschlossen werden konnte. Wenn auch bei Fonvizin nicht die Radikalität der Stücke des Sturm und Drang zu beobachten ist, so haben wir doch bei der Analyse des "Nedorosl'" festgestellt, dass er gegen das Prinzip der 'Wohlstandigkeit' in dieser Komödie verstösst, indem er neue lexikalische Schichten (Schimpfwörtern, Vulgarismen; vgl. z.B. die Verwendung des Wortes 'suka') in die Sprache der Komödie einführt und eine unschickliche Handlung (Handgreiflichkeiten zwischen der Prostakova und ihrem Bruder Skotinin in III, 3) auf der Bühne duldet.<sup>17)</sup> Auf diese Verstösse gegen die 'décence' bezieht sich das Epigramm Bogdanovi s<sup>18)</sup>, der die Beanstandungen des am klassizistischen 'décence'-Ideals sich orientierenden Publikums artikuliert.

Die Forderung nach Einhaltung der 'décence' legt fest, dass nur die Darstellung der 'geschönten Natur' dem 'feinen Geschmack' ('go t d licat') des 'Honneste homme' zugemutet werden könne. Der didaktische Impetus Fonvizins wie auch sein Bestreben, das Bühnengeschehen der historischen Realität der Zuschauer anzunähern, führen im "Nedorosl'" dazu, dass Fonvizin bei der Nachahmung der 'belle nature' nicht stehenbleibt, sondern auch die 'hässliche Natur' auf der



Bühne zu Wort kommen lässt. Der klassizistischen 'Wohlanständigkeit' wird bei Fonvizin ein Begriff von 'Wahrheit' entgegengesetzt, der die grösstmögliche Annäherung des Bühnengeschehens an die historische Realität der Zuschauer ebenso meint wie eine in sich konsequente Charakterzeichnung. 'Wahrheit' zeigt sich somit in der Figur der Prostakova, wenn sie derart vulgär spricht und handelt, wie es ihrem Charakter angemessen ist; 'Wahrheit' aber manifestiert sich auch in dem Zwischenruf des Zuschauers, dass er eine solche Person unter seinen Bekannten habe.

Wie wir bei der Analyse seiner Komödientheorie gesehen haben, hat für Plavil'sčikov die Wahrung der 'blagoprismojnost' in der Komödie eine alle weiteren Postulate überragende Priorität. Die Beachtung der 'Wohlanständigkeit' wird nicht nur für das Theater aller Völker als allgemein anerkannt behauptet; sie wird darüber hinaus als Stilprinzip auch in anderen Bereichen der Kultur akzeptiert. Plavil'sčikov will den Autor zur Wahrung der 'décence' verpflichten, weil er schon seit Beginn seiner literarischen Tätigkeit davon überzeugt ist, dass dem russischen Adel als Publikum und 'Sponsor' des angestrebten nationalen russischen Theaters eine überragende Bedeutung zukommt. Der Geschmack des adeligen Besuchers wird folglich als normativ vorgeschrieben, um diesem Stand die Abkehr von dem französischen Theater zu erleichtern. Die Forderung nach Einhaltung der 'Wohlanständigkeit' ermöglicht Plavil'sčikov aber auch die Durchbrechung der klassizistischen Ständeklausel: Alle gesellschaftlichen Gruppen sollen nach Meinung des Autors auf der Bühne auftreten

dürfen, doch die Wahrung der 'décence' verpflichtet sie, in einer Weise zu handeln und zu sprechen, an der der adelige Zuschauer keinen Anstoß nehmen kann.

Vergleicht man diese Position mit derjenigen Fonvizins, werden gravierende Unterschiede sichtbar. Der aus dem Adel stammende Fonvizin tastet zwar die klassizistische Ständeklausel nicht an, doch wagt er es, dem Publikum die Nachahmung einer 'ungeschönten Natur' zuzumuten, um seine Standesgenossen zu einer bestimmten Art gesellschaftlichen und privaten Handelns zu bewegen. Plavil'sčikov dagegen respektiert die Geschmacksvorstellungen des überwiegend adeligen Publikums, um ein nationales russisches Theater schaffen zu können, in dem alle Stände der Bevölkerung sich auf der Bühne und im Zuschauerraum repräsentiert finden sollen. Fonvizins Anliegen, dem Publikum auch die negativen Seiten der russischen Wirklichkeit vorzuführen und so einen Beitrag zum Abbau sozialer Missstände zu leisten, entspricht das Bemühen Plavil'sčikovs, die 'ungeschminkte' Wirklichkeit von der Bühne fernzuhalten und das Theater als Ort ständischer Harmonie zu installieren. Die Forderung nach Wahrung der 'Wohlanständigkeit', deren Geltung sich auf alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens erstrecken soll, weist darüber hinaus auch auf die Entstehungszeit des Plavil'sčikovschen Traktates: Revolutionen, geschehen sie auf der Bühne oder im Staate, verletzen die geforderte 'Wohlanständigkeit' allemal. Das Drängen nach Wahrung der 'blagoprismojnost'' passt somit gut in eine Zeitstimmung, in der die 'belle nature' nicht mehr mit der französischen Mode identifiziert werden soll und in der der Nachahmung alles Französischen Einhalt geboten wird.<sup>19)</sup>

Es lässt sich konstatieren, dass Fonvizin zwar die 'décence' verletzt, jedoch an der Ständeklausel festhält, während bei Plavil'sčikov das Gegenteil der Fall ist. Nur ein Schriftsteller hat es Ende des 18. Jahrhunderts gewagt, in einem Stück gegen beide Postulate der klassizistischen Ästhetik zu verstossen. Bei der zwischen 1799 - 1800 entstandenen 'šuto-tragedija' Krylovs "Podščipa" ("Trumpf")<sup>20)</sup> handelt es sich um eine Tragödienparodie, in der alle Normen des Klassizismus auf den Kopf gestellt werden. Der radikale Bruch mit der herrschenden literarischen Norm geht in diesem Stück einher mit einem Affront gegen die politische Ordnung, eine Übereinstimmung, die sicherlich nicht zufällig ist. Plavil'sčikov wie auch Fonvizin wollen weder den politischen noch den literarischen Affront. Sie beziehen - jeweils in verschiedener Akzentuierung - Stellung gegen bestimmte Postulate der klassizistischen Poetik, ohne der literarischen Tradition radikal den Kampf anzusagen.

#### 4.3. Schlussbemerkung

Um die Frage nach dem Verhältnis der Komödien Fonvizins zu der Theatertheorie Plavil'sčikovs zu beantworten, muss man die gemeinsamen gesellschaftlichen und literaturhistorischen Voraussetzungen berücksichtigen, auf deren Hintergrund beide Autoren zu verstehen sind. Fonvizins und Plavil'sčikovs Werk war Bestandteil eines literarischen Prozesses, den man als beginnende Erosion des klassizistischen poetologischen Systems in Russland charakterisieren kann. Die seit den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts rezipierte Empfindsamkeit tritt mit dem ihr eigenen

literarischen System an die Seite des Klassizismus und verdrängt im Laufe des Jahrhunderts zunehmend den klassizistischen Regelkanon, ohne doch dieses System vollends ablösen zu können. In diesem Prozess der allmählichen Unterwanderung des Klassizismus spielen die Komödien Fonvizins und die Theatertheorie Plavil'sčikovs ihre jeweils spezifische Rolle.

Mit der Einfügung einer Leibeigenen-Figur im "Korion" steht Fonvizin (zusammen mit Lukin) am Beginn der Infiltration empfindsamer Techniken in das klassizistische Regelsystem. In seinen weiteren Komödien nutzt Fonvizin in zunehmendem Masse die aus der westeuropäischen Dramatik bekannten 'rührenden' Kunstmittel, so dass sich in seiner letzten Komödie Klassizismus und Empfindsamkeit die Bühne teilen müssen. Der um eine Generation jüngere Plavil'sčikov konstatiert und kodifiziert den Zustand des russischen Theaters, wie er sich ihm gegen Ende des 18. Jahrhunderts darstellt. Der Theoretiker akzeptiert die durch die Infiltration empfindsamer Techniken entstandenen Veränderungen im dramatischen System des Klassizismus und misst die überkommenen Komödien und Tragödien an Kriterien, die ihm das empfindsame literarische System bereitstellt. Die klassizistischen Regeln werden nur noch mit ironischem Gestus vorgetragen; das Pochen auf Einhaltung der 'vernünftigen' Regeln wird ersetzt durch einen ästhetischen Ansatz, der 'Herz' und 'Verstand' in einen Ausgleich zu bringen sucht und der im übrigen auf Regeln verzichten kann, wenn nur der Zuschauer das Theater gerührt verlässt. Plavil'sčikov steht nicht wie Fonvizin am Anfang der 'Sentimentalisierung' der russischen Literatur, sondern sein Traktat "Teatr" legt Zeugnis davon ab, wie weit sie schon fortgeschritten

ist. Die im Verhältnis zu Fonvizin stärkere Aneignung des empfindsamen literarischen Systems äussert sich in der Forderung nach Verwendung rührender Kunstmittel in allen dramatischen Gattungen, in einer zunehmenden Moralisierung und Didaktisierung des Theaters wie auch in der fortgeschritteneren Relativierung der klassizistischen Normen.

Die Gemeinsamkeiten zwischen Fonvizin und Plavil'sčikov lassen sich aber nicht nur aus ihrer (jeweils spezifischen) Rolle in einem bestimmten literaturhistorischen Kontext erklären, sondern sind auch durch die gesellschaftlichen Bedingungen gegeben, die beide Autoren vorfinden und auf die sie sich beziehen. Ihr Werk lässt sich nur im Hinblick auf die spezifischen Verhältnisse im Russland des 18. Jahrhunderts verstehen, die sich von denen Westeuropas erheblich unterscheiden. So hat der russische Kaufmannsstand nicht die ökonomische und politische Stärke des westeuropäischen Bürgertums, das sich eigene, den bürgerlichen Bedürfnissen entsprechende literarische Gattungen schafft. Wenn in russischen Originalkomödien der leibeigene Bauer eher auftritt als der russische Kaufmann und Plavil'sčikov die Gleichberechtigung dieses Standes für die Bühne in seinem Traktat erst noch einklagen muss, sind damit Unterschiede zu der westeuropäischen Theaterpraxis und -theorie angedeutet, die auch auf differierende Gesellschaftsformationen hinweisen und die ohne Rekurs auf sozialökonomische Fakten nicht adäquat gedeutet werden können. Als Beispiel kann hier auf die in den Textanalysen häufiger behandelte Familienproblematik verwiesen werden, deren Verarbeitung in Westeuropa und in Russland nur auf dem Hintergrund bestimmter sozialer Voraussetzungen zu erklären ist.

Plavil'ščikov wie auch Fonvizin sind sich ihrer sozialen Verantwortung als Schriftsteller nicht nur bewusst, sondern sie wollen ein richtiges soziales Handeln auf der Bühne thematisieren und dem Publikum gute Vorbilder zur Nachahmung vorführen. Es zeigt sich bei beiden Autoren damit ein Selbstverständnis von ihrer Aufgabe als Schriftsteller, wie es sich schon zu Beginn des 18. Jahrhunderts in den Werken Trediakovskijs, Lomonosovs und Sumarokovs herausgebildet hatte.<sup>21)</sup> Der Schriftsteller muss nach ihrem Verständnis das allgemeine Wohl im Auge haben; die Ästhetik existiert nur in enger Verbindung mit einer Moral, die zu sozialem Handeln verpflichtet.

Die Divergenzen in den Komödienkonzeptionen Fonvizins und Plavil'ščikovs sind begründet in der unterschiedlichen Entstehungszeit der Texte wie auch in den differierenden politischen Anschauungen der Autoren. Plavil'ščikovs Staatsauffassung, die noch die religiöse Begründung politischer Macht kennt, bezeugt seine konservative politische Einstellung ebenso wie sein Bestreben, die Zustände in der zeitgenössischen Gesellschaft zu idealisieren und das Theater zur Stärkung des nationalen Selbstbewusstseins zu benutzen. Wenn nach Meinung Plavil'ščikovs in der Komödie das Bemühen aller Stände um das Wohl der Nation auf der Bühne 'vorgelebt' werden soll, zeigt sich darin ein Harmoniebedürfnis, das die Angst vor den Schrecken der Revolution ebenso erkennen lässt wie das mangelnde Selbstbewusstsein eines russischen Bürgers, der Konflikte auch auf der Bühne zu vermeiden sucht. In der Forderung nach einer Nationalisierung des Theaters vermischt sich der nach der Französischen Revolution besonders dringlich werdende Ruf nach Rückbesinnung auf nationale Tugenden mit dem Wunsch des Bürgers,

auf diesem Umweg auch den eigenen Stand auf der Bühne aufgewertet zu sehen. Diesem Ziel dient auch die Rückweisung der klassizistischen Ständeklausel, deren Geltung Fonvizin nicht antastet. Dieser lässt im "Nedorosl'" den Raisonneur Starodum eine Distanz zum Hofe (und damit zum Zaren) bekunden, die Plavil'sčikov schon als politisch anstößsig bewertet hätte. Fonvizin idyllisiert die gesellschaftlichen Zustände Russlands nicht, wie dies Plavil'sčikov in seiner Theorie unternimmt. Er dringt auf Verbesserungen gesellschaftlicher Missstände, indem er das 'Laster' auf der Bühne ausstellt, während Plavil'sčikov die Darstellung des Negativen aus der Komödie verbannt sehen möchte. Fonvizin macht die Pflichten seines Standes zum Gegenstand der Komödie; Plavil'sčikov will die Pflichten aller Stände in der Komödie behandelt sehen und klagt damit auch für den eigenen Stand seine Gleichberechtigung auf der Bühne ein.

Sirotinin und nach ihm Koz'min vertraten die These, dass Plavil'sčikovs Traktat "Teatr" die gegen Ende des 18. Jahrhunderts entstandene Kluft zwischen der Praxis des Theaters und seiner Theorie überbrückt habe. Unsere Analyse hat ergeben, dass die hier gestellte Frage einer differenzierteren Antwort bedarf. Die Theorie hat die Praxis aufgenommen, wenn sie bestimmte Verstöße gegen das klassizistische System gutheißt (z.B. die Vermischung der Gattungen); die Theorie hat die Praxis 'überholt', wenn Plavil'sčikov klassizistische Regeln ablehnt, die Fonvizin noch in seinen Komödien befolgt (z.B. Plavil'sčikovs Ablehnung der Ständeklausel); die Theorie bleibt der Praxis unterlegen, wenn sie bestimmte Innovationen nicht rezipiert (z.B. Fonvizins Verletzung der 'décence').

Abschliessend lässt sich sagen, dass die Komödien Fonvizins auf spätere Autoren eine wesentlich grössere Wirkung ausgeübt haben als die poetologischen Vorstellungen Plavil'sčikovs. Dessen theoretische 'Grundsteinlegung' des russischen Theaters wurde zu Beginn des 18. Jahrhunderts von den Literaturtheoretikern, die sich weiterhin eher an den französischen und deutschen Ästhetiken orientierten, nicht in ihrer Bedeutung wahrgenommen. Zwar griffen die Theaterautoren in der Romantik Plavil'sčikovs Gedanken eines russischen nationalen Geschichtsdramas auf, doch konnte seine mit Nachdruck vorgebrachte Überzeugung, dass die Behandlung von Stoffen aus der russischen Geschichte zu einem nationalen Theater führen werde, nur den Spott der Nachwelt erregen.<sup>22)</sup> Fonvizins Leistungen dagegen waren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Vorbild für alle Komödiendichter, die sich auch an seinem Werk haben messen lassen müssen. Berühmtere Autoren wie Griboedov und Gogol' haben sich auf Fonvizin als Vorbild berufen und seine innovativen Techniken zum festen Bestandteil der russischen Komödienliteratur werden lassen.



## A N M E R K U N G E N

1. Einführung

- 1) Person und Werk D.I. Fonvizins sind hinreichend bekannt, so dass auf eine Darstellung seiner Biographie hier verzichtet werden kann. Eine kurze Einführung in Leben und Werk des Autors gibt in der zweibändigen Werkausgabe Fonvizins G.N. Makogonenko. S. Fonvizin (1959). Bd. 1. S. V ff.. S. zur Biographie Fonvizins auch die unlängst erschienene Arbeit von Rassadin (1980).
- 2) Da es sich bei Plavil'sčikov um einen heute vergessenen Autor handelt, wird in Kapitel 3.1.1. ausführlicher auf seine Biographie eingegangen.
- 3) Es kann hier nicht die Aufgabe sein, die Diskussion um die Widerspiegelungstheorie noch einmal aufzugreifen. S. exemplarisch die Kritik an Lukács in Szondi (1977). S. 17 ff.; s. auch Jauss (1974). S. 156 ff.
- 4) Derartige Mängel finden sich exemplarisch in den ansonsten materialreichen Monographien, die zu Fonvizin erschienen sind: Pigarev (1954); Makogonenko (1961).
- 5) Die Arbeit von Strycek (1976) ist die einzige ausführliche Monographie zum Werk Fonvizins, die ausserhalb der UdSSR erschienen ist.
- 6) S. Welsh (1966).
- 7) S. dazu die Kapitel über Fonvizin in Schlieter (1968) und Kuntze (1971); die Kritik bezieht sich auch auf die Arbeit von Dahms (1978).
- 8) J. Mukařovský, der versucht, die Ansätze des russischen Formalismus weiterzuentwickeln, formuliert, 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". Unter "anderen Reihen" versteht er die "Entwicklungsreihen, mit denen die Kunst in Berührung kommt". (Mukařovský [1974]. S. 8).
- 9) Lotman (1973). S. 22. Im folgenden wird nach dieser von R. Grübel herausgegebenen deutschen Fassung zitiert. Vgl. dazu das russische Original Lotman (1970). S. 16: "vtoričnaja modelirujuščaja sistema".

- 10) Lotman (1973). S. 20. Vgl. Lotman (1970). S. 14:  
"Vsjakij jazyk pol'zuetsja znakami, kotorye sostavljajut ego 'slovar' [...], vsjakij jazyk obladaet opredelennymi pravilami sočetačnija étich znakov, vsjakij jazyk predstavljajet soboj opredelennuju strukturu, i strukture étój svojstvenna ierarchičnost'."
- 11) Lotman (1972). S. 21. Vgl. Lotman (1968). S. 14: "Esli nam udastsja dokazat' pravomernost' vzgljada na proizvedenie iskusstva kak na model' dejstvitel'nosti, [...]" Lotman grenzt sich dezidiert vom mechanistischen Vulgärmaterialismus ab, der in den Arbeiten sowjetischer Kunsttheoretiker zu selten kritisiert werde. Zu dem Modellbegriff Lotmans s. Lotman (1972). S. 20.
- 12) Lotman (1972). S. 36. Vgl. Lotman (1968). S. 29:  
"Sposobnost' iskusstva modelirovat' složnejšie, nikakimi inymi sredstvami ešče ne poddajuščiesja poznaniju obekty i otnošenija [...]"
- 13) Lotman (1973). S. 22. Vgl. Lotman (1970). S. 16:  
"vtoričnye znaki (vtoričnye modelirujuščie sistemy) - kommunikacionnye struktury, nadstraivajuščiesja nad estestvenno-jazykovym urovnem [...]"
- 14) Lotman (1973). S. 59. Vgl. Lotman (1970). S. 45:  
"Vrjad li kto-nibud' sejčas budet sporit' s tem, čto obščestvennaja žizn' opredeljaet oblik iskusstva."
- 15) Mukařovský (1974). S. 97.
- 16) "Der geschlossene Kreis einer Produktions- und Darstellungsästhetik, in dem sich die Methodologie der Literaturwissenschaft bisher vornehmlich bewegt, muss [...] auf eine Rezeptions- und Wirkungsästhetik geöffnet werden [...]" (Jauss [1974]. S. 169).
- 17) Bourdieu (1974). S. 87.
- 18) Adorno (1973). S. 98.
- 19) Lotman (1973). S. 36. Vgl. Lotman (1970). S. 27: "Vybor pisatelem opredelennogo žanra, stilja ili chudožestvennogo napravlenija tože est' vybor jazyka, na kotorom on sobiraetsja govorit' s čitatelem."
- 20) Lotman (1972). S. 38. Vgl. Lotman (1968). S. 31:  
"Struktura modeli [...] vmeste s tem javljaetsja otryženiem struktury soznanija avtora, ego mirovozzrenija."
- 21) Mukařovský (1974). S. 46.

- 22) H. Schlaffer formuliert apodiktisch: "Wo sich Neuerungen, Überraschungen in der Struktur des Werkes, gar - falls sie erfolgreich und folgenreich sind - im literarischen System feststellen lassen, die nicht von der Varianzbreite der traditionellen Spielregeln gedeckt sind: da ist der Interpret zur Rekonstruktion eines ausserliterarischen Vorgangs als Grund der literarischen Verformung gezwungen." (Schlaffer [1976]. S. 151). Man könnte Schlaffer eine zu eindeutige Betonung des gesellschaftlichen Kontextes vorwerfen, der Kunst allein determiniert; der wirklichkeitsbildende Charakter (s. zu diesem Begriff Jauss [1974]. S. 157) droht bei diesem Ansatz vernachlässigt zu werden. Vgl. zu diesem Problem auch Kosík (1967). S. 123. Allerdings zeigen die Interpretationen Schlaffers, dass ein derartiger Ansatz durchaus zu interessanten Ergebnissen führen kann.
- 23) Vgl. Szondi (1977). S. 16 ff.
- 24) Die Untersuchung V.O. Ključevskijs erfasst leider nur die Zeit bis zur Regierung Peters I.. S. Ključevskij: Istorija (1918).
- 25) Das Standardwerk zum russischen Adel stammt aus dem Jahre 1870! S. Romanovič-Slavatinskij (1870).
- 26) Ausser den entsprechenden Kapiteln in Gesamtdarstellungen der russischen Geschichte wurden noch folgende Arbeiten zur russischen Geschichte des 18. Jahrhunderts besonders berücksichtigt: Brunner (1953); Haumann (1979); Kulischer (1931); Raeff (1962), (1970), (1973); Ruffmann (1961); Sacke (1938), (1940); Torke (1973); Troickij (1982).
- 27) Es gibt jedoch auch sowjetische Autoren, die die Gefahr einer solchen Vereinfachung sehen. Vgl. z.B. Serman (1964); Orlov (1977). S. 9 ff.
- 28) Mukařovskŷ (1974). S. 108.
- 29) Es handelt sich um die fragmentarisch erhaltenen Komödien "Dobryj nastavnik" und "Vybor guvernera". Die Texte sind abgedruckt in Fonvizin (1959). Bd. 1. S. 179 ff., S. 187 ff.. Beide Texte wurden zu Lebzeiten Fonvizins nicht gedruckt. An der Komödie "Dobryj nastavnik" schrieb der Autor zwischen 1783-1784; es sind nur zwei Szenen vorhanden. Von der dreiaktigen Komödie "Vybor guvernera", die Fonvizin in den Jahren 1790-1792 verfasste, fehlt fast der gesamte zweite Akt. Die Forschung ist darin übereingekommen, in den erhaltenen Szenen dieses letzten Theaterwerks Fonvizins nur einen Entwurf zu einer Komödie zu sehen, die wegen der schweren Krankheit Fonvizins nicht hat vollendet werden können. S. zu diesem Komödienfragment Pigarev (1954). S. 254 ff.; Makogonenko (1961). S. 344 ff.; Strycek (1976). S. 516 ff.

- 30) Hier sei schon angemerkt, dass Fonvizin keine Arbeiten zur Literaturtheorie publiziert hat.

## 2. Die Komödien D.I. Fonvizins

- 1) Die Fabeln der Komödien und eine Analyse finden sich in Kuntze (1971). S. 25 ff.. Zu dem literatur- und theatergeschichtlichen Hintergrund s. ebda S. 14 ff.; Aseev (1977). S. 118 ff.; Istorija (1977). Bd. 1. S. 76 ff.
- 2) Die Fabel und eine Analyse finden sich in Schlieter (1968). S. 22 ff.
- 3) Zur Terminologie s. Steinmetz (1971). S. 2 ff.. Steinmetz gewinnt seine typologischen Kriterien an den Werken der sog. Sächsischen Typenkomödie. Die Differenzierung von monomischen und binomischen Typenkomödien lässt sich jedoch auch auf die französischen Vorbilder der Sächsischen Typenkomödien übertragen und kann auch zur Charakterisierung der russischen klassizistischen Komödien herangezogen werden.
- 4) Ebda S. 37.
- 5) Die ersten russischen Molière-Übersetzungen werden in einem Schriftstück aus dem Jahre 1709 erwähnt: Übersetzungen von "Le Médecin malgré lui", "Amphitryon" und "Les Précieuses ridicules". S. Rulin (1928). S. 221 ff.
- 6) Diese Komödie wurde 1968 von Martens neu herausgegeben. S. Gottschedin (1968).
- 7) Die Texte dieser zu grossen Teilen von V.N. Trediakovskij übersetzten Libretti wurden 1917 von V.N. Peretc herausgegeben (s. Kuntze [1971]. S. 17. A. 17). Vgl. zum folgenden ebda S. 18. Kuntze wiederum stützt sich auf Hinck (1965).
- 8) Zu den Intermedien s. Berkov (1968). S. 54 ff.; Kuntze (1971). S. 16 ff.
- 9) Zum Schultheater s. die Literaturhinweise bei Stender-Petersen (1978). S. 567; s. auch Istorija (1977). Bd. 1. S. 79 ff.
- 10) Vgl. Warner (1977). S. 169 ff.
- 11) Am konsequentesten zeigt sich diese Tendenz zu einer nur locker verbundenen Szenenfolge (Kuntze spricht von einer Ähnlichkeit zur Revue. Vgl. Kuntze [1971]. S. 71) in der Komödie "Ščepetil'nik" V.I. Lukins, in der der Konflikt um die Heirat der Tochter als Handlungsgerüst ganz aufgegeben wird (vgl. oben S. 58 f.). Die Komödie ist abgedruckt in Lukin (1765). Č. 2. S. 168 ff.; ebenfalls in Komedija (1950). S. 85 ff.. Zu Lukin s. die Arbeit von Guski (1973).

- 12) Vgl. z.B. die erste Komödie Katharinas II. aus dem Jahre 1772 "O vremja" in Ekaterina II. (1893). S. 17 ff.; s. auch oben S. 81. A. 228.
- 13) Kuntze stellt fest, dass die von Sumarokov in den Jahren 1764-68 verfassten Komödien "durch die Konzentration auf einen negativen Typ charakterisiert [sind], wobei Sumarokov in diesen Komödien die Verflechtung von Laster und daraus resultierender Handlung weitgehend gelingt." (Kuntze [1971]. S. 101; das Unterstrichene im Original kursiv).
- 14) Schlieter (1968). S. 4.
- 15) Das Stück ist abgedruckt in Théâtre (1972). S. 1133 ff.
- 16) Lessing konstatiert in den "Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele" (1754), dass die Veränderung der klassizistischen Komödie dasjenige hervorgebracht habe, "was seine Anhänger das r ü h r e n d e Lustspiel und seine Widersacher das w e i n e r l i c h e nennen" (Lessings Werke [1925]. 12. Teil. S. 118), während die Veränderung des Trauerspiels zum "bürgerlichen Trauerspiel" geführt habe. Damit skizziert er bereits 1754 das neue dramatische System, wie es fünf Jahre später von Diderot theoretisch fundiert wurde. Zu der Rezeption Lessings in Russland s. Danilevskij (1967).
- 17) Die beiden Komödien Diderots "Le Fils naturel ou les Epreuves de la Vertu" (1757) sowie "Le Père de famille" (1758) waren als Muster für das vom Autor geforderte 'genre sérieux' gedacht. Lessing, der die Komödien Diderots und die dazugehörigen dramentheoretischen Abhandlungen "Entretiens sur le Fils naturel" ("Dorval et moi") (1757) sowie "De la poésie dramatique" (1758) ins Deutsche übersetzte, wählte als Gattungsbezeichnung den Terminus 'Schauspiel'. Die beiden Komödien Diderots sind abgedruckt in Diderot (1875). Zur Diderot-Rezeption in Russland bzw. der UdSSR s. besonders Schlieter (1968). S. 2. A. 4; s. auch Alekseev (1958).
- 18) Das Stück wurde von Steinmetz neu herausgegeben. S. Gellert (1965).
- 19) Zur Auffassung Voltaires s. das Vorwort zu "Nanine ou le Préjugé vaincu" in Voltaire (1828). Bd. 4. S. 285 ff.; vgl. auch Lessings Besprechung der Voltaireschen Komödie in der "Hamburgischen Dramaturgie", 21. Stück in: Lessings Werke (1925). 5. Teil. S. 103 ff.
- 20) Lessings Werke (1925). 12. Teil. S. 158.

- 21) Steinmetz im Nachwort zu Gellert (1965), S. 151.
- 22) Diese Komödie wurde im 18. Jahrhundert dreimal ins Russische übersetzt. Vgl. dazu Schlieter (1968). S. 2. A. 4.
- 23) S. oben S. 9. A. 2.
- 24) In den 'comédies larmoyantes' La Chaussées (vgl. über La Chaussée Klemperer [1954]. Bd. 1. S. 186 ff.) wie auch in den Komödien Diderots und seiner Nachahmer treten durchaus auch Adelige auf der Bühne auf, während Gellerts Helden dem Bürgertum angehören. Szondi weist bei seiner Diskussion der Stücke Diderots jedoch mit Recht darauf hin, dass dessen Komödien trotzdem als bürgerlich zu bezeichnen sind, weil die adeligen Helden in der sozialen Organisationsform des Bürgertums, der patriarchalischen Kleinfamilie, auf der Bühne gezeigt werden. Bei Diderot triumphierte das Bürgertum, "indem es den eigenen Sozialcharakter am verbürgerlichten Adel bewundern kann". (Szondi [1977]. S. 128).
- 25) Schlieter (1968). S. 26. Schlieter prägt den Terminus "Kontrastsituationen".
- 26) Die berühmteste Schulpoetik des 18. Jahrhunderts "De arte poetica" von Feofan Prokopovič stammt aus dem Jahre 1705. Sie ist abgedruckt in Prokopovič (1961). S. 229 ff. (lateinischer Text), S. 335 ff. (russischer Text). Zu Prokopovič s. auch Kulakova (1968). S. 7 ff.; Berkov (1968). S. 55.
- 27) Zur 'comédie larmoyante' liegen bis 1764 keine poetologischen Äusserungen vor.
- 28) "descriptas servare vices operumque colores/cur ego si nequeo ignoroque poeta salutor?/ cur nescire pudens prave quam discere malo?/ versibus exponi tragicis res comica non volt;" ("Wenn ich die festgelegten Unterschiede und den Stil einer Gattung nicht zu beachten vermag und nicht kenne, was lass ich als Dichter mich grüssen? Warum will ich, auf schlechte Art mich bescheidend, lieber unwissend sein als was lernen? Ein Komödienstoff mag nicht in Tragödienversen dargestellt sein.") (Horaz [1972]. V. 86-89. S. 8). Vgl. auch die Anmerkungen von Buck in Boileau (1970). S. 122.
- 29) Boileau (1970). Chant III. V. 401-402. S. 94.
- 30) "Ja, ich getraue mir zu behaupten, dass nur dieses allein wahre Komödien sind, welche sowohl Tugenden als Laster, sowohl Anständigkeit als Ungereimtheit schildern, weil sie eben durch diese Vermischung ihrem Originale, dem menschlichen Leben, am nächsten kommen." (Lessings

Werke [1925]. 12. Teil. S. 157). Vgl. auch Lessings Rezension der "Nanine" Voltaires in der "Hamburgischen Dramaturgie", 21. Stück.

- 31) Der vollständige Titel lautet: "Dve epistoly. V pervoj predlagaetsja o russkom jazyke, a vo vtoroj o stichotvorstve". Die Episteln sind abgedruckt in Sumarokov (1957). S. 112 ff.. Das Verhältnis von Sumarokovs Episteln zu Boileaus "L'Art Poétique" untersucht Lang (1948).
- 32) Sumarokov (1957). S. 119.
- 33) Abgedruckt ebda S. 134 ff.
- 34) Trediakovskij: Nauka o Stichotvorenii u Poëzii Boalo. In: Trediakovskij (1849). Bd. 1. S. 25 ff.
- 35) Ebda S. 71.
- 36) Aristoteles (1969). S. 25.
- 37) Ebda
- 38) Ebda
- 39) Szondi (1977). S. 35 ff.
- 40) Die Definition des Diomedes findet sich ebda S. 33.
- 41) Die vollständige Definition der Komödie lautet bei Prokopovič folgendermassen: "Comoedia vero poesis est, quae ad vitae institutionem & maxime carpendos pravos hominum mores, civiles & privatas vulgi actiones actu pariter & sermone personarum com joco & facetiis exprimit." ("Komedija že est' stichotvornoe proizvedenija [!], kotoroe šutlivo i ostroumno izobrazaet v dejstvii, ravno kak i v rečach dejstvujuščich lic, obščestvennuju i častnuju dejatel'nost' prostogo ljuda dlja nastavlenija v žizni i v osobennosti dlja obličenija durnych npravov ljudej.") (Prokopovič [1961]. S. 313, S. 432).
- 42) Kuntze (1971). S. 19.
- 43) Kantemir (1868). Bd. 2. S. 402. A. 24. Das bei Kuntze (1971). S. 19 angeführte Zitat Kantemirs ist fehlerhaft.
- 44) Sumarokov (1957). S. 121.
- 45) Boileau will auch den "Honneste homme" dargestellt sehen (Boileau [1970]. Chant III. V. 364. S. 93).



- 46) Diderot: Dorval et moi. In:Diderot (1875). S. 149 ff..  
Diderot fordert die Darstellung der Berufs- und der  
Verwandtschaftsstände. Vgl. dazu Szondi (1977). S. 126  
ff.
- 47) Trediakovskij (1849). Bd. 1. S. 427.
- 48) Vgl. Szondi (1977). S. 30 ff.
- 49) Ein Ukas aus dem Jahre 1751 erlaubte es, dass das  
"znatnoe i čuzestrannoje kupečestvo" in das bis dahin  
Adeligen vorbehaltenen Hoftheater eingelassen wurde.  
S. Istorija (1977). Bd. 1. S. 135. Die Schaffung des  
ersten öffentlichen russischen Theaters fällt in das  
Jahr 1756.
- 50) Zu Gottsched in Russland s. besonders Berkov: Nemecka-  
ja literatura v Rossii v XVIII veke. In:Berkov (1981).  
S. 256 ff.; s. auch Lehmann (1966).
- 51) Aristoteles fordert für die Tragödie die Einheit der  
Handlung und der Zeit. Zur Komödie macht er keine Aus-  
sagen. S. Aristoteles (1969). S. 30.
- 52) Boileau (1970) Chant III. V. 45-46. S. 85; zu Castelvetro  
s. die Erläuterungen von Buck ebda S. 99.
- 53) Trediakovskij (1849). Bd. 1. S. 53.
- 54) S. oben S. 181.
- 55) Boileau (1970). Chant III. V. 409. S. 95. Bereits die  
antike Rhetorik unterschied drei Stilarten: leichter  
Stil (genus tenue, subtile oder humile), mittlerer Stil  
(genus medium, mediocre oder floridum) und erhabener  
Stil (genus sublime oder grande). In den Poetiken des  
Mittelalters wird jeder Stil einer bestimmten gesell-  
schaftlichen Gruppe zugeordnet.
- 56) Lomonosov (1950). Bd. 7. S. 585 ff.
- 57) Vgl. ebda S. 589. Zur Definition des "nizkij štil"  
s. ebda S. 589 f.
- 58) Ebda S. 590.
- 59) Vgl. ebda S. 589.
- 60) Vgl. Berkov (1949). S. 35.
- 61) Lomonosov (1950). Bd. 7. S. 588 f.
- 62) Sumarokov (1957). S. 121.

- 63) Vgl. die Ausführungen und die Literaturhinweise zu den Intermedien oben S. 12. A. 63.
- 64) Boileau kritisiert Molière, weil dieser sich manchmal zu sehr nach dem Geschmack des Pöbels gerichtet habe. Vgl. Boileau (1970). Chant III. V. 395-400. S. 94.
- 65) Vgl. Szondi(1977). S. 102.
- 66) Vgl. zu diesem Begriff Steinmetz (1971). S. 20.
- 67) Das Theater hat besonders in der Aufklärung neben der ästhetischen auch noch eine propagandistische Funktion. Die Fähigkeit der ästhetischen Funktion, durch Schaffung von "Wohlgefallen" (vgl. Mukařovský [1970]. S. 33) eine Handlung zu erleichtern, wird von den Autoren zur 'Aufklärung' benutzt. Mukařovský formuliert: "Das Drama oszilliert zwischen Kunst und Propaganda." (Mukařovský [1970]. S. 21).
- 68) Gottsched (1751). S. 643.
- 69) Die Korrektur des Fehlerhaften, die Gottsched durch die Komödie erreicht sehen möchte, sieht Lillo in der kathartischen Wirkung der Tragödie gegeben (vgl. dazu Szondi [1977]. S. 46 ff.). In beiden Ansätzen soll die konkrete Nützlichkeit des Theaters für den Zuschauer gesteigert werden, indem dieser zu einer rationaleren Lebensführung angehalten wird.
- 70) Boileau (1970). Chant III. V. 350-351. S. 93.
- 71) Ebda Chant III. V. 364. S. 93.
- 72) Vgl. Kuntze (1971). S. 23.
- 73) Sumarokov (1957). S. 121.
- 74) Ebda S. 119.
- 75) Trediakovskij (1849). Bd. 1. S. 415.
- 76) S. oben S. 155. A. 130.
- 77) Trediakovskij (1849). Bd. 1. S. 70.
- 78) Der Text ist abgedruckt in Fonvizin (1959). Bd. 1. S. 3 ff.
- 79) Vgl. Istorija (1977). Bd. 1. S. 449. Im Druck erschien die Komödie erst im Jahre 1832 (vgl. ebda).
- 80) Der Text findet sich in Gresset (1765). Bd. 2. S. 159 ff.

- 81) Zum literarischen Rokoko s. Anger (1968).
- 82) Schlieter (1968). S. 44 ff.
- 83) Auch bei den ersten deutschen klassizistischen Komödien handelt es sich um Anpassungen. Vgl. Steinmetz (1971). S. 24 ff.
- 84) Lukin (1765). Č. 2. S. XIV.
- 85) Ebda S. V.
- 86) Ebda S. XV. Kulakova glaubt einen Zusammenhang zwischen Lukins Anpassungstheorie und einer Publikation über Holbergs Komödientheorie aus dem Jahre 1779 (s. Razmyšlenija [1779]. S. 25 ff.) feststellen zu können (vgl. Kulakova [1968]. S. 142). Ob Lukin die Thesen Holbergs gekannt hat, lässt sich jedoch nicht nachweisen.
- 87) Diderot (1875). S. 88.
- 88) Aristoteles (1961). S. 36; s. auch Batteux (1774). S. 13 ff. (S. 220 ff.).
- 89) Auch bei Plavil'sčikov hat die nationale Intention Vorrang vor der sozialen. Vgl. dazu unten das Kapitel 3.2.1.3.2.
- 90) "No jarkij komičeskij dar pisatelja pozvolil emu sentimental'nuju dramu Gresse prevratit' v veseluju komediju." (Makogonenko [1961]. S. 62.).
- 91) Schlieter (1968). S. 46. Strycek spricht ebenfalls von einem Rührstück (vgl. Strycek [1976]. S. 102).
- 92) Vgl. Schlieter (1968). S. 24: "Der rührende Ansatz ist eine ästhetische Struktur des Stückes, aus der sich sinnvoll und auf natürliche Weise die rührenden Wirkungen ergeben."
- 93) Gresset (1765). Bd. 2. S. 170.
- 94) Fonvizin (1959). Bd. 1. S. 13.
- 95) Ebda S. 9.
- 96) Ebda S. 16.
- 97) Ebda S. 43.
- 98) Vgl. Anger (1968). S. 4.
- 99) Gresset (1765). Bd. 2. S. 174.

- 100) Ebda
- 101) Ebda S. 175.
- 102) S. die Ausführungen zu Lukins Anpassungstheorie in Kapitel 2.2.1.
- 103) Vgl. Vsevolodskij-Gerngross: Fonvizin (1960). S. 24.
- 104) "pervoe političeski ostroe vystuplenie Fonvizina v dramaturgii [...]" (ebda S. 25).
- 105) Vgl. Pigarev (1954). S. 85.
- 106) Fonvizin (1959). Bd. 1. S. 6.
- 107) Szondi (1977). S. 81. Szondi kritisiert an dieser Stelle Hauser (1972). S. 601.
- 108) Fonvizin (1959). Bd. 1. S. 14 f.. Die Sprache des Bauern wird mit zwei Mitteln charakterisiert: 1) durch das "cokan'e (z.B. casce); 2) durch die Enklitika -sto, -sta (vgl. Berkov [1949]. S. 43). Im Laufe der Entwicklung der russischen klassizistischen Komödie wurde die Sprache der Bauern schablonisiert: Alle auf der Bühne auftretenden Bauern hatten die oben angeführten sprachlichen Eigenheiten. Bei der so entstandenen Schablone handelt es sich um eine stilisierte Bauernsprache, die keinen bestimmten russischen Dialekt hinreichend charakterisiert. Es besteht ausserdem Grund zu der Annahme, dass die sprachlichen Eigenheiten des als Bauernsprache ausgegebenen Idioms nicht nur für Bauern, sondern auch für den Landadel des 18. Jahrhunderts typisch waren. Vgl. dazu Istorija (1947). S. 112.
- 109) Fonvizin (1959). Bd. 1. S. 14.
- 110) Schlieter konstatiert nur, dass "die gesamte Anklage einen rührenden Eindruck macht, da sie auf die Verfolgung Unschuldiger schliessen lässt". (Schlieter [1968]. S. 45).
- 111) Lukin (1765). Č. 1. S. XV.
- 112) Es ist möglich, dass Diderots Abhandlung "De la poésie dramatique" (1758) bereits 1764 von B.E. El'čaninov ins Russische übersetzt wurde (vgl. Nachricht [1768]. S. 200). Auch wenn dies nicht der Fall sein sollte (vgl. Schlieter [1968]. S. 34 ff.), ist es doch wahrscheinlich, dass Lukin als Verfasser von Theaterstücken und Sekretär des Theaterdirektors Elagin Diderot im Original gelesen hatte.
- 113) Diderot (1875). S. 312.

- 114) Ebda
- 115) Vgl. Pigarev (1954). S. 85.
- 116) Als Beispiel kann hier die komische Oper "Nesčast'e ot karety" von Knjažnin genannt werden. Sie ist abgedruckt in Knjažnin (1961). S. 564 ff.
- 117) Z.B. bei von Berg (1916). S. 34.
- 118) Žirmunskij (1973). S. 183.
- 119) Habermas (1976). S. 61.
- 120) Szondi (1977). S. 90.
- 121) "Kupečeskoe zvanie takže ne imeet osobennyh primet: ono dvumja koncami primykaet ili k dvorjanstvu, ili k prostonarodiju." (Vjazemskij [1848]. S. 180). Ruffmann zitiert Beckoj, der 1764 erklärte: "In Russland sind nur zwei Stände von Menschen vorhanden: Adelige und Leibeigene." (Ruffmann [1961]. S. 170. A. 38). So kommt Ruffmann zu dem lapidaren Schluss: "Ein städtisches Bürgertum im westlichen Sinn gab es nicht." (Ebda).
- 122) Vgl. dazu Sacke (1938).
- 123) Zu der familiären Situation der Adelligen vor der Befreiung von der Dienstpflicht s. Raeff (1962), S. 295 f.
- 124) Den Lebensstil des französischen Adels schildert Habermas: "Der städtische Adel freilich, besonders der für das übrige Europa massgebende der französischen Hauptstadt, hält weiterhin "Haus" und verpönt die Innerlichkeit bürgerlichen Familienlebens. Die Geschlechterfolge, zugleich Erbfolge der Privilegien, wird durch den Namen allein ausreichend garantiert; dazu bedarf es nicht einmal des gemeinsamen Hausstandes der Ehepartner, die oft genug ihr eigenes "hôtel" bewohnen und sich zuweilen in der ausserfamilialen Sphäre des Salons häufiger treffen als im Kreis der eigenen Familie. Die maîtresse ist Institution [...]. Verspielte Intimität, wo sie dennoch zustande kommt, unterscheidet sich von der dauerhaften Intimität des neuen Familienlebens." (Habermas [1976]. S. 61). Sumarokov kritisiert diesen auf Russland übergreifenden Lebensstil in der Komödie "Ssora u muža s ženoju": "Delamida: Ljubit' muža, cha! cha! cha! Eto posadskoj babe prilično. Džuliz: Protiv éтого sporit' nel'zja, [...]" (XVIII) (Komediја [1950]. S. 78).
- 125) S. das Zitat oben S. 42.
- 126) Vgl. Ključevskij (1958). S. 171.

- 127) Szondi kommt an einer anderen Stelle selbst zu dem Schluss, dass dies wohl nur für die englische Gesellschaft des 18. Jahrhunderts gelte. Vgl. Szondi (1977). S. 146 f.. Er folgert, dass die in England aufgekommene Empfindsamkeit bei ihrer Übernahme nach Frankreich und Deutschland umfunktionalisiert wurde. Von einer Umfunktionalisierung der Empfindsamkeit lässt sich auch in Russland sprechen.
- 128) Vgl. Lepenies (1972). S. 129.
- 129) Ruffmann (1961). S. 172.
- 130) Vgl. Lepenies (1972). S. 47 ff.
- 131) Vgl. Ključevskij (1958). S. 163 ff.
- 132) Ruffmann weist darauf hin, dass viele Adelige direkt nach der Befreiung von der Dienstpflicht an eine 'Privatisierung' ihres Lebens dachten. Die meisten von ihnen kehrten jedoch in den Staatsdienst zurück. Vgl. Ruffmann (1961). S. 163.
- 133) Vgl. Goerdt (1965). S. 43 ff.; s. auch Lepenies (1972). S. 186 ff.
- 134) Vgl. z.B. Kuntze (1971). S. 114; s. auch Welsh (1966). S. 29.
- 135) Vgl. Vsevolodskij-Gerngross: Teatr (1960). S. 68. Auch in der überarbeiteten Neuauflage dieses Werks wird das Jahr 1766 genannt. Vgl. Istorija (1977). Bd. 1. S. 209.
- 136) Der "Brigadir" wurde schon 1772 von adeligen Theaterliebhabern in geschlossener Gesellschaft bei Hofe gespielt. Vgl. dazu Istorija (1977). Bd. 1. S. 210; zum Theater Knippers s. ebda S. 276 ff.; Aseev (1977). S. 278 ff.
- 137) Die Komödie wird nach der von Makogonenko herausgegebenen Fonvizin-Ausgabe zitiert. S. Fonvizin (1959). Bd. 1. S. 45 ff.
- 138) Vgl. Strycek (1976). S. 149. A. 4.
- 139) Es ist bezeichnend, dass Lukins "Ščepetil'nik" ein englisches Original zugrunde liegt: Robert Dodsleys "The Toy-Shop" (1735). Vgl. Kuntze (1971). S. 69.
- 140) Vgl. Welsh (1966). S. 88.
- 141) Das 1756 gegründete erste öffentliche russische Theater wurde auf Betreiben Sumarokovs ab 1759 in das Hoftheater eingegliedert, so dass bis Ende der 70er Jahre in Petersburg kein frei zugängliches öffentliches Theater bestand.

- 142) S. über die Bestrebungen M.M. Ščerbatovs Ruffmann (1961). S. 167 f.
- 143) Fonvizin (1959). Bd. 1. S. 62.
- 144) Ebda S. 83.
- 145) Sumarokov lässt in der Komödie "Ssora u muža s ženoju" nur negative Figuren auftreten. "Entlarvung und Scheitern der Laster können also nur im Kreis der negativen Figuren selbst vor sich gehen." (Kuntze [1971]. S. 49).
- 146) Fonvizin (1959). Bd. 1. S. 48.
- 147) Ebda S. 54.
- 148) Ebda S. 62.
- 149) Ebda S. 50.
- 150) Ebda; vgl. auch Strycek (1976). S. 164.
- 151) Vgl. Berkov (1949). S. 47.
- 152) Fonvizin (1959). Bd. 1. S. 52; vgl. auch Strycek (1976). S. 157. Der Konstruktion mit "eželi" liegt die französische syntaktische Konstruktion mit 'si' zugrunde: si je ne suis pas ...
- 153) Fonvizin (1959). Bd. 1. S. 80.
- 154) Ebda S. 85.
- 155) Vgl. dazu Berkov (1949). S. 39 ff. Da Berkov die Charakteristika dieser Sprache gut herausgearbeitet hat, soll auf sie hier nicht länger eingegangen werden.
- 156) Vgl. die Statistik bei Strycek (1976). S. 167.
- 157) Vgl. Vjazemskij (1848). S. 207. Makogonenko behauptet das Gegenteil und sieht auch hier realistische Tendenzen. Vgl. Makogonenko (1961). S. 111 f.; s. auch Piga-rev (1954). S. 101.
- 158) Vgl. Fridlender (1975). S. 92 ff.
- 159) Vgl. ebda S. 96. S. das Zitat oben S. 57 f.
- 160) Vgl. Makogonenko (1961). S. 112.
- 161) Fonvizin (1959). Bd. 1. S. 59 f.
- 162) Vgl. Diderot (1875). S. 90. Vgl. dazu auch die Ausserungen Lukins über die Dienerfigur Vasilij in seinem "Predislovie k Motu ljuboviju ispravlennomu" in Lukin (1765). Č. 1. S. XVI ff.

- 163) Vgl. Welsh (1966). S. 66.
- 164) Fonvizin (1959). Bd. 1. S. 90.
- 165) Ebda S. 85.
- 166) Vgl. Welsh (1966). S. 67.
- 167) Fonvizin (1959). Bd. 1. S. 56 f.
- 168) Hier muss als Ausnahme die 'brigadirša' genannt werden, die sich in keinerlei Liebeshändel verstrickt. Dies kann als weiterer Hinweis dafür gesehen werden, dass diese Figur eben nicht eindeutig negativ charakterisiert ist und in ihrer Widersprüchlichkeit in der Komödie eine Sonderstellung einnimmt.
- 169) S. oben das Zitat S. 57 f.
- 170) Die im westeuropäischen Bürgertum propagierte Familienidee beruht auf dem christlichen Wertekanon, der auch in Russland anerkannt war. Sie wurde aber in Westeuropa vom Bürgertum gegen die 'adelige Unmoral' ausgespielt und damit als Mittel zur sozialen und politischen Gleichstellung des Bürgers mit dem Adeligen umfunktionalisiert. Zur Familienideologie des Bürgertums s. Habermas (1976). S. 64.
- 171) Dagegen behauptet Makogonenko, dass auch die Handlung "durch die Wirklichkeit selbst bestimmt" werde (Makogonenko [1961]. S. 109 f.).
- 172) Über die neue Art der Charakterisierung bei Fonvizin s. Makogonenko (1961). S. 276 ff.; Istorija (1980). Bd. 1. S. 671.
- 173) Szondi verwendet den Terminus 'Sozialcharaktere'. Vgl. Szondi (1977). S. 86.
- 174) Fonvizin (1959). Bd. 1. S. 79.
- 175) Vgl. Pigarev (1954). S. 97.
- 176) Fonvizin (1959). Bd. 1. S. 55.
- 177) Ebda S. 54.
- 178) Ebda S. 61.
- 179) Ebda S. 55.
- 180) Ebda S. 75.
- 181) Dieses Motiv findet in späteren Komödien häufige Verwendung, wenn eine schlechte Erziehung dargestellt werden soll.



- 182) Fonvizin (1959). Bd. 1. S. 48.
- 183) "Bêtise oui, mais aussi abêtissement." (Strycek [1976]. S. 152.
- 184) Fonvizin (1959). Bd. 1. S. 90. Serman behauptet, dass das Problem des Menschen und seiner sozialen Umwelt im "Brigadir" durch das Problem der Erziehung vollkommen verdrängt werde (vgl. Serman [1964]. S. 34). Dem ist entgegenzuhalten, dass die Problematik der Erziehung nur an wenigen Stellen im Text thematisiert wird und eher als obligatorischer Gemeinplatz eines verbreiteten aufklärerischen Gedankengutes erscheint.
- 185) S. zu diesem Begriff oben S. 77.
- 186) Fonvizin (1959). Bd. 1. S. 98.
- 187) Diderot (1875). S. 150 f.
- 188) Es wurde bereits festgestellt, dass die grosse Zahl negativ gezeichneter Figuren ein Merkmal auch der Sumarokovschen Komödie ist. Vgl. auch Arntzen über Gellert in Arntzen (1968). S. 21.
- 189) Wenn Strycek behauptet, in der Komödie läge ein Generationenkonflikt vor, weil die Väter die Gallomanie ihrer Söhne nicht verstünden (vgl. Strycek [1976]. S. 149), übersieht er, dass auch die Rätin diesem Laster verfallen ist. Es wäre ebenfalls unberechtigt, eine vernünftige heranwachsende Generation der älteren 'unvernünftigen' Generation gegenüberzustellen, da sich der Charakter des Ivanuška nicht in diese Interpretation einfügt und die positiven Figuren Sof'ja und Dobroljubov viel zu schematisch konstruiert sind, um ihre 'vernünftigen' Ideale auch glaubwürdig zu vertreten.
- 190) Vgl. Kuntze (1971). S. 116; vgl. auch Strycek (1976). S. 148 f.
- 191) Alle negativen Figuren äussern ungefähr die gleiche Anzahl von Worten. Vgl. die Statistik bei Strycek (1976). S. 167.
- 192) Vgl. Berkov (1977). S. 123 ff.
- 193) Vgl. Gogol' (1952). S. 400.
- 194) Vgl. Vsevolodskij-Gerngross: Fonvizin (1960). S. 34; s. auch Barag (1966). S. 150.
- 195) Fonvizin (1959). Bd. 1. S. 84.
- 196) Ebda S. 85.
- 197) Vgl. Gukovskij (1939). S. 348; vgl. auch Strycek (1976). S. 152.

- 198) Schon Aristoteles forderte den gemischten Charakter, der alleine im Zuschauer Furcht und Mitleid erzeugen könne (Aristoteles [1961]. S. 40 ff.). Für Lessing ergibt sich die Forderung nach gemischten Charakteren auch aus seiner Interpretation der Naturnachahmung. Vgl. dazu Lessing (1977). S. 165 f.
- 199) Vgl. Kuntze (1971). S. 116.
- 200) S. die Bühnenbeschreibung in I, 1, Fonvizin (1959). Bd.1. S. 47.
- 201) Vgl. Vjazemskij (1848). S. 19 f.
- 202) Vgl. auch Tichonravov, zitiert in Pigarev (1954). S. 95.
- 203) Die Provinztheater entstanden vermehrt erst in den 70er Jahren. S. Aseev (1977). S. 309 ff.
- 204) Kuntze (1971). S. 116.
- 205) Nach Kuntze (ebda S. 115) ist die Exposition mit dem Ende des ersten Aktes abgeschlossen.
- 206) Diese Liebesintrigen dürfen nicht mit der Intrige der monomischen Typenkomödie verwechselt werden.
- 207) "Tut est' kakaja-to simmetrija v volokitstve, kotoraja zabavna v posledstvijach svoich, no neestestvenno v načale." (Vjazemskij [1848]. S. 206).
- 208) Als Beispiel für das chassé-croisé-Motiv in der deutschen Komödientradition kann Lessings "Freigeist" genannt werden.
- 209) Vgl. Böckmann (1968). S. 183.
- 210) Fonvizin (1959). Bd. 1. S. 60.
- 211) Ähnlich äussert sich auch Strycek, ohne den Versuch zu machen, dieses Phänomen zu deuten. Vgl. Strycek (1976). S. 175.
- 212) Vgl. Schlieter (1968). S. 81 f.
- 213) Vgl. Makogonenko (1961). S. 133 ff.
- 214) Vgl. ebda S. 121: [...] roždaetsja novyj metod videnija i izobraženija žizni." Vgl. auch Gukovskij (1939). S. 344.
- 215) Vgl. Szondi (1977). S. 107.
- 216) Diderot (1875). S. 100.

- 217) Szondi (1977). S. 111.
- 218) Ebda S. 108.
- 219) Ebda S. 131.
- 220) Schlieter (1968). S. 81. Schlieter weist darüber hinaus darauf hin, dass die Kostüme der Personen und ihre in der Bühnenbeschreibung angegebenen Tätigkeiten zu Beginn der Komödie Diderots Forderung nach Alltäglichkeit entsprechen. Vgl. ebda S. 82.
- 221) Fonvizin (1959). Bd. 1. S. 57.
- 222) Ebda S. 80.
- 223) Ebda S. 99.
- 224) "Pièce radiophonique dirions-nous aujourd'hui." (Strycek [1976]. S. 175; vgl. auch Vjazemskij [1848]. S. 202).
- 225) Szondi nennt den sprachlichen Charakter der dargestellten Wirklichkeit das Formprinzip des klassizistischen Theaters. Vgl. Szondi (1977). S. 107.
- 226) Diderot (1875). S. 98.
- 227) Ebda S. 308 f.
- 228) "Sovetnik (k parteru): Govorjat, čto s sovest'ju žit' chudo: a ja sam teper' uznal, čto žit' bez sovesti vsego na svete chuže." (Fonvizin [1959]. Bd. 1. S. 103; die Regieanweisung im Original kursiv).
- 229) Hauser (1972). S. 40.
- 230) Vgl. Lotman (1967). S. 257.
- 231) Ruffmann (1961). S. 164 ff.
- 232) Adorno: Rede über Lyrik und Gesellschaft. In: Adorno (1958). S. 77.
- 233) Ebda
- 234) Vgl. z.B. Ju.M. Dolgorukov, zitiert in Ruffmann (1961). S. 166. Bolotov prognostizierte 1792, "dass der grösste Teil unserer Dörfer und Flecken an Fabrikanten, Kaufleute, Lieferanten, Sekretäre, an Doktoren und Ärzte kommen wird, und nicht wir, sondern sie werden die Herren und Eigentümer sein." (Bolotov, zitiert in Ruffmann [1961]. S. 167).

- 235) "Aber die grossen Kunstwerke sind jene, die an ihren fragwürdigsten Stellen Glück haben;" (Adorno [1958]. S. 102).
- 236) Vgl. Istorija (1977). Bd. 1. S. 295. Strycek verlegt die erste Ausgabe des "Nedorosl'" in die 90er Jahre. Vgl. Strycek (1976). S. 320.
- 237) Dass der "Nedorosl'" heute vorwiegend vor Schulkindern aufgeführt wird, sagt nichts über seine künstlerischen Qualitäten aus.
- 238) Z.B. bei Sipovskij (1917). S. 229 ff.
- 239) Sie wurde zuerst von Korovin 1933 veröffentlicht (s. Korovin [1933]. S. 223 ff.; ebenfalls abgedruckt in Fonvizin (1959). Bd. 2. S. 583 ff.). Pigarev bestreitet, dass Fonvizin der Autor dieser unvollendeten Komödie ist (vgl. Pigarev [1954]. S. 206 ff.), doch Makogonenko widerlegt seine Argumentation (vgl. Makogonenko [1961]. S. 63 ff.).
- 240) S. Istorija (1977). Bd. 1. S. 297 ff.
- 241) S. Pigarev (1954). S. 185 ff.; Strycek (1976). S. 400 ff.
- 242) Die Textstellen werden im folgenden nach der von Makogonenko herausgegebenen Fonvizin-Ausgabe zitiert. S. Fonvizin (1959). Bd. 1. S. 105 ff.
- 243) Der sich als Onkel Sof'jas vorstellende Starodum erfüllt nicht nur die Funktion eines 'père noble', er bezeichnet sich auch selbst als "Vater": "Ty doč' moej sestry, doč' serdca moego!" (III, 2) (Fonvizin [1959]. Bd. 1. S. 133). Die Literatur der Empfindsamkeit propagierte die Familie als Ort der wahren Humanität und identifizierte Familienbindungen mit (häufig als angeboren gedachten) Gefühlsbindungen. Daraus erklärt es sich, dass in vielen 'comédies larmoyantes' der Zeit die Väter Liebe für jemanden empfinden, der sich erst im Verlauf der Handlung als Sohn oder Tochter herausstellt. Durch den Gebrauch der Metapher "Tochter meines Herzens" will Starodum einerseits das Ausmass seiner Liebe zu Sof'ja charakterisieren (wie der Vater seine Tochter, d.h. über alle Massen). Der Gebrauch des empfindsamen Herz-Topos (vgl. dazu unten das Kapitel 3.2.1.1.) kennzeichnet die Art ihrer Verbindung andererseits als reine Gefühlsbindung, d.h. das rechtliche Faktum der Verwandtschaft tritt hinter die Gefühlsbindung zurück. Auch Sof'ja nennt ihren Onkel in einem Vergleich "Vater": "Djadjuška, [...] kotorogo ja ljublju i počitaju, kak otca moego, na sich dnjach v Moskvu priechal." (I, 6) (Fonvizin [1959]. Bd. 1. S. 112).

- 244) Vgl. Schlieter (1968). S. 110 ff.
- 245) So lautet der Titel des von Fonvizin 1766 übersetzten Traktats "La noblesse commerçante" des Franzosen G.F. Coyer. Coyer vertritt darin im Unterschied zu Montesquieu u.a. die Auffassung, dass der Adel das Recht habe, sich dem Handel zu widmen. S. den russischen Text in Fonvizin (1959). Bd. 2. S. 117 ff.; vgl. auch Figarev (1954). S. 179.  
Der russische Adel, insbesondere die grossgrundbesitzende Aristokratie, wandte sich unter Katharina II. immer mehr dem Handel und der Industrie zu. Es gab sogar Adelige, die sich aus ökonomischen Gründen für eine Bauernbefreiung aussprachen. S. zu dieser Problematik Sacke (1938). S. 822 ff.
- 246) Fonvizin (1959). Bd. 1. S. 117.
- 247) Vgl. Welsh (1966). S. 64.
- 248) So finden sich sprechende Namen in den Komödien Katharinas II. aus dem Jahre 1772 als auch in den Rührstücken P.S. Potemkins und M.M. Cheraskovs.
- 249) Dieses Beispiel wird auch von Welsh genannt. Vgl. Welsh (1966). S. 93.
- 250) Der grösste Teil der Vorgeschichte wird dann in I, 5 mit der herkömmlichen Erzähltechnik nachgeliefert. S. Fonvizin (1959). Bd. 1. S. 111.
- 251) Ebda S. 175.
- 252) Diderot lehnte den Kontrast der Charaktere als "unwahr" ab (vgl. Diderot [1875]. S. 348), obwohl auch sein Theater dem Menschen Liebe zur Tugend und Abscheu vor dem Laster einflössen wollte.
- 253) Vgl. die Statistik bei Strycek (1976). S. 384.
- 254) So weiss Sof'ja auf die Belehrungen ihres Onkels Starodum nur mit weiteren Fragen oder zustimmenden Ausrufen zu reagieren: "Kak èto spravedlivo! Kak naružnost' nas oslepljaet!"; "Konečno, djadjuška!"; "Vaše iz-jasnenie, djadjuška, schodno s moim vnutrennim čuvstvom, kotorogo ja iz-jasnit' ne mogla." (IV, 2) (Fonvizin [1959]. Bd. 1. S. 152 f.). Auf die fehlende Dialektik in den Gesprächen der positiven Figuren weist Strycek hin. Vgl. Strycek (1976). S. 386. Ključevskij nennt diese Figuren "Akademiker der Tugend [akademiki dobrodeteli]" (Ključevskij [1959]. S. 268).
- 255) Lessing: Hamburgische Dramaturgie. 86. Stück. In: Lessings Werke (1925). 5. Teil. S. 356. Lessing kritisiert sowohl Diderots poetologische Vorstellungen wie auch dessen Bühnenwerke.

- 256) Fonvizin (1959). Bd. 1. S. 158.
- 257) Ebda
- 258) Ebda S. 155.
- 259) Welsh dagegen behauptet, Pravdin erfülle ebenfalls die Funktion des Raisonners. Dem lässt sich entgegen, dass Pravdin nur die Aussagen Starodums bestätigt, nicht aber ausführliche Erörterungen eigener Vorstellungen von sich gibt. Vgl. Welsh (1966). S. 67.
- 260) Fonvizin (1959). Bd. 1. S. 117.
- 261) Vgl. Makogonenko (1961). S. 256.
- 262) Fonvizin (1959). Bd. 1. S. 40.
- 263) Vgl. die Statistik bei Strycek (1976). S. 384.
- 264) Vgl. Pigarev (1954). S. 210.
- 265) Ähnlich äussert sich Strycek (1976). S. 383.
- 266) "Social'noe rassloenie v dvorjanstve" (Makogonenko [1961]. S. 252).
- 267) Fonvizin (1959). Bd. 1. S. 137.
- 268) Vgl. die Statistik bei Strycek (1976). S. 384.
- 269) Obwohl die russische Adelsfamilie patriarchalisch ausgerichtet war, ist es doch bezeugt, dass durch die häufige Abwesenheit der dienenden Männer die den Landsitz oft allein verwaltenden Frauen dadurch an Selbstbewusstsein gewannen und besonders in den Augen ihrer Kinder die führende Rolle in der Familie spielten (vgl. Raeff [1962]. S. 296). Einige der im Zivil- oder Militärdienst tätigen Männer nahmen die Familien jedoch an ihren Dienstort mit (s. ebda), eine Tatsache, die durch die Erzählung der 'brigadirša' in I, 1 (s. das Zitat oben S. 66 A. 182) bestätigt wird. Die dominierende Stellung der Prostakova in ihrer Familie wird jedoch nicht mit einer häufigen Abwesenheit ihres Mannes in Verbindung gebracht, da über eine Dienstzeit Prostakovs nichts ausgesagt wird. Die Charakterzeichnung der Prostakova ist darüber hinaus nur in der literarischen Tradition der klassizistischen Komödie verständlich, die den Typ der streitsüchtigen Frau hervorgebracht hat (vgl. z.B. Sumarokovs "Čudovišči", "Ssora u muža sženoju"). Da im "Nedorosl'" die typisch bürgerliche Rollenverteilung in der Familie propagiert wird (Unterordnung der Frau unter den Mann), wird dieser klassizistische Typ nunmehr als die Lasterhaftigkeit in Person vorgestellt.

- 270) S. oben S. 115. A. 309.
- 271) Vgl. Vjazemskij (1848). S. 212 f.
- 272) Vgl. Ključevskij (1958). S. 170.
- 273) Fonvizin (1959). Bd. 1. S. 163.
- 274) Ebda S. 140. Vgl. dazu auch die Ausführungen von Strycek über die Figur der Chanžichina aus der Komödie Katharinas II. "O vremja" in Strycek (1976). S. 375.
- 275) Konkret werden der Ukas über die Befreiung des Adels von der Dienstpflicht (erwähnt in V, 4; s. Fonvizin [1959]. Bd. 1. S. 117) sowie die Neuordnung der Provinzen unter Katharina II. ("Učreždenie dlja upravlenija gubernij" [1775], erwähnt in II, 1; s. Fonvizin [1959]. Bd. 1. S. 117) genannt. Auch die Bezeichnung eines jungen Mannes als 'nedorosl' ist als offizieller Terminus nur vor einem bestimmten historischen Hintergrund zu verstehen. Vgl. dazu Fonvizin (1959). Bd. 1. S. 615; s. auch Raeff (1962). S. 298 ff.
- 276) Dass die Szene V, 8 auf Mitleidserzeugung angelegt ist, findet sich bei fast allen Autoren der Sekundärliteratur. Vgl. z.B. Vjazemskij (1848). S. 214; s. auch Blagoj (1951). S. 365.
- 277) Fonvizin (1959). Bd. 1. S. 177 (die Regieanweisungen im Original kursiv).
- 278) Vgl. Makogonenko (1961). S. 272; s. auch Pigarev (1954). S. 175 ff.
- 279) "G-ža Prostakova: Ne volen! Dvorjanin, kogda začočet, i slugi vyseč' ne volen; da na čto ž dan nam ukaz-ot o vol'nosti dvorjanstva?  
Starodum: Masterica tolkovat' ukazy!" (V, 4).  
(Fonvizin [1959]. Bd. 1. S. 172). Ključevskij sieht in ihrer falschen Interpretation der Adelsfreiheit den 'historischen Kern' der Komödie. Vgl. Ključevskij (1959). S. 274 ff.
- 280) Fonvizin (1959). Bd. 1. S. 108.
- 281) Ebda S. 123; die Regieanweisungen im Original kursiv.
- 282) Diese drei Personen sieht auch Gukovskij als die gelungensten an. S. Gukovskij (1939). S. 348.
- 283) Das Funktionieren einer derartigen Dramatik lässt sich nur auf dem Hintergrund der realen ökonomischen und sozialen Schwäche der Frau in der Gesellschaft erklären: Die reale Schutzlosigkeit der Frau, ihre totale Abhängigkeit vom Mann oder Vater ist die Bedingung der Möglichkeit für das Entstehen von Mitleid im Zuschauer. Die Frau, die sich auf den Bereich der Familie be-

schränken soll, wird darüber hinaus am stärksten durch die Verletzung von Familienbindungen getroffen. Dieser Grundsatz funktioniert noch dort, wo, wie im Fall der Prostakova, die Frau in der Familie die stärkste Position innehat.

Die Literatur der Empfindsamkeit 'entschädigte' die Frau für ihre reale Misere, indem sie vorwiegend weibliche Heldinnen zur Propagierung des Tugendkultes nutzte (z.B. die Heldinnen der Romane Richardsons). Die Tugend der schwachen, unschuldigen Frau, die sich allen Anfechtungen tapfer widersetzt, ist das beliebteste Thema empfindsamer Literatur.

- 284) Fonvizin (1959). Bd. 1. S. 128.
- 285) Ebda S. 136.
- 286) Bogdanovič, zitiert in Pigarev (1954). S. 210.
- 287) Fonvizin (1959). Bd. 1. S. 136.
- 288) Zu den stilistischen Änderungen s. Pigarev (1954). S. 214. Pigarev interpretiert diese Textmanipulationen jedoch nicht.
- 289) S. oben S. 86. A. 241.
- 290) Zitiert in Pigarev (1954). S. 211. Die unregelmässig erscheinende Zeitschrift "Korifej, ili Ključ literatury" wurde zwischen 1802-1807 von Ja.A. Galinkovskij herausgegeben. Sie propagierte gegen den herrschenden sentimentalistischen Zeitgeist die klassizistischen Theoretiker La Harpe, Boileau u.a..
- 291) Die sowjetische Forschung verwendet zur Bezeichnung dieses Publikums häufig den Begriff 'demokratischer Zuschauer'.
- 292) Vgl. Istorija (1977). Bd. 1. S. 240 ff.; vgl. auch Pigarev (1954). S. 199 ff.
- 293) Vgl. Schlieter (1968). S. 144 ff.
- 294) Fonvizin (1959). Bd. 1. S. 133 ff.
- 295) Ebda S. 139.
- 296) Ebda
- 297) Zu diesem Begriff s. Diderot (1875). S. 94.
- 298) Vgl. Reizov (1966). S. 157 ff.
- 299) Gemeint ist hier dasjenige Fehlverhalten, das sich in der Nichtbeachtung der sozialen Pflichten ausdrückt. Darüber hinaus kritisiert Fonvizin an der Prostakova



auch deren Nichtbeachtung der privaten Pflichten, d.h. sie ordnet sich ihrem Mann nicht unter, wie es der von Fonvizin propagierten Frauenrolle entspräche.

- 300) Für die Bestrafung ist dabei bezeichnend, dass sich Pravdin als Vertreter der Staatsgewalt in V, 4 an den 'Hausherren' und offiziellen Familienvorstand Prostakov wendet, um die staatliche Zwangsmassnahme zu vollstrecken. Damit steht am Ende der Komödie nicht nur die Restauration des sozialen Friedens, den die Prostakova durch die Nichtbeachtung ihrer sozialen Pflichten gestört hatte, sondern auch das Postulat, eine Familienstruktur zu verwirklichen, in der der Mann die führende Position einnimmt. Folglich wird das Fehlverhalten der Prostakova als Schuld ihres Mannes interpretiert, dessen Schwächen erst ihre Laster ermöglicht hätten: "Pravdin [...] (vynuv bumagu i važnym golosom Prostakovu): Imenem pravitel'stva vam prikazyvaju sej že čas sobrat' ljudej i krest'jan vašich dlja ob-javljenja im ukaza, što za besčelovečie ženy vašej, do kotorogo postupilo ee vaše krajnee slabomyslie, povelevaet mne pravitel'stvo prinjat' v opeku dom vaš i derevni." (V, 4, Fonvizin [1959]. Bd. 1. S. 172; die Regieanweisung im Original kursiv).
- 301) S. oben S. 70, A. 193; vgl. auch Makogonenko (1961). S. 279.
- 302) Diderot (1875). S. 308 f.
- 303) Vgl. Strycek (1976). S. 392.
- 304) Lessings Werke (1925). 12. Teil. S. 158.
- 305) Fonvizin (1959). Bd. 1. S. 158.
- 306) Vgl. z.B. in III, 1, ebda S. 131.
- 307) S. zu diesem Begriff Weinrich (1969). S. 224 ff.
- 308) Vgl. Montesquieu (1950). S. 25 ff.
- 309) Slovar' (1806). Bd. 2. st. 102. Unter 'zlonravie' (vgl. V, 8) findet sich nur der Eintrag: "svojtvo protivnoe dobropraviju". (ebda Bd. 2. st. 880; vgl. auch Pigarev [1954]. S. 152).
- 310) Diese Auffassung ist typisch für einen unter Peter I. aufgewachsenen russischen Adligen, der dazu erzogen wurde, dem Staat zu dienen. "The Russian nobleman served not only an individual, charismatic ruler but also the Russian state. In this he differed from the French noble who served only his king. [...] This was perhaps the most important revolution which Peter the Great's reign had wrought in the consciousness

of the Russian élite. The nobleman, whom upbringing and training left rootless, isolated, and detached in relation to the people and country, now became a willing tool in the service of an abstract concept: the modern, poweroriented state." (Raeff [1962]. S. 305.

- 311) Fonvizin (1959). Bd. 1. S. 130 f.
- 312) Ebda S. 177.
- 313) Ebda S. 153.
- 314) Ebda S. 173.
- 315) Ebda S. 154.
- 316) Vgl. IV, 6, ebda S. 157.
- 317) Ebda S. 155.
- 318) Ebda S. 158.
- 319) Vgl. V, 6, ebda S. 175; vgl. dazu auch Strycek (1976). S. 396.
- 320) Fonvizin (1959). Bd. 1. S. 156.
- 321) Diese Widersprüchlichkeit ist auch ein Reflex der bürgerlichen Vergangenheit dieses Adligen, der sich sein Geld und sein Selbstbewusstsein nicht am Hofe, sondern in Sibirien 'freiberuflich' verdient hat.
- 322) "Bor'ba dvorjanskich prosvetitelej s rabovladel'cami i despotičeskim pravitel'stvom Ekateriny II posle razgroma pugačevskogo vosstanija i javilas' vtoroj temoj 'Nedoroslja'." (Makogonenko [1961]. S. 252). Als erstes Thema des "Nedorosl'" nennt Makogonenko den Protest gegen die Leibeigenschaft. S. ebda.
- 323) Vgl. z.B. Pravdins Beschreibung des 'namestnik': "Ty znaeš' obraz myslej našego namestnika. S kakoju revnostiju pomogaet on strazdujuščemu čelovečestvu! S kakim userdiem ispolnjaet on tem samym čelovekoljubivye vidy vyšnej vlasti! My v našem kraju sami ispytali, čto gde namestnik takov, kakovym izobražen namestnik v Učreždenii, tam blagosostojanie obitatelej verno i nadežno." (II, 1, Fonvizin [1959]. Bd. 1. S. 117). Vgl. auch die Selbstbeschreibung Pravdins ebda.
- 324) Der Schutz der Leibeigenen vor der Willkür der Verwalter war nach Ključevskij der Hauptgrund für die Befreiung des Adels von der Dienstpflicht. Der Gutsbesitzer galt als der natürliche Beschützer der Bauern. Vgl. Ključevskij (1959). S. 280 ff.

- 325) Dieser Begriff stammt von Schiller. Im Jahre 1802 veröffentlichte er seinen Aufsatz "Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?" (Erstveröffentlichung 1785) in einer Werkausgabe unter dem Titel "Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet." S. Schiller (1962). Bd. 20. S. 87 ff.
- 326) Vgl. Szondi (1977). S. 144. Wird die sich in der Familie manifestierende Moral der adeligen Unmoral polemisch gegenübergestellt (z.B. in Lessings "Emilia Galotti", Schillers "Kabale und Liebe", Beaumarchais' "Eugénie"), gewinnt allerdings auch sie ihre politische Dimension. Dies geschieht jedoch erst, nachdem durch die Abbildung der bürgerlichen Familie auf der Bühne (z.B. in den Stücken Diderots, in Lessings "Miss Sara Sampson") sich bürgerliches Selbstbewusstsein hatte herausbilden können.
- 327) Zu den Idealen der bürgerlichen Kleinfamilie s. Habermas (1976).
- 328) Vgl. dazu die Ausführungen oben S. 45 f.; s. auch S. 180 A. 211.
- 329) Seine Dramen lassen sich deshalb thematisch als Familiendramen einordnen. Vgl. Szondi (1977). S. 126.
- 330) Fonvizin (1959). Bd. 1. S. 151.
- 331) "Starodum: Ja ešče toj very, čto čelovek ne možet byt' i razvraščěn stol'ko, čtob mog spokojno smotret' na to, čto vidim." (IV, 2, ebda S. 154).
- 332) Vgl. Starodum in IV, 2: "Dvorjanin, naprimer, sčital by za pervoe besčestie ne delat' ničego, kogda est' emu stol'ko dela: est' ljudi, kotorym pomogat'; est' otečestvo, kotoromu služit'." (ebda S. 153).
- 333) Ebda S. 134.
- 334) Vgl. dazu die Überlegungen von Lepenies (1972). S. 201 ff.
- 335) Strycek (1976). S. 387.
- 336) Vgl. Raeff (1970). S. 1291.

### 3. Plavil'sčikovs Theorie des Theaters

- 1) S. z.B. Fedorov (1979); Kul'tura (1980); Kurilov (1981); Stennik (1981); XVIII vek (1981); Klassicizm (1982); XVIII vek (1983).
- 2) S. Kritika (1978); Literatura (1979).
- 3) S. Bezpjatov (1910); Michajlovskij (1912); Aseev (1960).
- 4) Vgl. die Ausführungen bei Kulakova (1952). S. 5 ff.; Istorija (1977). Bd. 1. S. 374 ff.; s. darüber hinaus auch die zeitgenössischen Quellen: A.A. Plavil'sčikov: Svedenie o sočinitele. In: Plavil'sčikov (1816). Č. 1. o.S.; Pobedonoscev (1818). S. 87 ff.; Greč (1825). S. 46 ff.
- 5) A.A. Plavil'sčikov zählt die Unterrichtsfächer am Gymnasium (u.a. Latein, Deutsch und Englisch) auf. Nach den Angaben des Russkij Biografičeskij Slovar' (s. Slovar' [1905]. S. 3) beherrschte Plavil'sčikov auch die französische Sprache.
- 6) Es ist möglich, dass Plavil'sčikov bereits im Moskauer Maddox-Theater aufgetreten war, bevor er nach Petersburg übersiedelte. S. dazu Sirotinin (1891). S. 418 f.; Giese-  
mann (1971). S. 94.
- 7) S. die Äusserung von Merzljakov, zitiert in Istorija (1977). Bd. 1. S. 374.
- 8) Obwohl Sumarokov als Leiter des ersten russischen Theaters es durchgesetzt hatte, dass Schauspieler einen Degen tragen durften und ihnen somit das äussere Attribut eines Adligen zugestanden wurde, hatte sich doch an der gesellschaftlichen Einschätzung des Schauspielerberufes kaum etwas geändert. Zur Lage der Schauspieler im Russland Katharinas II. s. B.V. Varneke: Teatr pri Ekaterine II. In: Istorija (1914). S. 162 ff.
- 9) S. Michajlovskij (1912). S. 109.
- 10) S. Utra (1782).
- 11) Da diese Tragödie niemals aufgeführt wurde, bezeichnet hier die Jahresangabe den Zeitpunkt der Veröffentlichung: Družestvo, tragedija v pjati dejstvijach Petra Plavil'sčikova. Sanktpeterburg 1783. Diese Tragödie ist ebenfalls abgedruckt in Featr (1787). S. 75 ff.. In der Ausgabe von 1816 ist diese Tragödie nicht enthalten.  
Im folgenden bezeichnet die Jahresangabe immer das Jahr der Erstaufführung. Zu den Aufführungsdaten vgl. die Zusammenstellung des Repertoires der Moskauer und Petersburger Bühnen in Istorija (1977). Bd. 1. S. 435 ff.. Vgl. damit die häufig ungenauen Angaben über das Repertoire des Moskauer Maddox-Theaters bei Čajanova (1927). o.S.

- 12) Diese Komödie ist nie im Druck erschienen und liegt nur in zwei handschriftlichen Exemplaren vor. Genauere Angaben s. Berkov (1977). S. 315. A. 18.
- 13) Vgl. Sirotinin (1891). S. 425.
- 14) Der Titel dieser Tragödie lautet in der publizierten Fassung der Ausgabe von 1816 "Rjurik". Alle die hier und im folgenden genannten Stücke sind in die Werkausgabe von 1816 eingegangen.
- 15) Zritel' (1792). Č. 2. S. 121 ff., S. 251 ff.; Č. 3. S. 25 ff., S. 113 ff., S. 249 ff.
- 16) Zur Geschichte des Theaters in Moskau s. Čajanova (1927); Aseev (1977). S. 285 ff.; Istorija (1977). Bd. 1. S. 151 ff., 196 ff., 278 ff.
- 17) Zur Geschichte der Leibeigenen-Theater s. die Literaturangaben bei Giesemann (1971). S. 110. A. 158; s. auch Aseev (1977). S. 297 ff.; Istorija (1977). Bd. 1. S. 268 ff.
- 18) Zu Möller s. Giesemann (1971). S. 86. A. 52.
- 19) Das Drama "Lensi" wird von Kulakova (1952). S. 16 und in ihrer Nachfolge auch bei Aseev (1977). S. 443 als Übersetzung bezeichnet, ohne das Original angeben zu können. Die Vermutungen Kulakovas werden durch ihre Wiederholung aber allein nicht beweiskräftig. Auffallend ist, dass in der Werkausgabe von 1816 bei dem Drama "Graf Val'tron, ili Voinskaja podčinnenost'" sich der Hinweis auf ein fremdsprachiges Original findet (Graf Val'tron, ili Voinskaja podčinnenost', drama v pjati dejstvijach. Sozdanie vzjato iz Nemeckoj Dramy. In: Plavil'sčikov [1816]. Č. 3. o.S.), dies aber bei "Lensa, ili Dikie v Amerike" nicht der Fall ist (Lensa, ili Dikie v Amerike. Drama v dvuch dejstvijach, s chorami, v proze. In: Plavil'sčikov [1816]. Č. 3. S. 87). Es muss also angenommen werden, dass es sich hier um ein originales Werk Plavil'sčikovs handelt.
- 20) Sowohl die Istorija (1977). Bd. 2. S. 474 als auch Čajanova (1927). S. 243 geben 1804 als Jahr der Erstaufführung an. Stennik (1981). S. 166 wiederholt die Angaben aus Plavil'sčikov (1816). Č. 1. S. 119, die als Tag der Erstaufführung den 13.2.1803 angeben.
- 21) In Istorija (1977). Bd. 2. S. 458 wie auch bei Čajanova (1927). o.S. wird 1805 als Jahr der Erstaufführung genannt, während Orišin das Jahr 1804 nennt (Orišin [1958]. S. 63). Da Orišin keine Angaben über die Quellen seiner Datierung gibt und die Zusammenstellung des Repertoires in der Istorija ruskogo dramatičeskogo teatra (1977) nach gründlicher Auswertung der Quellen erfolgt ist, sind diese Angaben den Daten Orišins vorzuziehen.

- 22) Diese Komödie kam als einziges der drei verschollenen Werke zur Aufführung in einem professionellen Theater. Vgl. Istorija (1977). Bd. 1. S. 440. In der Sekundärliteratur wird diese Komödie häufig unter der Bezeichnung "Parik" geführt.
- 23) Diese Komödie wurde wahrscheinlich von einem Amateur-Theater aufgeführt.
- 24) Das Drama "Barskij postupok" wird nur bei Pobedonoscev (1818). S. 128 sowie bei Sirotinin (1891). S. 440 erwähnt, während es im Russkij Biografičeskij Slovar' (1905) sowie in allen neueren Publikationen der Sekundärliteratur nicht mehr aufgeführt wird.
- 25) An der Zusammenstellung des ersten Bandes war P.A. Plavil'sčikov noch selbst beteiligt. Es ist wahrscheinlich, dass auch die Textauswahl der übrigen drei Bände vom Autor mit seinem Bruder abgesprochen wurde. Die Tatsache, dass weder das Erstlingswerk "Družestvo" noch die ersten publizistischen Versuche der "Utra" Eingang in die Werkausgabe gefunden haben, liessen sich so als Zweifel des Autors an der Qualität seiner frühen literarischen Arbeiten deuten.
- 26) Es soll im folgenden nicht auf die Werke eingegangen werden, die sich ausschliesslich auf die Biographie Plavil'sčikovs bzw. auf seine Tätigkeit als Schauspieler konzentrieren (s. Istorija [1968]. S. 334 f., N<sup>o</sup> 6249-6251, 6253-6258, 6261, 6264, 6267, 6269, 6272).
- 27) Ausser den bereits zitierten Arbeiten von Sirotinin, Bezpjatov und Michajlovskij sind hier folgende Aufsätze zu nennen: Fomin (1893); Varneke (1901), (1904); von Berg (1911)
- 28) Hier ist besonders der Aufsatz von Sirotinin von grosser Bedeutung. Sirotinin sieht als erster die literaturhistorische Rolle Plavil'sčikovs in der theoretischen Aneignung und Überwindung der durch Fonvizin geleisteten Fortschritte in der russischen Literatur (s. Sirotinin [1891]. S. 435). Auf die Stücke eingehend äussert Sirotinin die für die Forschung wegweisende Ansicht, dass nur Plavil'sčikovs Komödien, nicht aber seine Dramen und Tragödien, Anspruch auf literaturhistorische Berücksichtigung haben könnten (Sirotinin [1891]. S. 440). Diese und andere Thesen wurden von der sowjetischen Forschung wiederholt aufgegriffen.
- 29) Vgl. Sirotinin (1891). S. 433; Fomin (1893). S. 28 ff.; Varneke (1904). S. 104 ff.; von Berg (1911). S. 139 ff.; die Problematik wird bei Černych (1966) wieder aufgegriffen.
- 30) Istorija (1980). Bd. 1.
- 31) Falls sich wesentliche Entsprechungen oder Widersprüche zu Ergebnissen der vorrevolutionären Forschung konstatie-

ren lassen, werden diese im Text oder in den Anmerkungen erwähnt.

- 32) Vgl. z.B. Sirotinin (1891). S. 433.
- 33) Varneke (1901). S. 101 bezeichnet Plavil'sčikovs polemische Auswüchse als "obyčnoj i zaurjadnoj lamentaciej v krajne nacionalističeskom napravlenii".
- 34) S. z.B. Kulakova (1952). S. 33.
- 35) "Patriotizm, demokratičnosť, progressivnosť i realizm - vot éto glavnye i cennejšie kačestva russkogo teatra, vot ego osnovanie." (Karskaja [1943]. S. 113). Dieser Artikel wird in der Bibliographie zur russischen Literatur des 18. Jahrhunderts (Istorija [1968]) nicht erwähnt. Schon von Berg hatte Plavil'sčikovs Komödien als realistisch bezeichnet: "Glubokij realizm - vot osnovnoe dostoinstvo komedij Plavil'sčikova." (von Berg [1911]. S. 139).
- 36) "Bor'ba Plavil'sčikova protiv dvorjanskogo mirovozzrenija, stremlenie k pravdivomu izobraženiju žizni, trebovanie 'otečestvennosti' v p'esach i samobytnoj dramaturgii na nacional'no-istoričeskoj osnově, glubokaja vera v russkij narod, v ego vysokie moral'nye kačestva, gorjačij patriotizm, čuvstvo nacional'noj gordosti - vse éto charakterizuet Plavil'sčikova kak pisatelja i obščestvennogo dejatelja." (Kazanskaja [1949]. S. 1). Diese Dissertation findet sich weder in der Bibliographie zur russischen Literatur des 18. Jahrhunderts noch wird sie in späteren Arbeiten zu Plavil'sčikov zitiert.
- 37) Kazanskaja erwähnt nicht den Artikel "Razuščenie o zreliščach", der als anonymes Beitrag zu der von Plavil'sčikov 1782 herausgegebenen Zeitschrift "Utra" erschienen war. S. Utra (1782). Mesjac ijul'. S. 61 ff.
- 38) "Komedii Plavil'sčikova [...] predstavljajut soboj šag vpered v razvitii bytovoj russkoj komedii [...]." (Kazanskaja [1949]. S. 2).
- 39) "odin iz jarkich predstavitelej demokratičeskoj ideologii, začinatel' realizma v dramaturgii i v sceničeskom iskusstve" (Lemberg [1950]. S. 89).
- 40) "on [...] vystavil trebovanie vosproizvedenija žiznennoj pravdy v iskusstve, kak sredstva propagandy peredovyh demokratičeskich i patriotičeskich idej." (ebda S. 101).
- 41) Ebda S. 102. Mit einer ähnlichen Begründung hatte schon Karskaja Plavil'sčikov über die französischen Aufklärer des 18. Jahrhunderts gestellt! S. Karskaja (1943). S. 112.

- 42) S. Ožegov (1951). S. 56 ff.
- 43) "Idejno-vospitatel'nye zadači teatra, kak školy demokratičeskoj kul'tury, u Plavil'sčikova v pervye polučili širokoe i detal'noe obosnovanie." (Ebda S. 69).
- 44) "Togda že vyrabatyvajutsja i realističeskie literaturnye vzgljady Plavil'sčikova." (Ebda S. 60).
- 45) "Ved' imenno seredina 80-ch godov - načalo 90-ch godov XVIII veka [...] sostavljaet novyj, demokratičeskij etap v razvitii ruskoj obščestvennoj žizni [...]. 1790 god, god vychoda 'Putesestvija iz Peterburga v Moskvu' A.N. Radiščeva, byl veršinoj éтого perioda." (Ebda S. 63).
- 46) Es ist bemerkenswert, dass auch in historischen Arbeiten der 50-er Jahre Plavil'sčikov in einem Atemzug mit Radiščev genannt wird: "Vse tvorčestvo Radiščeva, Novikova, Krylova, Plavil'sčikova i mnogich drugich bylo krovno svjazano s interesami naroda, s proslavleniem ego kul'tury, s zaščitoj ego prav." (Štrange [1956]. S. 31). Bei Džudžela dagegen werden in dem Kapitel über Mitläufer und Nachfolger Radiščevs zwar noch Krylov und Klusin, nicht aber Plavil'sčikov genannt. Vgl. Džudžela (1972). S. 228 ff.
- 47) "Petr Alekseevič Plavil'sčikov vystupaet kak strastnyj borec za sozdanie samobytnoj nacional'noj kul'tury, za osvoboždenie ee ot vsjakogo roda zaimstvovanij i preklonenija pered inostranščinoj." (Kulakova [1952]. S. 5).
- 48) "Plavil'sčikov [...] okazalsja svjazannym kupečeskoj ideologiej do konca žizni. Slabye storony ego dejatel'nosti v značitel'noj stepeni objasnjajutsja étoju osobnost'ju ego mirovozzrenija, sil'nye - blizost'ju k takim progressivnym pisateljam, kak Aničkov, Fonvizin, Krylov." (Ebda S. 19 f.).
- 49) "Dejstvitel'no, mužestvo, terpenie, um, tverdost', uporstvo i talantlivost' svojstvenny ruskomu narodu." (Ebda S. 33). S. Dazu Plavil'sčikovs 1792 im "Zritel'" erschienenen Artikel über den russischen Volkscharakter "Nečto o vroždennom svojstve duš Rossijskich". Der Artikel ist abgedruckt in Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 1 ff.
- 50) "[...] čto, nesmotrja na vse otstuplenija ot klassicizma, teorija Plavil'sčikova ešče ne vedet k sozdaniju realističeskoj tragedii. Emu gorazdo bliže sentimental'naja meščanskaja drama." (Kulakova [1952]. S. 55).
- 51) Vgl. unten das Kapitel 3.2.1.4.
- 52) "Pričinu odnostoronnosti i nezaveršennosti kritiki gospodstvujuščej éstetičeskoj teorii u Plavil'sčikova sleduet iskat' v uzosti ego ischodnyh pozicij, v kotorych, nacional'no-patriotičeskoe načalo rešitel'no preobladalo nad social'nym." (Orišin [1953]. S. 117 f.).



- 53) "tol'ko do izvestnych predelov, dostatočnych dlja udovletvorenija ego nacional'nogo ideala" (Ivanov, zitiert in Orišin [1953]. S. 118).
- 54) "Otečestvennost' sočineniija u Plavil'sčikova sovpadaet s gorazdo bolee širokim ponjatiem narodnosti." (Orišin [1953]. S. 112). Plavil'sčikov habe eben deshalb den Kaufmann Minin als idealen Helden vorgeschlagen. S. dazu auch Karskaja (1943). S. 111.
- 55) "V tesnoj svjazi s ponimaniem teatra, kak narodnogo, stoit i drugoe, vydvnutoe Plavil'sčikovym trebovanie - rassirenje i demokratizacija tematiki teatral'nych sočinij." (Ebda S. 113).
- 56) "Po svoim osnovnym idejno-chudožestvennym priznakam tvorčestvo Plavil'sčikova [...] bylo vyraženiem v russkom sentimentalizme buržuazno-demokratičeskich tendencij, ne polučivšich širokogo razvitija vsledstvie slabosti buržuaznych elementov v ékonomičeskoj, političeskoj i kul'turnoj žizni dvorjansko-krepostničeskoj Rossii XVIII veka." (Orišin [1958]. S. 65).
- 57) Die fehlende Definition des Realismus-Begriffes und die Beliebigkeit seiner Anwendung zeigen sich exemplarisch in dieser Dissertation, wenn dem Klassizismus realistische Tendenzen nur deshalb zugeschrieben werden, weil seine Ästhetik ein "Streben nach Typisierung" entwickelt habe (Koz'min [1954]. S. 15; s. auch ebda S. 6). So werden auch die Herausgeber des "Zritel'" weiterhin als "demokratisch gestimmte Schriftsteller" bezeichnet (ebda S. 8; vgl. Lemberg [1950]. S. 93).
- 58) Koz'min wiederholt hier eine Behauptung Sirotinins. S. dazu oben S. 228.
- 59) Vgl. Koz'min (1959). S. 106.
- 60) S. Aseev (1977). S. 439 ff.. Die Arbeiten von Berkov und Vsevolodskij-Gerngross wurden zwar Ende der 70er Jahre publiziert, sie sind aber bereits 1949 bzw. in den 30er Jahren entstanden. S. Berkov (1977). S. 3; Istorija (1977). Bd. 1 (Avtor toma: V.N. Vsevolodskij-Gerngross). S. 14.
- 61) "Položitel'noe značenie stat'i zaključaetsja v tom, čto ona javilas' svoego roda deklaraciej prav russkogo nacional'nogo teatra i preobladajuščego v nem otnositel'no demokratičeskogo zritelja." (Aseev [1977]. S. 441). Unter "demokratischen Zuschauern" scheint Aseev diejenigen Zuschauer zu verstehen, die nicht dem Adel angehören (s. ebda). Was er allerdings unter "relativ demokratisch" versteht, ist der Textstelle nicht zu entnehmen.

- 62) "Vystupaja ideologom formirujuščej sja ruskoj buržuazii [...]" (ebda S. 440). Vgl. dazu die historische Skizze zu Beginn des Kapitels ebda S. 435.
- 63) "Teorija komedii Plavil'sčikova napravljena protiv ruskoj realističeskoj komedii i satiry voobščee." (Ebda S. 442). Unter "realistischen Komödien" versteht Aseev offensichtlich die Komödien Fonvizins, Kapnists u.a.. Vgl. ebda S. 442.
- 64) Auch Aseev wiederholt bestimmte, in der Forschung immer wiederkehrende Behauptungen, die auf einer simplifizierenden Interpretation der Abbildungsfunktion der Kunst beruhen. Seine Bemerkungen zum "Bobył'" Plavil'sčikovs ("Plavil'sčikov po-novomu podošel k izobraženiju sel'skoj žizni, pokazav social'noe rassloenie ruskoj derevni konca XVIII veka." (Ebda S. 444) stellen eine Behauptung auf, die allein durch ständige Wiederholung (vgl. Kulakova [1952]. S. 79; Orišin [1958]. S. 53; Berkov [1977]. S. 316 f. ) noch nicht an Überzeugungskraft gewinnt. Die Mängel dieser Interpretationsmethode treten besonders offen zutage, wenn die Autoren in den Personen der Stücke bestimmte gesellschaftliche Gruppen 'wiedererkennen'. So sieht Berkov in Matvej, der Hauptgestalt aus "Bobył'", einen Vertreter der neuen Generation der Leibeigenen! S. Berkov (1977). S. 317.
- 65) "V tvorčestve ètogo dramaturga, vychodca iz raznočinnnoj kupečeskoj sredy, neobchodimost' obraščeniya k nacional'no-patriotičeskoj tematike osmysljaetsja s otkryto demokratičeskich pozicij." (Istorija [1980]. Bd. 1. S. 677).
- 66) Lukin (1765). Č. 2. S. XXVI.
- 67) Der Text des Traktates wird im folgenden zitiert nach der Fassung der Werkausgabe aus dem Jahre 1816. S. Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 24 ff.. Der Text dieser Ausgabe ist mit dem der Erstveröffentlichung aus dem Jahre 1792 abgesehen von wenigen unwesentlichen stilistischen Änderungen identisch. Gekürzte Fassungen des Traktates finden sich in Istorija (1964). S. 803 ff.; Kritika (1978). S. 216 ff.
- 68) Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 85.
- 69) S. zur Literaturkritik und zur Dramentheorie im 18. Jahrhundert auch die Arbeit von Achinger (1970).
- 70) Die Aufsätze sind teilweise abgedruckt in Chrestomatija (1936). S. 33 ff.; s. auch Kuntze (1971). S. 19 ff.
- 71) Diese Behauptung dient Plavil'sčikov auch als rhetorische 'captatio benevolentiae', um den Leser für sich einzunehmen. S. Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 85.

- 72) Vgl. Szondi (1977). S. 15.
- 73) Von den wichtigen Literaturtheoretikern des 17. und 18. Jahrhunderts waren nur Boileau und Diderot ins Russische übersetzt worden, während die Arbeiten Batteux', Marmon-tels, Merciers, Lessings u.a. bis 1792 nicht in Über- setzung vorlagen. Da Plavil'sčikov aber Französisch und Deutsch beherrschte, ist es möglich, dass er die Werke dieser Autoren im Original gelesen hat.
- 74) Zritel' (1792). Č. 3. S. 3 ff.; Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 86 ff. (im folgenden "Vozrazenie").
- 75) Zritel' (1792). Č. 3. S. 40 ff.; Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 100 ff. (im folgenden "Otvet").
- 76) Zritel' (1792). Č. 1. S. 9 ff.; Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 1 ff. (im folgenden "Nečto ...").
- 77) Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 114 ff.
- 78) Die häufig unmögliche bzw. strittige Klärung der Autor- schaft dürfte einer der massgeblichen Gründe dafür sein, dass historisch-kritische Werkausgaben selbst so bekannter Schriftsteller wie Sumarokov oder Fonvizin noch nicht vor- handen sind.
- 79) Vgl. Livanova (1952). Bd. 1. S. 306 ff.
- 80) In den Anmerkungen zum Traktat erwähnt der Herausgeber V.I. Kulešov schon nicht mehr, dass die Frage der Autor- schaft einmal strittig gewesen ist. S. Kritika (1978). S. 365.
- 81) Vgl. dagegen die Ansicht von Livanova (1952). Bd. 1. S. 308 ff.
- 82) S. Kritika (1978). S. 365.
- 83) Der Verfasser des "Vozrazenie" wählt überdies die gleiche Unterschrift ("ochotnik do teatra") wie der anonyme Autor des Traktates "Teatr" in seinen einleitenden Worten an das Publikum: "Budući ochotnikom do teatra posylaju slaboe moe razsuždenie o Rossijskom zrelišče, [...] (Zritel' [1792]. Č. 2. S. 12). Im Zusammenhang mit der Frage nach dem Autor des "Razuždenie o zreliščach" (1782) fällt die ähnliche Bezeichnung auf, die Plavil'- scikov seinem Traktat "Teatr" gibt.
- 84) Zuletzt bei Koz'min (1959). S. 124 ff.
- 85) Vgl. Berkov (1977). S. 310.
- 86) Vgl. Livanova (1952). Bd. 1. S. 302 ff.
- 87) Vgl. Ch. Batteux: Traité de la Poésie Dramatique. In: Batteux (1774). S. 3 ff. (S. 217 ff.).

- 88) Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 24 f.
- 89) Ebda S. 37.
- 90) Der Verfasser des "Vozraženie" selbst strebe nur nach dem Ruhm (slava), Kritiker genannt zu werden; folglich liesse sich der Begriff "eigener Nutzen" auch in mehrere Komponenten zerlegen (ebda S. 101 f.). Diese Begründung demonstriert die Absicht Plavil'sčikovs, die Beweisführung des Traktates "Teatr" durch eine künstliche Polemik mit ironisch-satirischen Ausfällen aufzulockern.
- 91) Ebda S. 25 f.
- 92) Ebda S. 25.
- 93) Schulte-Sasse (1975). S. 19.
- 94) Vgl. dazu über Dubos in Cassirer (1973). S. 405. Die klassizistische Forderung, dass ein Kunstwerk angenehm (agréable) sein müsse, wird von Plavil'sčikov in die Natur des Menschen hineinverlegt und als Bedürfnis des Menschen nach Vergnügen 'anthropologisiert'. Auch hier zeigt sich deutlich die verschiedene Blickrichtung, die eine klassizistische von einer empfindsamen Poetik unterscheidet. Damit ergibt sich eine grundlegende Übereinstimmung mit Karamzin, der 1794 in seinem Aufsatz "Čto nužno avtoru" (zuerst abgedruckt in der von Karamzin herausgegebenen Zeitschrift Aglaja. Č. 1. Moskva 1794. S. 27 ff.; s. auch in Karamzin (1964). Bd. 2. S. 120 ff.) die seelischen Qualitäten eines Dichters in den Vordergrund rückt, während die klassizistischen Regeln zur Schaffung eines Kunstwerks weggefallen sind. Dieser Hinweis ist auch dann berechtigt, wenn Plavil'sčikov eher vom Rezipienten, Karamzin in seinem Aufsatz dagegen vom Verfasser eines Werkes spricht.
- 95) Als letzte bedeutende Vertreter einer rein klassizistischen Ästhetik können in Deutschland Gottsched, in Frankreich Batteux, in England Pope und in Russland Sumarokov genannt werden.
- 96) Vgl. Cassirer (1973). S. 405.
- 97) "Ni čto stol' ne vozbuždaet čuvstvitel'nosti našej, kak ta živaja kartina, gde dobrodetel' [...]." (Plavil'sčikov [1816]. Č. 4. S. 26).
- 98) Utra (1782). Mesjac ijul'. S. 63.
- 99) Ob Plavil'sčikov nur aus Rücksicht auf die Zensur diese Betonung des Gleichheitsgedankens vermeidet oder ob es sich um eine (nach der Französischen Revolution eintretende?) Meinungsverschiebung des Autors handelt, kann nicht eindeutig beantwortet werden.

- 100) Vgl. Cassirer (1973). S. 405. Die Affekte oder im Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts: die Leidenschaften (strasti) (vgl. zu diesem Begriff Sauder [1974]. S. 133 ff.) werden im Traktat "Teatr" nicht erwähnt, doch indem der Text die negative klassizistische Bewertung der Leidenschaften ausspart, deutet sich auch hier eine Aufwertung des Herzens an. In seiner "Epistola II" hatte Sumarokov Kantemir noch folgendermassen charakterisiert: "Preslavnogo Depro prekrasnaja satira/ Podvigla v Severe razumna Kantemira/ Posledovat' emu i strasti ochuždat'; (Sumarokov [1957]. S. 116). Die Gegenposition findet sich z.B. bei Diderot: "Les passions détruisent plus de préjugés que la philosophie." (Diderot [1875]. S. 126).
- 101) Diese Begriffe wurden im 18. Jahrhundert synonym verwendet. Vgl. Sauder(1974). S. 133.
- 102) Vgl. Cassirer (1973). S. 453 ff.; s. auch Schulte-Sasse in Lessing (1972). S. 168 ff.. Schulte-Sasse nennt diesen Prozess die "theoretische Emanzipation der Kunst als qualitativ verschiedenes und der philosophischen Sprache gleichberechtigtes Erkenntnismedium." (Ebda S. 174).
- 103) Vgl. zum folgenden Sauder (1974). S. 73 ff.
- 104) Ebda S. 85.
- 105) Welche Rolle die Herausstellung bürgerlicher Moral im Kampf des Bürgertums um den sozialen Aufstieg eingenommen hat, ist bereits häufiger in der Forschung behandelt worden und soll hier nicht ausführlich referiert werden. S. besonders die Studien von Koselleck (1976) und Balet/Gerhard (1973). S. 107 ff.
- 106) 'duša' wie auch 'duševnyj' haben bis heute die Bedeutung 'Herz' bzw. 'herzlich' bewahrt.
- 107) Schulte-Sasse (1975). S. 19.
- 108) S. oben das Zitat von Szondi S. 77.
- 109) Schulte-Sasse in Lessing (1972). S. 231.
- 110) Schulte-Sasse (1975). S. 20 spricht von dem "moralischen Normbegriff".
- 111) Die Theoretiker des französischen Klassizismus haben der Kunst einen moralischen Zweck an sich (wie auch eine anzustrebende Nützlichkeit) abgesprochen (s. dazu die Ausserungen über den "Ödipus" des Sophokles bei Batteux [1774]. S. 238 f.). Batteux schreibt 1747, alle Schönen Künste hätten als einziges Ziel "le plaisir"; nur Architektur und Redekunst wollten gleichzeitig angenehm und nützlich sein (vgl. Batteux [1747]. S. 6).

- 112) Zu dem Verhältnis von Ästhetik und Moral bei Lessing s. Schulte-Sasse in Lessing (1972). S. 198; Lessing (1977). S. 121 ff., S. 166 ff.. Auch J.G. Sulzer betont die enge Verflechtung von Moral und Ästhetik. In der Vorrede zu seiner "Allgemeinen Theorie der Schönen Künste" trennt er mit den Kategorien der Wolffschen Vermögenspsychologie die beiden Vermögen 'Verstand' und 'sittliches Gefühl'; das sittliche Gefühl sei dafür verantwortlich, dass "Gefühl für sittliche Ordnung, für das Schöne und Gute in die Gemüther gepflanzt werden." (Sulzer [1771]. Teil 1. S. III).
- 113) Sauder (1974). S. 129.
- 114) "Udovol'stvie s. n. 1., das Vergnügen, Amusement; das Wohlgefallen, -behagen; 2, die Zufriedenheit"; (Pavlovskij [1879]. S. 1226).
- 115) Vgl. Sauder (1974). S. 129.
- 116) Dieses Bemühen ist in der russischen Theatertheorie nicht neu. Schon Lukin hatte in seinem Vorwort "Predislovie k Pustomele" betont, dass er Herz und Verstand gleichermaßen ansprechen wolle (Lukin [1765]. Č. 1. S. 155). Dies ist nur folgerichtig für einen Autor, der (zusammen mit Fonvizin) als erster rührende Stellen in seine Komödien einflocht.
- 117) Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 87.
- 118) Ebda S. 102; das Unterstrichene im Original kursiv.
- 119) Ebda S. 78.
- 120) "Odnim iz literaturnych napravlenij, vyrossich na osnove prosvetitel'skogo tvorčeskogo metoda, i javljaetsja sentimentalizm. Specifičeskaja že osobennost' éтого napravlenija zaključaetsja v tom, čto iz dvuch duchovnych načal, kotorymi priroda nadelila čeloveka, glavnyj sentimentalisty sčitali čuvstvo." (Orlov [1977]. S. 25). Vgl. dazu die Ausführungen Sauders: "Empfindsamkeit ist als Tendenz der Aufklärung zu begreifen wie Sturm und Drang und Rokoko [...]." (Sauder [1974]. S. XI).
- 121) Es ist nicht zu leugnen, dass bei den bekannten russischen Sentimentalisten wie Karamzin oder Radiščev die Betonung des Herzens vorrangig ist. Sauder konstatiert, dass sich seit den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts die Aufwertung der Leidenschaften durch die französische Philosophie auch in Deutschland bemerkbar machte und der deutsche Sturm und Drang das Gleichgewicht von Verstand und Gefühl zugunsten einer Betonung des Herzens verschob (vgl. Sauder [1974]. S. 134). Die in der russischen Literatur immer wieder zu konstatierende Phasenverschiebung im Verhältnis zu den Literaturen Westeuropas ermöglichte es, dass in Russland sowohl

ein sich um einen Ausgleich von Herz und Verstand bemügender Ansatz wie auch eine Betonung des Herzens gleichzeitig nebeneinander existieren konnten.

- 122) Dies gilt jedoch nur unter dem Vorbehalt, dass eine Zuordnung zu bestimmten -ismen verlangt wird. In einem solchen Fall wäre Plavil'sčikov eher als Sentimentalist denn als Klassizist zu bezeichnen.
- 123) Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 26.
- 124) Vgl. Sauder (1974). S. 74.
- 125) S. zu Gottsched Hinck (1965). S. 168. Der grosse Einfluss Gottscheds auf die klassizistische Poetik in Russland wurde bereits erwähnt. Gukovskij sieht ebenfalls die enge Verbindung von Regeln des französischen Klassizismus mit Postulaten der englischen Empfindsamkeit in Russland. S. Gukovskij (1962). S. 114 f.
- 126) "O pozorišćnych igrach ili komedijach i tragedijach". Der 1733 erschienene Artikel ist abgedruckt in Chrestomatija (1936). S. 34 ff.. Zu dem anonymen Verfasser s. Kuntze (1971). S. 20.
- 127) "[...] tvorec nachodit put' / Smotritelej svoich črez dejstvo um tronút'." (Sumarokov [1957]. S. 137). Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass Lukin in der Praxis die gleiche wirkungspoetische Strategie verfocht, wie sie hier für Plavil'sčikov skizziert wird. In der Theorie akzentuierte Lukin jedoch stärker die Rolle des Verstandes für die Aufklärung. Seine These, dass alle Menschen, auch Diener, denken könnten (Lukin [1765] Č. 1. S. XVIII), demonstriert dies exemplarisch und zeigt den Beziehungspunkt (soziale Nivellierung) wie auch die Differenz (Betonung des Verstandes) zur sentimentalistischen Position Karamzins: "i krest'janki ljubit' umejut!".
- 128) "Dorval: Quel est l'objet d'une composition dramatique? Moi: C'est, je crois, d'inspirer aux hommes l'amour de la vertu, l'horreur du vice ..." (Diderot [1875]. S. 149). Zum Tugendkult Diderots s. auch Szondi (1977). S. 137 ff.
- 129) Hier handelt es sich um einen Allgemeinplatz, der als Behauptung formuliert, was bei fast allen europäischen Theoretikern des 18. Jahrhunderts (mit Ausnahme der französischen Klassizisten) als Postulat in der einen oder anderen Form geäußert wird. Vgl. z.B. Mercier (1773). S. 12.
- 130) Slovar' (1806). Č. 3. st. 1432.

- 131) Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 27.
- 132) Ebda S. 28.
- 133) Vgl. z.B. Diderot (1875). S. 312; J.-F. Marmontel: Essai sur le goût. In: Marmontel (1819). Bd. 4. S. 46; ders.: Apologie du théâtre. In: Marmontel (1819). Bd. 5. S. 743. Auch Katharina II. hatte das Theater mit einer Schule verglichen: "Teatr est' škola narodnaja, ona dolžna byt' nepremenno pod moim nadzorom, ja staršij učitel' v étoj škole, i za nřavy naroda moj pervyj otvet bogu." (Zitiert nach Gurevič [1939]. S. 97).
- 134) F. Schiller: Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? In: Schiller (1962). Bd. 20. S. 97. Vgl. auch die Anmerkungen Bd. 21. S. 139 ff.
- 135) Vgl. Gurevič (1939). S. 82.
- 136) S. Rousseau (1948).
- 137) S. zu diesem Literaturstreit den Artikel von Hoffmann (1976).
- 138) Vgl. exemplarisch Sulzer: "Und doch könnte man durch dergleichen Veranstaltungen aus den Menschen machen, was man wollte." (Sulzer [1771]. Teil 1. S. V).
- 139) Schon Lukin beklagte, dass ein Theaterautor lange auf die Frucht seiner Bemühungen warten müsse (Lukin [1765]. Č. 1. S. V; s. auch ebda S. 155 f.). Vgl. z.B. auch die kritische Einschätzung der Wirkungsmöglichkeiten des Theaters in F. Schiller: Über das gegenwärtige deutsche Theater. 1782. In: Schiller (1962). Bd. 20. S. 79; s. auch ebda S. 95.
- 140) In den russischen poetologischen Äusserungen des 18. Jahrhunderts wird die Nützlichkeit der Dichtung bzw. des Theaters nicht bezweifelt, ja sie wird durchgehend emphatisch bejaht. In einem Land, in dem seit den Reformen Peters I. die Naturwissenschaften und damit auch das Kriterium der Nützlichkeit im Vordergrund standen, muss auch die Dichtung ihren Wert für das Allgemeinwohl als Nützlichkeit behaupten. Die Arbeit des Dichters ein durch die Pflicht diktierter Dienst am Wohle der Gemeinschaft, die Dichtung eine nützliche Tätigkeit: in diesen weitverbreiteten Vorstellungen drückt sich auch der prägende Einfluss des Naturrechts in seiner pietistischen Interpretation (Wolff) aus, die von deutschen Professoren in Russland verbreitet wurde und die besonders die Pflicht des Einzelnen zum Dienst am allgemeinen Wohl betonte. (Vgl. dazu Raeff: [1973]. S. 35).
- 141) S. Boileau (1970). Chant III. V. 113 ff. S. 87; V. 373 ff. S. 94.



- 142) Vgl. Cassirer (1973). S. 397. Dubos entwickelte als erster die Klimatheorie, die später von Montesquieu wieder aufgegriffen wurde.
- 143) Batteux (1747). S. 107.
- 144) Ebda S. 108.
- 145) Ebda S. 110. Vgl. Plavil'sčikovs rhetorische Frage: "Neuželi dlja vsech narodov na svete priroda mat', a dlja nas odnich mačicha, kotoraja ne dala nam nikakoj sobstvennosti?" (Plavil'sčikov [1816]. Č. 4. S. 33).
- 146) So heisst es nur bei Diderot: "Tout peuple a des préjugés à détruire, des vices à poursuivre, des ridicules à décrier, et a besoin de spectacles, mais qui lui soient propres." (Diderot [1875]. S. 369).
- 147) S. Lessing: Hamburgische Dramaturgie, 97. Stück. Die Frage, ob auch in der Tragödie einheimische Sitten von Vorteil wären, wird von Lessing nicht endgültig positiv beantwortet.
- 148) Vgl. Lessing in seinen Briefen an Gleim, zitiert in Lessing (1977). S. 219 f.
- 149) Sulzer (1771). Teil 1. S. 276; s. auch das Vorwort ebda S. V. Sulzers patriotischer Elan ist u.a. auch mit seiner Schweizer Herkunft zu erklären (s. dazu unten das Kapitel 3.2.1.3.6.). Zu Sulzers Biographie s. das Vorwort von G. Tonelli in Sulzer (1970). S.V. Lenz wird durch seine Verehrung Shakespeares daran gehindert, die Helden der eigenen Geschichte zu bevorzugen. S. J.M.R. Lenz: Anmerkungen übers Theater. In: Lenz (1976). S. 37 ff.
- 150) Vgl. Sturm (1978). S. 31 ff.
- 151) Vgl. Nivelles (1960). S. 142.
- 152) Vgl. L.S. Mercier: Jenneval ou le Barnevelt Francois, Drame. Préface. In: Mercier (1778). Bd. 1. S. 3 ff. (S. 9 ff.); s. auch Mercier (1773). S. 103.
- 153) Schiller (1962). Bd. 20. S. 99. Vgl. zu der Einschätzung des griechischen Theaters auch Lessing: Hamburgische Dramaturgie, 97. Stück; Mercier (1773). S. 102. Auch Plavil'sčikov schätzt das griechische Theater wegen seiner 'nationalen Gesinnung'. S. seinen Aufsatz "Razsuždenie o zreliščach drevnej Grecii" in Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 115 ff.
- 154) Vgl. Orišin (1953). S. 103. Orišin weist im Anschluss an Karskaja darauf hin, dass bereits die russischen Klassizisten in ihren Tragödien häufig Helden der eigenen Geschichte auf die Bühne brachten.

- 155) Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 29. Plavil'sčikov führt hier Personen aus der Tragödie "Didona" Ja.B. Knjažnins an.
- 156) Obwohl hier "Čingis-Chan" als exemplarischer Held genannt wird, zielt Plavil'sčikovs Argumentation doch gegen die klassizistische Tragödie mit Stoffvorlagen aus der griechischen und römischen Geschichte.
- 157) Vgl. Aseev (1977). S. 440 f.
- 158) P.A.C. de Beaumarchais: Essai sur le drame sérieux (Essai sur le genre dramatique sérieux). In: Beaumarchais (1767). S. 28. Diderot hatte diese rhetorische Frage ähnlich gestellt. S. Diderot (1875). S. 146.
- 159) Diderot (1875). S. 146. Zur Durchsetzung des bürgerlichen Trauerspiels gebraucht schon Lillo dieses Argument (vgl. Szondi [1977]. S. 25 ff., S. 43 ff.). Auch bei Beaumarchais, Mercier und Lessing finden sich ähnliche Formulierungen. Plavil'sčikov zitiert fast Diderot, wenn er über das bürgerliche Trauerspiel sagt, seine Hauptpersonen seien "lica, kotoryja ežečasno obraščajutsja v glazach". (Plavil'sčikov [1816]. Č. 4. S. 66).
- 160) Schon Lukin hatte aus der Argumentation der westeuropäischen Theoretiker die soziale Stossrichtung eliminiert und allein den nationalen Aspekt der Argumentation beibehalten. S. oben S. 32 ff.
- 161) Vgl. Orišin (1953). S. 117 f.
- 162) S. unten das Kapitel 3.2.1.3.5.; s. auch Kulakova (1952). S. 38 ff.. Zur Ideologie der russischen bürgerlichen Schriftsteller des 18. Jahrhunderts s. auch den Aufsatz von Gukovskij (1936).
- 163) Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 91.
- 164) Ebda S. 104.
- 165) Die erste russische Originalkomödie, in der das Leben der Kaufleute geschildert wird, stammt aus dem Jahre 1780: "Kupeckaja kompanija" von O. Černjavskoj (s. Černjavskoj [1780]). Unklar ist, ob die komische Oper M.A. Matinskijs "Sankt-Peterburgskij gostinyj dvor", die ebenfalls im Kaufmannsmilieu spielt, bereits 1779 oder erst 1782 uraufgeführt wurde. Der Text dieser Oper ist abgedruckt in Komedijsa (1950). S. 263 ff.. Eine der ersten komischen Opern, die sich mit der Kaufmannsthematik auseinandersetzte, Ja.B. Knjažnins "Sbitensčik" (1784 uraufgeführt; die Oper ist abgedruckt in Knjažnin [1787]. Bd. 3. S. 185 ff.), diente Plavil'sčikov als Anregung zu seiner Komödie "Mel'nik i sbitensčik - soperniki" (1789).

- 166) S. oben das Zitat S. 160.
- 167) Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass es auch bürgerliche Philosophen (wie z.B. Herder) waren, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts dagegen opponierten.
- 168) S. oben das Zitat von Diderot S. 159. A. 146.
- 169) Der Einwand des fiktiven Autors des "Vozraženie", der eben diese Tendenz des Traktates kritisiert, wird von Plavil'sčikov im "Otvjet" zurückgewiesen (s. Plavil'sčikov [1816]. Č. 4. S. 113). Eine derartige Konzeption des Theaters muss der Satire kritisch gegenüberstehen. Vgl. Aseev (1977). S. 442.
- 170) S. oben die Zitate von Diderot S. 43.
- 171) Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 47 f.; vgl. auch ebda S. 10. Darüber hinaus nennt Plavil'sčikov als weitere Argumente für ein Übergewicht der Tugend über das Laster auf der Bühne, dass eine zu eindringliche und zu häufige Schilderung des Lasters
- a) einen Gewöhnungseffekt bei dem Zuschauer zur Folge habe und dies dazu führe, dass der Theaterbesucher das Stück ablehne;
  - b) dass der Zuschauer von der gelungenen Charakterzeichnung lasterhafter Figuren auf einen ähnlichen Charakter des Autors schliessen könne.
- 172) Im Text wird der Begriff 'Volksgeschmack' verwendet, doch geht aus dem Kontext eindeutig hervor, dass der Autor den Volkscharakter meint.
- 173) Plavil'sčikov griff mit diesem Aufsatz in eine Diskussion über den russischen Volkscharakter ein. S. dazu Koz'min (1954). S. 9 f.
- 174) Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 7. Dieser Vorwurf richtet sich indirekt gegen den Adel. In dem Traktat "Teatr" wird der Autor deutlicher, wenn er die modische Erziehung "nekotorych bol'shago sveta osob" anklagt (ebda S. 32).
- 175) Ebda S. 8.
- 176) Ebda S. 46.
- 177) Die Überwindung der Standesschranken wurde in Deutschland der Tugend auch erst dann zugeschrieben, als sie nicht mehr von der Vernunft des Menschen abhängig gemacht wurde, sondern seiner sittlichen Natur, d.h. dem 'Herzen', zugeordnet wurde. Noch zur Zeit Gottscheds erscheint die Hierarchie der Gesellschaft als Hierarchie der die Vernunft in verschiedenem Masse praktizierenden Individuen (vgl. Martens [1968]. S. 370 ff.). Erst bei Lessing tritt die "Radikalisierung des Gleichheitsgrundsatzes" (Schulte-Sasse [1975]. S. 35) auf, die in der

russischen Literatur erst konsequent bei Radišev erscheint.

- 178) Diderot (1875). S. 150.
- 179) Es werden an Ständen genannt: "l'homme de lettres, le philosophe, le commerçant, le juge, l'avocat, le politique, le citoyen, le magistrat, le financier, le grand seigneur, l'intendant" (ebda S. 150 f.).
- 180) Ebda S. 151. Vgl. auch Szondi (1977). S. 126 ff.
- 181) Diderot wählte als Gattungsbezeichnung für beide Stücke den Begriff 'comédie'. Vgl. zu der Frage der Gattungsbezeichnungen das Kapitel 3.2.1.3.4.
- 182) Vgl. Orišín (1953). S. 111. Besonders die Werke Merciers können hier als Beispiele eines dezidiert politischen bürgerlichen Theaters genannt werden.
- 183) G.E. Lessing: Hamburgische Dramaturgie, 86. Stück. In: Lessings Werke (1925). 5. Teil. S. 356.
- 184) Vgl. Szondi (1977). S. 28, S. 128. Noch Gottsched konstatiert, dass die Tragödie Bewunderung erzeuge. Vgl. Gottsched (1751). S. 606.
- 185) Die "Ars Grammatica" des Diomedes verlangte für die Tragödie als Helden "heroes duces reges". S. Szondi (1977). S. 33.
- 186) Fricke über Lessings "Miss Sara Sampson", zitiert in Lessing (1977). S. 145.
- 187) Plavil'sčikov gebraucht den ähnlichen Terminus 'vozchiščenie'. S. Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 29.
- 188) Ebda S. 1.
- 189) Ebda S. 30.
- 190) Ebda S. 51. Die Gattungsbezeichnungen und Namen sind im Text kursiv gedruckt. Die graphischen Varianten 'drama' und 'dramma' haben keine bedeutungsunterscheidende Funktion, da in der Erstveröffentlichung des Traktates im "Zritel'" nur 'dramma' verwendet wird. Neben den dramatischen Gattungen Komödie, Tragödie und Drama führt Plavil'sčikov noch die Oper an (ebda S. 52, S. 85). Im Vergleich zum "Razuždenie o zreliščach" aus dem Jahre 1782, in dem die Diskussion der Oper einen grossen Raum eingenommen hatte, wirken Plavil'sčikovs Äusserungen zur Oper nunmehr konzilianter, doch haben sie sich in ihrem konservativen Kern nicht geändert. Der Autor verbindet die Kritik an italienischen Opern

(besonders an den Rezitativen) mit der klassizistischen Forderung, die Oper solle ein nach den Regeln konstruiertes Drama sein, welches an geeigneten Stellen von Liedern unterbrochen werde. Vgl. zu dieser Problematik Livanova (1952). Bd. 1. S. 302 ff.

- 191) Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 62.
- 192) "[...] odnakož mnogo est' i takich komedij, kotoryja izvlekajut i slezy, i v kotorych primetno suščestvennoe različie ot tragedii i drammy, kak v svojstvach, tak i v samom rode pis'ma, [...]" (ebda S. 67). Zur Unterscheidung von 'drama' und 'meščanskaja tragedija' s. ebda S. 66 ff.
- 193) Vgl. Szondi (1977). S. 123.
- 194) Zum Rührstück s. Glaser (1969).
- 195) Diderot spricht z.B. von 'drame burlesque', 'drame philosophique' u.a.. Dieser Gebrauch findet sich auch bei Lessing und Sulzer. Auch A.F. Merzljakov steht in dieser deutschen Tradition. Seine Poetik ("Kratkoe načertanie teorii izjaščnoj slovesnosti" [1822]; s. die Definition des Terminus 'drama' in Merzljakov [1822]. S. 273) ist eine Übersetzung der dritten Ausgabe des zuerst 1783 erschienenen Lehrbuchs von J.J. Eschenburg "Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften" (s. Eschenburg [1783]), dessen Beliebtheit im 18. Jahrhundert sich u.a. dadurch dokumentiert, dass es 1789 in Petersburg in gekürzter französischer Übersetzung erschien (vgl. Meyen [1957]. S. 88; s. auch Giesemann in Merzljakov [1822]. S. III). Plavil'sčikov hat offensichtlich weder das deutsche Original noch die französische Übersetzung rezipiert, da sich die Gliederung seines Traktates wie auch die Bestimmungen zu den einzelnen Gattungen stark von denen Eschenburgs unterscheiden. Der Slovar' Akademii Rossijskoj verwendet den Begriff 'drama' in der engeren Wortbedeutung: "Licedejstvennoe sočinenie, predstavljajuščee pečal'noe proizščestvie, i raznstvujuščee ot tragidii, tem čto v drame predstavljajutsja obyknovennyja v žitii priključenija." (Slovar' [1806]. Bd. 1. st. 235). Die erste Ausgabe des Slovar' Akademii Rossijskoj erfolgte in den Jahren 1789-1794; Plavil'sčikov erwähnt die Arbeit an dem Wörterbuch in seinem Traktat (Plavil'sčikov [1816]. Č. 4. S. 109 f.). Der Artikel 'drama' wurde in dem 1790 veröffentlichten zweiten Band behandelt. Plavil'sčikov kann diesen Artikel also als Vorlage für seine Definition benützt haben. Für die Bestimmungen des Slovar' wiederum waren die Definitionen Marmontels vorbildhaft (s. Marmontels Definition des 'drame' oben S. 174. A. 201). Zu dem poetologischen System Marmontels s. Becq (1970).

- 196) S. dazu den Artikel von Patouillet (1927).
- 197) Vgl. G.E. Lessing: Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele. In: Lessings Werke (1925). 12. Teil. S. 156 ff.; auch in der "Hamburgischen Dramaturgie", 21. Stück hat Lessing dazu Stellung genommen.
- 198) S. Sulzer (1771). Teil 1. S. 214.
- 199) "I tak, kaŕetsja ne naprasno dramy nazvany početnymi det'mi teatra;" (Plavil'sčikov [1816]. Č. 4. S. 51).
- 200) Vgl. Gieseemann (1971). S. 99 ff.
- 201) Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 52. Bei Marmontel klingt diese allgemeinere Bedeutung ebenfalls noch an, wenn er definiert: "On donne aujourd'hui plus particulièrement ce nom à une espèce de tragédie populaire, où l'on représente les événements les plus funestes et les situations les plus misérables de la vie commune." (Marmontel [1819]. Bd. 4. S. 395). Marmontel verfasste die meisten Artikel zu Fragen der Poetik und Ästhetik in der "Encyclopédie". Der Artikel "drame" aus der "Encyclopédie", der die allgemeinere Wortbedeutung nennt, stammt allerdings nicht von ihm, sondern von dem Abbé Mallet.
- 202) Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 29 f.
- 203) Ebda S. 29.
- 204) Ebda S. 30.
- 205) Diderot (1875). S. 308 f.
- 206) Ebda S. 146.
- 207) Auf die verschiedene Interpretation des Tugend-Begriffs bei Diderot und Plavil'sčikov wurde bereits hingewiesen.
- 208) Vgl. Mercier (1773). S. 84. Beaumarchais äussert über sein Drama "Eugénie" in einem Brief: "Parce que les bons esprits ont senti que la moralité et l'intérêt naissaient entièrement de la disconvenance d'un homme puissant et vicieux qui persécutait une faible fille trompée, vertueuse et délaissée. Ainsi, tout ce que l'ouvrage a d'utile et de bon naît du courage qu'eut l'auteur d'oser porter la disconvenance sociale au plus haut point de liberté." (Beaumarchais (1767). S. 39. A. 1.).
- 209) S. oben S. 163.
- 210) Es ist bezeichnend, dass Plavil'sčikov als Vertreter bürgerlicher Interessen die Angehörigen des Bauernstandes hier nicht erwähnt.

- 211) Einen klärenden Hinweis gibt Tschižewskij, der auf die Wichtigkeit des im 16. Jahrhundert verfassten "Domostroj" für die Lebensweise besonders der Kaufleute bis in das 19. Jahrhundert hinweist: "Der 'pater familias' ist ein absoluter Herrscher, der seine Befehle notfalls auch mit physischer Gewalt durchsetzen darf. Von Liebe und herzlicher Eintracht ist hier genauso wenig die Rede wie von aufrichtiger Frömmigkeit." (Tschižewskij [1974]. S. 120).
- 212) S. das Zitat oben S. 159.
- 213) "Čekšper vmeščal v svoich tragedijach takija lica i dejstvija kotoryja unizili by i samuju prostonarodnuju komediju, i chotja on umel vykupat' si grubuja upodlenija naiblagorodnejšimi tragičeskimi krasotami, odnakož prosveščennyj vkus nikogda ne odobrjal sich toliko strannyh peremen v javlenijach. Čekšperovy krasoty podobny molni blistajuščej v temnote noščnoj; vsjak vidit, skol' daleki oni ot blesku solnečnago v sredine jasnago dnja." (Plavil'sčikov [1816]. Č. 4. S. 60; s. auch ebda S. 92, S. 106).
- 214) Voltaire: Lettres sur l'Angleterre, ou Lettres philosophiques. In: Voltaire (1827). Bd. 34. S. 150 ff.;vgl. auch Marmontel (1819). Bd. 5. S. 26.
- 215) Vgl. Šekspir (1965). S. 20 ff., S. 64 ff.; s. auch Sumarokov (1957). S. 129.
- 216) S. Prokopovič (1961). S. 236 (lateinischer Text), S. 345 (russischer Text). Die Poetik Prokopovičs wurde zuerst 1786 in der ursprünglichen lateinischen Fassung in Mogilev gedruckt. Bei der von Stupperich genannten Jahreszahl handelt es sich wahrscheinlich um einen Druckfehler. S. Stupperich (1977). S. 451.
- 217) Vgl. M.V. Lomonosov: Idei dlja živopisnych kartin iz Rossijskoj istorii. In: Lomonosov (1950). Bd. 6. S. 371.
- 218) Vgl. Kulakova (1968). S. 77 ff.
- 219) Ekaterina II: Iz žizni Rjurika. Podražanie Šakespiru, bez sochranenija teatral'nych obyknovennyh pravil. In: Ekaterina II (1893). S. 308 ff.; dies.: Načal'noe upravlenie Olega. Podražanie Šakespiru, bez sochranenija teatral'nych obyknovennyh pravil. In: Ebda S. 324 ff.
- 220) Vgl. A.S. Puškin: O narodnosti v literature. In: Puškin (1949). S. 40.
- 221) Vgl. oben S. 163.

- 222) Vgl. zu dieser Thematik Szondi (1977). S. 99, S. 123.
- 223) Vgl. zu diesem Begriff die Definition aus dem Slovar' Akademii Rossijskoj oben S. 115. A. 309. Vgl. auch exemplarisch das Vorwort zum Dramatičeskij slovar', in dem die Vermittlung des 'blagonravie' besonders für Heranwachsende betont wird (Preduvedomlenie. In: Slovar' [1787]. o.S.). Auch Plavil'sčikov wiederholt den Topos vom Theater als "učilišče blagonravija" (Plavil'sčikov [1816]. Č. 4. S. 63), doch steht bei ihm die Vermittlung des Patriotismus im Vordergrund: Der patriotischste Mensch ist auch der tugendhafteste.
- 224) Vgl. Kulakova (1968). S. 55 f., S. 69 ff.. Die Ansichten Lomonosovs kommen von allen russischen Autoren des 18. Jahrhunderts denen Plavil'sčikovs am meisten entgegen.
- 225) S. oben das Kapitel 3.2.1.3.1.
- 226) "Ne znaju, v prirode li čelovečeskoj, ili v privyčke iskat' dolžno pričiny toj nepreoborimoj sklonnosti k mestu svoego roždenija [...] (Plavil'sčikov [1816]. Č. 4. S. 4).
- 227) Ebda. •
- 228) Vgl. Lessing (1977). S. 216 ff.
- 229) S. Encyclopédie (1751). Bd. 12. S. 178 ff.
- 230) Radiščev (1938). Bd. 1. S. 215. Der Artikel erschien anonym im Dezember 1789 in der Zeitschrift "Besedujuščij graždanin".
- 231) Die Einteilung der Staatsformen in Republiken, Monarchien und Despotien hatte Montesquieu in seinem Werk "De l'esprit des lois" eingeführt.
- 232) Vgl. V.O. Ključevskij: Pamjati S.M. Solov'eva. In: Ključevskij: Očerki (1918). S. 56.
- 233) Vgl. Mauzi/Menant (1977). S. 94.
- 234) Vgl. Sturm (1978). S. 32; Lessing (1977). S. 219.
- 235) Vgl. zur deutschen Literatur Lessing (1977). S. 217. Diderot, der doch eine empfindsame Theatertheorie verfocht, plädierte in seinem Artikel "Patrie" in der "Encyclopédie" für einen durch den Verstand kontrollierten Patriotismus! Vgl. auch Mercier (1773). S. 40.
- 236) Vgl. Aseev (1977). S. 440.



- 237) Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 55.
- 238) J.-F. Marmontel: Apologie du théâtre. In: Marmontel (1819). Bd. 5. S. 742.
- 239) Ebda S. 744.
- 240) "Adopter les erreurs d'une nation, c'est manquer au droit naturel, [...]" (Mercier [1773]. S. 259; s. auch ebda S. 257. A. [a]).
- 241) Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 6.
- 242) Vgl. Cassirer (1973). S. 313 ff.
- 243) Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 6 f.
- 244) Vgl. Aseev (1977). S. 440.
- 245) Vgl. Sacke (1940). S. 94.
- 246) Vgl. Sacke (1938). S. 829 ff.
- 247) Die Schriften Plavil'sčikovs treffen damit den Ton der Zeit: Ab 1792 wandten sich auch die fortschrittlich gesinnten russischen Adligen von der Französischen Revolution ab. Die gesamte Presse spiegelte nur noch den Standpunkt der russischen Regierung. Vgl. dazu Štrange (1956). S. 118.
- 248) In der sowjetischen Sekundärliteratur wird nur an einer Stelle auf die mögliche Interdependenz von Propagierung des Patriotismus und Ablehnung der Französischen Revolution eingegangen. S. Istorija (1977). Bd. 1. S. 377.
- 249) Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 42. Dass sich der Geschmack einerseits auf die 'Sitten' eines Volkes, andererseits aber auch auf dessen Sprache gründe, hatte Marmontel in seinem "Essai sur le goût" schon behauptet. S. Marmontel (1819). Bd. 4. S. 5 ff., S. 12 ff., S. 25 ff.
- 250) Vgl. Cassirer (1977). S. 397 ff.
- 251) "La Nature est le seul objet du Goût: donc il n'y a qu'un seul bon Goût, qui est celui de la Nature." (Batteux [1747]. S. 107). Batteux verwickelt sich bei der Bestimmung des Verhältnisses von Natur und gutem Geschmack immer wieder in Zirkelschlüsse.
- 252) Marmontel (1819). Bd. 4. S. 3 ff.. Marmontel verteidigt wie die Klassizisten indirekt den Vormachtsanspruch des französischen 'bon goût' gegen die aufkommenden Nationalliteraturen.

- 253) Plavil'sščikov (1816). Č. 4. S. 104.
- 254) Ebda S. 33.
- 255) Ebda S. 32; vgl. auch in "Nečto ..." ebda S. 22 f.. Die Metapher der Geschwister findet sich häufig in den Poetiken des 18. Jahrhunderts. Vgl. z.B. oben das Zitat von Batteux S. 158; s. auch Gottsched (1751). S. 67.
- 256) Autoren wie M.D. Čulkov und M.I. Popov betätigten sich sowohl als Sammler folkloristischer Texte wie auch als Schriftsteller. S. zu dem aufkommenden Interesse an der Folklore Livanova (1952). Bd. 2. S. 10 ff.; s. auch Gordon (1983). S. 23 ff.
- 257) Vgl. den Standpunkt von Orišin (1953). S. 112.
- 258) Plavil'sščikov (1816). Č. 4. S. 71 f.
- 259) Ebda S. 31. Das Stück ist abgedruckt in Komedija (1950). S. 218 ff.. Im "Razuždenie o zreliščach" aus dem Jahre 1782 hatte der Autor diese komische Oper noch kritisiert (s. Utra [1782]. Mesjac avgust. S. 69). Gerade an diesem Beispiel dokumentiert sich die Entwicklung der Anschauungen Plavil'sščikovs: Die Forderung nach einem national eigenständigen Theater, die in dem Aufsatz aus den "Utra" noch vollkommen fehlt, wird im Traktat "Teatr" zum wichtigsten Kriterium, an dem sich die Stücke messen lassen müssen.
- 260) Zur Kritik an der französischen Sprache s. Plavil'sščikov (1816). Č. 4. S. 39 ff., S. 95 ff.; zur Kritik an der italienischen Musik s. ebda S. 33, S. 98 ff.; zur Kritik am französischen Theater s. ebda S. 31 ff.
- 261) Ebda S. 36.
- 262) Ebda S. 37.
- 263) Ebda S. 8, S. 105.
- 264) Ebda S. 38 f.
- 265) Ebda S. 36.
- 266) Vgl. z.B. den "Nedorosl'" Fonvizins und die in seinem Gefolge entstandenen Nachahmungen.
- 267) Allein die Tatsache, dass die Ausländer ihr Vaterland verlassen haben, macht sie Plavil'sščikov verdächtig. Ihnen wird u.a. Profitgier und Eigennutz auf Kosten der russischen Gutmütigkeit vorgeworfen.

- 268) Schon die klassizistische Ästhetik bezog den Begriff 'Geschmack' nicht nur auf die Beurteilung von Kunstwerken, sondern sah in ihm eine die gesamte Gesellschaft (moeurs) charakterisierende Eigenschaft (vgl. Batteux [1747]. S. 123 ff.). Wenn Plavil'sčikov für einen nationalen Geschmack auf der russischen Bühne streitet, will auch er andere Bereiche des gesellschaftlichen Lebens in die 'nationale Umgestaltung' einbeziehen.
- 269) Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 35. Als weiteren Grund für die Wettbewerbsnachteile des russischen Kaufmanns sieht Plavil'sčikov die von ausländischen Händlern betriebene Reklame an, die dem russischen Volkscharakter widerstrebe (vgl. ebda S. 21).
- 270) Offiziell wurde dem russischen Adel eine wirtschaftliche Betätigung erst im Gnadenbrief von 1785 erlaubt, obwohl schon 1773 ca. ein Drittel aller russischen Fabriken sich in den Händen des Adels befand (vgl. Ruffmann [1961]. S. 171). Die handeltreibenden Bauern erhielten 1812 sogar offiziell die gleichen Rechte wie die Kaufleute. S. zu dieser Problematik auch Kulischer (1931). S. 315 ff., S. 330 ff.
- 271) Inwieweit dies als Indiz für gesamtgesellschaftliche Tendenzen gewertet werden kann, müsste durch historische Studien geklärt werden.
- 272) Vgl. Mercier (1773). S. 3; s. auch Marmontel (1819). Bd. 4. S. 42 ff.
- 273) Vgl. Geschichte (1978). S. 209 ff.. So möchten Lenz, Sulzer und Schiller immer "das ganze Volk" im Theater sehen. S. Lenz (1976). S. 24; Sulzer (1771). Teil 1. S. V; Schiller (1962). Bd. 20. S. 99.
- 274) "A my načali syoi zrelišča perevodami, i mnogie dumajut daže do nyne, čto perevody dostatočny i obogatit' teatr i ukrasit' ego;" (Plavil'sčikov [1816]. Č. 4. S. 30).
- 275) Vgl. Diderot (1875). S. 90. S. 137; Lukin (1765). Č. 1. S. XVII f.
- 276) S. zu diesem Begriff Diderot (1875). S. 88; s. auch Szondi (1977). S. 112 f.
- 277) Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 32.
- 278) Ebda S. 42.
- 279) S. oben S. 193. A. 268.
- 280) Schon Cassirer hat darauf hingewiesen, dass "die Theorie des Klassizismus ihre ästhetischen Ideale zuletzt in bestimmte soziologische Ideale verwandelt". (Cassirer [1973]. S. 393).

- 281) S. Plavil'ščikov (1816). Č. 4. S. 90 f., S. 104.
- 282) Vgl. Kulakova (1968). S. 237.
- 283) Auch in diesem Punkt ist Marmontel für Plavil'ščikov vorbildhaft (vgl. Marmontel [1819]. Bd. 4. S. 184 ff.); auch das Beispiel des Trinkers auf der Bühne (Plavil'ščikov [1816]. Č. 4. S. 79 f.) wird bereits von Marmontel genannt (Marmontel [1819]. Bd. 4. S. 620).
- 284) "Il n'est point de Serpent, ni de Monstre odieux, / Qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux. / D'un pinceau délicat l'artifice agreable / Du plus affreux objet fait un objet aimable." (Boileau [1970]. Chant III. V. 1-4. S. 84).
- 285) Batteux erläutert den Begriff 'belle Nature' im Zusammenhang mit der aristotelischen Unterscheidung von Poesie und Geschichtsschreibung: "Ce n'est pas le vrai qui est; mais le vrai, qui peut être, le beau vrai, qui est représenté comme s'il existoit réellement, & avec toutes les perfections qu'il peut recevoir." (Batteux [1747]. S. 27 f.).
- 286) Plavil'ščikov (1816). Č. 4. S. 50.
- 287) Vgl. Koz'min (1954). S. 14.
- 288) Szondi (1977). S. 102.
- 289) Diderot (1875). S. 95.
- 290) Szondi (1977). S. 110.
- 291) Ebda. Die Theorie Diderots wurde am ehesten in den Dramen des deutschen Sturm und Drang verwirklicht. Des- sen Theoretiker haben folgerichtig die Nachahmung der 'belle nature', Diderot folgend, abgelehnt. So schreibt Lenz in den "Anmerkungen übers Theater": "Der wahre Dichter verbindet nicht in seiner Einbildungskraft, wie es ihm gefällt, was die Herren die schöne Natur zu nennen belieben, was aber mit ihrer Erlaubnis nichts als die ver- fehlte Natur ist." (Lenz [1976]. S. 13).
- 292) Wie stark die klassizistische 'décence' mit dem Phäno- men bürgerlich-empfindsam geweinter Tränen verbunden ist, lässt sich exemplarisch an dem Vorwort zu "Jenneval ou le Barnevelt françois" von Mercier darstellen. Ein klassi- zistischer Dichter hätte die Darstellung eines Mordes auf der Bühne mit dem Hinweis auf die 'décence' zurück- gewiesen. Mercier führt gegen eine derartige Darstellung an, dass "elle [die Nation; P.H.] ne suppose point un parricide au milieu des ames sensibles qui viennent s'attendrir & pleurer à son spectacle. On peut être

- ému, effrayé, sans que le Poète serre le coeur d'une manière triste et désagréable." (Mercier [1778]. Bd. 1. S. 5 [S. 9]). Auch der klassizistische Begriff des 'agréable' hat sich hier in bürgerlich-empfindsamer Modifikation erhalten: Die zu erzeugende Rührung muss dem bürgerlichen Publikum nunmehr angenehm sein.
- 293) Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 38, S. 51.
- 294) S. dazu den Aufsatz Plavil'sčikovs "Mir 1792 goda", abgedruckt in Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 128 ff.
- 295) Plavil'sčikov verwendet den Begriff Regel in einem umfassenden Sinn. So nennt er u.a. die Nachahmung der 'belle nature' sowie die Hervorhebung der Tugend eine Regel, die in allen Literaturen gelte. Abgesehen davon, dass diese 'Regel' durchaus nicht so unangefochten galt, wie der Autor meint, soll im folgenden nur von den klassizistischen Regeln zur formalen Gestaltung eines Stückes die Rede sein.
- 296) "Et surtout ressouvenez-vous qu'il n'y a point de principe général: je n'en connais aucun de ceux que je viens d'indiquer, qu'un homme de génie ne puisse enfreindre avec succès." (Diderot [1875]. S. 138). Für Diderot wie auch für Lessing (vgl. Lessing [1977]. S. 159 ff.) werden die Regeln aus den Werken der genialen Dichter gewonnen. Diese haben somit auch das Recht, alte Regeln zu übertreten. Die Genie-Auffassung Diderots wiederum geht auf Shaftesbury zurück. Vgl. dazu Cassirer (1973). S. 425 ff.
- 297) Vgl. Szondi (1977). S. 425 ff.
- 298) Vgl. z.B. Lenz (1976). S. 12 ff., S. 20 ff.
- 299) Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 44.
- 300) Dies gilt auch für Plavil'sčikovs Erörterungen zur Anzahl der Akte. Der Autor nennt die Regel, ein Stück müsse mindestens einen, höchstens aber fünf Akte haben, zwar unverbrüchlich, doch die gleichzeitige Ironisierung macht deutlich, dass er diese Regel als nicht einsehbare Forderung ansieht. Hier zeigt sich im übrigen wieder, wie stark sich der Regisseur Plavil'sčikov an der in Russland üblichen Theaterpraxis orientierte: Einakter waren nach der französischen klassizistischen Theorie durchaus nicht zulässig, wurden aber seit Sumarokov häufig für die russische Bühne verfasst.
- 301) Diderot (1875). S. 340 f.

- 302) Vgl. Mercier (1773). S. 147. Auch bei Lessing hat das "Wirkungspostulat den Vorrang vor der Forderung nach Regelmässigkeit". (Lessing [1977]. S. 123). Dies gilt in besonderem Masse für die Theoretiker des Sturm und Drang, die den Interesse-Begriff Merciers übernehmen. Vgl. Lenz: Über die Veränderung des Theaters in Shakespear. In: Lenz (1976). S. 105 ff.
- 303) Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 43. Schon Mercier nahm die Diskussion der drei Einheiten zum Anlass, prinzipiell gegen das klassizistische Sprechtheater Stellung zu beziehen. Vgl. Mercier (1773). S. 146.
- 304) Vgl. Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 44; s. auch Mercier (1773). S. 146.
- 305) Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 54 f.
- 306) S. oben S. 186.
- 307) "Qu'un homme pauvre & obscur tombe dans le malheur, à peine sa chute est-elle sensible; [...] Mais que ce soit un roi puissant, heureux, la disparité même augmente la terreur & la pitié:[...]" (Batteux [1774]. S. 68 f. [S. 234]).
- 308) Dass der Fall eines Königs auch seinen Untertanen eine Lehre vermitteln könne, findet sich bereits in den Poetiken seit dem 16. Jahrhundert. Vgl. Szondi (1977). S. 44 ff.
- 309) Vgl. dazu die 'Ehrenrettung' der heroischen Tragödie bei Marmontel, der mit einer anderen Argumentation zu der gleichen Schlussfolgerung kommt. Die heroische Tragödie wirke nur auf Könige; sie sei aber nützlich, weil durch Aufklärung der Könige das Schicksal ganzer Länder beeinflusst werden könne. Vgl. Marmontel (1819). Bd. 5. S. 219.
- 310) Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 55 ff.
- 311) Vgl. Beaumarchais (1767). S. 28.
- 312) Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 56; vgl. auch Marmontel (1819). Bd. 5. S. 218: "Sans doute la dignité des personnages donnant plus de poids à l'exemple, il est avantageux pour la moralité de prendre au moins des noms fameux."
- 313) Die stoischen Tugenden, die die klassizistische Tragödie angesichts der Vergänglichkeit des Menschen empfahl, waren Beständigkeit und Gefasstheit. Diese Bestimmungen finden sich auch in dem 1733 erschienenen Artikel "O pozorišnych igrach ili komedijach i tragedijach", wo es u.a. heisst, die Tragödie zeige "reči nešťastlivých person, terpelivosti, postojanstvo i pročija oných dobrodeteli" (in: Chrestomatija [1936]. S. 34). Noch bei

Gottsched findet sich der barocke Topos, dass die Tragödie "die Zuschauer, durch den Anblick solcher schweren Fälle der Grossen dieser Welt, zu ihren eigenen Trübsalen vorbereiten" wolle (Gottsched [1751], S. 609). Vgl. auch Szondi (1977). S. 44 f.

- 314) Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 57.
- 315) Vgl. Aristoteles (1969). S. 30. S. z.B. auch Batteux (1774). S. 77 ff. (S. 236 f.).
- 316) Den wichtigsten Schritt in Richtung einer Eliminierung der Furcht als Wirkungsabsicht der Tragödie vollzog Lessing, indem er die Furcht als das auf das Ich des Zuschauers bezogene Mitleid interpretierte (vgl. dazu Lessing [1977]. S. 142 ff.). Im Unterschied zu Plavil'sčikov beharrt der "Zritel'"-Mitherausgeber Krylov auf klassizistischen Positionen. So wird in der "Pochval'naja reč' Ermalafidu" (1793) die Erzeugung von 'strach', 'žalost' i 'nenavist' durch die Tragödie verlangt. S. Krylov (1956). Bd. 2. S. 333.
- 317) Explizit wird von Plavil'sčikov Goethes "Clavigo" erwähnt, dessen zu starke Wirkung auf den Zuschauer abgelehnt wird. Die russische Übersetzung dieses Stückes wurde nur ein einziges Mal im 18. Jahrhundert (1782 in Moskau) aufgeführt. Der Hinweis auf dieses Werk bezeugt damit auch, wie gut der Regisseur Plavil'sčikov mit der dramatischen Literatur der Zeit vertraut war.
- 318) Vgl. dazu die Ausführungen über Mercier oben S. 199. A. 292.
- 319) Vgl. Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 58.
- 320) Dieses Prinzip war seit Diderot Bestandteil aller Poetiken der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Vgl. oben das Zitat von Diderot S. 201. A. 296.
- 321) Vgl. Boileau (1970). Chant III. V. 97 ff. S. 86; s. auch Marmontel (1819). Bd. 5. S. 216. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wandten sich Sulzer und besonders heftig Mercier gegen die Liebesthematik in der Tragödie. Vgl. Sulzer (1771). Teil 2. S. 1168, S. 1171; Mercier (1773). S. 28.
- 322) Schon bei dem Klassizisten Batteux finden sich Einwände gegen diese Personen, obwohl er noch ihre Funktion zur Vermeidung von langen Monologen anführt. S. Batteux (1774). S. 29 (S. 224).
- 323) S. Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 66. Diese Behauptung ist der letzte Reflex der These westeuropäischer bürgerlicher Theoretiker, dass Helden "von gleichem Schrot

und Korne" (G.E. Lessing: Hamburgische Dramaturgie, 75. Stück. In: Lessings Werke [1925]. 5. Teil. S. 315) auf den Zuschauer eine grössere Wirkung ausüben als die Könige der klassizistischen Tragödien.

- 324) Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 66.
- 325) "Lorsque vous peignez des héros, vous faites ce que vous voulez. [...] Mais lorsque vous peignez les hommes, il faut peindre d'après nature." (Molière: La critique de l'école des femmes. In: Molière [1962]. Bd. 1. S. 503).
- 326) S. Batteux (1774). S. 206 (S. 268).
- 327) Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 66.
- 328) Vgl. oben S. 180. A. 211.
- 329) Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 67.
- 330) Ebda S. 68.
- 331) Ebda S. 70. Vgl. das Zitat oben S. 217.
- 332) Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 77.
- 333) Plavil'sčikovs Ansichten entsprechen in dieser Beziehung denjenigen Lessings. S. oben S. 15.
- 334) Vgl. Aseev, der allein die antisatirische Ausrichtung der Plavil'sčikovschen Komödientheorie betont (Aseev [1977]. S. 442).
- 335) Vgl. die Zitate von Diderot oben S. 43; vgl. auch Beaumarchais (1767). S. 29.
- 336) Rousseau hatte in dem "Lettre à Mr. d'Alembert" 1758 insbesondere Molières "Le Misanthrope" angegriffen (s. Rousseau [1948]. S. 47 ff.). Zu Rousseau s. auch Szondi (1977). S. 122 f.
- 337) Person aus "Le bourgeois gentilhomme" von Molière.
- 338) Mercier (1773). S. 88 f.
- 339) Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 52.
- 340) Ebda S. 69 f.; vgl. auch die Kritik am "Georges Dandin" Molières in Mercier (1773). S. 88. Im Unterschied dazu betont der weniger moralisierende Lessing, dass man auch über tugendhafte Helden lachen könne. S. Lessings Werke (1925). 5. Teil. S. 133.
- 341) Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 82.



- 342) Dieses Argument spricht natürlich auch für das Drama, das ebenfalls den Wechsel von erheiternden und rührenden Szenen kennt, hier aber vom Autor nicht angesprochen wird.
- 343) Ebda S. 81: "[...] ne l'zja postavit' v porok komedii, vključajušej v sebe trogajušee i samoe plačevnoe nečto, choťja by onoe nečto bylo i glavnyj eja osnovaniem;"
- 344) S. ebda S. 51.
- 345) Es handelt sich hier um die einzige Stelle des Traktates, in der eine rührende Familienszene geschildert wird. Der Autor fordert jedoch nicht die Darstellung der Familie in der Komödie, sondern er berichtet von einer (wahrscheinlich übersetzten) Komödie, deren Aufführung er gesehen habe. Beispielhaft gefordert dagegen wird in der Komödie die Schilderung nicht-privater, öffentlicher Tugenden (vgl. ebda S. 70). Die Nennung der Familienszene kann somit nicht als Aufforderung an russische Autoren gewertet werden, sich der Familienthematik anzunehmen.
- 346) Ebda S. 67.
- 347) Marmontel (1819). Bd. 4. S. 253. Vgl. dazu die von Fonvizin stammende Definition aus dem Slovar' Akademii Rossijskoj: "Predstavlenie npravov i obyčaej čelovečeskich, v dejstvie privedennyj." (Slovar' [1806]. Bd. 3. st. 263 f.). Auch Merzljakov wählt eine ähnliche Definition (Merzljakov [1822]. S. 284 f.).
- 348) Batteux (1774). S. 163.
- 349) Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 51.
- 350) Ebda S. 81.
- 351) Die Bedeutung dieses Nebensatzes bleibt unklar, wenn man den Text nicht überinterpretieren will. Möglich wäre, dass der Autor hier in versteckter Form Kritik an der Leibeigenschaft der russischen Bauern üben wollte, die unentgeltlich für ihre Besitzer arbeiten mussten.
- 352) Ebda S. 70.
- 353) Dies ist ein weiterer Hinweis auf die ungeklärte Differenzierung von Komödie und Drama bei Plavil'sčikov, hatte sich doch das Drama aus Diderots 'comédie sérieuse' entwickelt.
- 354) S. oben S. 169. A. 183. Zu Lessings Auffassung des gemischten Charakters s. Lessing (1977). S. 165 ff.
- 355) S. Aristoteles (1969). S. 40 f.
- 356) Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 82.

- 357) Plavil'sčikov wählt die Bezeichnung "tvorčeskij duch" (ebda S. 57). Den in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts so häufig gebrauchten Begriff 'Genie' gibt er im "Otvjet" mit 'um' wieder (ebda S. 109).
- 358) Ebda S. 70.
- 359) S. zur Sprache in der Tragödie ebda S. 56 f.
- 360) S. ebda S. 70.
- 361) Wenn Plavil'sčikov die Darstellung von "proizšestvij ploščadnych ili podobnych tomu soderžanij" (ebda S. 79) auf der Bühne ablehnt, lässt sich daraus der Schluss ziehen, dass auch die pöbelhafte Sprache in das Verdikt mit einbezogen wird. Dieses entspricht auch Lomonosovs Charakterisierung des 'nizkij štil', der keine "verachteten Wörter" enthalten darf.
- 362) "I tak, est'li komedija so vseju blagoprismojnostiju, s dejstviem živym i pravdopodobnym, [...]" (ebda S. 84).
- 363) Sumarokov nennt sie 'igrišča', Lomonosov 'podlye komedii'. Vgl. oben S. 26 f.
- 364) Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 69.
- 365) Das Unterstrichene im Original kursiv. Hier handelt es sich um ein abgewandeltes Zitat aus Sumarokovs "Epistola II" (1747), das Sumarokov unverändert in das "Nastavlenie choťjaščim byti pisateljami" (1774) übernommen hat: "Smesit' bez razuma - dar podlyja duši." S. oben das Zitat Sumarokovs S. 27.
- 366) Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 69.
- 367) Utra (1782). Mesjac avgust. S. 76 f.
- 368) S. oben S. 33.
- 369) Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 81.
- 370) Vgl. dagegen die Komödientheorie Lessings, der, gegen Gottsched polemisierend, auch die unverbesserlichen Untugenden für belachenswert hält. S. Lessings Werke (1925). 5. Teil. S. 132 f.
- 371) Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 69; das Unterstrichene im Original kursiv.
- 372) S. Aristoteles (1969). S. 29.
- 373) "Le ridicule consiste dans les défauts qui causent la honte, sans causer la douleur." (Batteux [1747]. S. 229).

- 374) Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 26.
- 375) Vgl. über Diderot in Szondi (1977). S. 141.
- 376) Nur in dem zitierten Nebensatz gibt Plavil'sčikov seine Auffassung zu erkennen, das die Wirklichkeit sich von der Bühnenwelt unterscheidet. An anderer Stelle des Textes liefert der Autor jedoch idyllische Beschreibungen der russischen Wirklichkeit, die wie Szenen aus der von ihm geforderten tugendhaften Komödie anmuten (vgl. oben S. 199 f.).
- 377) Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 104.
- 378) Vgl. Szondi (1977). S. 128.
- 379) S. über Gellert Arntzen (1968). S. 21.
- 380) Welche Nationaltugend dabei am hilfreichsten sein könnte, zeigt sich in folgendem Zitat: "U drevnich Rimljan byla pervaja dobrodetel' prezirat' carej; a u nas otečestva otec pervyj po Boge ..." (Plavil'sčikov [1816]. Č. 4. S. 103 f.).

4. Fonvizin und Plavil'sčikov: Zum Verhältnis von Theorie und Praxis des russischen Theaters im 18. Jahrhundert

- 1) "Iskusstvo operedilo kritiku, i poslednej predstojalo teper', [...] vystavit' novyja trebovanija, vyvesti novyja pravila. Udovletvorit' étoj potrebnosti i bylo prizvano razsuždenie Plavil'sčikova." (Sirotinin [1891]). S. 435.
- 2) "Razryv meždu teoriej i praktikoj ruskoj dramaturgii likvidirovala stat'ja Plavil'sčikova 'Teatr'." (Koz'min [1954]). S. 13).
- 3) Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass Fonvizin die innovativen Techniken, die auf die Schaffung eines Illusionstheaters abzielen, nicht konsequent angewandt hat, sondern dass sein didaktischer Impetus häufig dem Streben nach Illusionierung des Zuschauers zuwiderlief. S. oben das Kapitel 2.3.4.
- 4) Plavil'sčikov (1816). Č. 4. S. 30.
- 5) Vgl. die Aussagen Stryceks zum "Nedorosl'" in Strycek (1976). S. 394.
- 6) Szondi (1977). S. 123.
- 7) S. Tschizewskij (1974). S. 120. Zwar kann man die Machtkonstellation zwischen Adel, Bürgertum und dem Monarchen in den verschiedenen Gesellschaften Europas miteinander vergleichen, doch dürfen dabei nicht die einander entsprechenden gesellschaftlichen Gruppen wie westeuropäisches Bürgertum und russische Kaufmannschaft als in ihrer Binnenstruktur identisch aufgefasst werden. Der russische Kaufmannstand unterschied sich durch seine politische und ökonomische Schwäche wie auch in seiner Familienstruktur zu sehr von dem westeuropäischen Bürgertum, als dass er ein bestimmtes 'bürgerliches Gedankengut' ungebrochen hätte übernehmen können.
- 8) S. Aristoteles (1969). S. 40 f.
- 9) Vgl. Lessing (1977). S. 165.
- 10) Kulakova (1968). S. 190 f. weist in diesem Zusammenhang auf die geistesgeschichtliche Wirkung der Freimaurerlogen hin, die sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts schnell in Russland ausbreiteten. Zu den Freimaurern gehörten u.a. auch Novikov und Karamzin. Die Devise der Freimaurer 'Erkenne dich selbst' habe die Aufmerksamkeit auf die innere Welt des Menschen gerichtet und sein Interesse an Erkenntnistheorie und Psychologie geweckt.

- 11) Vgl. z.B. Fonvizins "Čistoserdečnoe priznanie v delach moich i pomyšlenijach". Das Werk ist abgedruckt in Fonvizin (1959). Bd. 2. S. 81 ff.
- 12) N.M. Karamzin: O Šekspire i ego tragedii "Julij Cezar". In: Karamzin (1964). Bd. 2. S. 79 ff.. Dieser Aufsatz erschien zuerst im Jahre 1787. Die Übersetzung der Tragödie wurde von Karamzin 1786 angefertigt.
- 13) N.M. Karamzin: Èmilija Galotti. In: Karamzin (1964). Bd. 2. S. 82 ff.. Der Artikel erschien zuerst im "Moskovskij Žurnal" im Januar 1791. Karamzin hatte Lessings bürgerliches Trauerspiel 1788 ins Russische übersetzt.
- 14) Karamzin (1964). Bd. 2. S. 80.
- 15) In Karamzins Aufsatz "Èmilija Galotti" äussert der Autor bei der Analyse der Motive Odoardos begeistert: "Vot čerta, kotoraja pokazyvaet, skol' chorošo znal avtor serdce čelovečeskoe!" (Karamzin [1964]. Bd. 2. S. 84).
- 16) Karamzin (1984). S. 40. Wie stark die klassizistische Forderung nach Reinheit der Gattungen auch noch bei Karamzin präsent ist, zeigt die Kritik des Autors an Kotzebues "Menschenhass und Reue" in dem gleichen Brief: "Kočebu znaet serdce. Žal' tol'ko, čto on v odno vremja zastavljaet zritelej i plakat' i smejat'sja! Žal', čto ne imeet vkusa ili ne chočet ego slušat'sja!" (Ebda). In seinem 1791 im "Moskovskij Žurnal" veröffentlichten Aufsatz über den "Cid" Corneilles präzisiert Karamzin, dass zwar in einer Komödie auch traurige Szenen vorkommen dürften, dass aber der Zuschauer nicht mit gemischten Gefühlen das Theater verlassen dürfe, sondern er entweder traurig oder heiter sein solle: "Korotko skazat', razvjaska dramy nepremenno dolžna byt' ili pečal'na, ili radostna dlja zritelja i ostavljat' v nem čistye, nesmešannye čuvstva." (Karamzin [1964]. Bd. 2. S. 106). Fonvizins "Nedorosl'", in dessen Schlusszene der Zuschauer Mitleid mit der Prostakova und Freude über das glückliche Ende der Komödie empfindet, wäre nach diesen aus der klassizistischen Poetik stammenden Kriterien zu kritisieren, da der Zuschauer mit gemischten Gefühlen das Theater verlässt.
- 17) Es ist bei der Diskussion der 1750 entstandenen Komödien Sumarokovs darauf hingewiesen worden, dass, beeinflusst durch die Commedia dell'arte, der Autor in ihnen auch mit Mitteln burlesker Handlungselemente eine komische Wirkung erzielt. Der Verstoss gegen die klassizistische Wohlanständigkeit war auch schon in diesen Komödien gegeben.
- 18) S. oben S. 105.

- 19) Die Gräfin Daškova wandte sich 1792 mit folgenden Worten gegen die in Russland aufkommende Damenmode, rote Jakobinermützen zu tragen: "Teper', kogda Pariž, prežnij istočnik mod, est' tol'ko skopišče razbojnikov, katoržnikov i buntovščikov, kogda vse znatnye i blagomyšljaščie sej grad ostavili; kto moda tam izdaet? Komu chotite podražat'? Rybačiči sut' odni damy v Pariže, ženskij pol predstavljajuščie, i čern' v pagubnoe zabluždenie privedennaja carstvuet." (Daškova, zitiert in Štrange [1956]. S. 101.).
- 20) Das Stück ist abgedruckt in Krylov (1969). Bd. 1. S. 293 ff.. Literatur zu diesem Stück ist bei Berkov angegeben. S. Berkov (1977). S. 362 ff.
- 21) Vgl. Gukovskij (1962). S. 113 ff.. Gukovskij spricht von der "graždanstvennost' ruskoj éstetiki". (Ebda S. 114).
- 22) Vgl. oben S. 181. A. 220.

## L I T E R A T U R V E R Z E I C H N I S

- Achinger (1970) - G. Achinger: Der französische Anteil an der russischen Literaturkritik des 18. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Zeitschriften (1730-80). Bad Homburg 1970 (Frankfurter Abhandlungen zur Slavistik. Bd. 15).
- Adorno (1973) - Th.W. Adorno: Ohne Leitbild. Parva Aesthetica. <sup>5</sup>Frankfurt/Main 1973.
- Adorno (1958) - ders.: Noten zur Literatur I. Frankfurt/Main 1958.
- Alekseev (1958) - M.P. Alekseev: D. Didro i russkie pisateli ego vremeni. In: XVIII vek. Zb. 3. Moskva-Leningrad 1958. S. 416-431.
- Anger (1968) - A. Anger: Literarisches Rokoko. <sup>2</sup>Stuttgart 1968.
- Aristoteles (1969) - Aristoteles: Poetik. Übersetzung, Einleitung und Anmerkungen von O. Gigon. Stuttgart 1969.
- Arntzen (1968) - H. Arntzen: Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist. München 1968.
- Aseev (1977) - B.N. Aseev: Russkij dramatičeskij teatr ot ego istokov do konca XVIII veka. <sup>2</sup>Moskva 1977.
- Aseev (1960) - ders.: Radi teatra rossijskogo. In: Teatral'naja žizn' N<sup>o</sup> 8 (1960). S. 28.
- Balet/Gerhard (1973) - L. Balet, E. Gerhard: Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert. Hrsg. und eingeleitet v. G. Mattenklott. Frankfurt/Main - Berlin - Wien 1973.
- Barag (1966) - L.G. Barag: O realističeskich tendencijach komedii "Brigadir". In: XVIII vek. Zb. 7. Rol' i značenie literatury XVIII veka v istorii ruskoj kul'tury. Moskva - Leningrad 1966. S. 150-156.
- Batteux (1747) - Ch. Batteux: Les beaux arts réduits à un même principe. Paris 1747. Reprint New York 1970.

- Batteux (1774) - ders.: *Traité de la poésie dramatique*. In: ders.: *Principes de la littérature*. Cinquième édition. Paris 1774. Reprint Genève 1967.
- Beaumarchais (1767) - P.A.C. de Beaumarchais: *Eugénie*, drame en cinq actes en prose, enrichi de figures en taille-douce; avec un *Essai sur le drame sérieux*. Paris 1767. In: *Théâtre complet de Beaumarchais*. Réimpression des éditions princeps avec les variantes des manuscrits originaux publiées pour la première fois par G. d'Heylli et F. de Maroscot. Bd. 1. *Eugénie - Les deux amis*. Genève 1967.
- Becq (1970) - A. Becq: *Les idées esthétiques de Marmontel*. In: *De l'Encyclopédie à la Contre-Révolution*. Jean-Francois Marmontel. Clermont-Ferrand 1970. S. 147-174.
- von Berg (1911) - E.P. Fon Berg (von Berg): *Russkaja komedija do pojavlenija A.N. Ostrovskago (Plavil'-ščikov)*. In: *Russkij filologičeskij vestnik* 3-4 (1911). S. 139-144.
- von Berg (1916) - E. von Berg: *Die ältere russische Komödie*. Berlin 1916.
- Berkov (1977) - P.N. Berkov: *Istorija ruskoj komedii XVIII veka*. Leningrad 1977.
- Berkov (1949) - ders.: *O jazyke ruskoj komedii XVIII veka*. In: *Izvestija Akademii Nauk SSSR. Otdelenie literatury i jazyka* 8 (1949). S. 34-49.
- Berkov (1981) - ders.: *Problemy istoričeskogo razvitija literatur*. Stat'i. Leningrad 1981.
- Berkov (1968) - ders.: *Zur russischen Theaterterminologie im 17. und 18. Jahrhundert*. In: ders.: *Literarische Wechselbeziehungen zwischen Russland und Europa im 18. Jahrhundert*. Berlin 1968. S. 47-70.
- Bezpjatov (1910) - E. Bezpjatov: *Vzgljady Plavil'ščikova na teatr. Ètjud po istorii russkago teatra*. In: *Žurnal teatra Literaturno-chudožestvennago obščestva* N° 3 (1910). S. 24-28, N° 4 (1910) S. 28-32.
- Blagoj (1951) - D.D. Blagoj: *Istorija ruskoj literatury XVIII veka*. Moskva 1951.



- Böckmann (1968) - P. Böckmann: Das Formprinzip des Witzes bei Lessing. In: G. und S. Bauer (Hrsg.): Gotthold Ephraim Lessing. Darmstadt 1968. S. 176-195.
- Boileau (1970) - N. Boileau: L'Art Poétique. Hrsg., eingeleitet und kommentiert von A. Buck. München 1970.
- Bourdieu (1974) - P. Bourdieu: Zur Soziologie der symbolischen Formen. Frankfurt/Main 1974.
- Brunner (1953) - O. Brunner: Europäisches und russisches Bürgertum. In: Vierteljahresschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte 40 (1953). S. 1-27.
- Čajanova (1927) - O. Čajanova: Teatr Maddoksa v Moskve 1776-1805. Moskva 1927 (Trudy Gosudarstvennogo teatral'nogo muzeja imeni Alekseja Bachrušina. Bd. 1).
- Cassirer (1973) - E. Cassirer: Die Philosophie der Aufklärung. Tübingen 1973.
- Černjavskoj (1780) - O. Černjavskoj: Kupeckaja kompanija. Komedijska v odnom dejstvii. Moskva 1780.
- Černych (1966) - L.V. Černych: O dvuch sjužetach v komedijach konca XVIII v. i p'esy Ostrovskogo serediny 50-ch godov XIX v. In: Rol' i značenie literatury XVIII veka v istorii ruskoj literatury. K 70-letiju so dnja roždenija P.N. Berkova. Moskva-Leningrad 1966. S. 366-372.
- Chrestomatija (1936) - Chrestomatija po istorii rusckogo teatra. Sost. V. Vsevolodskij-Gerngross. Moskva 1936.
- Dahms (1978) - G.H. Dahms: Die Funktionen der Ascriptionen zum Sprechtext im russischen Drama von 1747 bis 1903. Bonn 1978.
- Danilevskij (1967) - R.Ju. Danilevskij: Lessing v ruskoj literatury XVIII veka. In: Épocha prosvěščenijsa. Iz istorii meždunarodnyh svjazej ruskoj literatury. Leningrad 1967. S. 282-306.
- Diderot (1875) - D. Diderot: Oeuvres complètes de Diderot. Revues sur les éditions originales comprenant ce qui a été publiés à diverses époques et les manuscrits inédits conservés à la bibliothèque de l'Ermitage. Notices, notes, table analytique, étude sur Diderot et le mouvement philosophique au XVIII siècle par J. Assézat. Bd. 7. Paris 1875.

- Džudžela (1972) - K.E. Džudžela: Rossija i Velikaja Francuzskaja Buržuaznaja Revoljucija konca XVIII veka. Kiev 1972.
- Ekaterina II (1893) - Sočinenija imperatricy Ekateriny II. Č. 1. Proizvedenija literaturnyja. Pod red. A.I. Vvedenskago. Sankt-Peterburg 1893.
- Encyclopédie (1751) - Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. (Par une soc. de gens de lettres. Mis en ordre et publié par Diderot et quant à la partie mathématique par d'Alembert). Nouv. impr. en facs. de la 1. éd. de 1751-1780. Bd. 1-35. Stuttgart - Bad Cannstatt 1966-1967.
- Eschenburg (1783) - J.J. Eschenburg: Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften. Zur Grundlage bey Vorlesungen. Berlin-Stettin 1783.
- Featr (1787) - Rossijskij Featr ili Polnoe sobranie vsech Rossijskich Featral'nych Sočinenij. Č. VII. Sanktpeterburg 1787.
- Fedorov (1979) - V.I. Fedorov: Literaturnye napravlenija v ruskoj literature XVIII veka. Moskva 1979.
- Fomin (1893) - A.A. Fomin: Staroe v novom. Otgoloski komedii XVIII veka v komedijach nasego vremeni. In: Russkaja mysl' Jg. 14 N° 2 (1893). S. 23-36.
- Fonvizin (1959) - D.I. Fonvizin: Sobranie sočinenij. Bd. 1-2. Moskva-Leningrad 1959
- Fridlender (1975) - G.M. Fridlender: Dostoevskij i Fonvizin. In: XVIII vek. Zb. 10. Russkaja literatura XVIII veka i ee meždunarodnye svjazi. Leningrad 1975. S. 92-97.
- Gellert (1965) - Ch.F. Gellert: Die zärtlichen Schwestern. Ein Lustspiel von drei Aufzügen. Im Anhang: Chassirons und Gellerts Abhandlungen über das rührende Lustspiel. Hrsg. v. H. Steinmetz. Stuttgart 1965.
- Geschichte (1978) - Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hrsg. v. V. Zmegac. Bd. I/2. Königstein/Ts. 1978.

- Gieseemann (1971) - G. Gieseemann: Kotzebue in Russland. Materialien zu einer Wirkungsgeschichte. Frankfurt/Main 1971 (Frankfurter Abhandlungen zur Slavistik, Bd. 14. Hrsg. v. A. Rammelmeyer).
- Glaser (1969) - H.A. Glaser: Das bürgerliche Rührstück. Analekten zum Zusammenhang von Sentimentalität und Autorität in der trivialen Dramatik Schröders, Ifflands, Kotzebues u.a. Autoren am Ende des 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1969.
- Goerdts (1965) - W. Goerdts: Oblomowerei und Philosophie in Russland. In: Collegium Philosophicum. Studien Joachim Ritter zum 60. Geburtstag. Basel - Stuttgart 1965. S. 37-57.
- Gogol' (1952) - N.V. Gogol': V čem že nakonec suščestvo ruskoj poëzii i v čem ee osobennost'. In: ders.: Polnoe sobranie sočinenij. Bd. 8. Stat'i. Moskva 1952. S. 369-409.
- Gordon (1983) - K. Gordon: Untersuchungen zum russischen romantischen Versmärchen. Hildesheim - Zürich - New York 1983 (Slavistische Texte und Studien. Bd. 4).
- Gottsched (1751) - J.Ch. Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst durchgehend mit den Exempeln unserer besten Dichter erläutert. Leipzig 1751. Reprint Darmstadt 1962.
- Gottschedin (1968) - L.A.V. Gottsched: Die Pietisterey im Fischbein-Rocke. Komödie. Hrsg. v. W. Martens. Stuttgart 1968.
- Greč (1825) - N.I. Greč: Istoričeskij vzgljad na rusckij teatr do načala XIX stoletija. In: Russkaja Talija, podarok ljubiteljam i ljubitel'nicam otečestvennago teatra na 1825 god. Izd. F. Bulgarin. Sanktpeterburg 1825. S. 1-53.
- Gresset (1765) - M. Gresset: Oeuvres de M. Gresset. Nouvelle Edition. Revue, corrigée, considérablement augmentée, & donnée au Public par l'Auteur. Bd. 2. London 1765.
- Gukovskij (1936) - G.A. Gukovskij: Ideologija rusckogo buržuaznogo pisatelja XVIII veka. In: Izvestija Akademii Nauk SSSR. Otd. obščestvennych nauk 3 (1936). S. 429-459.

- Gukovskij (1939) - ders.: Russkaja literatura XVIII veka. Učebnik dlja vyššich učebnych zavedenij. Moskva 1939.
- Gukovskij (1962) - ders.: Russkaja literaturno-kritičeskaja mysl' v 1730-1750-e gody. In: XVIII vek. Zb. 5. Moskva - Leningrad 1962. S. 98-126.
- Gurevič (1939) - L. Gurevič: Istorija russkogo teatral'nogo byta. Bd. 1. Moskva - Leningrad 1939.
- Guski (1973) - H. Guski: Die satirischen Komödien Vl.I. Lukins (1737-1794). Ein Beitrag zur Typologie der russischen Komödie der Aufklärungszeit. München 1973 (Slavistische Beiträge. 70).
- Habermas (1976) - J. Habermas: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Neuwied - Berlin 1976.
- Haumann (1979) - H. Haumann: Die russische Stadt in der Geschichte. In: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas. N.F. 27 (1979). S. 481-497.
- Hauser (1972) - A. Hauser: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. München 1972.
- Hinck (1965) - W. Hinck: Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. Commedia dell'arte und Théâtre italien. Stuttgart 1965 (Germanistische Abhandlungen. 8).
- Hoffmann (1976) - P. Hoffmann: D'Alembert et Marmontel, lecteurs de la "Lettre à d'Alembert ...". In: Travaux de linguistique et de littérature 14, 2 (1976). S. 71-77.
- Horaz (1972) - Quintus Horatius Flaccus: Ars Poetica. Die Dichtkunst. Lateinisch und deutsch. Übersetzt u.m. einem Nachwort versehen v. E. Schäfer. Stuttgart 1972.
- Istorija (1964) - Istorija éстетiki. Pamjatniki mirovoj éстетičeskoj mysl'i. Bd. 2. Éстетičeskie učenija XVII-XVIII vekov. Moskva 1964.
- Istorija (1947) - Istorija russkoj literatury. AN SSSR. Bd. 4. Literatura XVIII veka. Č. 2. Moskva 1947.

- Istorija (1980) - Istorija rusckoj literatury v četyrech tomach. Red. koll. A.S. Buškin u.a.. Bd. 1-4. Leningrad 1980-1983.
- Istorija (1968) - Istorija rusckoj literatury XVIII veka. Bibliografičeskij ukazatel'. Sost. V. I. Stepanov i Ju.V. Stennik. Pod red. P.N. Berkova. Leningrad 1968.
- Istorija (1914) - Istorija rusckogo teatra. Pod red. V.V. Kallaša i N.E. Ėfrosa, pri bližajšem učastii A.A. Bachrušina i N.A. Popova, chudožestvennoj čast'ju zaveduet K.A. Korovin. Bd. 1. Moskva 1914.
- Istorija (1977) - Istorija rusckogo dramatičeskogo teatra v semi tomach. Red. koll.: Ju.A. Dmitriev u.a. Moskva 1977 ff.
- Jauss (1974) - H.-R. Jauss: Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt/Main 1974.
- Kantemir (1868) - Sočinenija, pis'ma i izbrannye perevody knjazja Antiocha Dmitrieviča Kantemira. So stat'eju o Kantemire i s primečanijami V.Ja. Stojunina. (Redakcija izd. P.A. Ėfremova). Bd. 2. Sočinenija i perevody v proze, političeskija depeši i pis'ma. Sankt-Peterburg 1868.
- Karamzin (1984) - N.M. Karamzin: Pis'ma rusckogo putešestvennika. Izdanie podgotovili Ju.M. Lotman, N.A. Marčenko, B.A. Uspenskij. Leningrad 1984.
- Karamzin (1964) - ders.: Izbrannye sočinenija v dvuch tomach. Moskva - Leningrad 1964.
- Karskaja (1943) - T. Karskaja: K voprosu o tradicijach rusckogo teatra. In: Zvezda N<sup>o</sup> 4 (1943). S. 108-113.
- Kazanskaja (1949) - A.K. Kazanskaja: Komedii P.A. Plavil'-ščikova. Avtoreferat dissertacii. Moskva 1949.
- Klassicizm (1982) - Rusckij i zapadno-evropejskij klassicizm. Proza. Moskva 1982.
- Klemperer (1954) - V. Klemperer: Geschichte der französischen Literatur im 18. Jahrhundert. Bd. 1. Das Jahrhundert Voltaires. Berlin 1954.

- Ključevskij: Istorija (1918) - V.O. Ključevskij: Istorija soslovij v Rossii. <sup>3</sup>Petrograd 1918.
- Ključevskij (1959) - ders.: Nedorosl' Fonvizina. Opyt istoričeskogo ob-jasnenija učebnoj p'esy. In: ders.: Sočinenija. Bd. 8. Issledovanija, recenzii, reči (1890-1905). Moskva 1959. S. 263-287.
- Ključevskij: Očerki (1918) - ders.: Pamjati S.M. Solov'eva. In: ders.: Očerki i reči. Vtoroj zbornik statej. Petrograd 1918. S. 37-56.
- Ključevskij (1958) - ders.: Sočinenija. Bd. 5. Kurs ruskoj istorii. Č. 5. Moskva 1958.
- Knjažnin (1961) - Ja.B. Knjažnin: Izbrannye proizvedenija. Vstupitel'naja stat'ja, podgotovka teksta, primečanija L.I. Kulakovej. <sup>2</sup>Leningrad 1961 (Biblioteka poëta. Bol'saja serija).
- Knjažnin (1787) - ders.: Sobranie sočinenij Jakova Knjažnina. Bd. 1-4. Sanktpeterburg 1787.
- Komedija (1950) - Russkaja komedija i komičeskaja opera XVIII veka. Redakcija teksta i vstupitel'naja stat'ja P.N. Berkova. Moskva - Leningrad 1950.
- Korovin (1933) - G. Korovin: Rannjaja komedija D.I. Fonvizina. Pervaja redakcija "Nedoroslja". In: Literaturnoe nasledstvo 9-10. Moskva 1933. S. 243-263.
- Koselleck (1976) - R. Koselleck: Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt. <sup>2</sup>Frankfurt/Main 1976.
- Kosík (1967) - K. Kosík: Die Dialektik des Konkreten. Eine Studie zur Problematik des Menschen und der Welt. Frankfurt/Main 1967 (Theorie 2).
- Koz'min (1954) - M.B. Koz'min: Iz istorii ruskoj žurnalistiki i teatral'noj kritiki XVIII veka (Dejatel'nost' P.A. Plavil'sčikova). Avtoreferat dissertacii. Moskva 1954.
- Koz'min (1959) - ders.: Žurnal "Utra" i ego mesto v ruskoj žurnalistike XVIII veka. In: XVIII vek. Zb. 4. Moskva - Leningrad 1959. S. 104-135.

- Kritika (1978) - Russkaja literaturnaja kritika XVIII veka. Zbornik tekstov. Sostavlenie, redakcija, vstupitel'naja stat'ja i primečanja V.I. Kulesova. Moskva 1978.
- Krylov (1956) - I.A. Krylov: Sočinenija v dvuch tomach. Moskva 1956.
- Kulakova (1968) - L.I. Kulakova: Očerki istorii rusckoj eštetičeskoj mysli XVIII veka. Leningrad 1968.
- Kulakova (1952) - dies.: Petr Alekseevič Plavil'sčikov 1760 - 1812. Moskva - Leningrad 1952 (Russkie dramaturgi: Naučno-populjarnye očerki).
- Kulischer (1931) - J. Kulischer: Die kapitalistischen Unternehmer in Russland (insbesondere die Bauern als Unternehmer) in den Anfangsstadien des Kapitalismus. In: Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik 65 (1931). S. 309-355.
- Kul'tura (1980) - Russkaja kul'tura XVIII veka i zapadno-evropejskie literatury. Zbornik statej. Leningrad 1980.
- Kuntze (1971) - K. Kuntze: Studien zur Geschichte der russischen Typenkomödie 1750-1772. Frankfurt/Main 1971.
- Kurilov (1981) - A.S. Kurilov: Literaturovedenie v Rossii XVIII veka. Moskva 1981.
- Lang (1948) - D.M. Lang: Boileau and Sumarokov. In: Modern Language Review 43 (1948). S. 500-506.
- Lehmann (1966) - U. Lehmann: Der Gottschedkreis und Russland. Deutsch-russische Literaturbeziehungen im Zeitalter der Aufklärung. Berlin 1966.
- Lemberg (1950) - E.M. Lemberg: K istorii razvitija rusckogo realizma v XVIII veke (P.A. Plavil'sčikov). In: Učenyje zapiski Kazachskogo Gosudarstvennogo Universiteta imeni S.M. Kirova 13. vyp. 5 (1950). S. 88-113.
- Lenz (1976) - J.M.R. Lenz: Anmerkungen übers Theater. Shakespeare-Arbeiten und Shakespeare-Übersetzungen. Hrsg. v. H.-G. Schwarz. Stuttgart 1976.

- Lepenies (1972) - W. Lepenies: Melancholie und Gesellschaft. Frankfurt/Main 1972.
- Lessing (1977) - Lessing. Epoche - Werk - Wirkung. Von W. Barner, G. Grimm, H. Kiesel, M. Kramer unter Mitwirkung von V. Badstübner, R. Kellner U. Nowak. <sup>3</sup>München 1977 (Arbeitsbücher für den literaturgeschichtlichen Unterricht. Hrsg. v. W. Barner und G. Grimm).
- Lessing (1972) - G.E. Lessing, M. Mendelssohn, F. Nicolai: Briefwechsel über das Trauerspiel. Hrsg. und kommentiert v. J. Schulte-Sasse. München 1972.
- Lessings Werke (1925) - G.E. Lessing: Vollständige Ausgabe in 25 Teilen. Hrsg. v. J. Petersen u. W. v. Olshausen. Berlin - Leipzig - Wien - Stuttgart 1925-1935.
- Literatura (1979) - Russkaja literatura XVIII veka. 1700-1775. Chrestomatija. Sost. V.A. Zapadov. Moskva 1979.
- Livanova (1952) - T. Livanova: Russkaja muzykal'naja kul'tura XVIII veka v ee svjazjach s literaturoj, teatrom i bytom. Issledovanija i materialy. Bd. 1-2. Moskva 1952.
- Lomonosov (1950) - M.V. Lomonosov: Polnoe sobranie sočinenij. Bd. 1-10. Moskva 1950-1957.
- Lotman (1968) - Ju.M. Lotman: Lekcii po struktural'noj poëtike. Vvedenie, teorija sticha. Introduction by Th.G. Winner. Providence, Rhode Island 1968.
- Lotman (1967) - ders.: Russo i russkaja kul'tura XVIII veka. In: Èpocha prosveščeniija. Iz istorii meždunarodnyh svjazej russkoj literatury. Leningrad 1967. S. 208-281.
- Lotman (1973) - ders.: Die Struktur des künstlerischen Textes. Hrsg. m. e. Nachwort u. e. Register v. R. Grübel. Frankfurt/Main 1973.
- Lotman (1970) - ders.: Struktura chudožestvennogo teksta. Moskva 1970.
- Lotman (1972) - ders.: Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik. Einführung, Theorie des Verses. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen v. K. Eimermacher. Übersetzt v. W. Jachnow. München 1972 (Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste. Texte und Abhandlungen. Bd. 14).



- Lukin (1765) - V. Lukin: Sočinenii i perevody Vladimera Lukina. Č. 1-2. Sankt-Peterburg 1765.
- Makogonenko (1961) - G.N. Makogonenko: Denis Fonvizin - tvorčeskij put'. Moskva - Leningrad 1961.
- Marmontel (1819) - J.-F. Marmontel: Oeuvres complètes. Bd. 1-7. Paris 1818-1820. Reprint Genève 1968.
- Martens (1968) - W. Martens: Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften. Stuttgart 1968.
- Mauzi/Menant (1977) - R. Mauzi, S. Menant: Le XVIII<sup>e</sup> siècle II 1750-1778. Paris 1977 (Littérature française. Collection dirigée par C. Pichois. Bd. 10).
- Mercier (1778) - L.S. Mercier: Théâtre complet. Bd. 1-4. Amsterdam 1778. Reprint Genève 1970.
- Mercier (1773) - ders.: Du théâtre, ou Nouvel essai sur l'art dramatique. Amsterdam 1773. Reprint Genève 1970.
- Merzljakov (1822) - A.F. Merzljakov: Kratkoe načertanie teorii izjaščnoj slovesnosti. Moskva 1822. Neu hrsg. u. eingeleitet v. G. Giesemann. Frankfurt/Main 1977.
- Meyen (1957) - F. Meyen: Johann Joachim Eschenburg 1743-1820. Kurzer Abriss seines Lebens und Schaffens nebst Bibliographie. Braunschweig 1957.
- Michajlovskij (1912) - V.A. Michajlovskij: Plavil'sčikov, Petr Aleksevič (Kož dnju stoletija so dnja ego smerti). In: Ežegodnik Imperatorskich teatrov 7 (1912). S. 109-116.
- Molière (1962) - Molière: Oeuvres complètes. Bd. 1-2. Paris 1962.
- Montesquieu (1950) - Ch. de Montesquieu: De l'esprit des lois. In: Oeuvres Complètes de Montesquieu. Publ. par A. Masson. Bd. 1. Paris 1950.
- Mukařovský (1974) - J. Mukařovský: Kapitel aus der Ästhetik. <sup>2</sup>Frankfurt/Main 1974.
- Nachricht (1768) - Nachricht von einigen russischen Schriftstellern, nebst einem kurzen Berichte vom russischen Theater. In: Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste. Bd. 7. Leipzig 1768. S. 188-200, S. 382-388.

- Nivelle (1960) - A. Nivelle: Kunst- und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik. Berlin 1960.
- Orišin (1953) - A.D. Orišin: Iz istorii bor'by za nacional'nyj russkij teatr i dramaturgiju v XVIII veke (P.A. Plavil'sčikov - kak teoretik dramaturgii i teatra). In: Učenyje zapiski L'vovskogo Gosudarstvennogo Universiteta imeni I. Franko 24. vyp. 2 (1953). Literaturno-kritičeskij zbornik. S. 101-120.
- Orišin (1958) - ders.: Iz istorii russskoj komedii XVIII veka (Komedii P.A. Plavil'sčikova). In: Trudy kafedry russskoj literatury L'vovskogo Gosudarstvennogo Universiteta imeni I. Franko 2 (1958). Literaturovedenie. S. 44-65.
- Orlov (1977) - P.A. Orlov: Russkij sentimentalizm. Moskva 1977.
- Ožegov (1951) - S.I. Ožegov: O jazyke kupečeskoj komedii P.A. Plavil'sčikova. In: Materialy i issledovanija po istorii russskogo literaturnogo jazyka. Bd. 2. Moskva - Leningrad 1951. S. 55-93.
- Patouillet (1927) - J. Patouillet: La lettre de Voltaire à Sumarokov. In: Revue de littérature comparée 7 (1927). S. 438-458.
- Pavlovskij (1879) - I.Ja. Pavlovskij: Russko-Nemeckij Slovar'.<sup>2</sup> Riga - Leipzig 1879.
- Pigarev (1954) - K.V. Pigarev: Tvorčestvo Fonvizina. Moskva 1954.
- Plavil'sčikov (1816) - Sočinenija Petra Plavil'sčikova. Č. 1-4. Sanktpeterburg 1816.
- Pobedonoscev (1818) - P.V. Pobedonoscev: Vospominanija o Petre Alekseeviče Plavil'sčikove. In: Trudy Obščestva ljubitelej rossijskoj slovesnosti pri Imperatorskom Moskovskom Universitete 11 (1818). S. 87-135.
- Prokopovič (1961) - Feofan Prokopovič: Sočinenija. Pod red. I.P. Eremina. Moskva - Leningrad 1961.
- Radiščev (1938) - A.N. Radiščev: Polnoe sobranie sočinenij. Bd. 1-3. Moskva 1938-1952. Bd. 1-2 Reprint Vaduz - Düsseldorf 1969 (Slavica Reprint Nr. 30. 31).

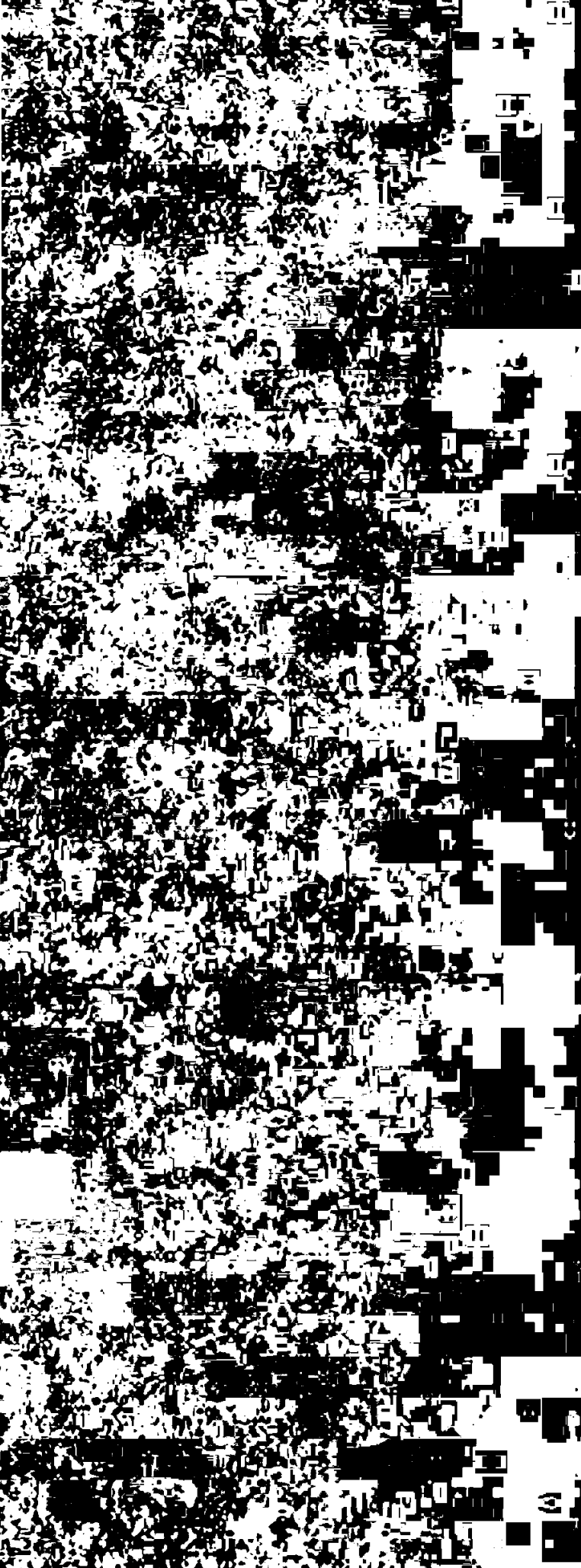
- Raeff (1973) - M. Raeff: The Enlightenment in Russia and Russian Thought in the Enlightenment. In: The Eighteenth Century in Russia. Ed. by J.G. Garrard. Oxford 1973. S. 25 - 47.
- Raeff (1962) - ders.: Home, School and Service in the Life of the Eighteenth-Century Russian Nobleman. In: Slavonic and East European Review 40 (1962). S. 295 - 307.
- Raeff (1970) - ders.: The Domestic Policies of Peter III and His Overthrow. In: American Historical Review 75 (1970). S. 1289 - 1310.
- Rassadin (1980) - S. Rassadin: Fonvizin. Moskva 1980 (Serija "Žizn' v iskusstve").
- Razmyšlenija (1779) - Razmyšlenija o pozoriščach, vzjatyja iz sočinenij barona Gol'berga. In: Sanktpeterburgskij vestnik. Č. 4. Mesjac ijul' (1779). S. 15 - 23.
- Reizov (1966) - B.G. Reizov: K voprosu o zapadnych paralleljach "Nedoroslja". In: XVIII vek. Zb. 7. Rol' i značenie literatury XVIII veka v istorii ruskoj kul'tury. Moskva - Leningrad 1966. S. 157 - 164.
- Romanovič-Slavatinskij (1870) - A. Romanovič-Slavatinskij: Dvorjanstvo v Rossii ot načala XVIII veka do otmeny krepostnago prava. Svod materiala i priugotovitel'nye štjudy dlja istoričeskago issledovanija. Sankt-Peterburg 1870. Reprint The Hague - Paris 1968 (Slavistic Printings and Reprintings. 100).
- Rousseau (1948) - J.J. Rousseau: Lettre à Mr. d'Alembert sur les spectacles. Edition critique par M. Fuchs. Lille - Genève 1948.
- Ruffmann (1961) - K.-H. Ruffmann: Russischer Adel als Sonder-typus der europäischen Adelswelt. In: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas. N.F. 9 (1961). S. 161 - 178.
- Rulin (1928) - P.I. Rulin: Russkie perevody Mol'era v XVIII veke. In: Izvestija otdelenija russkogo ja-zyka i slovesnosti I,1 (1928). S. 221 - 244.

- Sacke (1938) - G. Sacke: Adel und Bürgertum in der Regierungszeit Katharinas II. von Russland. In: Revue Belge de Philologie et d'Histoire 17 (1938). S. 815-852.
- Sacke (1940) - ders.: Die Gesetzgebende Kommission Katharinas II.. Ein Beitrag zur Geschichte des Absolutismus in Russland. Breslau 1940 (Jahrbücher für Geschichte Osteuropas. Beiheft 2).
- Sauder (1974) - G. Sauder: Empfindsamkeit. Bd. 1. Voraussetzungen und Elemente. Stuttgart 1974.
- Schiller (1962): Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 20-21. Philosophische Schriften. Unter Mitwirkung v. H. Koopmann hrsg. v. B. v. Wiese. Weimar 1962-1963.
- Schlaffer (1976) - H. Schlaffer: Der Bürger als Held. Sozialgeschichtliche Auflösungen literarischer Widersprüche. <sup>2</sup>Frankfurt/Main 1976.
- Schlieter (1968) - H. Schlieter: Studien zur Geschichte des russischen Rührstücks 1758-1780. Wiesbaden 1968.
- Schulte-Sasse (1975) - J. Schulte-Sasse: Literarische Struktur und historisch-sozialer Kontext. Zum Beispiel Lessings "Emilia Galotti". Paderborn 1975.
- Šekspir (1965) - Šekspir i ruskaja kul'tura. Pod red. M.P. Alekseeva. Moskva - Leningrad 1965.
- Serman (1964) - U.Z. Serman: Klassicism i realizm. In: Russkaja literatura XVIII veka. Èpoha klassicizma. Moskva - Leningrad 1964. S. 30-42.
- Sipovskij (1917) - V.V. Sipovskij: Iz istorii russkoj komedii XVIII veka (k literaturnoj istorii "tem" i "tipov"). In: Izvestija otdelenija russkago jazyka i slovesnosti rossijskoj akademii nauk 22, 1 (1917). S. 205-274.
- Sirotinin (1891) - A.N. Sirotinin: Petr Aleksevič Plavil'-ščikov, akter i pisatel' prošlogo veka. (Očerki iz istorii russkago teatra). In: Istoričeskij vestnik 8 (1891). S. 415-446.
- Slovar' (1787) - Dramatičeskij slovar', ili Pokazanija po alfavitu vsech Rossijskich teatral'nych sočinenij i perevodov, s označeniem imen izvestnych sočinitelej, perevodčikov i slagatelej muzyki, kotoryja kogda byli predstavleny na teatrach, i gde, i v kotoroe vremja napečatany. V pol'zu ljubjaščich teatral'nyja predstavlenija. Moskva 1787.

- Slovar' (1905) - Russkij biografičeskij slovar'. Bd. 14.  
Plavil'ščikov - Primo. Izdan pod nabljudenim  
A.A. Polovcova. Sankt-Peterburg 1905. Re-  
print New York 1962.
- Slovar' (1806) - Slovar' Akademii Rossijskoj. Bd. 1-6. <sup>2</sup>Sankt-  
Peterburg 1806-1822. Reprint Odense 1971.
- Steinmetz (1971) - M. Steinmetz: Die Komödie der Aufklärung.  
<sup>2</sup>Stuttgart 1971.
- Stender-Petersen (1978) - A. Stender-Petersen: Geschichte der  
russischen Literatur. <sup>3</sup>München 1978.
- Stennik (1981) - Ju.V. Stennik: Žanr tragedii v rusškoj lite-  
rature. Épocha klassicizma. Leningrad 1981.
- Štrange (1956) - M.M. Štrange: Russkoe obščestvo i francuzs-  
kaja revoljucija 1789-1794 gg. Moskva 1956.
- Strycek (1976) - A. Strycek: La Russie des Lumières. Denis  
Fonvizine. Paris 1976 (Collection Etudes  
Russes. Bd. 8).
- Stupperich (1977) - R. Stupperich: Die Prokopovič-Renaissance  
im Zeitalter Katharinas II. In: Commenta-  
tiones linguisticae et philologiae Ernesto  
Dickenmann lustrum claudenti quintum de-  
cimum. Heidelberg 1977. S. 441-457.
- Sturm (1978) - Sturm und Drang. Erläuterungen zur deutschen  
Literatur. <sup>2</sup>Berlin 1978.
- Sulzer (1771) - J.G. Sulzer: Allgemeine Theorie der Schönen  
Künste in einzeln, nach alphabetischer Ord-  
nung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden,  
Artikeln abgehandelt. Teil 1-2. Leipzig  
1771-1774.
- Sulzer (1970) - J.G. Sulzer: Allgemeine Theorie der Schönen  
Künste in einzeln, nach alphabetischer Ord-  
nung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden,  
Artikeln abgehandelt. Bd. 1. Mit einer Ein-  
leitung v. G. Tonelli. Hildesheim 1970.
- Sumarokov (1957) - A.P. Sumarokov: Izbrannye proizvedenija.  
Leningrad 1957. (Biblioteka poëta. Bol'-  
šaja serija).
- Szondi (1977) - P. Szondi: Die Theorie des bürgerlichen Trauer-  
spiels im 18. Jahrhundert. Der Kaufmann, der  
Hausvater und der Hofmeister. Hrsg. v. G.  
Mattenklott. Mit einem Anhang über Molière  
v. W. Fietkau. <sup>3</sup>Frankfurt/Main 1977.

- Théâtre (1972) - Théâtre du XVIII siècle. Hrsg. J. Truchet. Paris 1972.
- Torke (1973) - H.J. Torke: Die Entwicklung des Absolutismus-Problems in der sowjetischen Historiographie seit 1917. In: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas. N.F. 21 (1973). S. 493-508.
- Trediakovskij (1849) - V.K. Trediakovskij: Sočinenija Tred'jakovskago. Izdanie A. Smirdina. Bd. 1-3. Sanktpeterburg 1849 (Polnoe sobranie sočinenij russkich avtorov).
- Troickij (1982) - S.M. Troickij: Rossiya v XVIII veke. Zbornik statej i publikacij. Moskva 1982.
- Tschižewskij (1974) - D. Tschižewskij: Russische Geistesgeschichte. <sup>2</sup>München 1974.
- Utra (1782) - Utra, eženedel'noe izdanie, ili sobranie raznago roda novejšich sočinenij i nekotorych perevodov v stichach i proze s priobščeniem izvestija o vseh vychodjasčich vnov' v Sanktpeterburge Rossijskich knigach. Sanktpeterburg 1782.
- Varneke (1901) - B.V. Varneke: Russkij akter 18-go veka o teatre. In: Biblioteka "Teatra i iskusstva" (Priloženie k žurnalu "Teatr i iskusstvo") 2, vyp. 4-5 (1901). S. 99-108.
- Varneke (1939) - ders.: Istorija russkogo teatra XVII-XIX vekov. <sup>3</sup>Moskva - Leningrad 1939.
- Varneke (1904) - ders.: K voprosu ob istočnikach Ostrovskago. In: Teatr i iskusstvo N<sup>o</sup> 5 (1904). S. 103-104, N<sup>o</sup> 6 (1904). S. 123-125.
- Vjazemskij (1848) - P.A. Vjazemskij: Fon-Vizin. <sup>2</sup>Sankt-Peterburg 1848.
- Voltaire (1827) - Oeuvres complètes de Voltaire avec des Remarques et des notes historiques, scientifiques et littéraires. 3 édition. Bd. 1-75. Paris 1827.
- XVIII vek (1981) - XVIII vek. Zb. 13. Problemy istorizma v ruskoj literature konec XVIII - načala XIX v. Leningrad 1981.
- XVIII vek (1983) - XVIII vek. Zb. 14. Russkaja literatura XVIII - načala XIX veka v obščestvenno-kul'turnom kontekste. Leningrad 1983.

- Vsevolodskij-Gerngross: Fonvizin (1960) - V.N. Vsevolodskij-Gerngross: Fonvizin-dramaturg. Posobie dlja učitelja. Moskva 1960.
- Vsevolodskij-Gerngross: Teatr (1960) - ders.: Russkij teatr vtoroj poloviny XVIII veka. Moskva 1960.
- Warner (1977) - E.A. Warner: The Russian Folk Theatre. The Hague - Paris 1977.
- Weinrich (1969) - H. Weinrich: Mythologie der Ehre, Ethik der Öffentlichkeit. In: Merkur 23 (1969). S. 224-239.
- Welsh (1966) - D.J. Welsh: Russian Comedy 1765-1823. The Hague - Paris 1966.
- Žirmunskij (1973) - V. Žirmunskij: Die literarischen Strömungen als internationale Phänomene. In: H.N. Fügen (Hrsg.): Vergleichende Literaturwissenschaft. Düsseldorf - Wien 1973. S. 183-200.
- Zritel' (1792) - Zritel'. Ežemesjačnoe izdanie 1792 goda. Sanktpeterburg 1792.





Anhang

## Die Fabeln der Komödien Fonvizins

I. D.I. Fonvizin: Korion. Komediya v trech aktach.  
Peredelannaja v russkuju s francuzskogo jazyka.  
In: D.I. Fonvizin: Sobranie sočinenij. Bd. 1.  
Moskva - Leningrad 1959. S. 3 - 43.

## 1. Akt

Die Handlung der Komödie spielt in einem Dorf des Adligen Korion in der Nähe Moskaus. Korion hat sich von den Zerstreungen Moskaus zusammen mit seinem Diener Andrej in dieses Dorf zurückgezogen, um sich ganz seiner Trauer um die verlorene Geliebte Zenovija widmen zu können. In einem Monolog (I, 4) schildert Korion, dass er die Liebe Zenovijas mit Untreue vergolten habe und seine Geliebte dadurch in Verzweiflung gestürzt habe. Von Gewissensnöten geplagt will er nun Selbstmord begehen und sein gesamtes Vermögen Zenovija hinterlassen. Der Brief mit seinem letzten Willen ist an den einzigen ihm noch verbliebenen Freund, Menandr, gerichtet; Andrej soll ihn in Moskau aufsuchen.

Von einem Bauern hat Andrej Briefe für Korion erhalten (I, 2) und erfahren, dass ein adeliges Fräulein schon seit drei Jahren in einem Nachbardorf aus unbekanntem Gründen nur ihrer Verzweiflung lebt. Andrej übergibt seinem Herrn die Briefe und redet ihm zu, dieses adelige Fräulein aufzusuchen. Korion lehnt dieses Ansinnen jedoch ab. Die Briefe, die er erhalten hat, besagen, dass sein Freund Menandr ihn auf dem Lande besuchen möchte und dass er, Korion, zum Oberst befördert worden ist (I, 5). Über beide Neuigkeiten kann

Korion sich nicht freuen. Er hat dem Leben entsagt und fordert Andrej auf, sofort abzureisen, um Menandr noch in Moskau anzutreffen. Andrej, der den Gemütszustand seines Herrn jedoch richtig einschätzt, schickt einen Bauern aus dem Dorfe mit dem Brief Korions an Menandr nach Moskau (I, 7).

## 2. Akt

Menandr ist in dem Dorf Korions eingetroffen, ohne dessen Brief erhalten zu haben. Er versucht, in einem langen Gespräch die Ursachen der Schwermut Korions herauszufinden und diesen davon zu überzeugen, dass es die Pflicht eines jeden Staatsbürgers sei, sein Leben dem Dienst für das Vaterland zu weihen (II, 2). Korion schweigt sich jedoch zu den Gründen seiner Schwermut aus. Der Bauer, der Korions Brief an Menandr nach Moskau bringen sollte, hat auf dem Weg dorthin erfahren, dass Menandr bereits bei Korion weilt. Folglich ist er sofort in sein Heimatdorf zurückgekehrt und übergibt dort Menandr den Brief Korions (II, 4). Menandr, der nun die Ursache der Verzweiflung Korions kennt, versucht, seinen Freund von den Selbstmordgedanken abzubringen (II, 6), doch Korions Schwermut ist durch Argumente nicht zu beseitigen.

Andrej teilt Menandr mit, dass er die Waffen Korions versteckt habe, um einen Selbstmord seines Herrn zu verhindern (II, 7); er meldet darüber hinaus die Ankunft einer Kutsche. Es stellt sich heraus, dass Zenovija eingetroffen ist, die auf einem Nachbargut drei Jahre lang die Trennung von Korion und den Tod ihrer Mutter beweint hat und die nun zum letzten Mal versuchen will, durch ihre Tränen Korion von ihrer Liebe zu überzeugen. Menandr hält sie davon ab, sich sofort zu Korion zu be-

geben, da er den Verzweifelten zuerst schonungsvoll auf das Eintreffen seiner ehemaligen Geliebten vorbereiten will (II, 8).

### 3. Akt

Korion teilt in einem Monolog mit, dass er Gift zu sich genommen hat (III, 1). Menandr setzt seinen Freund davon in Kenntnis, dass Zenovija auf dem Gut Korions eingetroffen ist (III, 2). Als Zenovija erscheint, erreicht Korions Verzweiflung ihren Höhepunkt: Nach den gegenseitigen Liebeserklärungen gesteht er, dass er Gift eingenommen habe (III, 3). Andrej beruhigt die verzweifelten Gemüter: Korion habe nur Wasser getrunken, da er, Andrej, das Gift gegen Wasser ausgetauscht habe (III, 5).

## II. D.I. Fonvizin: Brigadir. Komedijska igra v petih dejanjih.

In: D.I. Fonvizin: Sobranie sočinienij. Bd. 1. Moskva - Leningrad 1959. S. 45 - 103.

### 1. Akt

Die Handlung der Komödie spielt auf dem Land im Hause eines Ratsherrn. Aus Petersburg zurückkehrend hält sich die Nachbarsfamilie, der Brigadier Ignatij Andreevič mit seiner Frau Akulina Timofeevna und Sohn Invanuška, im Hause des Ratsherrn auf. Anlass zu dem Besuch ist die verabredete Heirat zwischen Ivanuška und Sof'ja, der Tochter des Ratsherrn. Der Gallomane Ivanuška ist von dieser geplanten Heirat nicht begeistert, sondern macht seiner zukünftigen Schwiegermutter den Hof, die sich ebenfalls für ihn interessiert (I, 3). Auch der Vater Ivanuškas hat ein Auge auf die Rätin geworfen, während der Rat seine Zuneigung zu der Frau des Brigadiers andeutet (I, 1).

Auch die Braut Sof'ja lehnt die verabredete Heirat mit Ivanuška ab. Sie liebt Dobroljubov, dessen Ankunft auf dem Gute des Rates gemeldet wird (I, 2). Als die beiden Liebenden alleine sind, versichern sie sich ihre gegenseitige Zuneigung, doch ist eine Ehe wegen des geringen Vermögens Dobroljubovs unmöglich (I, 5). Dieser erhofft sich von einem Prozess, der bald zu Ende gehe, eine Verbesserung seiner materiellen Lage, um dann um die Hand Sof'jas anhalten zu können.

## 2. Akt

Der Ratsherr erklärt seiner Tochter, dass sie Ivanuška heiraten müsse, da dieser Besitzer von mehreren Dörfern sei (II, 1). In einem Monolog gesteht der Vater dann, seine Tochter nur deshalb verheiraten zu wollen, um der Frau des Brigadiers besser den Hof machen zu können. Als er dieser jedoch seine Liebe gesteht (II, 3), begreift sie ihn nicht. Ivanuška, der Zeuge dieser Liebeserklärung wird, erzählt davon der Rätin. Beide beschliessen, das Geschehene zu verheimlichen, da sie befürchten, dass sie wegen des zu erwartenden Skandals getrennt werden (II, 6). Die Rätin teilt Ivanuška mit, dass auch sein Vater sich um sie bemühe. Als der eifersüchtige Ivanuška ihr erklärt, er werde seinen eigenen Vater zum Duell herausfordern, tritt dieser auf den Plan und bittet die Anwesenden zu Tisch (II, 7).

## 3. Akt

Der Brigadier macht seinem Sohn Ivanuška Vorwürfe wegen dessen Gallomanie (III, 1). Als seine Frau hinzutritt, macht er deren falsche Erziehungsmethoden für die Charakterfehler des Sohnes verantwortlich (III, 2).

Die Rätin beendet den Familienstreit, indem sie Ivanuška bittet, von seinen Pariser Erfahrungen zu berichten (III, 3). Ivanuška entspricht gerne ihrer Bitte, doch verlässt er nach kurzer Zeit empört den Raum, da sein Vater ihn ständig unterbricht. Daraufhin versucht der Brigadier, der Rätin eine Liebeserklärung zu machen (III, 4), wird aber dabei durch den Eintritt des Rats herrn und Dobroljubovs unterbrochen. Dobroljubov hat in der Zwischenzeit erfahren, dass er seinen Prozess gewonnen hat. Er erläutert dem Rat, dass ihm nur deshalb Gerechtigkeit zuteil wurde, weil er an die höchste Instanz appelliert habe. Nun, da das einer Heirat mit Sof'ja im Wege stehende Hindernis beseitigt ist, bittet er den Rat um die Hand seiner Tochter. Der Rat kann sich jedoch nicht zu einer sofortigen Entscheidung durchringen (III, 6).

#### 4. Akt

Sof'ja und Dobroljubov äussern die Hoffnung, dass das Gewinnstreben des Rates stärker sei als seine Liebe zur Frau des Brigadiers und dass er deshalb einer Heirat bald zustimmen werde (IV, 1). Akulina Timofeevna tritt herein und erzählt von der brutalen Behandlung durch ihren Ehemann (IV, 2). Der hinzutretende Ivanuška schlägt ein Kartenspiel vor: Alle Personen versammeln sich zu einer geselligen Spielrunde (IV, 4). Es kommt zu einem Streit des Brigadiers mit seiner Frau, die von dem Rat in Schutz genommen wird. Ein Streitgespräch des Brigadiers mit dem Rat (IV, 7) beschliesst den Akt.

#### 5. Akt

Ivanuška gesteht seiner Mutter, dass er Sof'ja nicht heiraten möchte, doch Akulina Timofeevna hat kein Verständnis für ihren Sohn (V, 1). Die hinzutretende Rätin

erklärt Ivanuška, dass ihre gegenseitige Liebe geheim bleiben müsse, da der Vater Ivanuškas sehr eifersüchtig sei (V, 2). Als sich Ivanuška und die Rätin ewige Liebe schwören, bemerken sie den Ratsherrn und den Brigadier nicht, die inzwischen eingetreten sind. In dem sich nunmehr entwickelnden Wortwechsel werden alle Liebesbeziehungen aufgedeckt (V, 4). Der Brigadier verlässt mit Frau und Sohn fluchtartig das Anwesen des Rates, und dieser gibt nunmehr sein freudiges Einverständnis zu der Heirat Sof'jas mit Dobroljubov (V, 5).

III. D.I. Fonvizin: Nedorosl'. Komedijska igra v petih dejstvijach. In: D.I. Fonvizin: Sobranie sočinenij. Bd. 1. Moskva - Leningrad 1959. S. 105 - 177.

#### 1. Akt

Die Handlung der Komödie spielt auf dem Lande in einem Dorf der Familie Prostakov. Die Hausherrin Prostakova plant die Verheiratung ihres Bruders Skotinin mit der Nichte Sof'ja, die als Vollwaise im Hause der Prostakovs lebt. Aus Anlass der Verlobung, die bereits abends stattfinden soll, wird der sechzehnjährige Sohn der Familie Mitrofan bei der Anprobe des neuen, von dem Leibeigenen Triška genähten Kaftans gezeigt (I, 1). Der 'Hausherr' Prostakov (I, 3) und der Bräutigam Skotinin (I, 4) treten hinzu und müssen ihre Meinung zu dem neuen Kaftan von sich geben.

Die Braut Sof'ja, die von der geplanten Verlobung noch nichts weiss, liebt einen Offizier, doch ist diese Verbindung aus unbekanntem Gründen nicht zustande gekommen (I, 6). Sof'ja hat einen Brief von ihrem Onkel Starodum erhalten, der mehrere Jahre in Sibirien verschollen war.

Da niemand der Anwesenden ausser Sof'ja den Brief lesen kann, bittet die misstrauische Prostakova den sich zufällig auf dem Gut der Prostakovs aufhaltenden Gutsbesitzer Pravdin, den Brief Starodums laut vorzulesen (I, 7). Es stellt sich heraus, dass der Onkel Sof'jas in Sibirien grosse Reichtümer erworben hat und Sof'ja als seine Erbin einsetzt. Die Prostakova sieht nunmehr in Sof'ja eine gute Partie für ihren Sohn Mitrofan. Den Bruder Skotinin hält sie mit der Ausrede hin, dass Sof'ja zuerst ihr Einverständnis zu einer Ehe mit ihm geben müsse. Der Akt endet mit der Ankündigung, dass Soldaten im Dorf eingetroffen seien (I, 8).

## 2. Akt

Der die Soldaten anführende Offizier Milon wird als Freund Pravdins vorgestellt (II, 1). Dieser erzählt ihm, dass er im Auftrage des Statthalters (namestnik) den Bezirk bereise und bereits von der menschenunwürdigen Behandlung der Leibeigenen durch die Prostakova Meldung gemacht habe. Er zweifle nicht daran, dass der Willkür Einhalt geboten werde. Als Sof'ja eintritt, stellt sich heraus, dass Milon der von ihr geliebte Offizier ist (II, 2). Sof'ja weist in dem folgenden Gespräch darauf hin, dass ihr Onkel Starodum bald auf dem Gut eintreffen werde. Skotinin tritt hinzu und erfährt von den Anwesenden, dass ihm in seinem Neffen Mitrofan ein Rivale entstanden ist (II, 3). Als Skotinin seinen Neffen zur Rede stellt, wird eine entstehende Rauferei durch Pravdin verhindert (II, 4). Eremeevna, die Amme Mitrofans, berichtet ihrer Herrin von diesem Vorfall (II, 6). Die Hauslehrer Kutejkin und Cyfirkin sind auf dem Gut der Prostakovs eingetroffen und werden Pravdin vorgestellt. Alle gehen zu Tisch (II, 6).

### 3. Akt

Aus Moskau kommend ist Sof'jas Onkel Starodum mittlerweile zu Besuch eingetroffen. In einem Gespräch mit seinem Freund Pravdin erweist er sich über die Lage seiner Nichte als gut unterrichtet (III, 1). Als Sof'ja eintritt, erkennt sie ihren Onkel dank der intuitiven Zuneigung, die sie zu ihm verspürt. Starodum verspricht ihr, sie aus ihrer misslichen Lage zu befreien (III, 2).

Lärm stört die idyllische Szene: Milon versucht, die streitenden Skotinin und Prostakova zu bändigen (III, 3). Als die Hausherrin erfährt, wer der unbekannte Gast ist, lässt sie sofort ihren Mann und ihren Sohn holen. Den Anwesenden erklärt Starodum, dass er die Absicht habe, mit seiner Nichte am nächsten Morgen nach Moskau zu fahren, um ihr einen würdigen Bräutigam vorzustellen (III, 5). Alle, auch Sof'ja und Milon, sind unangenehm überrascht. Dann erläutert jedoch der Onkel, dass sich seine Nichte natürlich nur nach der Entscheidung ihres Herzens richten müsse, worauf alle aufatmen. Da Starodum von der Reise ermüdet ist, zieht er sich zurück.

Kutejkin und Cyfirkin treten auf und beklagen sich über die Leistungen ihres Schülers Mitrofan (III, 6). Als dieser mit seiner Mutter eintritt, beginnt eine Unterrichtsstunde, die jedoch immer wieder von der Prostakova unterbrochen wird. Der Französischlehrer Vral'man, ein Deutscher, bestärkt die Prostakova in ihrer Ansicht, dass die gesamte Bildung unnütz sei (III, 8). Als die Hausherrin den Raum verlassen hat, wollen Kutejkin und Cyfirkin Vral'man züchtigen, doch dieser kann flüchten (III, 9).

### 4. Akt

Starodum erläutert der Nichte Sof'ja seine Anschauun-



gen und gibt ihr diverse Lebensregeln mit auf den Weg (IV, 2). Während des längeren Gesprächs erhält er aus Moskau einen Brief von seinem Freund Čestan, der ihm als Bräutigam für Sof'ja seinen Neffen Milon empfiehlt (IV, 4). Als Milon eintritt, stellt Starodum ihm diverse Fragen, deren gelungenen Antworten die Tugend des Offiziers unter Beweis stellen. Nunmehr gibt Starodum seine Einwilligung zu einer Heirat Sof'jas mit Milon (IV, 6).

Skotinin tritt auf und macht seine Ansprüche als Bräutigam geltend, doch Starodum nimmt ihn nicht ernst (IV, 7). Auch die Prostakova hat ihren Plan, Sof'ja mit Mitrofan zu verheiraten, noch nicht aufgegeben. Sie bittet Starodum, Mitrofan einer Prüfung zu unterziehen, um ihren Sohn als würdigen Bräutigam präsentieren zu können. Die Antworten Mitrofans bezeugen jedoch dessen totale Ignoranz (IV, 8). Nach der Prüfung erklärt Starodum, dass weder Mitrofan noch Skotinin als Bräutigam in Frage komme, da Sof'ja bereits verlobt sei. Die Prostakova entschliesst sich daraufhin zu einer Intrige: Sie will Sof'ja am nächsten Morgen mit Hilfe mehrerer Diener entführen lassen, um sie noch am selben Morgen mit Mitrofan zu verheiraten (IV, 9).

## 5. Akt

Pravdin teilt Starodum mit, dass er die Ermächtigung erhalten habe, bei der geringsten Unmenschlichkeit der Hausherrin ihren Leibeigenen gegenüber die Prostakova zu entmachten und das Gut unter seine Vormundschaft zu stellen. Das Gespräch wird durch Lärm unterbrochen: Milon hat die Entführung Sof'jas vereitelt. Pravdin erklärt, dass der Bräutigam und der Onkel der Braut das Recht hätten, die Prostakova vor Gericht zur Ver-

antwortung zu ziehen, doch bittet diese alle auf den Knien um Vergebung (V, 3). Als ihr klar wird, dass für sie keinerlei rechtliche Konsequenzen aus ihrem Vorgehen drohen, erklärt sie, sich nunmehr an ihren Leibeigenen dafür rächen zu wollen, dass die Entführung Sof'jas gescheitert sei. Nun erst schreitet Pravdin ein. Im Namen des Gesetzes erklärt er, dass der gesamte Besitz der Prostakovs wegen der Unmenschlichkeit der Hausherrin unter seine Vormundschaft (opeka) gestellt wird (V, 4). Es folgt die finanzielle Abrechnung mit den drei Hauslehrern (V, 6). Als die Prostakova sieht, dass sie nun endgültig ihre Macht verloren hat, will sie in ihrer Verzweiflung ihren Sohn umarmen, doch dieser weist sie zurück. Daraufhin fällt sie in Ohnmacht. Während sich Sof'ja und die Eremeevna um sie kümmern, macht Pravdin Mitrofan wegen dessen Verhalten Vorwürfe und erklärt ihm, dass der Dienst für das Vaterland für ihn am besten sei (V, 8).